

POÉTICA DA VISÃO IMAGINAL: AS PAISAGENS DO OLHAR.

Carlos Alberto Murad
PROURB-UFRJ
Grupo Fotopoética
murad@acd.ufjf.br

Aline Andrade
PROURB-UFRJ
Grupo Fotopoética
aassis03@yahoo.com.br

Claudia Veloso
PROURB-UFRJ
Grupo Fotopoética
clauveloso@terra.com.br

Abstract

The poetic of sight: eye-driven landscapes

This paper is based on the phenomenological approach of the imagination and poetic image of the philosopher Gaston Bachelard (1957, 1960), through a discussion of the role played by imaginary impulse in the comprehension and representation of urban nature. Our aim is to explore the epistemological potential of a poetic interpretation of eye-driven landscapes by an ontology of sight. We will do so by exploring two topopoetics themes given by Bachelard's phenomenology, such as a blue sky deepness e o movement of intimate immensity, from which Win Wenders's cinematic urban spaces will be analyzed. We believe the poetic contemplation of film framing would be a way from where the city and its eye-driven landscapes would meet their full human destiny.

"O Olhar, tal o espelho que faz Ver, brilha". Bachelard

1. Introdução

O presente trabalho insere-se no campo de estudos sobre o potencial das imagens imaginais no desvelamento das múltiplas alternâncias tempo-espaciais que compõem a nossa experiência de contemplação da paisagem-mundo. Nos propomos, inseridos na Fenomenologia da Imagem ¹ Poética (Bachelard, 1957, 1960) a refletir as permeabilidades entre as diferentes experiências de contemplação do olhar no espaço urbano. Especialmente pela confrontação de modos de visualização intermediados com o instrumental tecnológico. Iremos discutir as ideações imagéticas contidas no universo de visualização da sala de projeção e aquelas operadas por Win Wenders em sua criação filmica de temas urbanos. Por acreditar que a visão constitui um conjunto complexo organizado a partir de induções oriundas de todas as instâncias do ser humano, entre elas a da Imaginação, nós iremos discutir o papel e a natureza destas induções imaginais na apreensão integral da cidade.

2. A imagem poética cria mundos

No âmbito desta abordagem, a imaginação tem no devaneio o seu instrumento para a apreensão dos fenômenos do objeto. A contemplação em devaneio nos propicia a superação dos atributos funcionais e objetuais tanto da fisiologia da visão quanto do visível. Um só continuum liga os olhos e o objeto olhado. Bachelard nos ensina que o olhar se constituiria na dialética ambivalente do visto e do vendo. É imerso nesta ambivalência do devaneio do olhar que repercutimos uma dinâmica imaginária de elans imagéticos chamados de imagem poética por Bachelard (1942). Uma dinamização que não se constitui em nossa interioridade como figuras ou aparências já que não se originam da percepção nem do nosso repertório memorial. Ao contrário, trata-se de uma novação imagética cuja irrupção na Imaginação antecederia a percepção. (Bachelard 1942,1989).

Apreender e pensar a imagem poética por meio de uma consciência imaginante, constitui o desafio de uma lógica imagética que não opera por estruturas conceituais e sim por ideações imagéticas. O que significa esgarçar as

certezas e paradigmas do nosso pensamento racionalista buscando operar a fluidez, a descontinuidade e a variabilidade de um pensamento por imagens.

Neste sentido, a experimentação imaginária dos fenômenos que permeiam as paisagens urbanas, implica na superação da objetividade perceptivo-cultural da cidade. O que não significa uma limitação cognitiva, mas que a relação entre o Ser e o Mundo estará imune ao determinismo e exclusividade dos paradigmas racionalistas. E principalmente de que esta incorporação da perspectiva da Imaginação e das imagens na reflexão do objeto-paisagem urbana dá um sentido integral ao conhecimento da natureza do urbano.

3. A imagem fílmica e sua ontologia

O cinema insere-se na longa trajetória humana de construir aparatos de representação e simulação que mimetizam as diferentes instâncias do espírito humano no seu encontro com o Mundo. Considerando o modus operandi de apreensão da consciência imaginante podemos pensar que a imagem fílmica vem dar suporte cinemático simulador desta animação imaginal típica do processo de autogenia da Imaginação. Assim uma ontologia da imagem fílmica parece vinculada a uma dinâmica de evasão que escapa ao curso ordinário do cinemático e orienta-se na direção desta totalização mútua que se estabelece entre o imaginal onírico e a imagem fílmica. Perante a tela luminosa, vivemos o que Calvino chama de “cinema mental”, isto é, a imaginação desempenha um papel de acender em nós as imagens que vemos e as que não vemos nas telas. Segundo o autor, “o cinema mental funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior”(Calvino, 2001: 99).

Pensando nestes mundos ausentes e em sua reificação nos deparamos com uma singularidade da criação fílmica, de uma característica que, segundo Morin, origina-se pelo fato de trazer uma “conjunção da realidade do movimento e da aparência das formas levando ao sentimento da vida”, ou seja, no cinema a impressão da realidade não se dissocia dos seus co-naturais potenciais

de irrealidade (Morin, 1956). Nesta oscilação constante o onirismo fílmico e o fílmico concreto conjugam-se na experimentação de um mundo espacializando-se na interioridade do espectador. Assim, o cinema pratica intuitivamente o sentido de mundo-lugar como uma dimensão existencial do espaço, esta que reúne a oscilação do Ser e o Mundo.

Nesta perspectiva, a inscrição técnica, fotográfica, da realidade no filme permite abrir para uma compreensão da linguagem fílmica, distanciada de sua aderência ao real, podendo assim ser pensada a partir de uma ontologia do imaginal. Não deixa de ser curioso notar que apesar do cinema fazer apelo basicamente aos sentidos da visão e da audição, o mesmo tem a sua expressão num além dos sentidos e das sensações, para Bergman “Quando temos a experiência de um filme, dispomo-nos conscientemente para a ilusão. Pondo de lado a vontade e o intelecto, abrindo espaço assim para a imaginação” (apud Monteiro, 2005). O que significa que ativamos outras narrativas tempo-espaciais que se superpõem ao fluxo fílmico, alterando-o e assim introduzindo novas e múltiplas realidades.

Esta apreensão libertando a imagem fílmica do tempo de qualquer enquadramento ou fixação, põe em questão o estatuto das temporalidades afetivas questionando, portanto a articulação narrativa de uma seqüência lógica. Abrindo assim um pensamento para além da significação, projetando em nós os diferentes sentidos desta narrativa. Bergman, ao afirmar que “a seqüência de imagens atua diretamente nos nossos sentidos” (apud Monteiro, 2005), nos leva a compreender que o instrumento lingüístico no qual se funda o fílmico possui uma natureza imune ao racional, o que reforça o estatuto onírico do cinema.

Numa outra abordagem, Deleuze nos ensina que o cinema é o espaço por excelência para análise das complexas relações entre passado e presente, memória e acontecimento. A câmera, segundo o autor, funda uma consciência que se define não pelos movimentos que é capaz de fazer, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de provocar. Deleuze constata o fílmico como “o sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer” (1983: 15), e seria “somente quando o

movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral. Por que a própria imagem cinematográfica faz o movimento, porque ela faz o que as outras artes se contentam em exigir (ou em dizer), ela recolhe o essencial das outras artes, herda o essencial, é como o manual de uso das outras imagens, converte em potência o que ainda só era possibilidade” (Deleuze, 1985: 203).

O cinematógrafo exalta a visão do banal porque dispõe de um encanto das imagens ². Ao inventar suas próprias salas de projeção o cinema “ampliou certas características oníricas” (in Xavier, 1983: 155) que facilitaria as projeções – identificações ³ e a obscuridade das salas foi pensada para isolar o espectador e acentuar todo o seu fascínio.

A cidade, ao incorporar na rotina do seu cotidiano estas salas escuras de magia, estabelece as unidades industriais de sonhos que, segundo Vale, são acumuladoras dos segredos daquela cidade (2000). Pois, são espaços onde a experiência individual coletiviza o valor imagético, tornando este espaço territorial em território de um tempo imaginal e assim esta conjunção adquire o estatuto de lugar. Segundo Bachelard “não é somente um tempo que se desdobra. É também um espaço habitável que se constitui” (1989: 154), depois de nos dar uma experiência nova essencialmente repleta de urbanidade. Encontramos aí uma questão relativa aos espaços que se tornam lugares ⁴, lembrando o que Norberg-Schulz designava como a necessidade da existência de lugares que possam nos fazer sonhar frente a grandeza das cidades (1980).

Ao adentrarmos nesta sala-caixa de mistério nos defrontamos com a dialética do exterior e do interior numa relação espacial absolutamente imaterial, visto que, como nos lembra Jouve, na sala de cinema “estamos onde não estamos” (apud Bachelard, 1989: 215). Na sala de cinema “o aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito.” (Bachelard, 1989: 216). Se por um lado estamos imersos na escuridão da nossa solidão, por outro

somos lançados em uma imensidão íntima. Transpomos limites e chegamos a uma inversão de dimensões, isto é, nesta caixa preta habita uma reviravolta da perspectiva do interior e do exterior. Morin descreve que para o espectador das salas de cinema “tudo se passa muito longe, fora do seu alcance. Mas ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si.” (1983:156). O dentro e fora trocam de lugar, existe um vai e vem em constante mutação e troca imagética. Um alimentar-se imaginário do que Morin chama de participação afetiva da imagem, onde o espaço da sala nos serve como uma concha que sugere devaneios de refúgio, onde o sonhador “está feliz por que está triste, contente por estar só e espera. Nesse canto medita-se sobre a vida e a morte.” (Bachelard, 1989: 149). Neste momento não se trata de ver o exterior, mas sim de ver em profundidade pelo esvaziamento de toda atmosfera concreta.

Ao adentrarmos na obscura sala contemplamos a paisagem que nos contempla e de um só golpe estamos contidos na imensidão desta imagem. A paisagem cinematográfica revelada pela tela luminosa da sala escura, desperta em nós um sentido de imensidão íntima. Ao experimentarmos novas espacialidades estamos nos lançando em estados de expansão que normalmente é refreado pela vida e detido pela prudência. As emoções mas pungentes da vida real são muitas vezes ofuscadas, cabendo à nossa imaginação a função de nos descolar do pragmatismo. A paisagem no cinema não é uma simples extensão neutra do espaço cartesiano, mas é uma paisagem habitada por visões que orientam, antecipam e dão sentido as coisas e a nossa maneira mesmo de visualizar tal paisagem. Bachelard nos ensina que na imensidão encontramos a categoria filosófica do devaneio da grandeza, pois “a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.” (2001a:189). Assim, Wenders na escolha destas visadas, marca sua preferência por paisagens que possam despertar no espectador uma contemplação íntima impregnada do sentido do infinito. Em *Asas do Desejo* (1987) traz a cidade representada pelos seus

vazios na busca da paz de um olhar que contempla os cantos cegos da cidade.

A paisagem escolhida para acolher o circo em 'Asas do Desejo' (1987) visava exatamente guardar uma imagem sentimental da cidade, "Sim. Eu escolhi este lugar por que ele era um lugar único onde poderia acontecer uma infinidade de possíveis, onde se reproduzia uma ruptura." (1992:152). Para o cineasta, a paisagem tem que produzir rupturas constantes que ajudem a contar a sua própria história, pois afinal o cinema tem a função de emocionar e de trazer visões do mundo. Assim sendo, a escolha de uma paisagem filmica deve conter elementos que despertem cordialidades, simplicidades e silenciasidades evasivas. O cineasta esclarece que para representar uma imagem é necessário que a mesma possa conter uma infinidades delas, a paisagem que abrigaria o circo deveria ser a mais vazia possível. Neste "lugar centrífugo é onde habita a cidade, é este centro passivo, o olho do ciclone... eu achei que este lugar era simplesmente um lugar de sonho dentro da cidade." (Wenders, 1992: 153).

A cidade revelada no filme é assim revestida de uma atmosfera de mistério que remete o habitante/espectador a um sentimento de isolamento contemplativo e de encontro com o sentimento profundo do céu azul que para Bachelard "a vista do céu profundo é, de todas as impressões, a mais aproximada de um sentimento. É mais um sentimento que uma coisa visual, ou antes, é a fusão definitiva, a união inteira entre sentimento e vista." (2001a:167). Com tal reflexão chegamos no que Bachelard chama de sublimação evasiva, onde a imagem do céu azul seria mediada pela imaginação imaterial perante a ausência total de objeto, sendo sim representado por pura sentimentalidade. Para Bachelard "acreditamos contemplar o céu azul. De súbito, é o céu que nos contempla." (2001a: 168). E é neste vivenciar a cidade wenderiana que experimentamos um universo rico em sutilezas e vivenciamos uma paisagem ciclópica da cidade, passiva de evasão, onde se desvela uma interação entre o contemplar e ser contemplado, na transcendência mesma das imagens.

Fixo na cadeira do cinema, nosso olhar se desloca em múltiplos pontos de vista, onde o campo visual é alargado

em um mundo espetacular, dissolvendo o espaço escuro da sala e resgatando a paisagem urbana da opacidade cotidiana.

4. Conclusão

Ao habitarmos esta cidade filmica, ao imaginá-la ligamos-nos intensamente a ela e nos sentimos fazendo parte de suas imagens. Deixando-nos perpetuar neste sentimento de grande calma, criada pelo cineasta ao escolher suas paisagens. E despertamos em nós um sentimento positivo de posse e um enorme prazer em habitá-la. O que torna a experiência filmica uma experiência do inaudível e do invisível. No imaginário filmico de Wenders a cidade não é tratada como maquete de uma paisagem, o olhar-câmera wenderiano, como num vôo de pássaro transforma esta paisagem concreta em poeira luminosa. Assim, esperamos que esta reflexão sobre a lucidez cogitadora da imaginação possa ter demonstrado que os fenômenos da gênese urbana encontram um sentido nesta continuidade imaginal que une o ambiente fantasmático da imaginação, o ambiente luminoso da sala de projeção e os enquadramentos fílmicos. Suas faces ocultas, impalpáveis pela clareza racionalista, encontram revelação de luminosidade na fascinação de uma consciência imaginadora.

Referências

- Bachelard, G. 1942. *L'Eau et les Rêves*. Paris : José Corti.
- Bachelard, G. 1986 (1960). *La Poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- Bachelard, G. 1989 (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- Bachelard, G. 2001a (1943). *O Ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G. 2001b (1948). *A Terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Calvino, I. 2001 (1972). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Deleuze, G. 1983. *Cinema 2- L'image- temps*. Paris: Les Editions de Minuit.

- Deleuze, G. 1993. *Cinema1 - l'Image-mouvement*. Paris: Les Editions des Minuit.
- Deleuze, G. 1995. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34.
- Monteiro, F. P. 2005. Acessado em março 2005 www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq
- Norberg-Schulz, C. 1980. *Genius Loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli.
- Vale, A. F. C. 2000. *No Escuro do Cinema: Cenas de um Público Implícito*. São Paulo: Annablume.
- Xavier, I. 1996. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago.
- Xavier, I. 2003. *A experiência do cinema – antologia*. Rio de Janeiro: Graal.
- Wenders, W. 1992. *La Verité des Images*. Paris: L'arche.

Endnotes

- ¹ Imagem neste trabalho tem o sentido de uma virtualidade imaginal vivida em nossa interioridade. Diferencia-se da concreta imagem-figural.
- ² Encanto da imagem é quando uma realidade prática desvalorizada se torna uma realidade afetiva acrescida pelo poder considerado por Morin como "afetivo" do cinema (1956). Assim sendo, as paisagens pitorescas se tornam paisagens afetivas.
- ³ Morin desenvolve uma teoria sobre o complexo projeção-identificação-transferência, onde ele explica ser este complexo responsável pela apreensão subjetiva das coisas do dia – a dia que fogem da realidade levando ao estado d'alma e ao devaneio. Assim o sonho torna-se um processo mais íntimo do estado puro da projeção – identificação.
- ⁴ Lembramos que para Norberg-Schulz (1980), o conceito de lugar pressupõe a existência de uma dimensão existencial do espaço, isto é, uma propriedade do espaço que supera a sua materialidade física, concreta. E através da arquitetura e do espaço urbano o homem interage com o ambiente, construindo e concretizando lugares existenciais que se inserem nas cidades.



Carlos Alberto Murad

Doutor em Esthétique et Sciences de l'Art, Université de Paris I, 1982
Professor Titular - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Programa de Pós-graduação em Urbanismo – PROURB- UFRJ
Grupo Fotopoética, UFRJ, CNPq
Áreas de interesse: Fotografia, Arte Urbana, Filosofia das Imagens



Claudia Veloso

Arquiteta, 2002, Universidade Integrada Metodista Bennett – Rio de Janeiro
Programa de Pós-graduação em Urbanismo – PROURB- Universidade Federal do Rio de Janeiro
Grupo Fotopoética, UFRJ, CNPq
Áreas de Interesse: Arte Urbana, Cinema, Imagem Poética e Paisagem Urbana.



Aline Andrade

Arquiteta, 2003, Universidade Federal de Juiz de Fora.
Programa de Pós-graduação em Urbanismo – PROURB- Universidade Federal do Rio de Janeiro
Grupo Fotopoética, UFRJ, CNPq
Áreas de interesse: poética urbana, estética e arte urbana, projeto urbano.