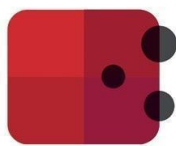


Fruto do paraíso: o sensorial e o profano de Věra Chytilová***Los frutos del paraíso: el sensorial y lo profano de Věra Chytilová******Fruit of paradise: the sensorial and the profane of Věra Chytilová***Luiza Wollinger Delfino^IUniversidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-0185-6129>Esther Império Hamburger^{II}Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-3146-3767>

Resumo: *Fruto do paraíso* (1970) é o terceiro longa-metragem de Věra Chytilová e seu último filme realizado no contexto da Nova Onda do cinema Tcheco e Eslovaco e da Primavera de Praga. Imbuído de referências estéticas vanguardistas e antenado às mudanças que ocorriam no país durante as filmagens, os autores integram a ocupação das tropas do Pacto de Varsóvia aos temas originais previstos no roteiro, sobre traição e busca pela verdade. O mundo fílmico de Věra Chytilová, Jaroslav Kučera (diretor de fotografia do filme) e Ester Krumbachová (co-roteirista, figurinista e diretora de arte do filme) é construído através de distorções ópticas, sonoras e de montagem, que tensionam as relações dos e entre os corpos no espaço. A presente análise busca investigar os modos em que essas experimentações formais de câmera, montagem, dramaturgia, atuação e figurino criam símbolos instáveis em um discurso mais sensorial do que narrativo, o qual potencializa debates sobre teorias do cinema através dos sentidos, como de Laura Marks (2000), que pensa o cinema como pele, e Giuliana Bruno (2002; 2014) que pensa em imagens como superfícies. Essa tensão dos efeitos táteis traz uma narrativa das formas; das cores, das oscilações de atuação, dos espaços, da trilha sonora. As articulações entre imagens e sons exigem curiosidade também dos espectadores para se entregarem sensorialmente a elas – uma qualidade inerente ao cinema, acentuada pelas experimentações de Chytilová, Krumbachová e Kučera.

Palavras-chave: Cinema; Vanguarda; Sensorial; Tchecoslováquia.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1005

Resumen: *Los frutos del paraíso* (1970) es el tercer largometraje de Věra Chytilová y su última película realizada en el contexto de la Nueva Ola del Cine Checoslovaco y la primavera de Praga. Imbuido de referencias estéticas vanguardistas y atenido a los cambios que ocurrían en el país durante las grabaciones, los autores integran la ocupación de las tropas del Pacto de Varsovia en el país a los temas originales del guión, sobre traición y búsqueda por la verdad. El mundo fílmico de Chytilová, Jaroslav Kučera (director de fotografía de la película) y Ester Krumbachová (co-guionista, diseñadora de vestuario y directora de arte de la película) se construye a través de distorsiones ópticas, sonoras y de montaje, que tensionan las relaciones de los cuerpos en el espacio. El presente análisis se propone investigar los modos en que esas experimentaciones formales de cámara, montaje, dramaturgia, actuación y vestuario crean símbolos inestables en un discurso más sensorial que narrativo, el cual potencia debates sobre teorías del cine a través de los sentidos, como de Laura Marks (2000), que piensa el cine como piel, y Giuliana Bruno (2002; 2014) que piensa en imágenes como superficies. Esa tensión de los efectos táctiles trae una narrativa de las formas; de los colores, de las oscilaciones de actuación, de los espacios, de la banda sonora. Sus imágenes y sonidos exigen curiosidad también de los espectadores para entregarse sensorialmente a ellas – una calidad inherente al cine, acentuada por las experimentaciones de Chytilová, Krumbachová y Kučera.

Palabras clave: Cine; Vanguardia; Sensorial; Checoslováquia.

Abstract: *Fruit of paradise* (1970) is the third feature film by Věra Chytilová and her last film made in the context of the Czech and Slovak New Wave Cinema and the Prague Spring. Imbued with avant-garde aesthetic references and attuned to the changes that occurred in the country during the recordings, the authors integrate the occupation of the Warsaw Pact troops in the country to the original themes of the script, about betrayal and search for truth. The filmic world of Chytilová, Jaroslav Kučera (cinematographer of the film) and Ester Krumbachová (co-writer, costume designer and production designer) is built through optical, sound and assembly distortions, which stress the relations of bodies in space. The present analysis seeks to investigate the ways in which these formal experimentations of camera, montage, dramaturgy, acting and costume create unstable symbols in a discourse more sensorial than narrative, which potentiates debates on theories of cinema through the senses, such as of Laura Marks (2000), who thinks of cinema as skin, and Giuliana Bruno (2002; 2014) who thinks of images as surfaces. This tension of tactile effects brings a narrative of the forms; the colors, the oscillations of action, the spaces, the soundtrack. Their images and sounds also require curiosity from the spectators to sensorially surrender to them – a quality inherent in cinema, accentuated by the experimentations of Chytilová, Krumbachová and Kučera.

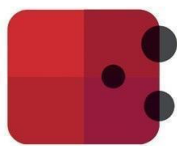
Keywords: Cinema; Avant-garde; Sensorial; Czechoslovakia.

Introdução

Fruto do paraíso (*Ovoce stromů rajských jíme*, 1970) é o terceiro longa-metragem de Věra Chytilová e seu último filme realizado no contexto da Nova Onda do Cinema Tcheco e Eslovaco e da Primavera de Praga. A interrupção desse momento de efervescência cultural pela ocupação soviética em agosto de 1968 também significou o fim da colaboração de Chytilová com seu marido e diretor de fotografia, Jaroslav Kučera, e sua colega Ester Krumbachová, co-roteirista, figurinista e diretora de arte do filme. A estilização exagerada e dramaturgia pouco convencional de *Fruto do paraíso* parece tê-lo afastado do apreço da crítica, a qual mantinha expectativas elevadas sobre o trio criador de *As pequenas margaridas* (*Sedmikrásky*, 1966) – sucesso anterior que



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1005

provavelmente estimulou o investimento de uma produtora belga em *Fruto do paraíso*¹. O filme obteve recepção negativa em seu lançamento no Festival de Cannes, em 1970, quando os críticos reclamaram da dificuldade de compreensão, como se Krumbachová e Chytilová o tivessem feito “para elas mesmas” (Skupa, 2018, p.13). Também gerou uma falta de compreensão por parte dos censores na Tchecoslováquia que, mesmo diante da volta das pressões políticas sobre a produção cinematográfica nacional, não proibiram o filme (como muitos, na época, foram²). *Frutos do paraíso* tem apenas distribuição limitada no país – mais por seu caráter “intelectual” do que irreverente, mais “explícito” no filme de 1966³ e em outras realizações de teor mais crítico também associadas à Nova Onda do Cinema Tcheco.

Fruto do paraíso é imbuído de referências estéticas vanguardistas e antenado às mudanças que ocorriam no país durante as filmagens, pois os autores integram a ocupação das tropas do Pacto de Varsóvia no país aos temas originais do roteiro, sobre traição e busca pela verdade. A presente análise busca investigar os modos em que as experimentações formais de câmera, montagem, dramaturgia, atuação e figurino criam símbolos instáveis em um discurso mais sensorial do que narrativo, o qual potencializa debates sobre teorias do cinema através dos sentidos, como as proposições de Laura Marks (2000) e Giuliana Bruno (2002; 2014) nesse campo.

Chytilová, Krumbachová e Kučera abraçam o que há de mais “profano” no cinema que flerta com outras artes. A pressuposta pureza da sétima arte é aqui contaminada pelo teatro e pelas artes visuais, mas também através de distorções ópticas e de montagem dos planos sonoros e imagéticos. Um tom sinestésico permeia o filme, com elementos que apelam aos sentidos como cores, cheiros, paladares e atuações não naturalistas. O “fruto do paraíso” é o fruto da sabedoria. E se o paraíso é saber a verdade, esses autores negam entregar facilmente o Éden a seus personagens e espectadores.

¹ *Fruto do paraíso* é uma co-produção entre os *Estúdios Barrandov*, de Praga, e *Elisabeth Films* de Bruxelas.

² Dentre os filmes finalizados em 1970 e que só puderam ser lançados em 1990, próximos ao fim do regime comunista, estão: *Dia sete, oitava noite* (Evald Schorm), *A orelha* (Karel Kachyňa), *Andorinhas por um fio* (Jiří Menzel), *Celebração fúnebre* (Zdenek Sirový), *Nove capítulos da velha história* (Pavel Háša), *Esopo* (Rangel Vulchanov), *Por alguns dias apenas* (Yves Ciampi) e *Domingo desperdiçado* (Drahomíra Vinahová). Cf. Bláhová (2010, p. 86).

³ Em *As pequenas margaridas*, após concluírem que o mundo está “estragado”, duas jovens engajam em uma série de atos destrutivos.





O sensorial e o profano

O mito da criação abraâmica estrutura os elementos experimentais e o discurso ambíguo do filme, através de um “enredo” de suspense: um casal, Eva e Josef conhecem um misterioso homem, Robert, no que parece ser um spa, e Eva descobre que ele é um *serial killer*. Antes do cruzamento das vertentes narrativa e mítica, os créditos iniciais e a sequência de abertura instauram uma atmosfera surreal. A música contemporânea é constituída por miados, notas metálicas aleatórias, entre *acapellas* em eco que acompanham os nomes da equipe e elenco pintados à mão por Eva Švankmajerová – esposa do grande cineasta e artista surrealista Jan Švankmajer.

A sequência de abertura, de quase sete minutos e meio, bombardeia os espectadores com imagens naturais diversas, tingidas e sobrepostas, que enfatizam as texturas, rugosas, lisas, ásperas e secas. São imagens de flores, folhas, troncos, florestas, parte do arquivo pessoal do próprio diretor de fotografia, Jaroslav Kučera, que, sobrepostas, perdem sua ligação com seus referentes da realidade e criam um espaço fílmico que Kateřina Svatoňová, professora da Charles University em Praga, sugere ser, não mais do plano bidimensional, mas *multidimensional*, ao desafiar a própria geometrização do espaço e “unindo diferentes percepções sensoriais em um único volume” (Svatoňová, 2016, p. 214).

As imagens naturais, algumas fixas, outras em movimento, são sobrepostas, com diferentes níveis de transparência e com transições em fusão, que também ocorrem em um tempo diferente em cada camada, e geram um caráter vivo, exuberante devido à natureza orgânica e pulsante da película fílmica e o trabalho artesanal exigido por ela. As imagens são cada vez menos nítidas e em velocidade crescente, mas pontuadas pela música experimental de Zdeněk Liška, compositor tcheco com prolífica carreira cinematográfica, que mistura e distorce sons metálicos, humanos e animais, difíceis de discernir. Em seguida, um plano médio de uma mulher cobrindo os seios e logo o experimentalismo imagético volta a ficar em evidência: camadas naturais sobrepõem a imagem de seu corpo, como se mulher e natureza fossem uma só. Sua pele brilha e o referencial espacial realista é completamente esquecido. As manipulações de Kučera conferem uma qualidade textural e tecidual às imagens sobre os corpos em movimento. Figuras humanas, um homem e uma mulher, supostamente representando Adão e Eva, caminham sobre o espaço que já não é mais o do momento da captação, mas sim o da própria película fílmica. Ao mesmo tempo, a projeção sobre seus corpos nus, sugere

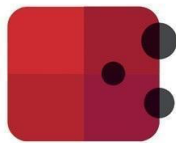
uma tela dentro da tela, com os corpos como tela, que refletem e exibem imagens em movimento: um espetáculo dentro do espetáculo.

Nesse show de sobreposições visuais e sonoras da abertura de *Fruto do paraíso*, até mesmo Adão e Eva parecem uma colagem: sua proximidade parece artificial, construída. Fundo e objeto se misturam, seus corpos são “estrangeiros” ao cenário. Detalhes da natureza sobrepõem suas peles brancas enquanto o coro canta passagens da Bíblia. Eva observa seu redor, deslumbrada, quase como se pudesse ver as imagens alucinantes trabalhadas por Kučera na pós-produção. Ela parece tentar mostrar seus arredores para Adão, embora ele não demonstre o mesmo encantamento. De costas, o corpo “estrangeiro” de Adão desaparece em meio às sobreposições, enquanto Eva destaca-se no quadro.

Essa abertura alucinante instaura o clima de atenção e envolvimento sensorial exigido dos espectadores, como um aviso de que esta não será uma história de detetive qualquer. Aliás, o caráter detetivesco só se manifesta bem mais tarde no filme: a introdução nos desvia dessa possibilidade e nos prepara para a narrativa fragmentada e não linear que se segue. A estilização dos recursos – atuação, fotografia e arte – não deve ser interpretada como acessória à experiência do filme. Ela é a própria experiência do filme.

De repente, uma maçã cai – de forma, também, estilizada, com *frames* alternados excluídos, resultando em um movimento “engasgado”, como se até mesmo a gravidade fosse diversa no mundo fílmico de Chytilová, Krumbachová e Kučera – e somos introduzidos à tal “narrativa”. Um homem e uma mulher (Eva e Josef), sentados debaixo de uma árvore, em uma imagem de realidade mais reconhecível – sem manipulações de pós-produção – mas ainda com um certo ar de estranheza, pelo enquadramento frontal, em *tableaux*, e seu diálogo esquisito, como se sempre permeasse um subtexto em cada frase dita. Eva avista Robert (que bem mais à frente se revelará como o tal *serial killer*) e, então, acompanhamos a sua busca pela “verdade”, que surge com a estranha curiosidade e atração que ela sente pelo hóspede misterioso. Sua jornada passa por uma descoberta das capacidades sensoriais de seu corpo – e, em certa medida, trata-se de uma investigação da capacidade do próprio cinema em evocar tais sensações.

Eva se relaciona com esse mundo surreal por meio de sua corporalidade e as imagens e sons enfatizam sua admiração por seus arredores: o toque de seus dedos nas flores e folhas e seu olfato, deslumbrada pela natureza que a cerca. Suas mãos em



contato com diferentes texturas da natureza: minhocas, terra, plantas, vegetais, água, areia. Ela interage curiosamente com os objetos, se curva sobre eles e as imagens enfatizam esse contato. Até mesmo a marca dos crimes de Robert é um carimbo que ele imprime no corpo das vítimas, com seu número correspondente, que Eva encontra na maleta do assassino e testa em si mesma: a marca dos crimes dele é impressa na pele da heroína⁴.

Seu olfato passa pela carta perfumada que o marido recebe e, em seguida, por um maço de temperos frescos. Eva também invoca uma escuta háptica: ela encosta para ouvir, seja sua cabeça na superfície de tambores, seja suas mãos e braços em violinos. Seu próprio corpo é musical: seus movimentos nem sempre fazem sons naturais, e sim de instrumentos musicais. Como quando pratos de bateria são sincronizados com os golpes de Eva na superfície do lago, e quanto toca diferentes tambores que criam uma música com os sons musicais produzidos por seu corpo e amplificados pela construção sonora de Liška.

A camada sonora desafia a diegese. Uma vez que uma realidade é construída com lógica e regras próprias, o quão preciso é afirmar que esses sons desfamiliarizados são extradieгéticos⁵? No mundo surreal de Chytilová e Krumbachová, o contato de uma mão humana na água pode muito bem gerar sons metálicos. É interessante que algumas das peculiaridades do som estão previstas desde o roteiro de *Fruto do paraíso*, como as variações no tom de voz na sequência de abertura: em sussurro, coro e voz grossa (Chytilová; Krumbachová, 1968). O som parece distante da imagem (ou vice-versa) e ambos distantes da própria realidade, do mundo real e do momento da captação, a partir da manipulação da velocidade e profundidade de campo.

Em algumas cenas, o diretor de fotografia Jaroslav Kučera distorce a perspectiva por meio de lentes de comprimento focal curto e grande profundidade de campo, de modo que objetos próximos à lente parecem desproporcionalmente grandes em relação ao fundo. O recurso intensifica a claustrofobia da interação entre Eva e Robert, quando ela devolve a misteriosa mala de Robert a ele. Em outros momentos, a profundidade de campo é suprimida e a imagem parece “achatada”, plana. Desse modo, o efeito é o contrário: figuras distantes entre si parecem ter o mesmo tamanho, como na

⁴ Interessante notar que o carimbo que Eva utiliza pode ser tanto do número 6 quanto do número 9. Na cena seguinte revela-se que Robert acaba de realizar seu sexto crime, o que sugere que Eva pode ter a marca de uma vítima passada ou futura.

⁵ A ideia de desfamiliarização – ou singularização, ou estranhamento – de Viktor Chklovski são úteis para descrever a sensação de deslocamento promovida, também, pela faixa sonora de *Fruto do paraíso*. Ver Chklovski (1973).

tentativa de fuga de Eva, em que ela sobe a alta duna com suas malas. Do topo, ela parece ter o mesmo tamanho de Josef e Robert, que estão bem mais abaixo da duna.

A mala de Eva rola duna abaixo e também nunca muda de tamanho. É como se as figuras se movimentassem não mais sobre as dunas, mas sobre a *imagem* das dunas, verticalmente sobre o plano, gerando uma nova desconexão dos corpos no cenário físico. Kučera também frequentemente exclui as sombras das figuras em tela, ressaltando a desconexão objeto/fundo, como se estivessem colados na imagem (Figura 1). Eva corre entre árvores, folhas, galhos secos e sombras, em uma mistura entre fundo e objeto que remete às sobreposições da sequência de abertura, agora feitas diretamente na captação, sem recorrer a efeitos de pós-produção (Figuras 5 e 6).



Figuras 1 e 2: Manipulação da profundidade de campo em *Fruto do paraíso*.
 Fonte: Captura do filme *Fruto do paraíso* (Věra Chytilová, 1970).

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1005



Figuras 3 e 4: Sequência de abertura de *Fruto do paraíso*.
Fonte: Captura do filme *Fruto do paraíso* (Věra Chytilová, 1970).



Figuras 5 e 6: Eva movimenta-se entre galhos em *Fruto do paraíso*.
Fonte: Captura do filme *Fruto do paraíso* (Věra Chytilová, 1970).

O filme de Chytilová parece evocar a “poesia dos cinco sentidos”, de Karel Teige (2002 [1928]), teórico e artista vanguardista tcheco. O Poetismo, sua “filosofia” artística, defendia uma arte de apreciação sinestésica e que envolveria o corpo todo, para além de uma recepção visual puramente óptica. Esses modos também seriam possíveis em um cinema cujo maravilhamento misterioso fosse capaz de “amputar a realidade social desolada” (Teige; Srp, 2001, p. 26). Para isso, apostavam em um “otimismo programático, na brincadeira, no lirismo, na sensualidade, na imaginação” (Volek, 1980, p.155). Os sentidos humanos organizariam a nova arte e, assim, desembocaria na “poesia dos cinco sentidos”, defendida no “Manifesto Poetista” de 1928:

Não buscamos uma renascença, mas novos campos criativos, novos mundos, novas disciplinas, novas reações, os ecos do subconsciente, e a imaginação do

superconsciente, infravermelho e ultravioleta [...]: afastada das convenções artísticas e estéticas anteriores, tentamos mudar para uma nova arte, uma nova poesia de cor, som, luz, fragrância e movimento – uma poesia para todos os sentidos (Teige, 2002 [1928], p. 598, tradução nossa).

Tais ideias ressurgem nas artes tchecas na década de 1960 (Volek, 1980, p.155) e se relacionam com debates que valorizam a potência sensorial no cinema, como de Laura Marks (2000), que pensa o filme como *pele*. A possibilidade da visão háptica supõe tocar com os olhos: a pele como extensão da visão, da audição, olfato, tato e paladar. Através da recusa da plenitude visual, as imagens hápticas se afastam da narrativa e forçam o espectador a se relacionar com elas por meio da memória e do corpo (Marks, 2000, p. 177). O encontro sensorial entre o espectador e o filme pode gerar percepções hápticas, mais táteis que visuais. Marks valoriza filmes e vídeos que priorizam o encontro sensorial mais do que o puramente narrativo, entendido em termos causais.

Giuliana Bruno, em *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media* (2014), segue sua pesquisa sobre a sensorialidade no cinema, iniciada em *Atlas of emotion* (2002), pensando as imagens em movimento como *superfícies*, de maneira a enfatizar a dimensão de contato na cultura visual. No caso do cinema, a autora considera desde o que está em quadro, como a cenografia e o figurino, para também problematizar a película fílmica e a própria tela do cinema. No filme de Chytilová, o corpo de Eva tenciona constantemente essas relações, através de suas interações sensoriais pelos cenários surreais que ela percorre. O filme é tão estreitamente ligado à sua superfície que pouco se sabe, ou ao menos é sugerido, sobre os espaços que ultrapassam os limites do quadro – até porque isso pouco importa: aqui o mundo fílmico é delimitado pelas bordas da imagem. As dunas, o lago, os diferentes bosques, o prédio central; não se estabelecem ligações espaciais entre os cenários. Por outro lado, por mais que pareça haver uma continuidade temporal entre as cenas, não é possível discernir uma temporalidade exata dos eventos, no máximo indícios de uma passagem de tempo através da troca de figurino de Eva. Nesse sentido, *Fruto do paraíso* não parece ser tão radical quanto *As pequenas margaridas*, já que o filme anterior brinca com a

descontinuidade de figurino dentro de uma mesma cena e com a continuidade de ação entre espaços completamente diferentes⁶.

Nesse mundo com poucas ligações espaço-temporais, baseado em manipulações imagéticas e sonoras, em performances estilizadas, é a presença de um jornal, referencial máximo de espaço e tempo, que causa estranhamento. É por meio dele que os “hóspedes” tomam conhecimento do último ataque do “*serial killer* de loiras”. O medo (ao menos por parte das mulheres) parece furar a bolha idílica; o jornal conecta as personagens a um mundo “lá fora”. Curiosamente, Krumbachová baseia o argumento do filme em uma notícia de jornal sobre um *serial killer* (Bernard, 2021, p. 142). A cena em questão, portanto, toca uma dimensão de realidade diegética ao mesmo tempo que alude a uma realidade extra fílmica que inspirou o próprio filme.

Assim como em *As pequenas margaridas*, *inserts* extradiegéticos (também parte do acervo pessoal de Kučera) constituem um dos recursos da montagem experimental; porém, em *Fruto do paraíso* os significados desses *inserts* são muito mais misteriosos. No filme anterior de Chytilová, os *inserts* compartilhavam o mesmo campo temático com a sequência em que foram colados (sequência de flores, borboletas, cadeados) e, dessa forma, há espaço para os interpretar em relação ao momento narrativo em que surgem (*inserts* de flores surgem no campo de margaridas; borboletas na cena de conquista sexual; cadeados na busca por um lugar que as garotas possam entrar). Em *Fruto do paraíso*, os campos temáticos dos *inserts* se restringem a plantas e a planos próximos de rostos de animais (galo, pavão, jacaré, coruja, gato), que parecem se relacionar mais com a camada mítica do filme. Ainda assim, os *inserts* surgem em momentos aparentemente aleatórios do filme.

Além de avançar a montagem em direção a uma lógica mais estética do que representativa, *Fruto do paraíso* avança na própria forma em que as fotografias do acervo pessoal de Kučera são incorporadas em cada filme. Em *As pequenas margaridas*, essas imagens são montadas em sequência, uma após a outra, e o conjunto inserido no meio de determinadas cenas, tal qual citado acima. Já na sequência de abertura de *Fruto do Paraíso*, Kučera trabalha com a *sobreposição* dessas imagens. Sua preocupação está mais no caráter material e plástico delas (cores e texturas evocadas, individuais e em conjunto), do que na aproximação temática entre elas. É um retorno à materialidade fílmica, à medida em que a imagem passa ser composta por

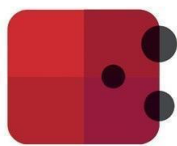
⁶ Como no emblemático corte em ação da loira levando um tapa da morena, de biquíni no deck, e caindo em um campo florido, vestindo uma camisola e afagando a bochecha machucada.

dezenas de camadas, as quais chamam a atenção para a superfície: seja para o próprio material que carrega a imagem, seja para seu potencial tátil (Svatoňová, 2016, p. 214). Elas surgem e desaparecem em momentos diferentes, e desse modo, enquanto individualmente são estáticas, em conjunto elas sugerem um movimento cromático e luminoso. O referencial realista some, restando apenas os efeitos sensoriais das imagens e da música, também composta em camadas.

Kučera experimenta em todos os estágios da produção e pós-produção cinematográfica. Em seu artigo sobre o filme, o fotógrafo se refere a outra técnica imagética experimentada em *Fruto do paraíso*, que é a “multiplicação de *frames* individuais” (Kučera, 1970, p. 360), na qual um “único quadro é copiado três vezes, o próximo quadro apenas uma vez, o seguinte três vezes novamente, e assim por diante” (Jusová; Reyes, 2014, p. 75) a fim de intensificar a desarticulação dos movimentos dos personagens, como fantoches “soluçantes, gaguejantes, hesitantes e tateantes”. A técnica dos *frames* multiplicados se intensifica no “surto” de Eva, após Josef confessar que a traiu. Nesse momento, Kučera parece realizar o efeito também por meio de uma exposição um pouco mais longa do que no resto do filme, além de também acelerar a imagem. Eva se revira de um lado para outro, tão frenética quanto o movimento da câmera. Imagens da natureza – filmadas com o mesmo recurso – são inseridas na sequência, em uma desarticulação consonante entre mulher e natureza.

A atuação é posada, não naturalista e desafia a identificação, com diálogos absurdos, recitados com modulação vocal, típicos do *Studio Ypsilon*, fundado por Jan Schmid, que interpreta Robert em *Fruto do paraíso*, e do qual os atores que interpretam Eva e Josef também foram membros. O princípio do *Studio Ypsilon* é apresentar um ponto de vista desorientado e divertido, próximo do Teatro do Absurdo, com a estranheza de uma criança frente a um mundo do qual desconhece convenções e lógicas.

O diálogo é distante do conteúdo imagético. Por exemplo, Eva diz para Robert que está plantando comida para seu marido e que o solo é duro; entretanto, o que se vê é ela enterrando cenouras já maduras (que inclusive ela havia colhido na cena anterior), em um solo arenoso. Ou até mesmo na cena de piquenique, em que os hóspedes cozinham sobre a areia: ação absurda dentro de uma lógica racional e realista, mas, novamente, o que vale é o efeito sensorial e estético: a cor laranja saturada das frutas em relação ao bege dos figurinos e da areia, de baixa saturação; a textura das frutas, laranjas suculentas, que os personagens comem, sobre a aspereza da areia.



Fruto do paraíso exige que se entenda “sentido” mais como sensação do que como significado. Qualquer busca de lógica merece desconfiança, como sugere o caso das cores, que assumem múltiplas funções e significados. Chytilová, Krumbachová e Kučera desejavam avançar em relação aos experimentos cromáticos de *As pequenas margaridas*. Em entrevista, Chytilová diz que as cores não deveriam ter uma função meramente descritiva em *Fruto do paraíso* (Měšťan, 1969, p. 3) e, assim, para entender a construção do mundo ficcional, espectadores são levados a interpretar mudanças de cores internas como ferramenta criativa orgânica (Svatoňová, 2016, p. 240), problematizando e complexificando a interpretação da história.

A busca de significados precisos e fechados seria uma busca sem fim e tão sem sentido quanto a brincadeira dos hóspedes com o balão laranja. Vestidos todos de roupa íntima bege – exceto por Robert, de roupão vermelho –, eles correm, pulam nas dunas e a cada toque o balão se afasta deles. Uma nova realidade é criada através da manipulação cromática (redução da saturação da cor da areia, que contrasta com a vibrância do balão laranja e Robert em vermelho) e da estilização da luz natural. A luz do sol do meio dia, produz sombras dos personagens envolvidos na brincadeira que se misturam abaixo de seus pés e parecem estar não no chão, mas na superfície da própria imagem, já que a supressão da perspectiva de campo, deixa a imagem plana, sem referência entre solo e fundo. As personagens aparecem suspensas no tempo e no espaço fílmico. Robert guia a brincadeira como seu figurino, um macio roupão vermelho⁷.

A montagem alterna cenas dos hóspedes perseguindo o balão e Eva que observa sentada e interessada na brincadeira. Em algum momento ela até entra no jogo, mas logo expressa um mal-estar ao notar o envolvimento do marido com outras jovens participantes. A música que recobre a cena é de risadinhas que reverberam de acordo com o movimento do balão laranja, que também coordena a frequência dos sons: quando sobe, os sons ficam mais agudos; quando desce, mais graves.

Personagens secundárias e/ou figurantes no filme são elementos meramente decorativos, mais à mercê da composição cenográfica do que da dramaturgia. Mesmo quando possuem breves falas, elas pouco servem para movimentar a narrativa. Aliás,

⁷ Figurino que volta a aparecer mais de dez anos depois, na próxima e última colaboração entre Vera Chytilová e Ester Krumbachová, *O fim da tarde do Fauno* (*Faunovo velmi pozdni odpoledne*, 1983). Na sequência de abertura de *Fauno*, o protagonista, um garanhão de meia idade um tanto decadente, uma versão um pouco mais velha que Robert, veste um roupão vermelho semelhante ao do *serial killer* de *Fruto do paraíso*.

talvez nas cenas em que Josef seduz outras jovens, o ciúme sentido por Eva, de certa maneira, movimentava seu interesse por Robert. Em geral, as personagens coadjuvantes não representam tipos sociais; seus figurinos não os individualizam (diferente dos protagonistas, que possuem cores e tecidos associados a cada um deles). Krumbachová veste os figurantes e personagens secundárias em conjunto, de acordo com a composição, paleta e ações de cada quadro. Eles são o coro dessa ópera visual.

A paleta básica do filme é composta de beges e tons terrosos, que estabelecem apenas a atmosfera geral, o surreal que pouco parece ter a ver com a história de crime. Essa sim se restringe mais a um plano de fundo do que o cenário extasiante da natureza seca e áspera, e do spa, cujo estilo remete à arquitetura Belle Époque, marca de Ester Krumbachová⁸. O crítico de cinema tcheco Jan Žalman (2008, p. 186) aponta que “nem uma cena dramática, como quando Robert tenta afogar Eva durante o passeio de barco, perde o brilho confortante do verão”.

Em outros momentos, a cor comanda a narrativa, como o caso das cores vermelha, laranja e rosa, que se destacam em suas aparições ocasionais, em meio à paleta base do filme. A cor rosa predomina apenas em uma parte do filme, na fase mais “liberal” de Eva, depois que o marido confessa que a traiu – e ele e Robert firmam uma curiosa amizade. Ela então usa um vestido cor-de-rosa e dois lenços compridos, que passam a compor sua corporalidade sensual: ela os esfrega no rosto, no corpo do músico no restaurante, e dança entre os campos de trigo, onde os lenços também mediam a interação entre ela, a vegetação e um jovem.

O vermelho é a cor que mais comanda a narrativa, pontuando a relação entre Eva e Robert. Após a sequência de abertura, os três primeiros planos consecutivos são marcados por elementos vermelhos: no plano geral, o vestido vermelho escuro de Eva; em seguida, Robert com seu terno vermelho brilhante e flores vermelhas ao seu fundo; e de volta para Eva, que morde uma maçã vermelha. Depois de sua fase liberal, marcada pelos figurinos e adereços cor-de-rosa, ela se aproxima do assassino e seu figurino se apropria da cor vermelha brilhante de Robert. Eva fica presa sob uma pedra, com o pântano em sua volta e as mãos sujas de lama. Ela está presa no vestido vermelho e nesta paisagem neoexpressionista, escura e sem profundidade, texturas secas dos galhos. Mais tarde, na sequência de perseguição, primeiramente Robert captura Eva

⁸ Nota-se um apreço pela arquitetura e moda da Belle Époque em outros filmes em que a figurinista, roteirista e diretora de arte Ester Krumbachová participa: *Hotel para estrangeiros* (1967), *Valerie e sua semana de deslumbramentos* (1970) e *A festa e os convidados* (1966).

com o manto vermelho. Depois, um persegue o outro, em uma briga de cabo de guerra com o longo tecido vermelho. A manipulação de *frames* distorce os movimentos, distorção acentuada pelo uso da lente grande angular e por uma aceleração dos movimentos captados com a câmera na mão que segue os personagens. O pano vermelho, liso e macio, contrasta com as texturas escuras, secas e rugosas da grama, folhas e galhos e o vestido branco de Eva. Ela não consegue fugir e Robert usa o pano vermelho para amarrá-la em uma árvore. Ele desfaz as amarras e “transforma” seu vestido, antes branco, em vermelho; remetendo aos truques de Georges Méliès. Nesse momento do filme, até mesmo a redução dos *frames* por segundo faz os movimentos, dentro do quadro, remeterem aos das imagens no primeiro cinema.

Em seguida, Eva volta a correr atrás de Robert e do pano vermelho. Uma série de imagens estáticas do caminho que o manto faz em contato com diferentes meios (água, areia, mato, galhos) e texturas (molhado, seco, poroso, denso, lamacento), até adentrar o espaço onde ocorrerá o assassinato. É difícil de identificar com clareza o que compõe este relevo; Eva e Robert parecem estar sobre uma superfície lamacenta, cercada por outra arenosa. A natureza se resume a texturas, porém, um olhar atento identifica o contorno do mapa da Tchecoslováquia – um detalhe significativo em conjunto do manto vermelho adentrando as “fronteiras” do mapa, logo no contexto em que o filme foi filmado, durante a ocupação soviética que põe fim à Primavera de Praga.

Com a lente política, o diálogo sussurrado – mesmo quando as personagens estão longe uma da outra e da própria câmera – também adquire outras camadas. Ainda assim, é limitante pensar em uma configuração fechada como Eva/Tchecoslováquia/Primavera de Praga e Robert/Cobra/União Soviética/Partido Comunista Tchecoslovaco. É signficante, ainda que gere mais ambiguidade do que conclusão, a referência ao mito de Adão e Eva em uma jornada pela verdade. Da personagem? Dos rumos do comunismo na Tchecoslováquia? Do cinema? Como fica Josef/Adão, em sua recusa da maçã que Eva morde no início? E em meio à confusa cena do assassinato, é Eva que atira em Robert e no desfecho renega a verdade (*Fruto do Paraíso*, 1970, entre 1h25min44s e 1h28min55s):

Eva: Você quer me matar?

Robert: Veja, eu não esqueci.

Eva: Quer me matar agora que te amo?

Robert: Mas amo você também. É por isso que estamos aqui.



Eva: Sempre te amarei, eu juro.

Robert: É a primeira vez na vida que acredito em alguém.

Eva: E você poderia me matar? Isso é verdade?

Robert: Eu não tenho como mentir para você.

Eva: Oh, não!

Robert: O que foi?

Eva: Tenho frio.

Robert: Tem frio? Não poderia suportar isto, minha querida. Isto esquentará você. Você não sabe o quanto te amo. Como você é bonita. Deixe-me ver. Olhe para mim. Você é a única que vejo por vontade própria.

Eva: É a última vez que acreditei em alguém.

Robert: Isso é traição! Sim, é tudo mentira.

Eva: Não! Não, não! Isso era verdade!

No que Robert oferece proteção (seu manto escuro), Eva o mata: apesar de seu semblante ingênuo, ela é mais esperta do que a serpente. Então quem traiu quem? Uma equação supostamente sem resolução. Não é uma posição confortável, mas é o que Chytilová parece exigir de seus espectadores. Talvez sua grande moral seja sobre manter a desconfiança acima de qualquer suposta lógica estabelecida.

Se na alegoria ao mito da criação Robert é a cobra, no filme é a “cobra” que incita o desejo pelo saber, pela verdade. Assim como a punição para os atos subversivos em *As pequenas margaridas* – a bomba atômica que recai sobre as jovens –, em *Fruto do paraíso* saber a verdade também carrega um preço. Em sua biografia, Chytilová (2010, p. 181) resume muito bem a moral do filme: é mais fácil lutar pela verdade do que viver com ela. Os cenários mais deslumbrantes e vivos em *Fruto do paraíso* ocorrem em cenas que permeiam uma atmosfera alienante, como na apresentação de Eva e Josef repousando debaixo de uma árvore no jardim verde, e na brincadeira que Robert incita os hóspedes a perseguirem um balão laranja vibrante. O discurso parece sugerir que vivem em um falso paraíso.

Depois do assassinato, Eva tem dificuldade para fugir, de pular os muros, por mais baixos que sejam, enquanto o coro clama repetidamente “diga-me a verdade!”. Enfim, ela corre em direção ao marido e todo o terreno está coberto de neve. Em um gesto simbólico, Josef leva as mãos aos olhos na chegada de Eva. Ele opta por não vê-

la enquanto ela se debate na neve para retirar o manto preto de Robert e ficar somente com seu vestido vermelho escuro, seu figurino da primeira parte do filme. A estilização imagética é a mesma da cena da descoberta da traição, com movimentos frenéticos, frames multiplicados e em longa exposição – antes, no momento em que descobre a verdade, agora quando a renega e suplica para que Josef não peça por ela. Eva deseja voltar à ignorância, sem curiosidade, sem inventividade.

O cinema é uma reflexão de seu tempo, traduzida em sons e imagens em movimento. Antenado às mudanças da sociedade, de certa forma, pode prever o desenrolar da história, seja através da tecnologia (sobreposições de imagens, aqui analógicas, mas que décadas depois, com as imagens digitais, torna-se um recurso usual e de rápida execução). O cinema pode prever também o desenrolar da história política e social, à medida que os autores (Chytilová, Krumbachová e Kučera) parecem prenunciar a vida e o cinema tchecoslovaco da década seguinte, sob o chamado regime da normalização. “Normalizar” no sentido de esquecer a instabilidade social e política da Primavera de Praga, com uma série de medidas culturais que valorizam a vida privada em detrimento da vida pública e comunitária. Para o cinema de Chytilová, isso também resultou em uma mudança de abordagem sensorial em seus filmes, que se tornam mais realistas neste período, o que nos leva questionar a “censura” sob o ponto de vista do “quanto é permitido sentir”. Ao mesmo tempo que *Fruto do paraíso* se salva da proibição devido às suas sensorialidades vanguardistas, que extrapolam interpretações críticas imediatas e claras, experimentações como a desse filme não se repetiram durante a “normalização” tchecoslovaca.

Considerações finais

Em último suspiro do clima da Primavera de Praga, o trio criador de *Fruto do paraíso* abraça as “profanidades” do cinema. Talvez no contexto das novas ondas, as “impurezas” estejam também nos modos de produção, já que, de modo geral, os cineastas buscam modos menos industriais de realização e, no caso analisado, áreas de atuação (roteiro e direção de arte) interseccionam-se na criação coletiva.

Então eu estava bem com qualquer experimento, [...] então procuramos e acolhemos qualquer tópico sobre o qual poderíamos tentar todo o possível a partir da linguagem do

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

e1005

filme. Encontrar um terreno fértil para tentar coisas, porque nos pareceu que todas as possibilidades ainda não haviam sido descobertas na linguagem fílmica até agora (Chytilová, *apud.* Lukeš, 2009, p. 23).

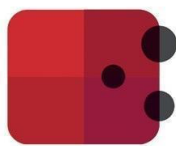
É a curiosidade com o potencial expressivo do meio cinematográfico que move Chytilová, Krumbachová e Kučera, durante a *Nová Vlna* e a *Primavera de Praga*. *Fruto do paraíso* tem um enredo base e parte de uma crise política latente, mas esses elementos ficam em segundo plano frente às experimentações formais e estéticas, pois a dramaturgia mais permeia do que norteia o filme, e os símbolos criados possuem significados ambíguos. Em sua busca pela verdade, Eva usa sua corporalidade e interação sensorial com os elementos materiais no quadro, contra os constantes recursos de colagem que deslocam/descolam/recolam os corpos no espaço fílmico. Ao mesmo tempo, a exuberância estética não realista convida espectadores a se aproximarem dessas imagens e sons, a se relacionarem com o filme de modos menos cognitivos, como encorajam, décadas depois, Laura Marks e Giuliana Bruno. Essa tensão dos efeitos hápticos promove uma narrativa das formas; das cores, das oscilações de atuação, dos espaços, da trilha sonora.

Com a ocupação soviética e a nova orientação do regime no país, dezenas de artistas e intelectuais emigram. Chytilová decide ficar e lutar por sua verdade. Verdade, esta que ela enfrenta sob fortes pressões políticas e sem as colaborações criativas de Kučera e Krumbachová⁹. Sua filmografia no período é mais convencional e realista e recebe menos consagração da crítica do que suas realizações anteriores¹⁰. Parece que foi mais fácil lutar pela verdade do que viver com ela: a curiosidade de Eva ao morder a maçã a leva à expulsão do paraíso e no que Chytilová come a maçã, seu paraíso cinematográfico nunca mais ousa ser o colorido deslumbrante de antes.

⁹ Kučera e Chytilová se divorciaram nos anos 1970 e nunca mais voltaram a trabalhar juntos. Chytilová só volta a colaborar com Krumbachová em 1983, em *O fim da tarde do fauno*, o qual roteirizam juntas e Krumbachová também assina a direção de arte.

¹⁰ Com exceção de *O jogo da maçã* (*Hra o jablko*, 1976), o primeiro filme que Chytilová dirige no período pós *Primavera de Praga*. O filme teve recorde de público na Tchecoslováquia, com mais de 2 milhões de espectadores (Danielis; Březina, 1988).





Referências

A ORELHA (Ucho). Direção: Karel Kachyňa. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1970/1990. 91 min., sonoro, preto e branco.

ANDORINHAS por um fio (Skřivánci na niti). Direção: Jiří Menzel. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1970/1990. 94 min., sonoro, colorido.

AS DUAS faces da felicidade (Le bonheur). Direção: Agnès Varda. França: Ciné Tamaris, 1965. 80 min., sonoro, colorido.

AS PEQUENAS margaridas (Sedmikrásky). Direção: Věra Chytilová. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1966. 75 min., sonoro, preto e branco.

BERNARD, Jan (org.). **5 a 1/2 scénáře Ester Krumbachové**. 1 ed. Praga: Akademie múzických umění, 2021.

BLÁHOVÁ, Jindřiška. Ven z trezoru. Přehodnocování a uvolňování zakázaných československých filmů z 60. let. **Iluminace**, v. 23, n. 3 (29), p. 83–113, 2010.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film**. Nova York: Verso, 2002.

BRUNO, Giuliana. **Surface: matters of aesthetics, materiality, and media**. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 2014.

CELEBRAÇÃO fúnebre (Smuteční slavnost). Direção: Zdenek Sirový. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1970/1990. 70 min., sonoro, preto e branco.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento (1917). In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973, pp. 39–56.

CHYTILOVÁ, Věra.; KRUMBACHOVÁ, Ester. **Ovoce stromů rajských jíme... Technický scénář**. Praga: Národní filmových archiv, 1968.

CHYTILOVÁ, Věra; PILÁT, Tomáš. **Věra Chytilová: zblízka**. Praga: XYZ, 2010.

DANIELIS, Aleš; BŘEZINA, Václav (orgs.). **Československé filmy ve filmové distribuci I.** – Dlouhé hrané zvukové filmy, 1930–1987. Praga: ÚPF, 1988.

O SÉTIMO dia, a oitava noite (Den sedmý, osmá noc). Direção: Evald Schorm. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1970/1990. 103 min., sonoro, preto e branco.

DOMINGO desperdiçado (Zabitá neděle). Direção: Drahomíra Vinahová. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1969, 1990. 78 min., sonoro, colorido.

ESOPO (Ezop). Direção: Rangel Vulchanov. Tchecoslováquia, Bulgária: Filmové studio Barrandov, Boyana Film, 1970/1990. 98 min., sonoro, preto e branco.



FRUTO do paraíso (Ovoce Stromů Rajských Jíme). Direção: Věra Chytilová. Tchecoslováquia, Bélgica: Elisabeth Films, Filmové studio Barrandov, 1970. 99 min., sonoro, colorido.

JUSOVÁ, Iveta; REYES, Dan. Věra Chytilová's The fruit of paradise: a tale of a feminine aesthetic, dancing color, and a doll who kills the devil, **Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies**, v. 29, n. 3, p. 65–91, 2014.

KUČERA, Jan. Eva neboli hledání, **Film a doba**, v. 15, n. 7, p. 360, 1970.

LUKEŠ, Jan. **Vzdor i soucit Věry Chytilové**. Pilsen: Dominik centrum, 2009.

MARKS, Laura U. **The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses**. Durham: Duke University Press, 2000.

MĚŠŤAN, Vojtěch. Ovoce stromů rajských jíme. Záběr, v. 2, n. 14, p. 3, 1969.

NOVE capítulos da velha história (Devět kapitol ze starého dějepisu). Direção: Pavel Háša. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1970/1990.

O FIM da tarde do Fauno (Faunovo velmi pozdní odpoledne). Direção: Věra Chytilová. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1983. 99 min., sonoro, colorido.

O JOGO da maçã (Hra o jablko). Direção: Věra Chytilová. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1976. 100 min., sonoro, colorido.

POR ALGUNS dias apenas (Těch několik dnů). Direção: Yves Ciampi. Tchecoslováquia, França: Filmové studio Barrandov, Telcia Films S. A. Paris, 1969. 100 min., sonoro, preto e branco.

SKUPA, Lukáš. Perfectly unpredictable: early work of Věra Chytilová in the light of censorship and production reports, **Studies in Eastern European Cinema**, v. 9, n. 3, p. 233–249, 2018.

SVATOŇOVÁ, Kateřina. **Mezi-obrazy: mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery**. Trad. Jana Kadrevis. Vydání první. Praga: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016.

TEIGE, Karel. Excerpts from Karel Teige's "Poetism Manifesto" (1928). In: BENSON, Timothy O.; FORGÁCS, Éva (orgs.). **Between worlds: a sourcebook of Central European avant-gardes, 1910-1930**. 1 ed. Los Angeles: MIT Press, 2002.

TEIGE, Karel; SRP, Karel. **Karel Teige**. 1 ed. Praga, Nova York: Torst, 2001.

VALERIE e sua semana de deslumbramentos (Valerie a týden divů). Direção: Jaromil Jireš. Tchecoslováquia: Filmové studio Barrandov, 1970. 77 min., sonoro, colorido.

VOLEK, Bronislava; MULLER, Vladimir. Czech Poetism: a review article, **The Slavic and East European Journal**, v. 24, n. 2, p. 155–158, 1980.

ŽALMAN, Jan. **Umlčený film**. 1 ed. Praga: KMa, 2008.

^I Luiza Wollinger Delfino

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Práticas Audiovisual da Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: lu.delfino@usp.br

^{II} Esther Império Hamburger

Professora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Práticas Audiovisual da Universidade de São Paulo (USP) Doutora em Antropologia pela Universidade de Chicago, Illinois, Estados Unidos. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1D.

E-mail: ehamb@usp.br

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de iniciação científica e estágio de pesquisa no exterior em estudos de cinema e audiovisual na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) e Faculdade de Artes da Charles University (Praga, República Tcheca)

Fontes de financiamento:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) Número dos processos: 2020/15036-4 e 2022/04554-0

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:

Luiza Wollinger Delfino, Esther Império Hamburger.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Luiza Wollinger Delfino, Esther Império Hamburger.

Redação do manuscrito:

Luiza Wollinger Delfino, Esther Império Hamburger.

Artigo recebido em: 16/08/2023 e aprovado em 05/12/2023.