



Poética do espaço cinematográfico: uma topoanálise a partir de Gaston Bachelard¹.

Bruno Sérgio Franklin de Farias GOMES²
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN.

RESUMO

O presente ensaio expõe a ideia de que a direção de arte e a cenografia são elementos significativos para entender a poética visual no cinema. Por conseguinte, tais valores são tanto necessários para compreender uma topoanálise do espaço cinematográfico para a cadeia produtiva, quanto para os leitores visuais. Com tal assertiva, adentramos no livro “A Poética do Espaço” de Gaston Bachelard, como uma obra matriz para o entendimento da leitura do cinema por meio das tipologias e topologias. Dentre os principais interlocutores, podemos citar Aumont (2004), Bernardet (1986), Brutuce (2008), Castilho (2006) e Pessanha (1978). Com operadores de cognição, ilustramos alguns apontamentos no texto por meio dos filmes A história sem fim (1984), Dogville (2003) e A menina que roubava livros (2014).

PALAVRAS-CHAVE: cinema; direção de arte; cenografia; espaço cênico; ambiente;

I – POR UM CONHECIMENTO DE GASTON BACHELARD.

O poeta e filósofo Gaston Bachelard é uma dos pensadores que recusam a visão simplista dos limites entre o real e o imaginário. É também um importante interlocutor para uma filosofia da ciência e, a partir da obra de exposição deste ensaio – “A Poética do Espaço” – nos assegura uma visão mais estendida para conhecer o “devir poético” na construção das imagens por intermédio de sua origem, de sua essência. Para ele, a imaginação é o ato de produzir imagens. Sendo assim, adentramos agora nas superfícies

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual, GP Cinema, do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Natal, RN – realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFRN, Professor Bolsista Capes pela Universidade Aberta do Brasil e Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Diretor/apresentador do Programa de TV “Educação em Pauta”, exibido na TV Câmara Natal – RN. Email: brunoradioetv@gmail.com



que representam as pistas para a sua contribuição de uma poética do espaço cinematográfico, buscando expor uma topoanálise a partir de sua obra.

Bachelard nasceu em 27 de junho de 1884, em *Bar-sur-Aube*, uma cidade localizada na região Champagne-Ardenne, França. De origem humilde, sempre dividiu o seu tempo entre os estudos e o trabalho e assim, foi professor de física e química no curso secundário. Depois do trinta anos, iniciou os estudos na área de filosofia, passando a se dedicar a epistemologia nas décadas de 20 e 30. Coursou engenharia, um sonho antigo e chegou a ser professor de matemática. Neste tempo, buscou as estratégias pelas quais podemos conceder a legitimidade o conhecimento científico e escreveu a sua tese sobre a história da ciência. Com pesquisador, afirma algo fundamental para a nossa proposta de pensar o espaço, algo que será explorado nas próximas páginas. Bachelard percebe uma descontinuidade da ciência, chegando a afirmar que a ciência não é linear e levantando o argumento de que o passado não explica o presente. Tal aposta atribui ao conhecimento a possibilidade de ser um obstáculo epistemológico, ou seja, as maneiras por meio das quais se faz conhecer, pode ser algo que impede a própria produção do conhecimento científico.

Tais incursões vieram expressas na publicação em 1937 do livro *La Formation de l'Esprit Scientifique* (A Formação do Espírito Científico), quando analisa os diversos obstáculos epistemológicos que devem ser levados em conta para assegurar a verdadeira mentalidade científica. Desta forma, não basta criticar e corrigir o conhecimento vulgar, é necessário romper totalmente com ele. O conhecimento vulgar é resultado da passividade, do fator sensitivo e, sendo assim, pertencendo ao campo de confiança plena nos sentidos. É o saber do dia a dia, do cotidiano. Já o conhecimento científico é resultado de uma atitude, ou seja, de uma ação ativa, racional e que desconfia sempre os saberes dos sentidos, ainda que possa lançar mão dos mesmos para conhecer. Possui um posicionamento crítico, explicativo, objetivo, metódico e sistemático.

No livro *A Psicanálise do fogo – La Psychanalyse du Feu*, 1938 – constrói o pensamento como desdobramento de suas experiências com a química e a alquimia, demonstrando visões subjetivas sobre o fogo e deixando de lado as concepções objetivas sobre o assunto. Critica também o determinismo científico, pois, existem duas vias do conhecimento: no primeiro, a ciência moderna produz o saber como o único conhecimento válido, por outro lado, este conhecimento foi naturalizado e o conhecimento científico passou a ser o hegemônico.



Bachelard não foi apenas o filósofo do "novo espírito científico". Investigou também a natureza do imaginário poético e soube extrair novos significados das obras de arte. Num ensaio sobre Monet, *As Ninféias ou as Surpresas de uma Alvorada de Verão*, escreveu: "Não se sonha junto à água sem formular uma dialética do reflexo e da profundidade" (PESSANHA, p. XVII, 1978).

Na fase final de sua obra, Bachelard continua trilhando os dois sentidos paralelos da ciência e da poesia. Nos dois desenvolve o tema do materialismo como na manipulação da matéria, na demiurgia (criação do mundo, ação criadora) e na ampla acepção (artesanal ou onírica; racional ou científica), tornando-se o ponto onde se cruzam ciência e poesia, razão e devaneio. Os últimos livros de Bachelard revelam essa dupla vida de um espírito aberto, insaciável e, por isso, sempre jovem: *Le Rationalisme Appliqué* (O Racionalismo Aplicado), 1919; *L'Activité Rationnaliste de la Physique Contemporaine* (A Atividade Racionalista da Física Contemporânea), 1951; *Le Matérialisme Rationel* (O Materialismo Racional), 1952 ; *La Poétique de l'Espace* (A Poética do Espaço), 1957; *La Poétique de la Rêverie* (A Poética do Devaneio), 1961 e *La Flamme d'une Chandelle* (A Chama de uma Vela), 1961. Gaston Bachelard faleceu em 1 de outubro de 1962, em Paris.

Por sua potente contribuição na área da ciência, filosofia e literatura, sem esquecer a contribuição significativa como professora na Universidade de Sorbonne, Bachelard também foi eleito membro da Academia de Ciências Morais e Políticas da França e recebeu o Prêmio Nacional de Letras. Partidário dos estudos interdisciplinares, na obra matriz deste trabalho – *A poética do espaço* (2008) – podemos ressaltar linhas argumentativas muito claras nas áreas da literatura, da filosofia e da psicologia. E, para o nosso estudo, centralizando-as à sétima arte.

II – OS SENTIDOS DO AMBIENTE: DO ESPAÇO TEATRAL AO CINEMATOGRAFICO.

Bachelard é um filósofo que concede um lugar aos sonhos na reflexão filosófica. Arquiteta uma nova concepção de racionalismo, sendo representado pela condução setorial e aberta do pensar. Assim, percebemos como as vias de acesso ao pensamento do que chamamos na área da comunicação de cenografia ou direção de arte, como um ato criativo baseado na construção de sentido, algo pertencente ao que os olhares da obra bachelardiana apresentam como por uma poética do devaneio poético. Fato melhor explorado na obra publicada em 1961.



É a partir da direção de arte que os personagens, os espaços e a vida passam a serem materializados no espaço fílmico. Cabe a este profissional a direção da construção do figurino, dos objetos cênicos, da decoração dos ambientes ficcionais e também da construção arquitetônica nos estúdios ou set de gravação em externas.

A partir da constatação de Aumont (2004), percebemos que a direção de arte se constitui em uma das tarefas mais importantes no filme. Entretanto, da forma que se apresenta hoje, a direção de arte é uma área, ainda, recente na sétima arte. Poderemos ver que a cenografia no cinema percorreu um longo processo marcado por transformações até se constituir numa parte integrante da direção de arte.

A direção de arte não foi sempre assim. No início do cinema, o que se via na tela era uma transposição das técnicas teatrais de cenotécnica, maquiagem e figurino. O cinema dos primórdios, da década de 1910 a 1920, era teatral, a composição visual ainda se apoiava na pintura e na fotografia (CASTILHO, 2006, p. 4).

Se o cinema é “[...] antes de mais nada, uma arte da imagem e tudo que não é ela (palavras, escritas, ruídos, música) deve aceitar sua função prioritária” como afirma Aumont (2004, p. 162), cabe a cenografia se constituir com o conjunto de elementos pictóricos, plásticos e técnicos que permitam montar uma representação teatral ou qualquer outro tipo de espetáculo, como desfiles, shows, programas de TV, clipes e peças publicitárias e grandes filmes. Assim, o cenário é o arranjo expressivo de um espaço arquitetônico, no qual os diversos materiais (telões, bastidores, refletores, móveis, adereços ...) e efeitos cênicos (formas, luzes, cores e sons) estão destinados a criar a realidade ou a atmosfera do ambiente onde decorre uma ação dramática (sequência) ou cena (take). Cenografia hoje é um ato criativo e aliado do conhecimento de teorias e técnicas específicas - que têm, a priori, a intenção de organizar visualmente o lugar teatral para que nele se estabeleça a relação cena-público. O cenário, como produto desse ato criativo, tem que traduzir essa intenção e, portanto, só pode ser analisado dentro do contexto específico da montagem teatral encenada.

Podemos perceber isso na condição espacial do ambiente de encenação desde o século V a.C na antiga Grécia e Roma, quando podemos identificar deste a ruptura entre os temas encenados no teatro, às marcações cênicas e construções teatrais com a separação dos espaços de encenação e do público. Neste período, a cenografia reduzia-se a fachadas de palácios, templos e tendas de campanha, com alguns mecanismos que

produziam efeitos especiais e enriqueciam o aspecto visual de um espetáculo. Segundo Garcia (1989) a arena, é a mais antiga concepção de cena, iniciada pelos gregos, com uma poesia de coral, em que o público se organizava de uma forma circular em volta dos coristas, dispostos por todos os lados, dando uma visão geral de todos os acontecimentos. Como elementos do espaço de performance inicial, temos os seguintes ambientes do espaço global do teatro grego:

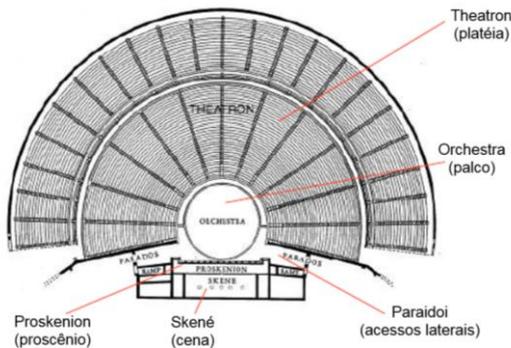


Imagem 1: Ilustração da arquitetura do teatro Grego do século V.

Os termos que serão mencionados são uma cartografia dos primeiros espaços de articulação e encenação da arte da interpretação. O “Skené” é uma barraca simples de madeira e pano, onde os atores podiam se trocar. O “Paraidoi” eram os ambientes de passagem, de acesso e o “Proskenion”, o espaço onde as cenas evoluíam-se. O lugar central chamado de “Orchestra” faz menção exatamente ao que tivemos na história do teatro e do cinema como o ambiente separado para os instrumentos, para a orquestra. Conforme Garcia (1989), o espaço inicial do teatro uma semicírculo e desta forma, o “Theatro” é o lugar do público com base na divisão do lugar. Como espaços de evolução e desenvolvimento, ainda existiu o “Ekicléma”, identificação quando acontecia uma cena improvisada dentro do palácio; O Mecane, representado pelo processo de ascensão de deuses e heróis ao palco; O Teologeion, efeito espacial que produzia uma descida na cena uma divindade e os Alçapões, como a possibilidade da aparição no palco de sombra de mortos. Desta forma, o teatro grego possuía fachadas de palácios – obra construída – e estruturas móveis – fazendo-nos perceber a importância e o surgimento do maquinismo.

Com o tempo, segundo Góes (1983), os atores começaram a representar histórias mais grosseiras relatando temas da época, deixaram de usar as máscaras, e passaram a usar



roupas comuns. Na idade média, não se construíam teatros e representavam-se apenas certas passagens bíblicas, geralmente dentro das igrejas ou nas ruas das cidades. Assim, o interior das igrejas servia de cenário. Por volta do século IX, quando o drama contaminou-se de elementos profanos, o teatro passou a ser encenado no adro das igrejas, sendo emoldurado pelos pórticos. Com o passar do tempo, as peças teatrais foram se tornando muito extensas e com vários personagens, o que fez com que elas fossem representadas em praças públicas, ainda próximo às igrejas. Já no renascimento, o teatro recuperou seu antigo brilho, passando a ser considerada uma arte erudita e ganhando um edifício especial, dotado de divisões hierárquicas.

Resumidamente, hoje temos no teatro os seguintes ambientes de realização teatral: 1) Urdimento: espaço no teatro onde fica o maquinário que produz efeitos cênicos e localizam-se os refletores e outros; 2) Rotunda: cortina instalada no fundo do palco; 3) Ciclorama: tela semicircular no fundo do palco; 4) Tapadeiras/bastidor/trainel: peças de cenário, elementos; 5) Coxia: espaço fora da caixa cênica, onde fica a produção e o backstage (bastidores); 6) Praticável: plataforma usada para níveis de piso e o 7) Piso: madeira ou lona, pintado ou revestido.

Espaços que podem, inclusive, servir de obra prima para a construção dos espaços que serão percebidos pelos espectadores tanto no teatro, quanto no cinema, pois, como afirma Bernardet (1986, p.127) “Portanto, sem intervenção, sem deformações, o cinema coloca na tela pedaços da realidade, coloca na tela à própria realidade. É pelo menos a interpretação que se tenta impor”.

No cinema, o conceito de cenário compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas. Segundo, Butruce (2007, p.7), a direção de arte tem importância crucial na criação da visualidade do fílmica, já que os cenários servem não somente para emoldurar o movimento dos atores, como também a mediação da câmera, pois é seu arsenal de trabalho que estabelece a disposição visual dos espaços e dos elementos constituintes que guiarão esta operação.

Compreendendo a estratégia de Bachelard (2008) ao tomar o espaço da “[...] casa como um instrumento de análise para a alma humana”, atribuímos ao diretor de arte a função de “maestro visual”, ou seja, alguém que coordena, afina e harmoniza todos os elementos visuais que compõe a cena, que será iluminada e fotografada para um filme, um espetáculo ou um programa de televisão. Diz Castilho (2006, p. 4), “Sua orquestra é composta de cenógrafos, cenotécnicos, pintores, figurinistas, maquiadores, cabelereiros,



produtores de objetos, técnicos de efeitos especiais e mais recentemente, especialistas em computação gráfica”.

Conforme as obras bachelardianas, aplicadas à literatura, consideramos que os diretores de arte são na verdade poetas visuais da construção dos espaços íntimos das casas. O referido autor tem um campo de exame bem delimitado e que servirá de base para o presente ensaio. Isso porque pretendemos examinar imagens bem simples, as imagens do espaço feliz e na acepção de Bachelard (2008), tal investigação recebe o nome de “tipofilia”.

III – A POÉTICA DO ESPAÇO E A CENOGRAFIA DE BACHELARD.

A imaginação é a mola criativa na interpretação das imagens do cinema, se para uma análise estruturalista dos produtos cinematográfico, deveríamos escolher com profundidade a obra de um diretor, os elementos estéticos internos e externos do filme, bem com o sistema de significação (linguagem) e os elementos de significação presentes nas culturas através das quais o conteúdo foi produzido e será interpretado, nos propomos aqui apenas navegar pelas imagens de alguns filmes como um roteiro aberto. Se não fosse, estaríamos contrariando a presente assertiva do próprio Bachelard, que não advoga da ideia poética de causa nem de consequência histórica.

Essa imagem que a leitura do poema [**diria eu, “a leituta do cinema”**] nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-se tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser (BACHELARD, 2008, p.8).

Cada circuito fílmico é na verdade uma a imagem poética não causada por impulsos do passado como afirmam os psicólogos e psicanalistas, pelo contrário. Cabe-se aos psicanalistas e psiquiatras a análise dos “porquês”, a incessantemente necessidade de descrever os sentimentos pelo passado, nos cabe como fenomenólogos, saber que ainda que o passado seja importante, cabe ao presente o instante do sentimento vivido e poético.

Pensar nas imagens do cinema é pensar no imaginário, na imaginação. E para Bachelard (2008, p. 17), “[...] a imaginação como um poder maior da natureza humana”. O imaginário segundo Marcondes Filho (2009, p. 176), vem do latim, *Imaginarium*, o que



existe na imaginação. Para a epistemologia, é um “Campo de pesquisa sobre as imagens ‘que ordenam os modos de representação’. Os estudos do imaginário atravessam várias disciplinas, como antropologia, história, psicanálise, filosofia, arte e teologia”. São muitos os interlocutores do imaginário, e este é um conceito muito caro para quem estuda a área. Nos fazendo destacar apenas por nome, alguns dos principais pensadores além de Bachelard, como Gilbert Durand, Carl Gustav Jung, Claude Lévi-Strauss, Edgar Morin, Cornelius Castoriadis, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Roger Caillois, Mircea Eliade, Henry Corbin, Michel Maffesoli e Patrick Tacussel. Cada um com uma significativa e peculiar aposta, mas unidos nos asseguram a necessidade de recusar a divisão simples e direta entre o real e o imaginário. CASSIRER (1994), apresenta uma filosofia das formas simbólicas e levanta os processos de simbolização como emergência do humano nos capítulos II, III, IV e V. Se é inegável que o pensamento simbólico e o comportamento simbólico tenham traços mais característicos da vida humana e que todo processo da cultura humana está baseada nessas condições, falar em leitura da poesia dos espaços cinematográfico, significa entender um pouco de como se processa a leitura visual como necessidade.

O estudo do espaço deve abranger tanto as marcas psicológicas, sistemática – mito criticadas por Bachelard (2008) – como as influências sociais, antropológicas, naturais e assim por diante. Deve abranger também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou natural. Ao citar as imagens desencadeadas a partir de diferentes espaços recorrentes na literatura como a casa, porão, sótão, cabana, gaveta, cofre, armário, ninho, concha e canto, observamos que na verdade o referido estudo acontece como uma toponálise (análise do espaço na obra literária, no cinema), ou seja, a construção e interpretação das obras como o processamento imaginativo dos espaços conhecidos, um estudo topológico.

Com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. Psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia poderiam, com a casa, constituir esse corpo de doutrinas que designamos pelo nome de toponálise. Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo (BACHELAR, 2008, p. 20).

Como poderia uma pessoa compreender a divisão arquitetônica da igreja, das casas ou da escola no filme *Dogville* (2003)? O filme dirigido por Lars von Trier, com atores conhecidos como Nicole Kidman e Paul Bettany, faz parte de uma trilogia chamada “E.U.A Terra de Oportunidades”, como os filmes na sequência, “*Manderlay* (2005)” e

“Washington”. O trabalho do presente diretor teve repercussão mundial após a criação juntamente com o diretor Thomas Vinterberg, também dinamarquês, do Dogma 95. Para Trier, o cinema deveria usar a menor quantidade possível de recursos técnicos como a trilha sonora, iluminação especial, entre outros. Bem como, deve negar os processos de “truques” cinematográficos. Ele pensa um cinema mais próximo ao teatro.

Podemos dividir a leitura do espaço encenado pelo olhar do público, como uma observação “sem limite de exposição”, com “exposição parcialmente limitada” e “exposição limitada”. Correspondentemente, temos em relação a primeira opção os cenários encontrados em feiras e eventos, parques de diversão, bares temáticos e algumas montagens teatrais, como as que fazem o uso de cenários múltiplos. Vemos com exposição parcial, o teatro em Caixa Italiana, show musicais em ginásios, casas de espetáculo e carros alegóricos de escola de samba, pois, temos apenas uma parcela da visão do espaço. Leituras que não são possíveis com a exposição limitada das telas de cinema e televisão, com suas criações totalmente direcionadas pelos enquadramentos e cortes.

A aplicação de Lars von Trier pode ser vista como um exemplo para a nossa topoanálise a partir de Bachelard (2008), pois só entendemos o espaço fílmico por intermédio de alguns elementos cênicos minimalistas em conjunto com as nossas imagens mais íntimas vividas, pelo fato do filme não apresentar paredes. A verdadeira marcação de Dogville são as marcas no chão do grande estúdio e os poucos elementos visuais e sonoros. Como não existem portas, observamos sua abertura pela movimentação dos personagens ao manipular uma maçaneta imaginária e pelo som da fechadura e da porta se abrindo e fechando. A mesma estratégia acontece com um cachorro desenhado no chão ou com as badaladas do sino da igreja.



Imagem 2: Cena do Filme Dogville.



Interpretamos tais estruturas por intermédio da memória, ou como afirma Bachelard, “memória sonho”. Algo que entendemos como uma ativação dos nossos afetos, desejos e pela imaginação. Não se trata de uma memória de afetos, mas uma leitura imaginativa e poética por um pensamento mágico das situações já vividas. A imagem poética para o autor é na verdade a origem da consciência. Vale lembrar que toda leitura visual, apesar de revisitar o conhecimento vivido, não está ligado “necessariamente” ao fator histórico, ainda que possa estar de certa forma. “A filosofia da poesia, ao contrário, deve reconhecer que o ato poético não tem passado, pelo menos um passado próximo ao longo do qual pudéssemos acompanhar sua preparação e seu advento” (BACHELARD, 2008, p.1).

Um dos fatores negativos que atribuímos ao autor de referência deste texto, é a excessiva crítica aos pensamentos oriundos da psicologia e psicanálise, algo que nos deparamos por toda a obra de diversas maneiras. “Para o psicanalista, a imagem poética tem sempre um contexto. Interpretando a imagem, ele a traduz para uma outra linguagem que não o logos poético. Nunca, então, se poderia dizer com mais justiça: *‘traduttore [tradutor], traditore [traidor]’*” (BACHELARD, 2008, p.8). Neste caso, se o psicanalista escava a história de um homem, vê, mostra os sofrimentos secretos do poeta, ele explica a flor pelo adubo. Já o fenomenólogo, não vai tão longe. Para Bachelard (2008), a imagem está aí, a palavra fala, a palavra do poeta lhe fala. Não há necessidade de ter vivido os sofrimentos do poeta para compreender a felicidade de palavras oferecida pelo poeta. Afirma que a imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia³ direta. É com essa ontologia que desejamos trabalhar. No entanto, vale ressaltar, a partir da obra das obras de Campbell (2004), Jung (2000) e, mais intensamente, de Vogler (2006), a presente e constante atribuição psicológica dos arquétipos tanto na construção e na jornada dos personagens do cinema, quanto na necessidade de sua permanência para a interpretação por parte do público. Pois, é segundo a ideia do inconsciente coletivo e dos arquétipos que possuímos nossas referências ancestrais capazes de ser identificadas instintivamente.

³ **Ontologia** (do grego *ontos* "ente" e *logoi*, "ciência do ser") é a parte da metafísica que trata da natureza, realidade e existência dos entes. A ontologia trata do *ser enquanto ser*, isto é, do ser concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a cada um dos seres.



Como sempre algo novo, cada leitura poética do cinema tem o seu próprio dinamismo, lemos pela primeira, segunda ou enésima vez, mas sempre a imagem poética foge às pesquisas de causalidade. As doutrinas timidamente causais, como a psicologia, ou fortemente causais, como a psicanálise, não podem determinar a ontologia do poético. Nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico.

[...] é preciso que o saber seja acompanhado de um igual esquecimento do saber. O não-saber não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento. É a esse preço que uma obra é a cada instante uma espécie de começo puro que faz de sua criação um exercício de liberdade (BACHELARD, 2008, p.16).

Portanto, chegamos sempre à mesma conclusão: a novidade essencial da imagem poética coloca o problema da criatividade do ser falante. Por essa criatividade, mas muito puramente, como uma origem. Para Bachelard (2008), isolar esse valor de origem de diversas imagens poéticas deve ser o objetivo, num estudo da imaginação, de uma fenomenologia da imaginação poética.

III – TIPOLOGIA E TOPOLOGIA DOS ESPAÇOS.

Quando falamos em tipologias, para a linguagem da cenografia cinematográfica ou televisiva, estamos falando do agrupamento de características semelhantes entre cenografias/espacos de diferentes eventos ou produtos. As distintas tipologias cenográficas, por sua vez, orientam determinadas configurações espaciais. Sendo assim, a essa delimitação do local de encenação damos o nome de topologia, ou seja, o estudo do espaço físico, do lugar. A este espaço, comumente, produzimos como espaços dicotômicos: interior x exterior, natural x artificial, urbano x rural e assim por diante como uma linguagem que permuta sentido entre a obra e a sua leitura. Sob suas perspectivas, então, produzimos os cenários de reprodução, realismo e virtual como um direcionamento estilístico sintático (atento às formas) e apontamento semântico (atento aos significados do espaço). Percebemos isso na obra Bachelardiana, ao mencionar tanto a casa e seus ambientes (o porão, o sótão, dentre outros), o formato da cabana, do ninho, da concha, a relação em ter a casa e o universo, bem como a relação humana pelos elementos da casa como a gaveta, os cofres e os armários. Ao falar do sentido da cabana, como exemplo, entendemos o espaço como um centro de força, zona de

proteção, pois, é na casa simples, primitiva, estilo uma cabana, que encontramos a solidão, é lá onde as lembranças viram lendas. A casa seria então para a interpretação poética do cinema como um lugar de aprendizado, sobre a qual se faz representar como o nosso primeiro universo, o nosso primeiro espaço para interpretar e conhecer o mundo. Bachelard (2008, p.36) diz: “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”. A cada é, portanto, uma das maiores forças de integração e cognição, responsável pelas lembranças e os sonhos de todos nós. Antes dos jogos linguísticos, de sermos “jogados no mundo”, o home é colocado no berço da casa. Vivemos os intervalos e paredes da casa em toda a sua realidade, mas também virtualidade através do pensamento e dos sonhos.

No filme “História Sem Fim (1984)”, baseado no livro do mesmo nome de Michael Ende. As duas poéticas apresentam a ideia de uma criança chamada Bastian. Na literatura, o jovem entra numa biblioteca para se proteger da chuva e acaba roubando um livro. No filme, Bastian entra na biblioteca para se proteger de outras crianças que desejam bater nele. Após se refugiar também numa biblioteca, acaba pegando um livro emprestado e entra de fato na história sem fim para combater o mal chamado de “nada” que deseja acabar com o mundo chamado “fantasia”. Na imagem a seguir, Bastian lê a respeito de um guerreiro e materializa a imagem poética deste personagem por meio de da figura (**Imagem 5**) existente da sua bolsa da escola. Isso nada mais é do que a poética das imagens, o exemplo da fenomenologia da leitura visual do cinema.



Imagem 5 e 6: Imagem do filme “A História sem fim”.

A produção cinematográfica, também lança mãos de tais artifícios linguísticos e, assim, todos nós lemos a construção dos textos com os seus elementos de significação. Para o modelo instrumental de Gustavo Orza, o signo, observamos o dinamismo e movimentação das construções cênicas como o que possibilita a análise semiótica de tal investigação. É necessário, para Orza (2002, p. 68), realizar a



“[...] quebra e reconstrução de unidades, tentando entender mais sobre suas regras de funcionamento para a construção e, em seguida, estabelecer um sistema de tipologias”.

Como em uma filosofia da literatura e da poesia, digamos também, uma filosofia do cinema, há sempre uma relação muito intensa em dizer que ‘escrevemos um quarto’, ‘lemos um quarto’, ‘lemos uma casa’. Com isso, desde as primeiras imagens, dos primeiros sons, efeitos, desde a abertura dos filmes, o leitor dos textos visuais ‘lê este quarto’, em seguida, interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo, vivido. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. foi já escutar as lembranças de um pai, de uma avó, de uma mãe, de uma criada, da ‘criada do coração’, em suma, do ser que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas, afirma Bachelard (2008). As funções do espaço tanto na obra literária quanto no cinema, tem a finalidade de unir, então, a memória e o imaginário, por meio do entrelaçamento do espaço apresentado. É assim que ocorre o processo de caracterização das personagens, do contexto sócio-econômico e da psicologia que tece o enredo. Na obra *Cidades Invisíveis* (1972), do escritor cubano Italo Calvino, uma referência na literatura arquitetônica, vemos uma metáfora para falar da extensão do olhar ao apresentar um diálogo entre o “maior viajante de todos os tempos”, Marco Polo, e o imperador Kublai Khan. Como o imperador não poderia visitar toda a extensão do seu império, Marco Polo foi uma espécie de telescópio ao visitar 55 cidades e relatar 11 temas interessantes para exercer diversas imagens atuais sobre os espaços das cidades: “as cidades e a memória”, “as cidades e o céu”, “as cidades e os mortos”, e assim por diante, entendendo os vínculos entre o espaço e o humano. Tal percurso é significativo, pois, para além das lembranças positivas que são material para uma psicologia positiva, é preciso reabrir o campo das imagens primitivas que talvez tenham sido os centros de fixação das lembranças que permanecem na memória. desta forma, Bachelard (2008), afirma ainda que é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. as casas, ali, já não estão na natureza. as relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais.

Tal fenomenologia da imaginação ainda realda duas formas de pensar a casa, o pensamento pela verticalização e pela centralidade. O pensamento vertical da casa pode ser levantado na literatura e no cinema com a ideia do sótão e do porão. Na maioria das obras, encontramos o espaço do sótão ligado às nuvens, a racionalidade, a imagem clara como uma metáfora do conhecimento. Assim, Bachelard (2008, p. 36) menciona que “O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e

o sol”. Em outra perspectiva, quando pensamos nas imagens do cinema do porão, pensamos em algo obscuro, irracional, com o período da noite e, mais intensamente, como um lugar sombrio, de medo. É a princípio, o lugar obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. em outra morada aonde o romancista nos conduz, o além-porão já não é o signo dos tenebrosos projetos de homens infernais. ele é realmente natural, integrado na natureza de um mundo do subterrâneo.

Conseguimos observar tal assertiva em vários filmes, dentre os quais, podemos citar o longa “A menina que roubava livros” (2014), do diretor Brian Pervival, expõe o enredo durante a Segunda Guerra Mundial, quando uma jovem garota chamada Liesel Meminger (Sophie Nélisse) sobrevive fora de Munique através dos livros que ela rouba. Ajudada por seu pai adotivo (Geoffrey Rush), ela aprende a ler e partilhar livros com seus amigos, incluindo um homem judeu (Ben Schnetzer) que vive na clandestinidade em sua casa. Enquanto não está lendo ou estudando, ela realiza algumas tarefas para a mãe (Emily Watson) e brinca com a amigo Rudy (Nico Liersch).



Imagem 07: Imagem do filme “A menina que roubava livros (2014)”

No filme mencionado, encontramos um exemplo de momentos obscuros vividos no sótão e no porão. É na clandestinidade do ambiente inferior que Liesel aprender a ler com o seu pai e tem várias conversas escondidas com o seu amigo Max. Um filme bem interessante como um operador cognitivo para levantar tal aposta de imaginar as imagens poéticas como espaços de produção de sentidos a partir do cinema. Tais imagens para Bachelard (2008, p. 49) são as verdaderas *gravuras*. Porque é na e pela imaginação que gravamos os espaços em nossas memórias. E é por meio desses espaços no cinema que a linguagem permite o compartilhamento de sensações variadas, o aprofundam de lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação. Portanto, entendemos que a citação de Liesel no final do filme representa um pouco do devir poético das imagens cinematográficas por meio da topoanálise de



Gaston Bachelard. Pois, seguno Liesel: “Tudo o que eu aprendi, é que vida não faz promessas. Então, é melhor começar logo! Sempre tentei ignorar isso. Mas, é que tudo começou com um trem, a neve e o meu irmão. Fora do carro, o mundo era jogado dentro de um globo de neve. E em um lugar chamado, rua paraíso, um homem com um coração de acordeom e uma mulher com um manto de tempestade, esperavam por sua nova filha. Ele vivia debaixo de nossas escadas como uma coruja quieta sem assas, até que o sol esqueceu como era o seu rosto. O livro flutuava pelo rio como um peixe vermelho perseguido por um garoto de cabelo amarelo... escreva... para Max, que me deu olhos”. Por conseguinte, a partir do que levantamos no presente ensaio, percebemos que a direção de arte é fundamental na unidade da produção artística de um filme, bem como, o entendimento do longa-metragem parte de uma poética espacial do conhecimento, da experiência. Os elementos visuais são fundamentais no cinema. O trabalho na composição e organização espacial desses elementos exige interação e coordenação na divisão das tarefas, papel desempenhado pelo diretor de arte e que pode ser interessante para pensar os processos pelos quais conhecemos o mundo e a nós mesmo.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável** – cinema e pintura. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1986
- BRUTUCE, Débora Lúcia Vieira. O advento da direção de arte no cinema brasileiro. In: Encontro da SOCINE, **Anais...** Brasília, 2008.
- CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Companhia das Letras, 1990. 1ª ed. [*Le città invisibili*, 1972] Tradução: Diogo Mainardi.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athenas, 2004.
- CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CASTILHO, Débora. Direção de arte: a diferença que você vê. Caderno Fim de Semana. **Gazeta Mercantil**. Rio de Janeiro, p. 4, 2006.



JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Perrópolis, RJ: Vozes, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Dicionário de Comunicação**. São Paulo, Paulus, 2009.

PESSANHA, José Américo Motta. **Os pensadores: Gaston Bachelard**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: escrituras míticas para escritores**. Tradução de Ana Maria Machado. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Tradução de: The Writer's Journey.

ORZA, Gustavo. **Programación Televisiva: um modelo de análisis instrumental**. Buenos Aires: La Corujía, 2002.