

A descrição na literatura e no cinema

Angela Harumi Tamaru *

Resumo: Este trabalho discute a descrição na literatura e no cinema, com ênfase na obra de Lukács. A descrição é apresentada como um elemento fundamental da composição artística, que originalmente era um meio empregado na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) — chegou a se tornar o princípio fundamental da composição. (1968, pp. 54-5). Se a pergunta nos inquieta, é também porque ela vem seguida da afirmação de que “a descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas, perde-se nela o fundamento da composição épica” (*op.cit, ibidem.*). O que aparentemente poderia estar sendo colocado de maneira contraditória, tem suas explicações dentro do próprio ensaio de Lukács, *Narrar ou Descrever*. Para o autor, as coisas só têm vida poética enquanto estiverem relacionadas com os acontecimentos dos destinos humanos. Inumano, ou seja, longe da preocupação do homem, o método descritivo apenas revela uma natureza-morta, pois não proporciona a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a inventariar uma monótona composição estática, que elimina o tempo da descrição. Xavier (*in* Boffa, 1989, p. 66) aponta Lukács como aquele que reivindica uma arte que expresse a significação imanente ao ser social e à ação do homem na história. Em termos literários, obras que se pautem pelo *narrar* e não pelo *descrever*, pois para Lukács a narração é que permite hierarquizar os dados a partir de sua inserção na ordem do tempo histórico, de luta de classes.

Início este trabalho trazendo à tona a pergunta de Lukács, que tantas inquietações trouxe a este estudo: “O que nos importa é saber como e porquê a descrição — que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) — chegou a se tornar o princípio fundamental da composição.”(1968, pp. 54-5). Se a pergunta nos inquieta, é também porque ela vem seguida da afirmação de que “a descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas, perde-se nela o fundamento da composição épica” (*op.cit, ibidem.*). O que aparentemente poderia estar sendo colocado de maneira contraditória, tem suas explicações dentro do próprio ensaio de Lukács, *Narrar ou Descrever*. Para o autor, as coisas só têm vida poética enquanto estiverem relacionadas com os acontecimentos dos destinos humanos. Inumano, ou seja, longe da preocupação do homem, o método descritivo apenas revela uma natureza-morta, pois não proporciona a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a inventariar uma monótona composição estática, que elimina o tempo da descrição. Xavier (*in* Boffa, 1989, p. 66) aponta Lukács como aquele que reivindica uma arte que expresse a significação imanente ao ser social e à ação do homem na história. Em termos literários, obras que se pautem pelo *narrar* e não pelo *descrever*, pois para Lukács a narração é que permite hierarquizar os dados a partir de sua inserção na ordem do tempo histórico, de luta de classes.

Talvez possamos traçar aqui um histórico das mudanças que sofreu a descrição, auxiliando-nos para isso os estudos de Reuter (1996), tentando tornar mais clara a proposição acima. Na literatura medieval, a descrição se desenvolve pouco e os cenários quase não são explorados. Os autores limitam-se a uma qualidade do lugar ou do objeto descrito:

O acesso só é permitido por duas cruéis passagens. Uma tem o nome Ponte-sob-a-água, pois está realmente sob a água entre o fundo e a superfície, tem apenas um pé e meio de largura e outro tanto de espessura. A outra ponte é a mais má e a mais perigosa que jamais homem passou. É cortante como uma espada, e por isso todos a chamam de Ponte-da-espada. (Troyes, 1991, p. 133)

* Mestre e doutoranda – FE-IEL/UNICAMP, pesquisadora do Lab. de Estudos Audiovisuais - OLHO, FE/Unicamp.

Também os personagens possuem poucas descrições, reduzidas a qualidades: “Minha senhora, jamais vi cavaleiro tão benévolo, pois quer fazer ponto por ponto tudo que lhe ordenais”(op.cit., p.193).

Nos séculos XVI e XVII há o predomínio de uma descrição ornamental, ou seja, aquela caracterizada pela busca do *belo*. Há lugares convencionais e ideais como os quadros campestres:

Perto da antiga cidade de Lyon, para os lados onde o sol se põe, há um lugar chamado Forez, que em sua pequenez contém o que há de mais raro no resto da Gália, porque é dividido em planícies e montanhas muito férteis, situadas em um clima tão temperado que a terra dá tudo o que pode desejar um lavrador.(Durfé *apud* Reuter, 1996, p. 26)

No entanto, pouco a pouco, a descrição torna-se expressiva, pois passa a ser feita em busca da originalidade e da inspiração, pondo a imaginação em conflito com a imitação. A partir do século XVIII, a descrição ornamental é questionada e reduzida em tamanho e número, pois “é vista como uma desaceleração da narrativa”(op.cit., p. 27), agradando pouco pelas funções documentária e realística, com o intuito de ensinar e explicar os objetos, seres e locais descritos. Com os românticos no século XIX e mesmo nos romances do século XX, a descrição permanece “através das relações metafóricas entre elementos da natureza e emoções e sentimentos das personagens”(op.cit., *ibidem*) Na segunda metade do século XIX triunfa o método da observação e da descrição naturalista, que tem o intento de tornar científica a literatura, buscando com as descrições a verossimilhança, a credibilidade e a instrução. Assim escreve Zola:

Descrever não é mais o nosso objetivo; queremos simplesmente completar e determinar. Por exemplo, o zoólogo que, falando de um inseto particular, ver-se-ia obrigado a estudar profundamente a planta na qual vive este inseto, de onde tira seu ser, até sua forma e cor, faria uma descrição, mas esta descrição entraria na própria análise do inseto, haveria uma necessidade de sábio, e não um exercício de pintor. (*apud* Reuter, op. cit., p. 29)

No século XX, a contestação ao verdadeiro surge com a valorização das percepções e sensações que, aliadas ao que é visto, resultam não na reprodução, mas na criação. Descrever não é apenas imitar o real, mas se tornar livre das limitações externas impostas pela objetividade e pela instrução. A descrição objetiva não prescinde de uma exatidão de detalhes e de uma precisão vocabular que, por ser realista, capta sob uma perspectiva técnica, geométrica, científica e anatômica, como se pudesse haver uma captação exata, de ordem direta. Talvez aqui respondamos às indagações feitas por Lukács, pois não seria essa descrição objetiva e reprodutivista a que rebaixa o homem ao nível das coisas inanimadas? E não seria a própria descoberta da descrição subjetiva o que a permite tornar-se o princípio fundamental da composição?

Para Jakobson (*apud* Filipak, 1983) o desenvolvimento de um discurso pode se fazer ao longo de duas linhas semânticas diferentes, nas quais um tópico evocaria outro ou por similaridade ou por contigüidade. Na primeira linha semântica, a associação seria feita por semelhança, enquanto na segunda, pela relação de correspondência. O melhor seria, sem dúvida, falar de um processo metafórico no primeiro caso e de processo metonímico, no segundo. A metáfora é comumente associada à poesia, pois sua feitura em versos e a preocupação pela métrica e pela rima impõem o problema da similaridade; ao passo que a prosa gira essencialmente em torno de

relações de contigüidade, dada a sucessividade linear do texto. No entanto, alerta Jakobson, “toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem matiz metonímica” (*op. cit.*, p. 85).

Hamon, ao citar o estudo de Jakobson, aproxima o funcionamento interno da descrição à metáfora, pois assim se justifica: “a descrição não é nunca cópia realista, utópica adequação a uma realidade, e sim uma racionalização ‘a posteriori’ permanentemente em busca de um vocabulário metafórico” (p. 57). Porém, ao apreender o estudo levantado pelo autor, podemos arriscar dizer que a descrição é um processo que se aproximaria da linguagem metonímica. Primeiro porque metáfora e metonímia, como pudemos observar no parágrafo anterior, não são processos independentes e, segundo, porque descrever é, de acordo com Hamon, “passar para primeiro plano” (*op. cit.*, p. 126) cenário, objetos e personagens. Trabalhar em primeiro plano significa focalizar partes dos elementos a serem descritos, pois quando os elegemos, trabalhamos contiguamente segmentos de um cenário, de um objeto ou de um personagem e não eles todos, sendo que podemos apreender, pelos segmentos, o todo desses elementos. O escritor recorta de seu objeto aquilo que interessa à descrição, elegendo-o segundo a utilidade ou emoção que suscita, pois não poderá ele apreender o todo de seu objeto, todos os seus pormenores, simultaneamente. Não pode ele mais do que eleger os melhores detalhes, favorecendo pela descrição o que há de melhor no objeto, tarefa árdua reservada àquele que se dispõe a escrever.

O diretor de cinema, ao compor um quadro de seu filme, também terá que eleger os detalhes que melhor contêm a expressão buscada por ele na imagem, pois se vai descrever, terá ele que focar em primeiro plano não a ação dos personagens, como faria a narração, mas os próprios personagens, os cenários e as coisas que comporiam toda a cena. E focalizar um detalhe é deixar que outros se tornem embaçados aos olhos do espectador.

Vemos que escrever e filmar tornam-se bastante similares na busca de uma descrição, porque assim como o escritor terá de recortar a sua paisagem ao eleger os melhores detalhes, também o diretor terá de traçar as suas escolhas através de foco e filmagem, de forma que o objeto a ser tomado pela câmera tenha inúmeras possibilidades de planos e enquadramentos, assim como serão inúmeras as formas de ser apresentado um objeto pelo texto. Podemos lembrar aqui as palavras de Tarkovski: “de nenhum modo, porém, é possível elevar cada tomada à condição de uma imagem do mundo; o mais comum é que ela se limite à descrição de algum aspecto específico” (1990, p. 126).

Da mesma forma que na prosa temos a metonímia, dada à sua configuração linear sucessiva, com períodos que se dispõem ao longo do texto prenunciando sempre o episódio que está por vir, no cinema também teremos seqüências de planos que se apresentam ao espectador de forma sucessiva e prenunciada, criando numa relação de contigüidade o todo do filme.

Para melhor compreendermos o entendimento da descrição no cinema, gostaria de trazer a este estudo a aproximação da imagem cinematográfica à escrita japonesa. Para Eisenstein (*apud* Machado, 1982), o fato de a escrita japonesa ser figurativa faz com que ela se aproxime da imagem do cinema, pois essa escrita corresponde a um objeto da realidade e é apresentada de forma descritiva. Machado, ao estudar Eisenstein, lembra que o ideograma é a sobrevivência estilizada de uma antiga escritura pictórica que faz articular imagens para produzir sentidos (*op. cit.*). Usarei o exemplo do ideograma “casa” para melhor compreendermos a analogia:



Os traços que compõem o ideograma “casa” derivam do elemento casa enquanto realidade. Vemos que há dois eixos neste ideograma. Um horizontal, na margem superior, que representa o teto, o telhado, o abrigo que confere aconchego à casa. Um vertical, abaixo do telhado, que representa o esteio da casa, do qual derivam várias estacas. Enquanto o eixo horizontal protege a casa, o vertical a sustém, equilibrando-a. Tal como nos alerta Suzuki, dada a natureza do próprio ideograma, essencialmente simbólico, o leitor tem a idéia imediata transmitida pelo símbolo, apreendendo-o no seu todo sem a necessidade de se traduzir a cadeia fonêmica em palavras e esta em idéias.

Sem dúvida, é o ideograma o veículo privilegiado para essa criação de imagens. Ele próprio é uma imagem. Imagem de objetos, imagem de idéias, imagem de idéias de idéias. A propriedade do ideograma reside na apreensão global de sua forma e, concomitantemente, do significado por ele veiculado, podendo até se dispensar sua leitura. (1993, p. 67)

Devemos notar que a composição do ideograma “casa” assemelha-se ao ideograma “céu” por conter em si a mesma estrutura horizontal do telhado:



Mas neste outro caso tal construção se refere ao telhado do mundo, à abóboda celeste que cobre a terra e as coisas contidas entre eles. Como dizia Eliade (1979, p.34), “encontra-se o simbolismo cósmico na própria estrutura das habitações comuns”. Estudos com tribos indígenas norte-americanas, como os algonquinos e os sioux, apontam tal similaridade entre casa e cosmos. As tendas sagradas, onde são realizadas as iniciações, representam o universo. O teto representa a abóboda celeste, o chão representa a terra, as quatro paredes representam as quatro direções opostas do espaço cósmico. A estruturação ritual do espaço sagrado da tenda é enfatizada por um simbolismo tríplice: as quatro portas, as quatro janelas e as quatro cores significando os quatro pontos cardeais. A construção da tenda é, assim, uma repetição da cosmogonia, uma vez que a tenda representa o mundo. Podemos acrescentar que a interdependência entre o cosmo e o tempo cósmico (o tempo cíclico) é tão fortemente sentida que, em várias línguas indígenas, designa-se *mundo* e *ano* pelo mesmo termo. Por exemplo, algumas tribos da Califórnia

costumam dizer que “o mundo passou” ou que “a terra passou” para significar que *um ano passou*. Os dakotas dizem: “o ano é um círculo em redor do mundo”, ou seja, é um círculo em redor da tenda sagrada. Eliade retoma como exemplo mais interessante os falis, um povo do Camerão Setentrional, para quem a casa é a imagem do universo e, conseqüentemente, do microcosmo representado pelo homem. A casa não é uma construção estática, mas tem um *movimento* correspondente aos diferentes estágios do processo cosmogônico, pois refletiria as fases do mito cosmogônico.

A localização das unidades de construção da casa (o poste central, as paredes, o teto), assim como a posição dos móveis e ferramentas, está relacionada com os movimentos dos habitantes e sua localização na casa. Quero dizer, com isso, que os membros da família mudam seus lugares na habitação de acordo com a estação, a hora do dia e as várias modificações de seu *status social ou familiar*. (*op. cit.* . p. 34)

Retomando a escrita japonesa, esta se compõe a partir da combinação de ideogramas para construir conceitos abstratos. Ou seja, o conceito advém do uso das metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (transferência de sentido entre imagens) (Machado, *op. cit.*). O sentido básico expresso por cada ideograma compõe, num jogo de montagem, a noção de imagem. “Imagem não é forma e figura, nem uma forma figurada ou uma figura formal de qualquer objeto concreto da natureza, mas a projeção, nas mentes humanas, das formas concretas existentes no universo”, diz-nos ainda Suzuki (*op. cit.* , p. 64).

A escrita japonesa é composta de três tipos diferentes de grafias. Há o ideograma e também dois silabogramas¹: *hiragana* e *katakana*, que possuem funções diferentes na língua. O *hiragana*, de formas cursivas com contornos mais suaves, nasceu de um estilo de caligrafia adotado pelas mulheres de corte, e o *katakana*, de formas retilíneas e mais duras, nasceu de notações feitas com partes do ideograma para facilitar a leitura de sutras. Séculos foram necessários até as formas se cristalizarem nas atuais, nas quais o *hiragana* é usado para grafar elementos gramaticais próprios da língua japonesa, enquanto o *katakana* é utilizado para o uso de vocábulos de origem estrangeira, como forma de destacar a palavra – o que na língua portuguesa é feito com a palavra entre aspas ou com o uso de negrito ou itálico. Seguem abaixo exemplos de como seria a palavra “casa” nos dois silabogramas. Lendo no primeiro *ie*, o mesmo fonema do ideograma, e no segundo, casa, pois refere-se à palavra da língua portuguesa:

い
え

Hiraganas

カ
ザ

Katakana

1 Maneiras diferentes de se apresentarem graficamente as sílabas.

É então pela fusão destas grafias que se compõe essa escrita. A manipulação destas três formas é que define a imagem suscitada: o texto mais compacto, mais pesado e mais masculino é aquele que mais lança mão do uso de ideograma; aquele mais suave, mais cursivo e mais feminino é o que transcreve o conceito no uso do hiragana (Suzuki, *op. cit.*, p. 66).

Com base na junção de ideogramas criaram-se conceitos que, dada a sua natureza abstrata, seriam graficamente indescritíveis, pois que não poderiam ser remetidos diretamente a uma imagem da realidade. Desta forma, o exemplo abaixo indica a construção do conceito *esposa* por meio da junção do ideograma “casa” com o ideograma “mulher”. Compostos em um mesmo ideograma, cria-se o sentido conceitual de esposa. Note que ao lado exemplifico o conceito *casamento* ao compor o ideograma “esposa” sucedido do ideograma “pessoa”, que por sua vez é complementado por um silabograma hiragana. “Esposa” pronuncia-se *yome* e “casamento” *yomeiri*:

嫁

“ESPOSA”
Ideograma
Junção de Ideogramas

嫁
人
り

“CASAMENTO”
Ideogramas e Hiragana
Disposto de Forma Sucessiva

Ao apresentar-se como imagem, o ideograma possui um caráter nocional que faz com que a transmissão da idéia seja anterior a qualquer outra operação, tornando-se mesmo secundária a sua leitura, sem sequer atribuir a sua forma sonora correspondente:

a palavra ideografada cria a imagem e penetra em nossa consciência em sua totalidade; apela a nossa percepção na unidade de forma conjugada a sentido e som. A mente se molda a apreender as coisas, os objetos, as idéias em seu todo; as partes não existem por si próprias, importam apenas para sustentar ou explicar o todo. (Suzuki, *op. cit.*, p. 68)

O mesmo processo ocorreria no cinema, cuja cena estaria composta de signos imagéticos equivalentes a ideogramas da língua japonesa. De acordo com a teoria de Metz, o cinema é uma linguagem, já que ele obviamente comunica, porém não é uma língua porque não pode ser reduzido a unidades distintas além do nível da imagem. Não tem signos no mesmo sentido da linguagem verbal (*apud* Johnson, 1982, pp. 14-5). Pasolini, no entanto, assegura ser o cinema uma língua na medida em que discorda de Metz quanto à unidade mínima do cinema. Para Pasolini, a unidade mínima não seria a imagem, mas cada objeto que compõe a imagem no plano, o que ele chama de *im-signo* (1982, p. 164).

Um filme é composto de sons e imagens em movimento, elementos que em um livro só podem existir representados simbolicamente por palavras. Por outro lado, um livro é composto pela escrita, elemento que pode ou não surgir dentro de um filme. A

realidade física de uma imagem visual é um jogo de luz e sombras que transmite uma ilusão de realidade produzida pelo aparato complexo do cinema. Portanto, a imagem é uma representação analógica, contínua e icônica da realidade, ao passo que a escrita é não-analógica e simbólica. *O resíduo verbal:*

é o que resta das realidades sentidas, imaginadas, pensadas, percebidas e dissipadas, única realidade que subsiste dessas realidades evaporadas e que, embora não seja senão uma combinação de signos, não é menos real que elas: os signos não são a presença, mas configuram outra presença, as frases alinham-se umas atrás das outras sobre a página e, ao se deslocarem, abrem um caminho para um fim provisoriamente definitivo. (Paz, 1988, p. 58)

Barbosa nos alerta que “talvez seja necessário relembrar: a palavra é integralmente som e sentido. A palavra é ritmo. É estrutura. É sintaxe — conjunto de combinações possíveis. É significação. Não se pode romper a unidade do signo verbal” (1989, p. 69). A escrita vale-se de *lin-signos* enquanto a imagem se vale de *im-signos*, se quisermos decompor as unidades menores como nos dizeres de Pasolini:

Verifica-se pois uma certa univocidade e um certo determinismo no objeto que se torna imagem cinematográfica: e é natural que assim seja. Porque o lin-signo adotado pelo escritor encontra-se já elaborado por toda uma história gramatical popular e erudita, enquanto o im-signo do autor cinematográfico foi extraído idealmente no próprio instante, e apenas por si próprio e — por analogia com um possível dicionário para comunidades que comunicassem através de imagens — ao surdo caos das coisas. (*op.cit.*, p. 139)

O autor de cinema não possui um dicionário como o escritor, ele tem uma possibilidade infinita presente na ordem caótica das coisas. Cabe a ele selecionar a ordenação de seus signos e criar sua significação a partir desta ordenação. “Não vai buscar os seus signos (im-signos) à arca, ao depósito, à bagagem: mas ao caos, onde estas não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica e onírica” (*op.cit.*, *ibidem*). Se a imagem é analógica, ela vai trabalhar com elementos da realidade para compor a imagem, tudo o que será filmado estará presente no mundo. O diretor só pode fugir da realidade do mundo se optar pela imagem criada virtualmente pelos recursos digitais. Tais signos seriam objetos, personagens, cenários e coisas que, apresentados de forma descritiva, podem saltar aos olhos do espectador de forma simultânea ou enquadrados consecutivamente pela câmara. Ou a câmara os mostra num mesmo quadro, ou pode passear sobre os objetos, coisas e pessoas mostrando cada um por sua vez, criando a sua própria seqüência fílmica.

Mas, voltando à língua japonesa, a sua poesia possui uma composição análoga à estrutura do ideograma. Da mesma forma que este proporciona a escrita de um conceito abstrato de forma lacônica, também a poesia possibilita, pela concisão e brevidade, uma exposição literária. Nas palavras de Eisenstein:

Aplicado a uma austera combinação de símbolos antagônicos, este método resulta numa seca definição de conceitos abstratos. O mesmo método, expandido para o luxo de um grupo de combinações verbais já formadas, floresce num esplendor de efeito ‘imagístico’. (1990, p. 37)

Símbolos antagônicos combinados vão transformar a estrutura lingüística em imagem acabada, transformando um pensamento imagístico em pensamento conceitual. Com esta estrutura lingüística podemos pensar que na cultura japonesa o conceito consiste em imagens descritas. A poesia seria então um esboço impressionista concentrado em que, a partir de versos, pode-se atingir o leitor tanto pelo conceito intelectual adquirido quanto pela qualidade emotiva despertada pelo poema:

Apesar do riso dos amigos,
a fuga e o retorno inesperados à casa.
Que hábito era aquele? (Ishikawa, 1991, p. 62)

Tarkovski realiza uma leitura apurada da poesia fornecida nos versos curtos japoneses. Ele comenta a exatidão e a simplicidade em que a vida é observada. Fala também em disciplina de intelecto e nobreza de imaginação. “Os versos são belos porque o momento, apreendido e fixado, é único e lança-se no infinito” (*op. cit.*, p. 124). Vemos no poema abaixo o antagonismo criado entre os símbolos “sepultura” e “casa” e como Ishikawa deriva desse antagonismo o valor dos versos. Como é capaz de nos dizer, tão breve e densamente, o que pensa e o que sente.

Volto e durmo em uma sepultura.
Como me magoam
os proprietários e suas casas! (*op. cit.*, 124)

O cinema trabalha com combinações de cenas em que cada cena é constituída de imagens que, por sua vez, são compostas de signos. Há aqui uma analogia entre o ideograma da língua japonesa e o signo imagético do cinema. Este conforma a cena de um filme, como o ideograma conforma o conceito. O cinema forma seqüências filmicas lacônicas como faz a poesia japonesa, primando pela brevidade, pois suprimir é a ordem primeira do cinema. Ele irá trabalhar com imagens metonímicas, somente aquelas que melhor imprimem o sentido buscado pelo filme e não todas, o que seria impraticável. A sua imagem estaria, então, descrevendo ao espectador elementos tais como cenários, personagens e objetos de forma simultânea ao desenvolvimento da narrativa, ou ainda podendo estar a descrição em primeiro ou em segundo plano. Portanto, não há como suprimir o elemento tempo da descrição, pois espaço e tempo são categorias conceituais que não se separam. Quando se descreve não se congela o tempo, a descrição realiza-se na coexistência espacial e temporal – portanto, estarei sempre narrando-descrevendo, descrevendo-narrando, numa simultaneidade que o cinema clarifica pelo seu potencial imagético. James manifesta-se com estas palavras:

Há muita probabilidade de que ele [o romancista] tenha uma disposição de espírito tal que essa distinção bizarra e literal entre descrição e diálogo, descrição e ação, pareça-lhe desprovida de sentido e pouco esclarecedora. As pessoas falam freqüentemente dessas coisas como se existisse uma distinção nítida entre elas, como se elas não se confundissem a todo instante, como se elas não se encontrassem intimamente ligadas num esforço geral de expressão. Não posso imaginar a composição de um livro encarnada numa série de blocos isolados; nem conceber, num romance digno de ser mencionado, uma passagem de descrição que seja desprovida de intenção narrativa, uma passagem de diálogo que seja sem intenção descritiva; uma reflexão qualquer que não participe da ação, ou

uma ação cujo interesse tem outra razão além daquela, geral e única, que explica o êxito de toda obra de arte: a de poder servir de ilustração. O romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, creio eu, que ele vive precisamente à medida que em cada uma de suas partes aparece qualquer coisa de todas as outras. O crítico que, a partir da textura fechada de uma obra terminada, pretender traçar a geografia de suas unidades, será levado a colocar fronteiras tão artificiais, temo eu, quanto todas aquelas que a história conheceu. (1970, pp. 82-3)

Narração e descrição são portanto categorias abstratas e não obras concretas que existirão em estado puro. E incorrer na linguagem abstrata é aceitar a generalidade, o universo conceitual no qual as coisas específicas e individuais são desprovidas de sentido.

As imagens seriam “ideogramas que estabilizam momentos da dispersão de significados no espaço-tempo” (1996, p. 6), nas palavras de Milton José de Almeida. Um momento em que se tem uma imagem como unidade de significado é também um momento em que é possível a estabilização momentânea da dispersão universal a que se refere Benjamin quando, estudando a mística de Isaac Luria, coloca a deportação dos judeus da Espanha em 1492 como uma ligação profunda entre história e exílio. Assim fala Gagnebin em seu estudo sobre Benjamin:

Na criação, Deus opera uma espécie de autolimitação, de contração que permite ao mundo surgir num *lugar* ocupado somente por sua plenitude inominável. A luz divina, que emana do Criador, é tão forte que as criaturas, semelhantes a frágeis recipientes de argila, não conseguem retê-la e quebram. Esta quebra dos vasos ou Schebira está na fonte desta des-ordem originária da qual sofre o mundo, deste estilhamento, desta dispersão universal à qual somente a recolha messiânica porá fim. (1994, p. 30)

Também Deus está afetado por esta fratura essencial. Sua *Schechina*, sua *presença*, interpretada como sua metade feminina, separa-se dele e toma o caminho do exílio. Assim, a história de Deus começa com o espedaçar de sua presença e o desvio obrigatório ao exílio que é, ao mesmo tempo, única possibilidade de criação.

Na diversidade que temos entre as línguas, todas elas serão múltiplas e incompletas a aspirarem, não a um momento de descoberta de uma língua ‘suprema’, a uma nostalgia de uma língua perfeita e única original, seja o hebraico sagrado da Bíblia ou as primeiras palavras de Adão, mas a uma harmonia secreta que vise uma elucidação histórica de suas diferenças pois, segundo Gagnebin, é com a explicitação radical da multiplicidade das línguas que se pode confrontar com a alteridade da língua estrangeira, cabendo ao tradutor o papel de tornar amigáveis as línguas que se apresentam múltiplas, com um motivo redentor de compreensão integral entre os homens:

Nesta visão essencial de toda língua e no mandamento nela baseado da compreensão universal entre os homens, nisto se fundamenta a possibilidade como também a tarefa do traduzir, que se possa, que se tenha o direito e o dever de traduzir. Pode-se traduzir, porque em cada língua cada uma das outras está contida no modo da possibilidade; tem-se o direito de traduzir quando se consegue realizar esta possibilidade pela cultura desta terra lingüística não cultivada; e tem-se o dever de traduzir para que venha o dia desta concordância das línguas que só pode crescer em cada língua particular, não no espaço vazio *entre elas*. (Rosenzweig *apud* Gagnebin, *op. cit.*, p. 34)

Trata-se, portanto, de uma esperança teológica cuja redenção não significa uma volta à língua perdida, única e sagrada, mas uma exposição integral da multiplicidade das línguas humanas históricas e imperfeitas, donde se possa subtrair uma compreensão universal que Benjamin chama de *prosa liberada*, que contém em si o risco de, numa tradução generalizada, destruir a si mesma como possibilidade.

A tradutibilidade, ou seja, a passagem do original à língua do tradutor, defende um conceito universal não só entre as diversas línguas humanas, mas também da língua muda da natureza e dos objetos para a língua humana, sonora e articulada. Assim, a tradução impõe-se ao texto original de forma violenta e estranha, tanto entre línguas diversas quanto entre língua e natureza, pois apreender a linguagem sugerida pelo mundo dos objetos é antes reter a comunicabilidade existente entre homens e coisas, atentando para o conceito de *animas mundi* que Hillman desenvolve ao atribuir o estado de alma às coisas, quebrando a noção usual de sujeitos particulares animados e objetos públicos inanimados:

a *anima mundi* aponta as possibilidades animadas oferecidas em cada evento como ele é, sua apresentação sensorial como um rosto revelando sua imagem interior — em resumo, sua disponibilidade para a imaginação, sua presença como uma realidade *psíquica*. Não apenas animais e plantas almadados, como na visão romântica, mas a alma que é dada em cada coisa, as coisas da natureza dada por Deus e as coisas da rua feitas pelo homem. (1993, p. 14)

O mundo seria apresentado como uma fisionomia a ser encarada, como formas expressivas que se auto-apresentam, as coisas falam, anunciam-se, observam-nos independente do modo como as observamos e as utilizamos. Ao pensarmos dessa forma, animamos o mundo, devolvendo-lhe alma e impedindo a mortificação dos objetos, pois conferimos a eles subjetividade. Então, ao descrevermos, não podemos tomar os objetos como coisas destituídas de alma, mas como imagens que oferecem complexidade e profundidade àquele que testemunha seus aspectos imaginativos. Devemos olhar os objetos e descrevê-los dotados de nossos pensamentos e sentimentos, pois a alma do indivíduo não pode avançar além da alma do mundo, uma vez que elas são inseparáveis, uma implicando a outra. É com as descrições subjetivas que podemos recuperar a psique do mundo e dar subjetividade aos objetos é transportá-los para o nosso interior, não para nos apossarmos deles mas para animá-los (Hillman, *op. cit.*, pp 15-6). Como nos dizia Balázs, “quando vemos a face das coisas, fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana”, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos (1984, p. 92).

Os poetas antigos, segundo Blake,

insuflavam em todos os objetos sensíveis o sopro de deuses ou de gênios, chamando-os pelos nomes e adornando-os com as propriedades dos bosques, rios, montanhas, lagos, cidades, nações e o mais que os seus dilatados e numerosos sentidos pudessem discernir. Em particular, estudavam o gênio de cada cidade e país, colocando-o sob a égide da deidade mental respectiva; até que, vingando um sistema, do qual uma minoria tirou vantagem, resultou a sujeição do vulgo, espicaçado agora a conceber as divindades mentais como abstraídas de seus objetos: assim teve início o Clero. Extraíndo

de legendas poéticas, formas de culto. E, passado tempo, os padres proclamavam que os deuses haviam ordenado tais coisas. Os homens vieram, assim, a olvidar que todas as divindades residem no peito humano. (1988, p. 26)

Deve-se notar portanto o movimento de dessacralização das coisas, pois o homem se emparedou completamente, a tal ponto que só pode perceber todas as coisas através das frestas exíguas de sua caverna. Blake (*op. cit.*, pp 20 e 30) orienta então que se deixe as portas da percepção devidamente purificadas, para que tudo assome aos olhos do homem como deveras o é — infinito, pois o homem não tem um corpo distinto da alma, aquilo a que se chama corpo é uma porção da alma discernida pelos cinco sentidos, as principais vias de acesso da alma neste estágio da nossa existência.

Segundo Benjamin, a experiência moderna se põe talvez como o campo mais privilegiado de circulação da noção inspirada no Barroco, pois a modernidade é um construto típico que assimila o tempo como coleção de momentos descontínuos e o espaço como coleção de objetos, sem que tenham eles uma idéia de totalidade, eliminando a idéia de processo, de organicidade. O mundo contemporâneo da mercadoria é de tal natureza em sua força de dissociação e alienação, que a sensibilidade alegórica moderna montará uma coleção de imagens dissociadas e não-orgânicas até o fim, numa imitação perversa e satânica, com o fim de exorcizá-las. Ela vai encarar de frente a crise mascarada pelo otimismo burguês do progresso, sendo a

expressão de desencanto lúcido que desautoriza uma visão ingênua do progresso como promessa de felicidade. Como estratégia típica à arte moderna, ela exacerba o que há de fragmentário, infernal, na experiência cotidiana, explicitando um sentimento de exílio no universo da mercadoria, sem operar uma *regressão mítica* própria a uma idealização pela qual a nostalgia do artista o levaria a imaginar belas totalidades. (Xavier, 1989)

Com o advento da imprensa, a leitura passa a substituir a transmissão de significado antes oferecida pela expressão facial, seja da própria realidade, da pintura ou da escultura. “O livro impresso assumiu o papel desempenhado pela catedral na Idade Média e tornou-se o portador do espírito do povo” (Hugo *apud* Balázs, *op. cit.*, p. 77). Com a descoberta da máquina cinematográfica, foi devolvida uma cultura visual à atenção dos homens, que expressariam suas emoções através de formas e imagens, gestos e feições.

Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito. (...) O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras. (Balázs, *op. cit.*, p. 78)

Mas a superfície expressiva de nosso corpo foi, pouco a pouco, reduzindo-se apenas ao rosto como se essa pequena superfície da face fosse o suficiente para transmitir, da melhor forma possível, sinais de nossa alma. “Às vezes acrescentava-se um gesto de mão, lembrando a melancolia de um torso mutilado” (*op. cit.*, p. 79).

A pesquisa lingüística, segundo o estudo de Balázs, descobriu que a linguagem originou-se no movimento expressivo em que todos os músculos do rosto e do corpo moviam-se em um mesmo grau de movimento dos lábios e da língua e que originalmente o

propósito não era produzir som, fenômeno secundário e fortuito que só mais tarde foi utilizado com fins práticos. Desta forma, o movimento expressivo, o gesto, é a língua-mãe aborígine da raça humana. Com o cinema, começamos um movimento de relembrar esta língua, ainda desajeitada e primitiva e muito distante dos refinamentos da arte da palavra, mas que já mostra potencialmente sua capacidade de expressão.

Entretanto, quando abandonamos o corpo como um meio de expressão, nós perdemos mais do que um simples poder de expressão corporal. Tudo aquilo que era para ser comunicado também se reduziu devido a essa negligência. Pois não se trata do mesmo espírito nem da mesma alma que é expressa ora em palavras ora em gestos. (*op. cit.*, p. 80)

Não se quer devolver à cultura do gesto e do movimento o lugar hoje ocupado pela cultura das palavras, não é possível tal substituição pois não há razão para renunciar a um tipo de conquista humana em favor de outra, segundo nos clarifica Balázs. E se olharmos para os rostos e gestos de cada um, e os entendermos, não apenas estaremos nos entendendo, como também aprendendo a sentir as emoções de cada um. O gesto não é só uma projeção exterior da emoção, é também o que a deflagra. Podemos falar então de uma universalidade da linguagem facial e do gesto (*op. cit.* p. 80-3).

Para terminar este estudo, podemos nos valer das palavras de Eliade, que ressalta que a casa não é um objeto, “uma máquina dentro da qual se vive”, mas um universo que o homem constrói para si mesmo imitando a criação do mundo pelos deuses.

O Ato de construir e o de instalar numa nova moradia são, de certa forma equivalentes a um novo começo, uma nova vida. E cada começo repete o começo primordial, quando o universo viu a luz pela primeira vez. Mesmo as sociedades modernas, com o seu alto grau de dessacralização, as festividades e o júbilo que acompanham o ato de estabelecer-se numa nova casa, ainda preservam a lembrança da exuberância festiva que, há muito tempo, marcava o *incipit vita nova*. (1979, p. 34)

Assim como o santuário, a casa é santificada, total ou parcialmente, por um simbolismo cosmológico ou ritual. Estabelecer-se em um lugar envolve uma decisão séria, pois implica em criar seu próprio mundo e assumir a responsabilidade de conservá-lo ou renová-lo (*op. cit.*, *ibidem*). E se resgatamos os valores da casa como temática para trabalhar a linguagem descritiva, seja no cinema ou na literatura, é porque vemos nela mais do que morada, mais do que peça a ser comercializada ou utilizada, enfim, ela é também aquela que guarda a memória de quem nela vive, guarda os devaneios e mistérios como uma espécie de ritual vivido pelo homem.

Referências bibliográficas

- Almeida, M. J. (1996). Anotações para o estudo da linguagem das imagens e sons na cultura atual. Anais do “2º Encontro de professores de História da USP”.
- Balázs, B. (1984). A face do homem. In: *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, Embrafilme.
- Barbosa, S. A. M. (1989). *A procura da palavra: a poesia educa enquanto poesia*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

- Blake, W. (1988). *As núpcias do céu e do inferno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Eisestein, S. (1990). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Eliade, M. (1979). *Ocultismo, bruxaria e correntes culturais*. Belo Horizonte: Interlivros.
- Filipak, F. (1983). *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV.
- Gagnebin, J-M. (1994). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp/Ed. Unicamp.
- Hamon, P. (1991) O que é uma descrição?. In: *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega.
- Hillman, J. (1993). Anima mundi. In: *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel.
- Ishikawa, T. (1991). *Tankas*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão.
- Johnson, R. (1982). *Literatura e cinema — Macunaíma: Do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- Lukács, G. (1968). Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Machado, A. (1982). A arte do vídeo. In: *Eisenstein: geometria do êxtase*. São Paulo: Brasiliense.
- Pasolini, P. P. (1982). *Empirismo Herje*. Lisboa: Assirio & Alvim.
- Paz, O. (1988). *O monogramático*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Reuter, Y. (1996). *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes.
- Suzuki, T. (1993). Dossiê palavra/imagem. *Revista da USP*, nº16.
- Tarkovski, A. (1990). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Todorov, T. (1970). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.
- Troyes, C. (1991). Lancelot, o cavaleiro da charrete. In: *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes.
- Xavier, I. (1989). Alegoria, modernidade, nacionalismo. In: G. Boffa, *As idéias mudam na esquerda*. [s.l.]:Renascita.