



Revista Eletrônica de Filosofia
Philosophy Eletronic Journal
ISSN 1809-8428

São Paulo: Centro de Estudos de Pragmatismo
Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Disponível em <http://www.pucsp.br/pragmatismo>

Vol. 16, nº. 1, janeiro-junho, 2019, p.128-141
DOI: 10.23925/1809-8428.2019v16i1p128-141

ESTILO E MEIO NAS IMAGENS EM MOVIMENTO ¹

STYLE AND MEDIUM IN THE MOTION PICTURES

Texto original de Erwin Panofsky (Germany, 1892-1968)

Tradução de Matheus Gomes Reis Pinto

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
mgrp.ufrgs@gmail.com

* * *

O ensaio a seguir é uma das considerações mais importantes já feitas sobre a estética cinematográfica. Precisamente e de forma compacta, abrange uma enorme variedade de ideias e observações. Entre uma frase e outra, Erwin Panofsky abre um mundo de insights sobre a natureza complexa do meio fílmico e seu contexto na história da arte. O que torna sua abordagem tão vital são as constantes referências comparativas a produções artísticas de todos os tipos e de todas as épocas e civilizações. O resultado é uma estimativa notavelmente clara e precisa sobre qualidades e insuficiências do cinema, do passado e do presente. Publicado pela primeira vez em 1934, este ensaio nasceu de uma palestra proferida em Princeton, cuja finalidade era a de registrar os interesses do autor perante a Biblioteca de Filmes do Museu de Arte Moderna, que, segundo Panofsky, desde seu início já era considerada “um projeto bastante queer para a maioria das pessoas daquela época”. Embora o ensaio tenha sido revisado doze anos depois para a revista Critique (Critique, Vol. I, No. 3, janeiro de 1947), não houve mudança nos princípios básicos do autor, nem ele vê qualquer razão para mudá-los hoje.

¹ N. do T. Traduzido do original “*Style and Medium in the Motion Pictures*”, de Erwin Panofsky, publicado em *Critique: A Review of Contemporary Art*. 3: 5-28, 1947. Os direitos autorais desse texto são de domínio público. Optamos por não traduzir o nome das obras citadas (filmes, peças de teatro etc.), e às incluímos, em nota de rodapé, no final do texto com seus respectivos diretores e datas de estréia.

A arte cinematográfica é a única arte cujo desenvolvimento os homens atualmente vivos testemunharam desde o início; e esse desenvolvimento é tanto mais interessante devido às condições adversas em relação a seus precedentes. Não foi um impulso artístico que deu origem à descoberta e ao gradual aperfeiçoamento de uma nova técnica; foi uma invenção técnica que resultou na descoberta e aperfeiçoamento de uma nova arte.

A partir disso, podemos compreender dois fatos fundamentais. Primeiro, que a base primordial para desfrutar as imagens em movimento não se deu a partir do interesse objetivo em um assunto específico, muito menos do interesse estético na apresentação formal do conteúdo, mas no puro deleite do fato de que as coisas pareciam se mover, não importando o que fossem. Segundo, que os filmes — primeiro exibidos em cinetoscópios, isto é, em *peep shows*² cinematográficos, mas já projetados para serem exibidos em telas desde 1894 — são, originalmente, um produto da genuína arte popular (*folk*) (onde, via de regra, é uma arte reconhecida como derivada da “arte superior”). Logo nos primórdios, eram feitas apenas simples gravações de movimentos: cavalos a galope, trens, carros de bombeiros, eventos esportivos, cenas de rua. E, quando a produção de filmes narrativos chegou, esses foram produzidos por fotógrafos que eram tudo menos “produtores” ou “diretores”, interpretados por pessoas que eram tudo menos atores, e apreciados por pessoas que ficariam muito ofendidas se alguém as chamassem de “amantes da arte”.

O elenco desses filmes arcaicos era geralmente selecionado em “cafés”, onde desempregados e cidadãos comuns que possuíam algum sustento externo e estivessem dispostos a se reunir em uma determinada hora eram designados para o serviço. Um fotógrafo empreendedor entrava, contratava quatro ou cinco personagens convenientes, e realizava a filmagem fotográfica enquanto os instrua cuidadosamente sobre o que fazer: “Agora finge bater na cabeça dessa senhora”; e (para a dama): “E você finge cair em uma pilha”. Produções como essas foram exibidas junto a gravações puramente factuais de “movimento pelo movimento” em alguns cinemas pequenos e sujos, frequentados em sua maioria por pessoas de classes mais baixas, além de uma pitada de jovens em busca de aventuras (por volta de 1905, lembro-me de haver apenas um *kino* obscuro e levemente desonroso em toda a cidade de Berlim, que se chamava, por algum motivo insondável, “*The Meeting Room*”). Não é de se admirar que a “classe alta”, quando começou lentamente a se aventurar nesses primeiros cinemas, o fez não em busca de entretenimento ordinário e sério, mas almejando uma certa sensação característica de condescendência autoconsciente, em companhia gay, em locais como os das profundezas de *Coney Island*, ou em alguns *kermis* europeus; até alguns anos antes, era a atitude reguladora da figura intelectual ou social proeminente que permitia o gosto por filmes tão austeros como “*The Sex Life of the Starfish*”, ou filmes com “belas paisagens” — mas nunca um gosto sério pelas narrativas.

Não há como negar que os filmes narrativos de hoje não se reduzem à “arte” — podem muitas vezes não ser boa arte, mas isso também se aplica às outras mídias; no entanto, é uma das únicas artes visuais completamente viva, em companhia da arquitetura, do desenho animado, e do “design comercial”. Os “filmes” restabeleceram o

² N. do T.: Neste caso, *peep shows* refere-se a pagar para desfrutar do cinetoscópio (*kinetoscope*), uma caixa que produzia movimentos em bobinas de película, que projetavam desenhos no fundo do compartimento, no qual via-se a imagem por um buraco na parede da caixa oposta à projeção. Foi o que deu origem ao *nickelodeon*, o teatro a níquel, uma forma barata de diversão por imagens muito comum nos parques da praia de *Coney Island*. Posteriormente, foram produzidos projetores no mesmo sistema, mas agora para exibir histórias em telas ou paredes.

contato dinâmico entre a *produção* de arte e o *consumo* de arte, que, por razões muito complexas para serem consideradas aqui, é extremamente atenuado, se não inteiramente interrompido, em muitos outros campos do empreendimento artístico. Quer gostemos ou não, os filmes moldam, mais do que qualquer outra força individual, as opiniões, o gosto, a linguagem, o vestuário, o comportamento, e até mesmo a aparência física de um público que compreende mais de 60% da população terrestre. Se todos os poetas líricos, compositores, pintores e escultores sérios fossem obrigados por lei a interromper suas atividades, uma fração bastante pequena do público em geral ficaria ciente do fato, e uma fração ainda menor o lamentaria. Se o mesmo acontecesse com filmes, as consequências sociais seriam catastróficas.

No começo, portanto, eram feitas gravações diretas de movimento, não importando o que estivesse se movendo, dando origem aos ancestrais pré-históricos dos atuais “documentários”; logo depois, as primeiras narrativas deram origem aos ancestrais pré-históricos dos “longa-metragens”. O anseio por elementos narrativos só poderia ser satisfeito tomando-os de empréstimo de artes mais antigas, e seria natural de se esperar que fosse do teatro, uma vez que a peça teatral, que consiste em uma narrativa encenada por pessoas que se movem, aparentemente é um *gênero próximo* ao filme narrativo. No entanto, a imitação das performances de palco configuram um desenvolvimento relativamente tardio e completamente frustrado. O que aconteceu no início foi algo muito diferente. Em vez de imitar uma performance teatral já dotada de certa quantidade de movimento, os primeiros filmes acrescentaram movimento a obras de arte originalmente estacionárias, de modo que a deslumbrante invenção técnica pôde alcançar um triunfo próprio sem invadir a esfera da cultura superior. A língua viva, que possui sempre razão, endossou essa escolha sensata ao ainda falar de “filme em movimento”, ou simplesmente de “imagem”, em vez de aceitar o pretensioso e fundamentalmente errôneo “roteiro”.

Os trabalhos estacionários animados dos primeiros filmes eram de fato imagens: pinturas e cartões postais ruins do século XIX (ou ainda, obras de cera à *la Madame Tussaud*), complementadas por histórias em quadrinhos — uma das mais importantes bases da arte cinematográfica —, e temas de canções populares, revistas de polpa, e romances de dez centavos; e os filmes descendentes dessa ancestralidade apelaram direta e intensamente à uma mentalidade popular de arte. Eles favoreceram, primeiro, um senso primitivo de justiça e decoro, em épocas que a virtude e a indústria eram recompensadas, e o vício e a preguiça punidos; segundo, um claro sentimentalismo, quando “o fino fio de um interesse amoroso fictício” segue seu curso “através de canais um tanto sinuosos”, ou quando o Pai, querido Pai, retorna do salão para encontrar seu filho morrendo de difteria; terceiro, um instinto primordial de derramamento de sangue e crueldade, quando Andreas Hofer enfrenta o pelotão de fuzilamento, ou quando (em um filme de 1893-94) a cabeça de Mary Queen of Scots de fato cai; quarto, o gosto pela pornografia leve (lembro-me com grande prazer de um filme francês de 1900, em que uma mulher aparentemente, mas não muito, rechonchuda, assim como aparentemente, mas não muito, esbelta, exibia-se vestindo roupas de banho — uma honesta *porcheria*, objetificando muito menos que os extintos filmes da Betty Boop e, lamento dizer, que algumas das produções mais recentes da Walt Disney); e, finalmente, aquele senso de humor cru, descrito graficamente como “pastelão”, que se alimenta de instintos sádicos e pornográficos, isolados ou em conjunto.

Até 1905, nenhum filme adaptara cinematograficamente uma aventura de Fausto, e só em 1911 Sarah Bernhardt passou a oferecer seu prestígio a um filme incrivelmente tragicômico, o *Queen Elizabeth of England*. Esses filmes representam a

primeira tentativa consciente de transplantar o cinema do nível da arte popular à “arte real”; no entanto, eles testemunharam o fato de que essa meta louvável não poderia ser alcançada de maneira tão simples. Logo percebeu-se que a imitação de uma performance teatral, com um cenário fixo, com entradas e saídas definidas, e ambições literárias distintas, seria a única coisa que um filme deveria evitar.

Os caminhos legítimos da evolução foram abertos, não fugindo do caráter popular do filme primitivo, mas sim desenvolvendo-o dentro dos limites de suas próprias possibilidades. Esses arquétipos primordiais de produção cinematográfica populares — sucesso ou retribuição, sentimento, sensação, pornografia, e humor grosseiro — puderam florescer em histórias, tragédias e romances genuínos, crimes, aventuras e comédias, tão logo se percebeu que poderiam ser transfigurados — não por uma atribuição artificial de valores literários, mas pela exploração das possibilidades únicas e específicas do novo *meio*. Significativamente, o início desse desenvolvimento legítimo antecede as tentativas de conferir aos filmes valores mais altos de ordem externa (o período crucial foi dos anos 1902 a 1905), onde as medidas decisivas eram tomadas por pessoas leigas ou de fora do cenário sério.

Essas possibilidades únicas e específicas podem ser definidas como a *dinamização do espaço* e, conseqüentemente, a *especialização do tempo*. Essa afirmação é auto-evidente se olharmos do ponto de vista trivial, mas pertence ao tipo de verdade que, em razão de sua trivialidade, é facilmente esquecida ou negligenciada. No teatro, o espaço é estático, isto é, o espaço representado no palco, assim como a relação espacial do espectador com o espetáculo, é fixo e inalterável. O espectador não pode deixar seu assento, e o cenário do palco não pode mudar durante o ato (exceto por imprevistos climáticos ocasionados pela lua ou nuvens, ou por “*illegitimate reborrowings from the film as turning wings or gliding backdrops*”³). Em compensação, o teatro possui a vantagem do tempo, e o *meio* de pensamento e emoção transmitido pela fala é livre e independente de qualquer coisa que possa acontecer em um espaço visível. Hamlet pode apresentar seu famoso monólogo deitado sobre um divã, a meia distância, sem nada fazer, sendo apenas vagamente compreensível ao espectador e ouvinte, e mesmo assim suas meras palavras provocariam no espectador intensos sentimentos de ação emocional.

Com os filmes, a situação é invertida. O espectador aqui também ocupa um assento fixo, mas apenas fisicamente, não como sujeito de uma experiência estética. Esteticamente ele está em movimento permanente com seus olhos, os quais podem ser identificados com as lentes da câmera que muda constantemente a distância e a direção. E tão móvel é o espectador, tanto o é o espaço apresentado a ele. Não somente os corpos se movem no espaço, mas o espaço ele próprio, aproximando, recuando, voltando, dissolvendo e recristalizando, como percebe-se através do movimento e do enfoque controlado da câmera, e através do corte e edição das várias tomadas (*shots*) — sem mencionar os efeitos especiais, como os ângulos, as transformações, os desaparecimentos, as cenas em câmera lenta (*slow-motion*) e câmera rápida (*fast-motion*), os truques, e as inversões de filmes. Isso abre um mundo

³ N. do T.: Trata-se aqui de uma crítica a um uso que o próprio teatro teria herdado do cinema (*reborrowing* parece sugerir uma *retomada* de empréstimo -- primeiro o cinema toma elementos de empréstimo do teatro, e o teatro agora toma de empréstimo elementos do cinema). O que estaria sendo tomado de empréstimo ilegalmente, de acordo com Panofsky, seriam certos efeitos especiais, como asas que se movimentam (não sei exatamente a que efeito ele estaria se referindo aqui) e panos-de-fundo ou cortinas que deslizam. Contanto que fique clara a ideia geral, os exemplos específicos podem permanecer obscuros.

de possibilidades que o palco jamais sonhara. Além de truques, como a participação de espíritos desencarnados nas séries “Topper”, ou as maravilhas mais efetivas de Roland Young em “The Man Who Could Work Miracles”, existe, em um nível puramente factual, uma riqueza enorme de temas tão inacessíveis ao palco “legítimo” quanto a neblina ou a nevasca para um escultor; todos os tipos de grandes fenômenos violentos e, inversamente, eventos pequenos demais para serem vistos sob condições normais (como a injeção que salva a vida com soro no último momento, ou a picada fatal de um mosquito da febre amarela); cenas de batalha em escala ampla, todos os tipos de operação, não somente em sentido cirúrgico, mas também no sentido de alguma construção, destruição ou experimentação, como em *Louis Pasteur* ou *Madamme Curie*; uma grande festa, passando por muitas salas de uma mansão ou palácio. Características como essas, mesmo em meras mudanças de cenas de um lugar para outro, como um carro dirigindo perigosamente através do tráfego intenso, ou uma lancha dirigida através de um porto noturno, nem sempre preservam seu apelo cinematográfico, mas permanecem um *meio* eficaz de estimular emoções e criar suspense. Além do mais, filmes possuem o poder de negar inteiramente o teatro, de transmitir experiências psicológicas, projetando diretamente seu conteúdo na tela, substituindo, por assim dizer, o olho do espectador pela consciência do personagem (como quando as imaginações e alucinações do bêbado, de certo modo supervalorizadas em “The Lost Weekend”, aparecem como realidades cruas ao invés de serem descritas com meras palavras). Todavia, qualquer tentativa de transmitir pensamentos e sentimentos exclusivamente, ou mesmo primariamente, pela fala, nos leva a sentimentos de embaraço ou tédio, ou ambos.

O que entendo por pensamentos e sentimentos transmitidos exclusivamente, ou ao menos principalmente, pela fala, é o seguinte: contrariamente à expectativa ingênua, a invenção da trilha sonora, em 1928, foi incapaz de mudar o fato básico de que uma imagem em movimento, mesmo depois de ter “aprendido a falar”, continuou sendo uma imagem que se move, e não uma obra encenada. Sua substância continuou sendo uma série de sequências visuais unidas por um fluxo ininterrupto de movimento no espaço (exceto, é claro, nos *checks and pauses*, que possuem o mesmo valor de composição que a pausa tem em uma música), e não um estudo contínuo sobre o caráter e o destino humano transmitidos pela dicção efetiva, muito menos “bela”. Não recorro nenhuma declaração mais enganosa sobre filmes que a do Sr. Eric Russell Bentley no número de primavera do *Kenyon Review* de 1945: “As potencialidades da tela falante diferem das do cinema mudo ao acrescentar a dimensão do diálogo — que poderia ser poesia”. Eu sugeriria: “As potencialidades da tela falante diferem daquelas da tela silenciosa na integração do movimento visível com o diálogo que, portanto, é melhor que não seja poesia”.

Todos com idade suficiente para lembrar do período anterior a 1928 lembram dos antigos pianistas que, com os olhos grudados na tela, acompanhavam os eventos com músicas adaptadas a seus humores e ritmos; também lembram do sentimento estranho e espectral que os tomava conta quando tais pianistas deixavam seus postos por alguns minutos, e o filme iniciava a rodar sozinho — e a escuridão assombrada pelo monótono chocalho do maquinário. Nem mesmo o filme mudo fora completamente silencioso. O espetáculo visual sempre exigiu e recebeu um acompanhamento sonoro que, desde o início, distinguiu o filme da simples pantomima (mímica), e o classificou, com o balé, como *mutatis mutandis*. O advento do filme falado significou não tanto uma “adição”, mas uma transformação: a transformação do som musical em falas articuladas, isto é, de uma quase pantomima à uma espécie inteiramente nova de

espetáculo diverso do balé, que concorda com a peça de teatro no que diz respeito a seus componentes acústicos serem as palavras inteligíveis; mas que difere da peça de teatro e concorda com o balé no que diz respeito a esses componentes acústicos não serem destacáveis do visual. Em um filme, aquilo que se ouve permanece, por bem ou por mal, inseparável do que se vê; o som, articulado ou não, não pode expressar mais do que é expresso, ao mesmo tempo, por movimentos visíveis; e um bom filme nem ao menos se preocupa com isso. Em poucas palavras, a peça ou o “roteiro” de uma imagem em movimento está sujeita ao que poderíamos chamar de *princípio da coexpressibilidade*.

Uma prova empírica desse princípio é fornecida pelo fato que, onde quer que o elemento dialógico ou monológico ganhe proeminência temporária, aparece, com a inevitabilidade de uma lei natural, o “*close-up*”. O que o *close-up* capta? Ao nos mostrar, em ampliação, a face do falante, ou o rosto de quem ouve, ou ambos em alternância, a câmera transforma a fisionomia humana em um enorme campo de ação, onde — dada a qualificação dos intérpretes — cada um de seus sutis movimentos, quase imperceptíveis à uma distância natural, tornam-se eventos expressivos no espaço visível, e assim integram-se completamente ao conteúdo expressivo da palavra falada; enquanto, no palco, a palavra falada produz uma impressão mais forte do que fraca se não nos é permitido contar os cabelos no bigode de Romeu.

Isso não significa que o cenário é um fator insignificante na produção de uma imagem em movimento. Significa apenas que sua intenção artística difere em espécie da peça teatral, e muito mais do romance ou da poesia. Como o sucesso de uma figura gótica não depende apenas da qualidade enquanto peça de escultura, mas também, ou ainda mais, da integrabilidade da arquitetura de seus pórticos, o mesmo acontece com o sucesso de roteiros de cinema — não muito diferente do libreto de ópera —, ou seja, depende não apenas de sua qualidade como literatura, mas também, ou ainda mais, de sua integração com os eventos na tela.

Como resultado — outra prova empírica do princípio da coexpressibilidade —, é improvável que bons roteiros de filmes representem uma boa leitura, e raramente são publicados na forma de livros; ao passo que, inversamente, boas peças de teatro devem ser severamente alteradas, cortadas, bem como enriquecidas por interpolações, para dar origem a bons roteiros de filmes. Em “*Pygmalion*” de Shaw, por exemplo, o processo atual de educação fonética de Eliza e, ainda mais importante, seu triunfo final na grande festa, são sabidamente omitidos; nós vemos — ou melhor, escutamos — algumas amostras do seu aperfeiçoamento linguístico, e finalmente encontramos ela, após seu retorno da recepção, vitoriosa e esplendidamente arrumada, ainda que profundamente magoada pela falta de reconhecimento e simpatia. Na adaptação do filme, precisamente nas duas cenas não somente apresentadas, mas fortemente enfatizadas, testemunhamos atividades fascinantes no laboratório, como aquele conjunto de discos e espelhos, as tubulações do órgão e as chamas dançantes; e participamos da festa na embaixada, com muitos momentos de catástrofes iminentes e pequenas contraintringas que emitem o suspense. Inquestionavelmente, aquelas duas cenas totalmente ausentes da peça, e possivelmente irrealizáveis no palco, foram os destaques do filme, ao passo que o diálogo de Shavian, não obstante severamente cortado, mostrou-se raso em alguns momentos. Sempre que, como em tantos outros filmes, a emoção poética, a explosão musical, ou o conceito literário (ainda que aflito em dizer, como algumas das piadas de Groucho Marx) perdem o inteiro contato com o movimento visível, atacam o espectador sensível fora de lugar, literalmente. É, com efeito, terrível quando um homem amargurado, depois do suicídio de sua amante, lança

um profundo olhar sobre sua foto e diz algo menos-que-coexpressível para sinalizar que ela jamais será esquecida. Mas, quando se recita uma peça de poesia totalmente mais-que-coexpressível, como no monólogo de Romeu ao lado do esquife de Julieta, é ainda pior. “A Midsummer Night’s Dream”, de Reinhardt, é provavelmente o filme mais infeliz já produzido; e “Henry V”, de Olivier, manteve um sucesso semelhante, além da quase forçosa adaptação da peça, que se Deus quiser permanecerá como uma exceção antes que um padrão. Ele combina uma “poda judiciosa” com interpolação do melodrama, da comédia não verbal e da pompa; ele usa o dispositivo que talvez seja melhor designado como “*close-up* oblíquo” (a bela face de Mr. Olivier escutando, mas não pronunciando, um grande monólogo interior); e, mais notavelmente, a mudança entre os três níveis de realidade arqueológica: a reconstrução de Londres de Elisabeth, a reconstrução dos eventos de 1415 como previsto pela peça de Shakespeare, e a reconstrução da performance da peça no próprio palco de Shakespeare. Tudo isso é perfeitamente legítimo, mas, mesmo assim, o maior elogio ao filme sempre virá daqueles que não são nem simpáticos *au naturel* de filmes, nem simpáticos *au naturel* de Shakespeare, como a crítica do *New Yorker*.

Como os escritos de Conan Doyle possivelmente contêm todas as histórias de mistério modernas (exceto os difíceis exemplares da escola Dashiell Hammett), os filmes produzidos entre 1900 e 1910 pré-estabeleceram o tema e os métodos da imagem em movimento como a conhecemos. Esse período produziu os primeiros livros impressos de faroeste e de filmes criminais (o incrível “Great Train Robbery”), que deu origem ao *gangster* moderno, às aventuras e mistérios (o último, se bem produzido, ainda é uma das mais honestas e genuínas formas de entretenimento cinematográfico, pelo fato do espaço ser duplamente carregado com o tempo, enquanto o espectador se pergunta não apenas “o que vai acontecer?”, mas também, “o que aconteceu?”). No mesmo período, surgem os filmes fantásticamente imaginativos (*Méliès*), que conduziram às experiências expressionistas e surrealistas (“The Cabinet of Dr. Caligari”, “Sang d’un Poète”, etc.), por um lado, e por outro, aos contos de fada mais superficiais e espetaculares *à la* mil e uma noites. A comédia, que teve seu triunfo tardio com Charlie Chaplin, com o ainda pouco apreciado Buster Keaton, com os Irmãos Marx, e com as criações pré-hollywoodianas de René Clair, atribuíram um respeitável nível a Max Linder e outros. Foram lançadas as fundações para a iconografia e o simbolismo nos filmes históricos e melodramáticos, e nos primeiros trabalhos de D. W. Griffith, é possível encontrar não apenas tentativas notáveis de análises psicológicas (em Edgar Allan Poe) e crítica social (“A Corner in Wheat”), mas também inovações técnicas básicas, como o plano contínuo (*long shot*), o *flashback* e o *close-up*. E modestos filmes e desenhos animados pavimentaram o caminho para “Felix the Cat”, “Popeye”, e o prodigioso descendente do gato Félix, “Mickey Mouse”.

Dentro de suas limitações auto-impostas, os primeiros filmes da Disney, e algumas de suas sequências,⁴ representam, por assim dizer, uma destilação

⁴ Eu faço essa distinção porque foi, na minha opinião, uma decaída quando a “Branca de Neve” introduz a figura humana, e quando “Fantasia” tenta imaginar a *Grande Música do Mundo*. A própria virtude do desenho animado é animar, isto é, dotar coisas sem vida com vida, ou coisas vivas com um tipo diferente de vida. Isso afeta uma metamorfose, e essa metamorfose está maravilhosamente presente nos animais, plantas, nuvens de tempestade e trens da Disney. Enquanto seus anões, glamorosas princesas, caipiras, jogadores de beisebol, centauros e amigos da América do Sul não são transformações, mas caricaturas, na melhor das hipóteses, e falsificações ou vulgaridades de costume. No que diz respeito à música, no entanto, deve-se ter em mente que seu uso cinematográfico não é menos baseado no princípio da coexpressibilidade que o uso cinematográfico da palavra falada. Existe música que permite, ou até exige, o acompanhamento de ação visível (como

quimicamente pura das possibilidades cinematográficas. Eles conservam os elementos populares mais importantes — o sadismo, a pornografia, o humor engendrado por ambos, e a justiça moral — quase que sem diluição, e muitas vezes fundem esses elementos numa variação do primitivo e inesgotável tema *Davi e Golias*, o triunfo do aparentemente fraco sobre o aparentemente forte; e sua fantástica independência às leis naturais lhes dá o poder de integrar o espaço com o tempo a tal perfeição, que as experiências espaciais e temporais da visão e da audição se tornam quase interconvertíveis. Uma série de bolhas de sabão, sucessivamente perfuradas, emite uma série de sons exatamente correspondentes, em tom e volume, ao tamanho das bolhas; as três úvulas de *Willie the Whale* — pequenas, grandes e médias — vibram em consonância às notas de tenor, baixo e barítono; e o próprio conceito de existência estacionária é completamente abolido. Nenhum objeto na criação, seja uma casa, um piano, uma árvore ou um despertador, carece de faculdades orgânicas — características antropomórficas —, de movimento, expressão facial e articulação fonética.

A propósito, normalmente, mesmo em filmes “realistas”, o objeto inanimado, desde que seja “dinamizável”, pode desempenhar o papel de personagem principal, assim como os antigos motores das ferrovias de “The General”, e em “Niagara Falls”. O modo como os filmes russos de antigamente exploravam a possibilidade de glorificar todo tipo de maquinário, ainda vive na memória de todos; e talvez seja mais do que um acidente que dois filmes consolidados na história como uma grande comédia e uma importante obra-prima do período silencioso carregam os nomes imortalizados da personalidade de dois grandes navios: o *Navegador*, de Keaton, e o *Potemkin*, de Eisenstein.

A evolução dos primórdios para este grande clímax oferece o fascinante espetáculo de um novo *meio* artístico que gradualmente torna-se consciente de sua legitimidade, ou seja, exclusiva, de possibilidades e limitações, não diferente do desenvolvimento do mosaico, que começou com a transposição de fotos do gênero ilusionista a um material de maior duração, culminando no sobrenaturalismo hierático de Ravenna; ou, o desenvolvimento da linha de gravação, que começou como um substituto barato e prático para a iluminação de livros, culminando no estilo puramente “gráfico” de Durer.

Só assim os filmes mudos desenvolveram um estilo próprio e definido, adaptado às condições específicas do *meio*. Uma língua até então desconhecida era imposta a um público ainda não capaz de lê-la, e quanto mais proficiente o público se tornasse, mais refinada poderia ser a linguagem. Para um camponês saxão, não era fácil entender o significado de uma imagem que mostra um homem derramando água sobre a cabeça de outro homem, e mais tarde muitas pessoas ainda assim achariam difícil

em danças, balé, e qualquer tipo de composição de ópera); e isto é, novamente, não uma questão de qualidade (a maioria de nós prefere uma valsa de Johann Strauss a uma sinfonia de Sibelius), mas uma questão de intenção. Em “Fantasia”, o balé do hipopótamo é maravilhoso, e as sequências da Sinfonia Pastoral e da Ave Maria deploráveis, não porque o desenho no primeiro caso é infinitamente melhor que nos outros dois, e certamente não porque Beethoven e Schubert são muito sagrados para a animação, mas simplesmente porque a “Dança das Horas” de Ponchielli é coexpressível, enquanto a “Sinfonia Pastoral” e a “Ave Maria” não são. Em casos como esses, até a melhor música imaginável e o melhor desenho animado possível prejudicam, em vez de melhorar, a eficácia um do outro. A prova experimental de tudo isso foi fornecida pela recente “Make Mine Music” da Disney, onde a *Grande Música do Mundo* foi, felizmente, restrita a Prokofieff. Mesmo entre as outras seqüências, as mais bem-sucedidas eram aquelas em que o elemento humano estava ausente ou reduzido ao mínimo;

entender o significado de duas senhoras em pé atrás do trono de um imperador. Para o público de 1910, não foi menos difícil compreender o significado da ação sem palavras em um filme em movimento, onde os produtores empregavam meios de esclarecimento semelhantes aos que encontramos na arte medieval. Um deles era títulos impressos ou letras, equivalentes aos títulos medievais e aos pergaminhos (em um período ainda anterior, lá mesmo costumava-se haver pessoas que explicavam, *viva voce*, “Agora ele acha que sua esposa está morta, mas ela não está” ou “Eu não quero ofender as senhoras na plateia, mas duvido que qualquer uma delas tenha feito tanto por seu filho”. Outro método de explicação menos intrusivo foi a introdução de uma iconografia fixa, que desde o início informava ao espectador sobre os fatos e personagens básicos, assim como as duas damas atrás do imperador, que, ao carregar uma espada e uma cruz, respectivamente eram denominadas *Fortitude and Faith*. Surgiram, identificáveis por uma aparência padrão, comportamentos e atributos, os bem lembrados tipos de “*Vamp Girl*” e “*Straight Girl*” (talvez os equivalentes modernos mais convincentes das personificações medievais de virtudes e vícios), o “homem de família” e o “vilão”, o último marcado pelo bigode preto e bengala. Cenas noturnas eram impressas em filmes azul ou verde. Uma toalha de mesa quadriculada significava, de uma vez por todas, um ambiente “pobre, mas honesto”; um casamento feliz, prestes a ser ameaçado pelas sombras do passado, era simbolizado por uma jovem esposa servindo o café da manhã para o marido; o primeiro beijo era sistematicamente anunciado pela senhora brincando suavemente com a gravata de seu parceiro, que a acompanhava continuamente chutando para fora com o pé esquerdo. A conduta dos personagens era predeterminada segundo um acordo. O pobre mas honesto trabalhador, que depois de deixar sua pequena casa com a toalha de mesa quadriculada, se depara com um bebê abandonado no qual não podia deixar de levar para casa da melhor maneira possível; o homem de família não podia senão ceder temporariamente às tentações da sedução. Como resultado, esses primeiros melodramas tiveram uma qualidade altamente gratificante e reconfortante, no qual os eventos tomavam forma sem as complicações da psicologia individual, de acordo com uma pura lógica aristotélica tão perdida na vida real.

Dispositivos como esses tornaram-se gradualmente menos necessários na medida em que o público se acostumou a interpretar a ação por si só, posteriormente sendo abolidos em razão do filme falado. No entanto, mesmo agora sobrevivem — muito legitimamente, penso — o que restou de um princípio de “atitudes e atributos fixos” e, mais básico, um conceito primitivo, ou popular, de construção de enredo. Ainda hoje tomamos por certo que a difteria de um bebê tende a ocorrer quando os pais estão fora, e, tendo ocorrido, resolve todos os problemas do matrimônio. Ainda hoje exigimos de um filme de mistério decente que o mordomo não deva ser o assassino, embora possa ser qualquer um, desde um agente do Serviço Secreto Britânico, até o verdadeiro pai da filha da casa. Ainda hoje adoramos ver Pasteur, Zola ou Ehrlich vencerem a estupidez e a maldade com suas respectivas esposas, havendo confiança o tempo todo. Ainda hoje preferimos um final feliz a um sombrio, e insistimos, no mínimo, na observância da regra aristotélica de que a história deve ter um começo, um meio e um fim — uma regra que, ao ser revogada, dispersou muito do público geral das esferas mais elevadas da escrita moderna. Do mesmo modo, o simbolismo primitivo sobrevive em meio a detalhes tão divertidos, como na última sequência de “Casablanca”, onde o *préfet de police*, delicadamente desonesto e arrogante, joga uma garrafa vazia de água *Vichy* no cesto de lixo; e em símbolos sobrenaturais tão contundentes, como na morte de Sir Cedric Hardwicke disfarçado de “cavalheiro de capa de chuva tentando” (“On

Borrowed Time”), ou Hermes Psychopompos, de Claude Rains, nas calças listradas de um gerente de companhia aérea (“Here Comes Mister Jordan”).

Os avanços mais notáveis foram os relativos a direção, iluminação, trabalho de câmera, corte e atuação adequada. Mas, enquanto na maioria desses campos a evolução prosseguia de forma contínua — embora, é claro, não sem desvios, colapsos e recaídas —, o desenvolvimento da atuação sofreu uma súbita interrupção em virtude da invenção do filme falado, de modo que o estilo de atuação no silêncio já poderia ser avaliado em retrospecto, como uma arte perdida, não muito diferente da técnica de pintura de Jan van Eyck, ou, para retomar nossa comparação anterior, à técnica *burin* de Dürer. Percebeu-se logo que atuar em filmes mudos não refletia uma reafirmação da atuação teatral (como era geralmente, e erroneamente, assumido por atores do teatro profissional, que cada vez mais sediam às atuações em filmes), e nem podia dispensar completamente a estilização; Um homem fotografado enquanto caminhava por um corredor, quando o resultado aparecia na tela, parecia qualquer coisa menos um homem caminhando em um corredor. Se a imagem fosse ao mesmo tempo natural e significativa, a atuação deveria ser feita de maneira igualmente diferente do estilo no palco e da vida cotidiana; a fala precisava ser dispensada, de modo a estabelecer uma relação orgânica entre o desempenho e o procedimento técnico da cinefotografia — assim como nas impressões de Durer, a cor era dispensável, estabelecendo uma relação orgânica entre o design e o procedimento técnico da gravação em linha.

Isso foi precisamente o que os grandes atores do período de silêncio realizaram, e é um fato significativo que os melhores deles não vieram do palco, cuja tradição cristalizada impediu que o único filme de Eleonora Duse, “*Cenere*”, fosse mais que um inestimável registro do autor. Eles vieram dos circos e de suas variações, como foi o caso de Chaplin, Keaton e Will Rogers; outros vieram do nada em particular, como foi o caso de Theda Bara, de seu maior paralelo europeu, a atriz dinamarquesa Asta Nielsen, e de Garbo; ou vieram de todos os lugares sob o sol, como foi o caso de Douglas Fairbanks. O estilo desses antigos mestres era de fato comparável ao estilo da gravura em linha (*line engraving*), pois era, e tinha que ser, exagerado em comparação à atuação teatral (assim como os talhos acentuadamente gravados e vigorosamente curvados do *burin* são exagerados em comparação aos traços de lápis ou pincéis), ainda que mais rico, mais sutil, e infinitamente mais preciso. O advento dos filmes falados, reduzindo, se não abolindo, essa diferença entre a atuação na tela e a atuação teatral, expôs os atores e atrizes do cinema mudo a um problema sério. Buster Keaton cedeu à tentação. Chaplin primeiro tentou se firmar e permanecer um excelente arcaísta, mas finalmente cedeu, com um sucesso apenas moderado em “*The Great Dictator*”. Somente o glorioso Harpo recusou-se até agora a pronunciar um único som articulado; e somente Greta Garbo conseguiu, em certa medida, transformar seu estilo em princípio. Mas, mesmo no caso dela, não se pode deixar de sentir que sua primeira imagem falante, Anna Christie, em que ela conseguia se enfeitiçar, na maior parte do tempo, em taciturno mudo ou monossilábico, era melhor que suas apresentações posteriores; e na segunda versão falada de Anna Karenina, o momento mais fraco é, certamente, quando ela faz um grande discurso ibérico ao marido, e o mais forte, quando ela se move silenciosamente ao longo da plataforma da estação ferroviária enquanto seu desespero toma forma em consonância ao seu movimento (e expressão), com o movimento do espaço noturno ao seu redor, preenchido por ruídos reais de trens, e o som imaginário dos “pequenos homens com martelos de ferro”, que a impulsionavam implacavelmente, e quase sem que ela percebesse, sob as rodas.

Não é de se admirar que às vezes se sinta um tipo de nostalgia pelo período silencioso, e pelos dispositivos elaborados para combinar virtudes de som e fala com a performance muda, como o já mencionado “*oblique close-up*”, em conexão com Henry V; a dança por detrás das portas de vidro em “*Sous les Toits de Paris*”; ou, em “*Le Roman d'un Tricheur*”, a narrativa de Sacha Guitry dos eventos da sua juventude, enquanto os eventos em si são encenados “silenciosamente” sobre a tela. No entanto, esse sentimento nostálgico não é argumento contra a fala como tal. Sua evolução tem revelado que, na arte, todos os ganhos implicam uma certa perda do outro lado; mas esse ganho permanece desde que a natureza básica do *meio* seja respeitada e compreendida. Alguém pode imaginar que, quando os homens da caverna começaram a pintar búfalos em cores naturais ao invés de meros contornos, o homem da caverna mais conservador já previa o fim da arte paleolítica. Mas a arte paleolítica continuara, e os filmes também. Novas invenções técnicas sempre tendem a derrubar valores já estabelecidos, especialmente em um *meio* no qual grande parte da sua existência é devida a experimentações técnicas. Filmes falados inaugurais foram infinitamente inferiores aos filmes mudos maduros, e muitos dos filmes coloridos ainda são inferiores aos filmes falados em preto e branco. Contudo, mesmo se o pesadelo de Aldous Huxley vire realidade, e as experiências de gosto, cheiro e toque sejam acrescentadas às de visão e audição, mesmo assim diremos, assim como dissemos quando confrontados pela vez com a trilha sonora e o filme colorido, “nós estamos completamente incomodados, mas não angustiados; estamos perplexos, mas não desesperados”.

Da lei do espaço carregado temporalmente (*time-charged space*), e do tempo limitado espacialmente (*space-bound time*), segue-se o fato de que o roteiro, em contraste com a peça de teatro, não tem existência estética independente da sua performance, e suas personagens não têm existência estética fora dos atores. O dramaturgo escreve na esperança de que seu trabalho seja uma joia imperecível na Casa do Tesouro da civilização, e que seja apresentado em centenas de performances que serão nada mais do que variações transitórias do “trabalho” original. O roteirista, por outro lado, escreve para um produtor, um diretor e um elenco. Seu trabalho alcança o mesmo grau de permanência que os deles, e se um mesmo cenário, ou algum similar, for filmado por um diretor diferente e por um elenco diferente, resultará em uma “peça” totalmente diferente.

Otelo ou Nora são definidos como figuras criadas por um dramaturgo. Elas podem ser bem ou mal executadas, e podem ser interpretadas de várias maneiras; no entanto, elas definitivamente existem, não importando quem as interprete, ou se de fato são interpretadas. A personagem em um filme, contudo, vive e morre com o ator. Ela não é a entidade Otelo “interpretada” por Robeson, ou a entidade Nora interpretada por Duse; ela é a entidade “Greta Garbo” encarnada na figura que se chama Anna Christie, ou a entidade “Robert Montgomery” encarnada no assassino que, como todos nós sabemos, ou nos preocupamos em saber, pode permanecer para sempre anônimo, mas jamais cessará de assombrar nossas memórias. Mesmo os nomes de personagens como Henry VIII ou Anna Karenina — o rei que governou a Inglaterra de 1509 a 1547 e a mulher criada por Tolstoi —, não existem fora do ser de Laughton e do ser de Garbo. Eles são apenas esboços vazios e incorpóreos, como as sombras em Hades de Homero, assumindo o caráter de realidade somente quando preenchidos com a alma do ator. Inversamente, se o papel de um filme é mal executado, literalmente nada permanece dele, não importando o quão interessante seja a psicologia do personagem, ou quão elaboradas sejam as suas palavras.

O que se aplica ao ator, se aplica, *mutatis mutandis*, à maioria dos outros artistas e artesãos, que contribuem para o *making of* do filme: o diretor, o sonoplasta, o importantíssimo *cameraman*, e até mesmo o maquiador. A produção de palco é ensaiada até que tudo esteja fixado, para que assim ela possa ser executada repetidamente por três horas consecutivas. À cada performance, todos devem estar preparados e executar o seu trabalho; logo após, são liberados para voltarem a suas casas e suas camas. O trabalho do ator de palco pode, deste modo, ser comparado ao do músico, e o trabalho do diretor de palco ao do condutor. Como estes, eles têm um certo repertório estudado e apresentado em um número completo, mas transitório, de performances, seja “Hamlet” hoje, e “Ghosts” amanhã, ou “Life with Father” pela eternidade (*per saecula saeculorum*). As atividades do ator e do diretor de filme, contudo, são mais comparáveis, respectivamente, àquelas dos artistas plásticos e arquitetos, do que com a dos músicos e dos condutores. O trabalho de palco é contínuo, porém transitório; o trabalho em filmes é descontínuo, porém permanente. Sequências individuais são fragmentadas e postas fora de ordem de acordo com o uso mais eficiente do *set* e da equipe. Cada parte é feita várias vezes até estar sólida; e então, quando o inteiro já estiver sido cortado e montado, todo mundo fará parte disso para sempre. É inútil dizer que esse procedimento não pode senão enfatizar a curiosa consubstancialidade existente entre o ator e seu papel. Vindo a existir aos poucos, sem levar em conta a sequência natural dos eventos, o “personagem” pode crescer dentro de um universo somente se o ator o domina, não meramente protagonizando Henry VIII ou Anna Karenina por um período inteiro de gravação. Tenho a melhor das razões para crer que era realmente difícil de se conviver com Laughton, em particular durante as seis ou oito semanas em que estava fazendo — ou melhor, sendo — Captain Bligh.

Pode-se dizer que um filme criado por um esforço cooperativo em que todas as contribuições possuem o mesmo grau de permanência, é o equivalente moderno mais próximo de uma catedral medieval; o papel do produtor correspondendo, relativamente, ao do bispo ou arcebispo; o do diretor ao do arquiteto-chefe; o dos escritores de cenários aos dos conselheiros escolásticos que estabelecem o programa iconográfico; e o dos atores, cinegrafistas, lapidadores, homens de som, maquiadores e técnicos mergulhadores àqueles cujos trabalhos proporcionam a entidade física do produto acabado, o dos escultores, pintores de vidro, artífices de bronze, carpinteiros e pedreiros qualificados. Até que os trabalham nas pedreiras e os lenhadores. E se você falar com qualquer um desses colaboradores, ele dirá a você, com perfeita convicção, que seu trabalho é realmente o mais importante — o que é bem verdade, na medida em que é indispensável.

Essa comparação pode parecer um sacrilégio, não apenas porque há, proporcionalmente, menos bons filmes do que boas catedrais, mas também porque os filmes são comerciais. No entanto, se a arte comercial for definida como toda arte não produzida primeiramente para satisfazer o desejo criativo de seu criador, mas destinada a atender às exigências de um patrono ou público consumidor, deve-se dizer que a arte não-comercial é, antes da regra, a exceção, e uma exceção relativamente recente e nem sempre feliz quanto a isso. Embora seja verdade que a arte comercial esteja sempre em perigo de acabar como uma meretriz, é igualmente verdade que a arte não-comercial esteja sempre em perigo de acabar como uma solteirona. A arte não-comercial nos deu “La Grande Jatte”, de Seurat, e sonetos de Shakespeare, mas também muito do que seria esotérico ao ponto da incomunicabilidade. Por outro lado, a arte comercial nos deu muito do que é vulgar ou esnobe (dois aspectos da mesma coisa) ao ponto da repugnância, mas também nos deu as impressões de Durer e as

peças de Shakespeare. Pois não devemos esquecer que as impressões de Durer foram em parte feitas por incumbência, e em parte destinadas a serem vendidas no mercado aberto; e que as peças de Shakespeare — em contraste com as máscaras e interlúdios (*intermezzi*) anteriores, que foram produzidos na corte por amadores aristocratas, bem como podiam se dar ao luxo de serem tão incompreensíveis que até mesmo aqueles que as descreviam em monografias impressas ocasionalmente não conseguiam captar seu significado pretendido — pretendiam apelar, e apelaram, não apenas aos poucos escolhidos, mas também a todos que estavam dispostos a pagar um xelim por admissão.

É este requerimento de comunicabilidade que torna a arte mais vital do que não-comercial, e portanto, muito mais potencialmente efetiva, seja para melhor ou para pior. O produtor comercial pode tanto educar ou perverter o público em geral — ou melhor, sua ideia de público geral —, e pode permiti-los que o eduquem e o pervertam a si próprio. Como é demonstrado por uma série de excelentes filmes, que provaram ser ótimos sucessos de bilheteria, o público não se recusa a aceitar bons produtos caso isso aconteça. O fato de não aceitá-los, com muita frequência é causado não tanto pelo comércio, mas pelo pouco discernimento e, por mais paradoxal que possa parecer, muita timidez em sua aplicação. Hollywood acredita que se deva produzir “o que o público quer”, que desse modo o público aceitaria o que Hollywood produzisse. Se Hollywood decidisse por si só o que produzir, iria se safar — mesmo que decidisse “afastar-se do mal e fazer o bem”. Para voltar aonde começamos, na vida moderna os filmes são o que a maioria das outras formas de arte deixaram de ser, não um adorno, mas uma necessidade.

Que isso seja assim, é compreensível não apenas do ponto de vista sociológico, mas também histórico-artístico. O processo inicial de toda arte representacional conforma-se, em maior ou menor grau, a uma concepção idealista de mundo. Essas artes operam de cima para baixo, por assim dizer, e não de baixo para a cima; começam com uma ideia a ser projetada sobre uma matéria sem forma, e não com objetos que constituem o mundo físico. O pintor trabalha sobre um espaço em branco ou sobre uma tela, que a organiza à semelhança das coisas e pessoas que surgem em suas ideias (por mais que essa ideia tenha sido nutrida pela realidade); ele não trabalha com as coisas e as pessoas elas próprias, mesmo que trabalhe “a partir de um modelo”. O mesmo é verdade do escultor com sua massa informe de barro, ou seu bloco de pedra, ou sua madeira; do escritor com sua folha de papel ou seu ditafone; e até mesmo do designer de palco com sua seção vazia e extremamente limitada de espaço. São os filmes, e apenas os filmes, que fazem jus à interpretação materialista do universo, que, quer queiramos ou não, permeia a civilização contemporânea. Exceto em casos muito especiais, como em desenhos animados, o filme organiza coisas materiais e pessoas, um *meio* não neutro, em uma composição que recebe seu estilo, e pode até se tornar fantástica ou muito voluntariamente simbólica, não tanto por uma interpretação na mente do artista como pela manipulação real de objetos físicos e maquinários de gravação. O *meio* do filme é a realidade física como tal: a realidade física de Versailles do século XVIII — não importa se ele é original ou uma cópia indistinguível de todos propósitos e objetivos — ou de uma casa suburbana em Westchester; a realidade física da Rua de Lappe em Paris, ou do deserto de Gobi, do apartamento de Paul Ehrlich em Frankfurt, ou das ruas de Nova York na chuva; a realidade física dos motores e animais, de Edward G. Robinson e Jimmy Cagney. Todos esses objetos e pessoas devem ser organizados em uma obra de arte. Eles podem ser organizados em todos os tipos de formas (“arranjos” compreendendo, claro, coisas como maquiagem, iluminação e

trabalho de câmera); mas não há como fugir deles. Deste ponto de vista, torna-se evidente que uma tentativa de sujeitar o mundo à pré-estilização artística, como nos contextos expressionistas do “The Cabinet of Dr. Caligari”, não poderia ser mais que um experimento excitante que exerceria pouca influência sobre o curso geral dos eventos. Pré-estilizar a realidade antes de lidar com ela equivale a evitar o problema. O problema é manipular e captar a realidade não estilizada de tal forma que o resultado tenha estilo. Esta é uma proposição não menos legítima e não menos difícil do que qualquer proposição nas artes antigas.⁵

⁵ N. do T.: O artigo original não possui bibliografia final. No entanto, tomamos a liberdade de compilar em forma de lista todas as obras citadas pelo autor na ordem em que aparecem. Não pretendemos com isso oferecer uma referencialização rígida, apenas uma forma de satisfazer a curiosidade do leitor:

The Sex Life of the Starfish (*Sem informações*);
 Topper, de *Richard L. Bare* (Série de TV, 1953);
 The Man Who Could Work Miracles, de *Lothar Mendes* (Filme, 1936);
 The Lost Weekend, de *Billy Wilder* (Filme, 1945);
 Pygmalion, de *George Bernard Shaw* (Peça de Teatro, 1913);
 A Midsummer Night's Dream, de *Max Reinhardt* (Filme, 1935);
 Henry V, de *Laurence Olivier* (Filme, 1944);
 Great Train Robbery, de *Edwin S. Porter* (Filme, 1903);
 The Cabinet of Dr. Caligari, de *Robert Wiene* (Filme, 1920);
 Sang d'un Poète, de *Jean Cocteau* (Filme, 1932);
 Arabian Nights, de *John Rawlins* (Filme, 1942);
 A Corner in Wheat, de *D. W. Griffith* (Filme, 1909);
 Felix the Cat, de *Pat Sullivan* (Desenho Animado, 1919);
 Popeye, de *E. C. Segar* (Desenho Animado, 1929);
 Mickey Mouse, de *Walt Disney* (Desenho Animado, 1928);
 Snow White and the Seven Dwarfs, de *Walt Disney* (Desenho Animado, 1937);
 Fantasia, de *Walt Disney* (Desenho Animado, 1940);
 Symphony N° 6 (Sinfonia Pastoral), de *Ludwig van Beethoven* (Composição Musical, 1808);
 Ave Maria, de *Charles Gounod e Johann Sebastian Bach* (Composição Musical, 1853);
 Dance of the Hours, de *Amilcare Ponchielli* (Composição Musical, 1876);
 Make Mine Music, de *Walt Disney* (Desenho Animado, 1946);
 The General, de *Buster Keaton* (Filme, 1926);
 Niagara Falls, de *Gordon Douglas* (Filme, 1941);
 The Navigator, de *Buster Keaton* (Filme, 1924);
 Battleship Potemkin, de *Sergei Eisenstein* (Filme, 1923);
 Casablanca, de *Michael Curtiz* (Filme, 1942);
 On Borrowed Time, de *Harold S. Bucquet* (Filme, 1939);
 Here Comes Mister Jordan, de *Alexander Hall* (Filme, 1941);
 Cenere, de *Febo Mari* (Filme, 1916);
 The Great Dictator, de *Charlie Chaplin* (Filme, 1940);
 Sous les Toits de Paris, de *René Clair* (Filme, 1930);
 Le Roman d'un Tricheur, de *Sacha Guitry* (Filme, 1936);
 Othello, de *William Shakespeare* (Peça de Teatro, 1930);
 Anna Christie, de *Clarence Brown* (Filme, 1930);
 The Private Life of Henry VIII, de *Alexander Korda* (Filme, 1933);
 Anna Karenina, de *Clarence Brown* (Filme, 1935);
 Hamlet, de *William Shakespeare* (Peça de Teatro, 1609);
 Ghosts, de *Henrik Ibsen* (Peça de Teatro, 1881);
 Life with Father, de *Michael Curtiz* (Filme, 1947);
 Mutiny on the Bounty, de *Frank Lloyd* (Filme, 1935);
 A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, de *Georges Seurat* (Pintura, 1884).