

# IMAGINÁRIO, CINEMA E LITERATURA

**Cláudia Camardella Rio Doce\***

**Resumo:** O artigo procura evidenciar o aspecto imaginário e fantasmagórico do cinema em seus primórdios, assim como o impacto dessa expressão, tanto no grande público quanto nos escritores, fascinados pela nova linguagem. Para isso, percorre depoimentos de escritores brasileiros e estrangeiros, e reflexões de estudiosos do cinema, possibilitando pensarmos nas relações entre cinema e literatura.

**Palavras-chave:** Cinema e literatura. Imaginário. Fantasmagoria.

■ **A**rlindo Machado (1997) verifica que nos estudos mais consagrados sobre a história do cinema seus autores arrolam invenções anteriores que tiveram papel preponderante para o desenvolvimento da técnica cinematográfica. No entanto, o que esses trabalhos não mostram é que a história da invenção da técnica do cinema não abrange somente pesquisas científicas de laboratório, ou investimentos na área industrial, mas também

*[...] um universo mais exótico que incluem o mediunismo, a fantasmagoria (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o teatro óptico de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatães de todas as espécies (MACHADO, 1997, p. 14).*

Machado lembra-se do filme de Werner Nekes, *O filme antes do filme* (1985), que menciona, além das máquinas e processos que constituem a já conhecida história do cinema, uma vasta coleção de “bricabraques e geringonças caseiras”, acumuladas através dos séculos e elaboradas para projetar, artesanalmente, imagens em movimento. Sobre o assunto, ele evoca Comolli (apud MACHADO, 1997, p. 14): “não é somente um velho sonho da humanidade que o cinema realiza, mas também

\* Universidade Estadual de Londrina (UEL) – Londrina – PR – Brasil. E-mail: claudiariodoce@yahoo.com.br

uma série de velhas realidades empíricas e de velhas técnicas de representação que ele perpetua”. O autor ainda anota que Bazin foi talvez o único teórico que teria exaltado, ao falar da história do cinema, uma vontade de intervir no imaginário:

*Diz Bazin: “Os fanáticos, os maníacos, os pioneiros desinteressados, capazes, como Bernard Palissy, de botar fogo em sua casa por alguns segundos de imagens tremeluzentes, não são cientistas ou industriais, mas indivíduos possuídos pela imaginação”. Portanto, o que fica reprimido na grande maioria dos discursos históricos sobre o cinema é o que a sociedade reprimiu na própria história do cinema: o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema (MACHADO, 1997, p. 15).*

Ora, é justamente dentro dessa perspectiva da fantasmagoria que podemos entender como o cinema pôde se tornar uma fantasia, um sonho mágico, alimentado pelas pessoas mais diferentes dos mais diversos lugares e classes sociais. Muitos foram aqueles que registraram, no cotidiano, a decisiva influência dos modelos cinematográficos. Roberto Arlt (1997), por exemplo, se ocupa, em suas crônicas cinematográficas, com muitos desses aspectos<sup>1</sup>. Mostra que, como com todas as epidemias surgidas entre a população, havia aqueles que pretendiam, explorando a ingenuidade alheia, ganhar dinheiro fácil com o negócio. É assim que surgem, aos montes, “academias cinematográficas”, cujos cursos preparatórios para um teste de filmagem (que, aliás, nunca chega) proliferam, arrancando dinheiro dos alunos. Arlt denuncia um senhor que teria lhe proposto negócios escusos para ambos ganharem dinheiro com transações de roteiros cinematográficos, que explorariam a sua popularidade, uma vez que o autor não os escreveria, mas assinaria. Ele ridiculariza os concursos de fotografia, nos quais os rapazes imitam poses e posturas dos atores de Hollywood e também as aulas de declamação do conservatório, que fazem as mocinhas sonharem com o estrelato. Relata, de maneira irônica, o comportamento insensato das mulheres que sonham parecer-se com Greta Garbo ou procuram em seus maridos e namorados alguma semelhança com os ídolos das telas. Ironiza o comportamento dos espectadores durante a projeção do filme, previne a respeito do perigo de se iludir com as fantasias, que no cinema parecem ser reais, mas também enfatiza o lado do sonho que permite aos desempregados, que lotam as salas para assistirem às três sessões por 20 centavos, o esquecimento mais barato que pode existir para os seus dramas diários.

Ao referir-se ao mundo fantasioso proporcionado pelo cinema, Nicolau Sevcenko (1998) relembra o incrível sucesso dos musicais, que tiveram a sua fase de ouro dos anos 1930 até meados dos anos 1950. “Seu sucesso era estrondoso porque fundiam as linguagens mais expressivas da ação e da modernidade, o esporte, a dança, o glamour, a coordenação coletiva e o primado do destino individual” (SEVCENKO, 1998, p. 606). Ele percebe nesse tipo de filme uma estru-

1 Alguns temas explorados por Arlt em suas crônicas também vão ganhar espaço em seus contos. É o ponto de partida, aliás, das narrativas pós-modernas de Piglia. O desejo das pessoas, das mais diversas classes e ocupações, de tornarem-se estrelas (do cinema, do futebol, da música, ou mesmo por ter um “invento” genial) é um assunto bastante explorado pela literatura e pelo próprio cinema. Beatriz Sarlo (1992, p. 11, tradução nossa) aborda o tema em *La imaginación técnica*, e atribui como condição da difusão dos “novos saberes” (isto é, os saberes técnicos) a forte presença de um elemento fantasioso que nomeia e hipotetiza o futuro: “A técnica como instrumento de modernização econômica e protagonista de transformações urbanas, mas também como núcleo que irradia configurações ideais de imagens e desencadeia processos que têm relação tanto com construções imaginárias quanto com a aquisição de saberes provados”.

tura muito semelhante àquela apontada por Beatriz Sarlo nas novelas sentimentais, vastamente difundidas em Buenos Aires nas décadas de 1910 e 1920<sup>2</sup>.

*O musical era centrado no mito do par amoroso. Esse mito vem da tradição romântica e mais além ainda tem suas raízes remotas nos rituais do amor cortês e na lenda da princesa longínqua, difundidos na Idade Média tardia e repletos de conteúdo místico. O que nos interessa, porém, é que o cinema americano vai resgatá-lo das suas versões diluídas nos clichês folhetinescos, vai modificá-lo atualizando-o e transformando-o num veículo para suas próprias finalidades. [...]*

*Outro dos efeitos que essa construção ficcional tem é o de compor o casal como uma unidade básica de percepção do mundo ao seu redor, como se eles conformassem uma única individualidade bipolarizada. O casal se torna assim o único esteio solidário num meio que não se constitui mais numa sociedade propriamente, mas muito mais numa miríade de individualidades em competição agressiva e constante. Isso poderia ser assustador e fonte de angústia, mas, hélas!, eles dançam, cantam, sapateiam, se abraçam, pulam, flutuam no ar e os problemas se desvanecem. O público assiste, chora, ri, sapateia discretamente no assoalho do cinema, canta junto, depois sai, compra o disco e ouve aquela música mais milhares de vezes (SEVCENKO, 1998, p. 607-608).*

De fato, era praticamente impossível não se apaixonar por eles. Sevcenko (1998) pondera que “até poetas eruditos, sofisticados e sensíveis”, como Carlos Drummond de Andrade, apaixonaram-se por alguma estrela. Ele se refere ao poema *Os 27 filmes de Greta Garbo*, em que Drummond confessa, nostalgicamente, sua paixão pela atriz, tendo assistido a 24 dos seus filmes, várias vezes<sup>3</sup>. E nos lembra que Vinicius de Moraes tem um poema, *História passiona, Hollywood, Califórnia*<sup>4</sup>, “no qual ele se coloca numa posição em que toda a sua vida é reinterpretada como uma sucessão de clichês hollywoodianos” (SEVCENKO, 1998, p. 600).

Julieta de Godoy Ladeira organizou *Memórias de Hollywood* (1987), livro no qual diversos escritores e intelectuais brasileiros narram as suas primeiras memórias sobre o cinema, ou se inspiram no tema para escrever textos ficcionais contando qual o espaço que ele tinha na vida de suas personagens. Antonio Candido foi testemunha, quando criança, em Paris, de um dos primeiros filmes “sincronizados”, uma tentativa de colocar som nas imagens. Alguns autores que na infância moravam no interior, em pequenas cidades, assistiram à chegada do cinema em experiências muito próximas ao que vemos em *Cinema Paradiso*. E começam a desfilar diante de nossos olhos uma série de primeiros amores, primeiras decepções, a influência dos ídolos, as músicas da moda. O interessante é perceber como se repetem, pelas narrativas, os nomes de músicas prediletas, cenas de filmes,

2 O conceito de “narrativa feliz” foi estabelecido por Beatriz Sarlo em *El Império de los sentimientos* (1985), um estudo das novelas periódicas argentinas no período de 1917 a 1927. Segundo a autora, podemos chamá-los de textos da felicidade porque exigem muito pouco do seu público, desenvolvendo-se em uma estética do conhecido, recorrendo à repetição e ao estereótipo e ajustando a narrativa à trama sentimental. Sarlo pondera que o motivo desse tipo de narrativa sempre ser retomado com êxito talvez seja seu poder de transformar esteticamente ilusões e desejos de um público, formando suas fantasias sociais.

3 “Todo o espaço é ocupado por Greta Garbo/na mínima tela dos olhos, na imensa/ perspectiva do jovem de 24 anos, e de 24 filmes/ a desfilar até o espectador beirando 40 anos,/ que já tem suas razões de descreer e deslembrar/ e não deslembra. Sempre a seu lado Greta Garbo. [...] Agora estou sozinho com a memória/ de que um dia, não importa em sonho/ imaginei, maquiei, vesti, amei Greta Garbo./ E esse dia durou 15 anos./ E nada se passou além do sonho/ diante do qual, em torno ao qual, silêncio-/ fatalizado,/ fui apenas voyeur” (ANDRADE, 1996, p. 82-86).

4 Só para termos uma idéia do tom do poema, cito as duas primeiras estrofes: “Preliminarmente telegrafar-te-ei uma dúzia de rosas/ Depois levar-te-ei a comer um *shop-suey*/ Se a tarde também for loura abriremos a capota/ Teus cabelos ao vento marcarão oitenta milhas.// Dar-me-ás um beijo com batom marca indelével/ E eu pegarei tua coxa rija como a madeira/ Sorrirás para mim e eu porei óculos escuros/ Ante o brilho de teus dois mil dentes de esmalte” (MORAES, 1960, p. 256-259).

atores e personagens, como esse universo marcou pessoas de diversas gerações, como as que contribuíram neste livro. Muito da influência desses filmes no comportamento dos jovens nos é narrado por Ricardo Ramos (1987, p. 21):

*A gente dançava com todas elas [as estrelas de cinema], as meninas usavam os mesmos penteados, arranjavam as mesmas roupas, pintavam-se de modo igual. Havia um passo bobo, falseado, que trazia ela inteira. Depois da pausa, o remédio era seguir um pouco afastado. Podia dar rolo. Na volta da festa, ainda que a pé e por trajetos tão curtos, nós tentávamos alguma coisa, ora se tentávamos, até o final de porta ou portão. Afinal os americanos faziam, nós éramos moços e modernos, guerra é guerra.*

Já Darcy Penteado, tendo conhecido Hollywood depois da desativação dos estúdios, desapontado, procura nos galpões abandonados alguma coisa que se corresponda com o universo de fantasia de sua infância.

*No tour feito num pequeno ônibus sem teto passou-se igualmente por um corredor do depósito de cenografia, em que foi montada (para que os turistas trouxas, eu entre eles, vejam e façam Oh!) nada mais nada menos que uma cenografia representando a cenografia de um corredor do depósito de cenografia! Sobram então melancólicos recantos de cenários ao ar livre, que apesar de arruinados pelo tempo, guardam pelo menos um pouco de vivência da falsa vivência que pretenderam significar. E para terminar, Robert Wagner [...] aparece num filme didático explicando e desvendando truques de filmagens, para demonstrar claramente como é que se fabrica uma realidade de mentira. Aliás Hollywood sempre me pareceu, mesmo antes de conhecê-la por dentro (?), um lugar cuja realidade era uma grande e total mentira. [...]*

*Para a minha geração, porém, a irrealidade mágica do cinema passava a ser o real imaginário das nossas vidas. Não houve criança antiga (por antigo entendo tudo o que é anterior ao advento da televisão) que não se imaginasse Tom Mix, Tarzan (o primeiro), Flash Gordon, e até Rin-Tin-Tin – quando não Pearl White e mais recentemente Judy Garland ou Carmen Miranda (PENTEADO, 1987, p. 260, 261).*

E não eram só as crianças que viviam a realidade do cinema. Como pudemos perceber, ele se espalhou por todas as partes, ditando o comportamento dos jovens, suas maneiras de vestir e pentear, como tema de suas leituras e conversas. Flora Bender (1982, p. 59) fala sobre esse modelo fornecido pelo cinema e ressalta que a revista “*A Scena Muda* [...] refletia essa indústria de ficção que é o cinema, este mundo imaginário, tratando como ficção o artista (que era real, mas mitificado) e como real a ficção hollywoodiana”. Não por acaso é uma das revistas mais citadas nos textos de *Memórias de Hollywood*.

Na verdade, muitos foram os que se remeteram à questão realidade/irrealidade da imagem cinematográfica, mostrando o conflito entre visão e representação, realidade e linguagem, natureza e artifício. Gubern (1999, p. 53-55) enumera, entre os anos de 1921 e 1930, os depoimentos de Jean Epstein, Benjamín Jarnés, Cocteau, Salvador Dalí e Buñuel, todos enfatizando a ideia de que o cinema é um meio realista de expressar o irreal ou seu exato oposto, uma maneira irreal de expressar a realidade.

É fácil concluir, na leitura desses depoimentos, que a linguagem cinematográfica permitia, pela primeira vez, a exploração do “inconsciente ótico”, porque da realidade registrava aspectos imperceptíveis para a sensibilidade comum, mas, por isso mesmo, facultava a exploração do mundo onírico e a criação de personagens do sonho coletivo (que é como Benjamin caracteriza, por exemplo, o camundongo Mickey), criando, assim, um espaço de liberdade que chamaria a atenção de muitos artistas relacionados com as vanguardas, como nos mostra Christian Janicot (1995) com a sua *Anthologie du cinéma invisible*<sup>5</sup>.

Seja pela descoberta das novas possibilidades da linguagem cinematográfica ou pelo *status* de ver suas obras atingindo um grande público, também no Brasil, muitos homens de letras, já no início do século XX, tinham suas obras cinematografadas, enquanto outros participavam nos argumentos e legendas dos filmes. Esse é o caso de Coelho Neto, autor de argumento e diretor do filme *Os mistérios do Rio de Janeiro* (1917), e Olavo Bilac, autor do letreiro de *Pátria Brasileira* (1917), que fazia propaganda do serviço militar obrigatório mostrando, desde logo, que também o cinema podia estar a serviço do Estado. Certamente essa colaboração de escritores brasileiros com o cinema, desde os seus primórdios, deva-se ao fato de não haver, em nosso mercado, especialistas para uma série de atividades requeridas pelo cinema. Com o correr dos anos e a gradativa profissionalização, as relações se tornariam menos intensas.

De toda forma, é notória a abundância de romances cinematografados no início do cinema brasileiro. Em *Pioneiros do Cinema Brasileiro*, Jurandyr Noronha faz o levantamento das produções brasileiras de ficção na época do primeiro cinema, que abrange o período entre 1908 e 1933. Nele podemos verificar: *Inocência* (1915), de Visconde de Taunay; *A moreninha* (1915), de Joaquim Manuel de Macedo; *O Guarani* (1916, tendo uma nova versão em 1926), *Lucíola* (1916) e *A viuvinha*, de José de Alencar; *O Cruzeiro do sul* (1917), baseado no romance *O Mulato*, de Aluizio Azevedo; *Iracema* ou *A virgem dos lábios de mel* (1919, refilmado em 1931) e *Ubirajara* (1919), de José de Alencar; *Os faroleiros* (1920), baseado no conto de Monteiro Lobato; *O Garimpeiro* (1920) e *A escrava Isaura* (1929), de Bernardo Guimarães.

Susan Buck-Morss (2009) atenta para todos os aspectos da imagem cinematográfica mencionados, exaltando que, apesar de ser construída por pessoas específicas (como diretor, editor etc.), não depende delas para significar. Ela é constituída como um ato intencional, embora apresente-se a nós somente como algo que é dado (BUCK-MORSS, 2009, p. 9). Esse, aliás, seria o paradoxo da montagem: o que nos é mostrado é, simultaneamente, dado (em pedaços de filme) e construído (na justaposição que dá sentido a eles) (BUCK-MORSS, 2009, p. 11)<sup>6</sup>. Além disso, Buck-Morss nos lembra que a imagem cinematográfica é o traço de uma ausência, pois é uma imagem presente de um objeto que já desapareceu ou que nunca existiu<sup>7</sup>. Dessa maneira, existem certos acontecimentos que só têm lugar na tela de

5 Trata-se de uma antologia de roteiros cinematográficos que nunca se tornaram filmes, realizados por diversos escritores e artistas relacionados com as vanguardas, tais como Apollinaire (*La Bréhatine*), Georges Bataille (*La maison brulée*), Blaise Cendrars (*Les Contrabandiers*), Jean Cocteau (*La sicle maudite*), E. E. Cummings (*A pair of jacks*), Dali (*Babaouo*), Marcel Duchamp (*Notes*), Garcia Lorca (*Voyage a la lune*), Gómez de la Serna (*Unffres*), Magritte (*La proie pour l'ombre*), Jules Supervielle (*Si on pariait*) e Stephan Zweig (*Le canal de Panamá*), dentre outros.

6 Mesmo paradoxo do *ready-made*. É o que Benjamin pretende mostrar com suas montagens literárias: existe o aspecto crítico e destrutivo – o de tirar o objeto de seu contexto usual – mas também a dimensão construtiva – a de dar coerência ao todo pela própria disposição nova das imagens fragmentadas.

7 A autora evoca Kuleshov quando este narra uma experiência que fez com seus alunos de criar uma mulher que nunca existiu. Ele filmou várias mulheres fazendo a *toilette*, e depois editou os fragmentos fazendo com que se tornassem uma só mulher, uma

cinema: “Certos fenômenos só podem existir dentro das dimensões da percepção cinematográfica” (BUCK-MORSS, 2009, p. 19). Buck-Morss propõe a tela cinematográfica enquanto prótese cognitiva, que não só duplica a percepção cognitiva humana, como transforma sua natureza<sup>8</sup>. É no espaço imaginável criado pelo cinema que os fenômenos relacionados com as multidões são mais bem experimentados.

*Contra a resistência inicial das audiências ainda não acostumadas à nova prótese cinematográfica, Eisenstein tentou fazer visível realidades abstratas tais como o capital, a opressão de classe, e, mais especificamente, a massa como agente coletivo dos novos eventos históricos. As características particulares da tela como órgão cognitivo habilitaram as audiências não só a “ver” esse novo protagonista coletivo, mas (pela redução eidética) a “ver” a ideia de unidade do povo revolucionário, a soberania coletiva das massas, a ideia de solidariedade internacional, a própria ideia de revolução (BUCK-MORSS, 2009, p. 21).*

Nesse mesmo período, Hollywood também criou um novo herói de massa que só poderia existir nas telas: a estrela cinematográfica.

*Era a imagem standardizada, um clichê (um pontif). Como um logo de propaganda, podia instantaneamente ser identificada como a marca da presença de uma ausência. Esta imagem, esta marca da “presença”, não era uma referência à pessoa individual, real, ao corpo natural da estrela. Ao invés disso, o próprio corpo era um sinal; seu significado era desejo erótico. Se a tela soviética oferecia a experiência protética do poder coletivo, a tela de Hollywood oferecia uma experiência protética do desejo coletivo (BUCK-MORSS, 2009, p. 24).*

Tanto um quanto outro deram aos espectadores a percepção de massa seguindo seus próprios funcionamentos cognitivos. Susan Buck-Morss (2009) ressalta que a multidão na sala de cinema não só experimenta a massa, mas também tem uma experiência de massa. “A audiência do cinema não é um conjunto de espectadores individuais. Ela é *um* espectador, infinitamente reproduzido” (BUCK-MORSS, 2009, p. 25).

*A coletividade do século XX, que constrói sua identidade na base da imagem ao invés da palavra, é, ao menos potencialmente, uma verdadeira comunidade internacional, como bem sabiam os produtores e distribuidores dos primeiros filmes mudos. Essa é a vantagem política do cinema como prótese de cognição. Mas se esta coletividade é de conformismo e não de consenso, se a uniformidade substitui a universalidade, abre-se a porta para a tirania. Se as “verdades” são universais porque são experimentadas em comum mais que percebidas em comum porque são universais, então a prótese cinematográfica se torna um órgão de poder, e a cognição se torna doutrinação. Quando a audiência de massa tem uma sensação de identidade imediata com a tela do cinema, e a própria percepção se torna consenso, desaparece o espaço para o debate crítico, intersubjetivo, e a discussão (BUCK-MORSS, 2009, p. 28).*

mulher que só existiu no cinema (BUCK-MORSS, 2009, p. 15). Da mesma forma, Vertov (1991) compara-se a um construtor, pois afirma ter levado o espectador a um quarto criado por ele, com 12 paredes que recolheu em diferentes partes do mundo.

8 A autora nos chama a atenção de que para a cognição protética do cinema, documentário e ficção são equivalentes, pois as imagens apresentadas, em ambos os casos, mesmo sendo traços de uma ausência, têm um sentido presente. O simulacro da apresentação é o mesmo, e ambos são construídos através dos mesmos princípios (filmagem e montagem) para a sua significação. Na verdade, como bem anota Buck-Morss, o que fascinava os primeiros cineastas era justamente a irrelevância de ser real ou não o que era percebido.

O sistema cognitivo refere-se tanto à percepção quanto ao conhecimento. Submetido ao choque cinematográfico, o espectador se expõe à intensificação dos sentidos pela hipersensibilidade da estimulação nervosa e, paradoxalmente, essa mesma estimulação causa o embotamento das sensações, entorpecendo o sistema nervoso. Ou, como observou Buck-Morss (2012) num outro texto, o sistema sinestético torna-se, antes, um sistema anestético.

Muitas das questões desenvolvidas por Susan Buck-Morss apareceram, de alguma forma, no ensaio de Walter Benjamin sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Nesse ensaio, Benjamin (1987) exalta a experiência do inconsciente ótico proveniente da câmera, que registra, com todos os recursos da sua linguagem (os grandes planos, câmera lenta, acelerações, corte, *close*, ampliações e miniaturizações etc.), aspectos da realidade que estão fora de uma percepção sensível normal. Com isso, o pensador enfatiza que tomamos consciência dos “pormenores ocultos” dos objetos, o que nos possibilita conhecer os diversos condicionamentos que determinam a nossa existência e, por isso mesmo, essa prática garantiria a nós um “insuspeitado espaço de liberdade”, já que o cinema “fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância” (BENJAMIN, 1987, p. 189). É aí que reside a sua capacidade de explorar o mundo onírico e também criar personagens do sonho coletivo, uma vez que é pela experiência proporcionada pelo inconsciente ótico que a percepção coletiva se apropria dos modos de percepção individual decorrentes dos sonhos, das alucinações e das psicoses. “O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado” (BENJAMIN, 1987, p. 190). Benjamin ainda menciona, é claro, o seu poder de manipulação social. Como bem aponta Miriam Hansen (2012), se no ensaio em questão Benjamin compartilha o entusiasmo com a nova linguagem que os artistas e intelectuais exaltaram até o fim dos anos 1920, esse entusiasmo só acentua, em meados dos anos 1930, o que poderia ter sido. Benjamin confronta dois possíveis usos da linguagem cinematográfica: um progressista, no qual o cinema torna-se objeto e meio de crítica, e o outro, do “capital cinematográfico”, que alimenta o culto ao estrelato e o entorpecimento do espectador. Portanto, se, por um lado, o cinema promove o choque, por outro, é o instrumento capaz de despertar o espectador desse mesmo choque, através da crítica que é capaz de exercer pela sua função cognitiva. “A maneira complexa e sumamente artificial pela qual o cinema cria uma ilusão de realidade, no dizer de Benjamin, confere-lhe um *status* particular na mediação técnica da vida contemporânea” (HANSEN, 2012, p. 227).

Esses diferentes efeitos da imagem cinematográfica foram percebidos por aqueles que pensaram o cinema em seu princípio, e exaltavam, por isso mesmo, a sua relação com o mundo onírico. Antonin Artaud (1995, p. 170), numa entrevista, afirmou que

*A superioridade e a lei poderosa dessa arte [o cinema] vêm do fato de seu ritmo, sua velocidade, seu caráter de distanciamento da vida, seu aspecto ilusório, exigirem um crivo cerrado e a essencialização de todos os seus elementos. Por isso ele exige de nós assuntos extraordinários, estados culminantes da alma e uma atmosfera visionária. O cinema é um notável excitante. Age diretamente sobre a massa cinzenta do cérebro. [...] O cinema tem, sobretudo, a virtude de um veneno inofensivo e direto, uma injeção subcutânea de morfina. É por isso*

*que o objeto do filme não pode ser inferior ao poder de ação do filme – deve conter o maravilhoso.*

Virgínia Woolf (1972, p. 87) também alude a essa dualidade ao referir-se a uma agradável sonolência do cérebro diante das imagens cinematográficas, mas diz que, diante delas, temos a oportunidade de abrir nossas mentes para a beleza. Especula que “*the likeness of the thought is, for some reason, more beautiful, more comprehensible, more available than the thought itself*”<sup>9</sup> (WOOLF, 1972, p. 89) e, por esse motivo, vê no cinema um meio mais adequado para expressá-lo do que as palavras. A emoção plástica da imagem cinematográfica estaria, assim, relacionada com a arquitetura onírica e a fantasia (WOOLF, 1972, p. 91).

Como afirmamos anteriormente, é pela perspectiva da fantasmagoria que podemos entender o fascínio exercido pelo cinema em público tão diversificado, inclusive nos escritores. Esse é justamente o aspecto da arte cinematográfica que Artaud (1995, p. 169) ressalta, ao reivindicar “os filmes fantasmagóricos, filmes poéticos, no sentido denso, filosófico da palavra; filmes psíquicos”. E é a esse mesmo aspecto que Ouellet se refere ao dizer que a expressão utilizada por Janicot (1995) em sua antologia de roteiros, “cinema invisível”, não remete só ao fato de que eles nunca foram levados às telas, nunca foram “realizados”, mas que denota uma preocupação comum em vários de seus autores, “*pour ce qui, invisible dans le réel empirique, pourrait être donné à voir, de manière singulière, dans l’imagerie d’un ‘film mental’, comme on peut, d’une autre façon, le donner à lire et à comprendre dans l’imagerie du poème et du roman*”<sup>10</sup> (OUELLET, 1997, p. 10).

#### IMAGINARY, CINEMA AND LITERATURE

**Abstract:** This article seeks to highlight the imaginary and phantasmagoric aspect of cinema in its beginnings, as well as the impact of this expression on both the general public and the writers, fascinated by the new language. For this purpose, it undergoes Brazilian and foreign writers’ testimonials, and film scholars’ reflections, making it possible to think of the relationship between cinema and literature.

**Keywords:** Film and Literature. Imaginary. Phantasmagoria.

#### REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. *Farewell*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996. p. 82-86.
- ARLT, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg, 1997.
- ARTAUD, A. Resposta a uma pesquisa. In: GUINSBURG, J.; TELES, S.; MERCADO, A. (Org.). *Linguagem e vida*. Tradução J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 169-170.

9 “a aparência do pensamento é, por alguma razão, mais bonita, mais compreensível, mais alcançável que o próprio pensamento” (tradução nossa).

10 “por aquilo que, invisível no real empírico, poderia ser dado a ver, de maneira singular, através das imagens de um ‘filme mental’, como podemos, de outra maneira, dar a ler e compreender pelas imagens do poema e do romance” (tradução nossa).

- BENDER, F. C. Ficção baseada em cinema: a scena muda. *Almanaque*. Cadernos de Literatura e Ensaio, São Paulo, n. 14, p. 53-64, 1982.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- BUCK-MORSS, S. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.
- BUCK-MORSS, S. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, W. et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 155-204.
- GUBERN, R. *Proyector de luna*. La generación del 27 y el cine. Barcelona: Anagrama, 1999.
- HANSEN, M. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. In: BENJAMIN, W. et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 205-255.
- JANICOT, C. *Anthologie du cinéma invisible*. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma. Paris: Jean Michel Place/Arte Editions, 1995.
- LADEIRA, G. de G. (Org.). *Memórias de Hollywood*. São Paulo: Nobel, 1987.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.
- MORAES, V. de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960. p. 256-259.
- NORONHA, J. *Pioneiros do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Brasileira de Frankfurt, 1994.
- OUELLET, P. Le film du temps. Imagerie mentale et cinéma invisible. *Protée*, Chicoutimi, v. 25, n. 1, p. 7-19, 1997.
- PENTEADO, D. Real e irreal “made in Hollywood”. In: LADEIRA, J. de G. (Org.). *Memórias de Hollywood*. São Paulo: Nobel, 1987. p. 259-262.
- RAMOS, R. Cinema Delícia. In: LADEIRA, J. de G. (Org.). *Memórias de Hollywood*. São Paulo: Nobel, 1987. p. 16-23.
- SARLO, B. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985.
- SARLO, B. *La imaginación técnica*. Sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.
- SEVCENKO, N. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, F. A.; SEVCENKO, N. *História da vida privada no Brasil 3: República da Belle Époque à era do Rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 514-619.
- VERTOV, D. Resolução do conselho dos três. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991. p. 252-259.
- WOOLF, V. The movies and reality. In: GEDULD, H. M. (Ed.). *Authors on film*. Bloomington: Indiana University Press, 1972. p. 86-91.

Recebido em abril de 2016.

Aprovado em agosto de 2016.