

O CRISTAL DA MONTANHA: *O INFERNO BRANCO DO PIZ PALU* DE ARNOLD FANCK E G. W. PABST (1929)

Fernando Guerreiro

Universidade de Lisboa

Resumo: Na passagem do século XVIII ao século XIX, a montanha é o lugar de uma ascensão estética que nos conduz das noções de belo e de pitoresco à do sublime. O "alto" surge assim como o lugar – a ocasião favorável e a experiência – da tentativa de resolução da dupla crise do Sujeito e da representação: descrição – uma "crise" que exige um novo tipo de "visão" que, do nosso ponto de vista, só o cinema encarna verdadeiramente. O filme *O Inferno Branco do Piz Palu* (1929) de A. Fanck e G.W. Pabst, inserindo-se no género do denominado *bergfilm*, não só trabalha essa problemática – que, de diversos modos, também encontramos nos filmes de Leni Riefensthal (*A Luz Azul*, 1932) e de Luis Trenker (*O Filho Pródigo*, 1934) –, como elabora a hipótese de uma forma-cristal que contém em si uma concepção hieroglífica da imagem de cinema.

Palavras-chave: montanha, cinema, *bergfilm*, forma-cristal, hieróglifo

Résumé: À la fin du XVIIIe siècle, la montagne constitue le lieu d'une ascension esthétique qui nous conduit des notions de beau et de pittoresque à celle de sublime. Le <haut> devient ainsi le lieu – et l'occasion favorable de l'expérience – d'une possible résolution de la double crise du Sujet et de la représentation (= description). Une "crise" qui exige une "vision" nouvelle que, de notre point de vue, le cinéma seul peut véritablement incarner. *L'enfer blanc du Pitz Palu*, film de 1929 de A. Fanck et G.W. Pabst, non seulement travaille la problématique de la vision du "haut" - comme le font, d'ailleurs, d'une façon générale, les *bergfilms* (Riefensthal, Trenker) –, mais développe, aussi, l'hypothèse d'une forme-cristal qui peut être pensable en fonction d'une notion hiéroglyphique de l'image de cinéma.

Mots-clé: montagne, cinema, *bergfilm*, forme-cristal, hiéroglyphe

1. a invenção da montanha

Apesar de sempre ter estado lá, a montanha, como referem Philippe Joutard (*L'Invention du Mont Blanc*) e Alain Roger (*Court Traité du Paysage*), teve de ser primeiro "inventada" para depois ser "descoberta" e, só então, "conquistada". Nos termos de Nicolas Giudici (*La Philosophie du Mont Blanc*), referindo-se mais

concretamente ao caso do Monte Branco, ela constitui mesmo uma “création pure” (Giudici 2000: 10).

No man’s land, “non lieu”, “oublié des cartes” (“les Alpes furent le plus vaste et le plus durable desert européen”, comenta Giudici [24]), ou, para os mais eruditos (John Dennis, Thomas Burnet), reverso escatológico da criação, até ao século XVIII a cordilheira alpina surge como um lugar “condenado” ou “maldito” (a habitação de monstros, dragões e demónios, responsáveis pela glaciariação estéril das terras). Horace-Bénédict de Saussure (*Voyages dans les Alpes* [ed. 1834]) ainda se lhes refere nesses termos: “J’ai moi-même ouï dire dans mon enfance à des paysans que ces neiges éternelles étaient l’effet d’une malédiction que les habitants de ces montagnes s’étaient attirée par leurs crimes” (Saussure 2002: 131).

O momento da sua positivação – “un heureux <coup de force> sémantique”, segundo Giudice [185] –, com Pierre Martel, por volta de 1744, assentou na substituição da sua designação tradicional, “montagnes maudites”, por *Mont Blanc*, novo centro simbólico de irradiação e clarificação do sentido.

Uma das condições materiais que contribuiu para a mutação da paisagem de montanha – e dos Alpes, como passo importante do *Grand Tour* europeu¹ – foi o melhoramento das condições de viagem no século XVIII em França.

A estrada das Luzes, nos termos de Marc Desportes (*Paysages en mouvement*), apresenta-se, num primeiro momento, como herdeira do traçado rectilíneo do jardim clássico francês (Versailles), mas depois, acompanhando a anglicização e abertura à natureza desse jardim (vd. o projecto do parque de Ermenonville de René-Louis de Girardin), passa a inserir-se mais organicamente no meio envolvente.

Lugar de uma tensão entre o perspectivismo das Luzes e o novo sentimento da natureza, anunciador do Romantismo, a estrada das Luzes configura-se também como um possível lugar de ruptura, “non seulement dans l’espace, mais encore dans les usages”: “elle est porteuse, pourrait-on dire, d’une subversion de l’espace traditionnel, provoquant une sorte de «dé-territorialisation» de l’organisation existante héritée de l’âge féodal, et une «re-territorialisation» en fonction d’une nouvelle échelle, d’une

nouvelle technique et de nouvelles représentations de l’espace qui préfigurent le territoire national”, comenta Marc Desportes [38].

Factor de transformação, ela visibiliza e (re)semiotiza, (re)simboliza, a paisagem, comunicando aos elementos naturais o estatuto de “signos” que agora surgem num espaço geográfico articulado num mapa e dotado de valor/sentido (Desportes 2005: 86).

Aberto à Natureza e transformado por ela, o Viajante aparece como o lugar de um processo metabólico que faz dele, a exemplo do modelo (conceptual) da “estátua sensível” de Condillac, “un *traité des sensations en acte*” (Claude Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage* [172]) (sublinhamos).

Neste quadro, a escalada da montanha – para Claude Reichler “un fait anthropologique e “une expérience corporelle” completos [16] – torna-se o acto (metabólico) de um “sujeito experimental” [56] que permite recentrar e fixar, em função do corpo, a relação, agora redimensionada na vertical (altura), do homem com a natureza e, através dela, com o cosmos.

Daí a importância, em todos os planos, da escalada do Monte Branco, espinha dorsal e centro (vértice) simbólico da cordilheira alpina.

Como os textos da época o dão a entender, de John Dennis (s. XVII) a Louis Sébastien Mercier (leia-se o capítulo de abertura do 1º volume de *Le Tableau de Paris*, 1782), a escalada da montanha é também uma *ascensão estética* que nos conduz das noções de “belo” (clássico) e de “pitoresco” (sensualista) à de Sublime (com Burke e Kant).

Se John Dennis, numa carta escrita de Turim a 25 de Outubro de 1688, referindo-se a “(the) Horrid Prospect” da paisagem alpina, já dá conta do carácter “impuro” das impressões que sente: “the sense of all this produc’d different emotions in me, viz a delightfull Horror, a terrible Joy, and at the same time I was infinitely pleas’d, I trembled” (Martinet 1980: 64), para Kant (secção da “Analítica do Sublime” da *Crítica da Faculdade de Julgar*), é no confronto com a natureza, e na experiência (risco) do conhecimento dos seus “limites”, que o sujeito reconhece a prova da

“superioridade” da sua natureza intelectual e moral (assim como da sua “transcendência”)².

No final do século XVIII, o sujeito dessa experiência da natureza vai ter como modelo de interpretação o motivo do Laocoonte, a partir do qual Lessing, em 1766 (*O Laocconte ou das Fronteiras da Pintura e da Poesia*), teorizara o problema dos limites de “expressão” (da dor: moral e física) no quadro de uma estética que ainda tinha na noção do “belo” (e ordem) o seu conceito fulcral. Como o próprio Lessing escreve, trata-se de saber “non pas comment on doit pousser l’expression au-delà des limites de l’art, mais comment on doit la soumettre à la première loi de l’art: la loi de la beauté” (Lessing 1990: 51).

É esse tipo de experiência, e da figura do sujeito que dela emerge, que Horace-Bénédict de Saussure – a quem é atribuída a primeira escalada oficial (cultu) do Monte Branco, em 2 de Agosto de 1787 – se refere nas *Voyages aux Alpes* (1ª ed, 4 vols, 1779-1796).

Escreve Saussure: “Mais les sensations de ce genre, mélangées d’étonnement et d’effroi, causent une émotion agréable. Elles ressemblent en cela à celles qui sont mêlées d’admiration et de douleur; c’est ainsi que le *Laocoon* ou le *Gladiateur mourant* vous attache en même temps qu’il vous déchire” (Saussure 2002: 33).

Somos assim confrontados com uma figura de crise e de *schize* do sujeito que encontra a sua resolução (ou superação) mais otimista e feliz naquilo que designamos como a figura do *sujeito das alturas* (cujo traçado, no texto de Saussure, antecipa a representação do caminhante numa das mais conhecidas telas de C.D. Friedrich, *Der Wanderer über dem Nubelmeer*, de 1818)³.

Insiste ainda Saussure: “Mais cette situation avait quelque chose d’étrange et de terrible: il me semblait que j’étais seul sur un rocher, au milieu d’une mer agitée, à une grande distance d’un continent bordé par un long récif de rochers inaccessibles” (*idem* [44]).

O alto da montanha surge assim como um lugar terminal, extremo (Saussure: “En effet, comment peindre à l’imagination des objets qui n’ont rien de commun avec tout ce que l’on voit dans le reste du monde?” [107]), em certa medida um “inter-face”

onde o sujeito se configura simultaneamente como um “super-homem” – seja o primeiro dos “homens naturais” (Saussure 2002), ou um “ser mutante”, de uma nova espécie superior (um novo Titã [Sade]) -, ou então, o que é a outra face do mesmo, o “último dos homens”, a casca que se abandona para que a nova crisálida surja (Mary Shelley, Charles Nodier)⁴.

De novo Saussure: “Le repos et le profond silence qui régnaient dans cette vaste étendue, agrandie encore par l’imagination, m’inspiraient une sorte de terreur: il me semblait que j’avais survécu seul à l’univers, et que je voyais son cadavre étendu sous mes pieds” (*idem* [194])⁵.

2. a visão-câmera do romantismo

Como se sabe, há todo um problema da representação da natureza, e da própria constituição da noção de *paisagem*, na pintura do ocidente europeu.

Histórica e culturalmente, a representação da natureza ficou ligada à implantação da Perspectiva enquanto dispositivo matemático e figurativo da representação do real e do mundo (Francastel). Simplificando muito, podemos dizer que num primeiro momento (séculos XV/ XVI) a paisagem é apercebida por uma *veduta* (geralmente uma janela) como um *insert* lateral ou no fundo do quadro (por vezes mesmo com uma sugestão de linha de montanha ao fundo – vd. Leonardo da Vinci, *A Virgem dos rochedos* [c.1483]).

Como género de pintura, a “paisagem” vai ser em grande parte um produto da actividade dos pintores dos Países Baixos no século XVI, os quais, na sua descida a Itália (caso de Pieter Brueghel, o Velho, em 1551 – mas também Dürer, em 1494), propagaram o gosto por esse tipo de pintura, cabendo-lhes por vezes a execução dessa parte das telas nos grandes “ateliers” do Renascimento italiano (Gombrich).

Nas obras dos pintores do Norte – é o caso de Patinir (o “bom pintor de paisagens”, segundo Dürer) –, a visão panorâmica, como abertura totalizadora do campo de representação, combinava-se já com os estudos sobre a perspectiva aérea e a visão atmosférica (de que Leonardo da Vinci também se ocupou).

Passa-se, assim, da *veduta* (janela: grelha de perspectiva e módulo de representação), entendida como articulação (e domesticação) da profundidade da paisagem (vd. os planos da montanha apercebida pelo “quadro” da janela no filme de Fanck e Pabst), à projecção do olhar no Horizonte como linha (em fuga) da sua ilimitação⁶.

E de facto, também na literatura de viagens romântica, a descoberta do ponto de vista do alto rasga a estética mais fixa e particularizante do pitoresco a um Sublime e a uma imaginação dinâmicos em sintonia com a percepção metamórfica da natureza⁷.

Para Alexandre Dumas (*Impressions de Voyage en Suisse*, 1835) trata-se de “mettre les pieds sur la toile”, sair do quadro de uma teoria da representação como pintura, para ascender ao ponto de vista panorâmico de uma visão descontínua e desflashante da natureza.

Desafio à vida e à arte, para Théophile Gautier (“L’art, selon nous, ne monte pas plus haut que la végétation; au-delà, c’est l’inaccessible, l’éternel, l’infini”, escreve [47]), a montanha surge não como um objecto de representação ou descrição mas como um conglomerado enigmático (um Hieróglifo) face ao qual só resta procurar os equivalentes (icónicos ou analógicos) que a indiciem e signifiquem⁸.

Na altura, a necessidade da construção dessa nova perspectiva passa pela referência a dispositivos não literários de percepção e de representação. Mais do que a pintura ou a gravura – ou mesmo a fotografia (com os irmãos Bisson, Charles Soulier, Aimé Civiale, na década de 60) –, as técnicas sensacionalistas de produção da ilusão de movimento e de continuidade das imagens: Fantasmagoria, Panorama e Diorama⁹. O *pré-cinema*, segundo Hassan El Nouty.

Criam-se assim condições para a formação de uma *visão-cinema* romântica que assenta em premissas que mudam por completo os modelos habituais de percepção.

Antes de mais, o ponto de vista do alto, *panorâmico*, que permite não só a extensão da vista em largura como a construção da profundidade de campo. É esta ampliação (volumétrica) da perspectiva que permite também passar de uma concepção mais pictural e estática da natureza como “quadro” à sua percepção “sensacionalista” como “espectáculo” (Dumas, Hugo).

Em segundo lugar, a paisagem apresenta-se como uma situação envolvente: *volume*. Devido à interacção dos seus diferentes planos, ela afecta pela totalidade dos sentidos, imprimindo um efeito de recaída (de dissolução e refundição sublimes) no sujeito (“Il me semble que j’ai la chute du Rhin dans le cerveau” [Hugo: 57]).

Por fim, um outro tipo de *imagem*. Deste modo, no quadro de uma estética sensacionalista e do choque – que funciona frequentemente por inversões bruscas de planos e antíteses –, valoriza-se uma percepção desflashante que já perdeu as suas coordenadas mas cujo modelo de funcionamento paradigmático e associativo comunica um destaque quase alucinatório (3D) aos detalhes.

Do nosso ponto de vista, só o cinema (a vir) dá volume e encarna imaginariamente o carácter pleno, tridimensional e alucinatório, do Sublime da visão romântica da montanha.

3. o momento do cinema

Em *O Inferno Branco do Piz Palu* (Die Weisse Höll vom Piz Palü), filme de 1929 de Arnold Fanck e G. W. Pabst¹⁰, encontramos também o paradigma representacional que situa o problema da figuração da “montanha” entre duas modalidades de “focagem”: 1) a *montanha enquadrada* – pela janela (*veduta*) ou pela narração (a “diegese” ou a sua “lenda”: mito) – e, 2), a montanha como *real: matéria* da imagem, mais “índice” (ou hieróglifo: símbolo) do que “signo” (“mimese”: representação”). Dito ainda de outro modo, e aproveitando uma distinção de André Gardies, mais *enunciação* do que enunciado [114]¹¹.

Com efeito, a montanha-paisagem surge aqui não só como “aura” (alma): “atmosfera” (*Stimmung*), mas também como factor de *dramatização*, e isto de acordo com dois cenários:

i) o drama inscrito na *própria natureza* – dado, nomeadamente, pelo contraste luz: branco /sombra: negro, ou pela oposição baixo (sopé da montanha): claro / alto: escuro – constituindo os Meteoros a variante dinâmica (se não dialéctica) do sistema da forma: neles, têm particular importância o Vento, que pode ser considerado o 3º termo da

oposição luz/ sombra, e a “tempestade”, ao mesmo tempo conjugação (tumultuosa, não congruente) dos elementos e confirmação da massividade (material) da natureza (“Toda esta neve assusta-me”, diz a certa altura a segunda Maria);

ii) mas também o drama da relação *homem-natureza*¹² – aqui, as sombras, que se apresentam quer como índice premonitório (sinal do destino), quer co-mo clímax das paixões (plano do rosto de Maria² com a sombra da mão de Johannes nele e com as montanhas, vistas da janela, ao fundo).

Com efeito, no uso sistemático dos contrastes de luz e sombra – se a luz é um “elemento da formação do espaço” (Eisner s/d: 54), a sombra *define* nele as formas (ganha-as para o material, a figura) – podemos ver uma marca (tardia e sempre modalizada pela “nova-objectividade”, mais fria, de Pabst) do Expressionismo no filme.

Assim, como é típico do Expressionismo, o confronto do mundo interior do sujeito com o exterior (a sociedade ou a natureza) traduz-se pela introdução de situações especulares de *desdobramento* e pela produção (mais ou menos feérica: onírica) de *reflexos* e *duplos*. No plano da intriga é a situação do filme que usa o *flashback* para integrar uma história na outra. Assim, no presente, tem-se um jovem casal, Hans e Maria, que, no abrigo de montanha do Piz Palu, é confrontado com a lenda de outro par (este, trágico), constituído por Johannes e Maria (a qual, ao tentar escalar o pico, acaba por cair e morrer).

Mas não se trata de um desdobramento apenas do 1º grau já que ele se repercute internamente noutras situações do filme. É o que sucede com o espelho na cabana do abrigo, que desdobra o calendário com uma imagem de montanha: sob o signo dessa “especularização” e “mise en abyme” da montanha nas suas imagens (simulacros), mostra-se o livro com o registo dos viajantes, sendo então contada a “história” de Johannes. É na base dessa situação de desdobramento, “mise en miroir” (especularização), que se produz o apelo, e depois a vinda, do “espectro” (fantasma) de Johannes, referido num intertítulo como o “espírito da montanha”.

No entanto, como a relação de (e no) espelho (que testa a consistência dos duplos) é falhada, o 2 *pede sempre um 3* (o real) que colmate essa falta: deste modo, a

perda do objecto amado, Maria1, co-incide com o *ponto de fuga da matéria*, a *montanha*, e querer (re)encontrar um(a) é querer possuir (escalar) o outro.

O 3º termo: o *real* de qualquer triângulo de simbolização (Lacan) é assim a montanha (a matéria) ou a mulher (o desejo: a carne). Pela mesma razão, a vontade de Maria2 de tocar Johannes é tanto a de tocar o objecto do desejo (o par que a fixe), como o real (a montanha) que, horizonte aberto/ ponto de fuga, tudo estrutura.

O processo da passagem do 2 ao 3 revela-se, afinal, o da desarticulação tanto das paixões como da forma (contraste das sombras, alternância de planos interiores e exteriores, movimento dos personagens no plano), pelo que, ao decidir acompanhar Johannes na escalada, Hans coloca-se como seu duplo (de início, com uma posição de reforço, potencialmente moderadora e benéfica); no entanto, com a chegada de Maria2, que os decide seguir, 2 faz de novo 3 e o drama inicial (a “cena primitiva”, entre Johannes e Maria1) repete-se.

Subir a montanha, ou realizar a paixão, atingir o cume e desfrutar do panorama, é *ter acesso ao real*, seja qual for a forma como então, para o sujeito, ele se configure.

Também o trabalho de produção da “forma” se faz nesse lugar de *risco* que o cinema faz vir e figura, alucina. Dai que, na sua vontade de *ser 1: atingir o cume*, 2 tendam a deixar cair o 3 (primeiro Hans, ao querer ser o primeiro na “cordée” – relegando Johannes para uma posição secundária –, e depois ele próprio ao cair [situação que se repete, de certo modo, no final de *A Montanha sagrada*, de Fanck]).

A avalanche – dada por planos de montanha, tirados do seu ponto de vista superior, desligado das peripécias (pitoresco ou patético) do “humano” – podemos interpretá-la como a “figura” (o índice?, hieróglifo?) desse *excesso: mais de real* que produz efeitos na “forma”.

No filme de Fanck/ Pabst, o *impasse da subida* (o cume nunca é atingido) passa *por baixo*: a travessia do cristal (da gruta) onde reside o enigma da “cena primitiva”, ou “crime original” (Schefer), selado entre Johannes e Maria1¹³. O alto e o baixo, assim, na dinâmica do processo (e da forma), equivalem-se: à cristalização da matéria (forma) na gruta (rarefacção por objectivação) corresponde a desmaterialização da rocha, no alto, transmutada em aura: pólen (rarefacção, agora, por sublimação).

O delírio (das alturas) de Hans corresponde ao momento mais próprio da experiência do real na *schize* - de Hans como duplo de Johannes e de si mesmo, enquanto sujeito dividido. Uma situação de divisão/ conflito que só a *via sacrificial* – prescindir de si enquanto 3º para que outro 2º se forme – repara.

A última escalada de Johannes é, assim, dupla: para cima (superação) e para baixo (morte). Morrer significa o reencontro com a sua Ofélia=Eurídice congelada (mumificada), para que o seu duplo (Maria2) re-viva (o último plano do filme, depois do rosto-cristal de Johannes, é o do rosto de Maria2, vivo).

Com efeito, se o *devir estátua* das figuras na plataforma da rocha já o anunciava, *cristalizando*, Johannes *faz 1* com a montanha (*torna-se* natureza) e com Maria (1? ou 1=2?).

Podemos, portanto, falar de um *devir cristal* da forma no filme de Fanck e Pabst – o motivo é, aliás, recorrente ao longo do filme: na gruta, aquando da queda de Maria1; enquanto cristal em formação – ou gota que pinga, fazendo o “raccord” entre as duas histórias (e os dois tempos: o do passado e o do presente); e, finalmente, com o rosto de Johannes¹⁴.

A *cristalização* apresenta-se, assim, como forma de superação da dupla dinâmica, aparentemente antitética, da desmaterialização e/ou objectivação das figuras (Johannes, Maria) e das formas (da própria representação da montanha no filme)¹⁵.

No entanto, precisando, podemos considerar nesse *devir-cristal* uma dupla modalidade:

i) a *miniatural*, por objectivação e miniaturização, que podemos relacionar¹⁶ tanto com uma posição de recaída/defensiva ante a opacidade inumana e a magnitude (física) da montanha (natureza), como com um registo estético mais próximo, como temos referido, do pitoresco (luminista)¹⁷;

e, ii), a *irradiante*: a via luminosa da desmaterialização e ressonância do rosto e dos objectos que capta e intensifica o fluído energético (nervoso) do real, a sua alma (aura) e fotogenia: com efeito, a desmaterialização (efeito do sopro do vento, esse 3º incluído da dialéctica da matéria) como que prepara os materiais mais elementares, rarificados e

simples, do real, sobre os quais, por polarização e irradiação, depois se constrói o que, com a ajuda de Deleuze, podemos designar por *forma-cristal*¹⁸.

Se o “cristal” é uma *figura do Tempo*¹⁹ (a “imagem-refrão” da gota de água a pingar, ou solidificar, que percorre todo o filme), esse tempo, sempre mais ou menos “longo” por oposição ao tempo “curto” do drama (do humano), tanto pode ser “es(x)tático” – ie. fixar camadas imagísticas e figurais que correspondem a “estados” de ser do sujeito ou das coisas (vd. planos que fixam microscopicamente o efeito da condensação da humidade na janela do abrigo de montanha, imagens que fundem com as de uma vegetação glaciária) – , como “irradiante”/ “expansivo”, abrindo ao cosmos (interior ou exterior)²⁰.

Citando Kasimir Edschmid, Lotte Eisner (*O Écran Demoníaco*) refere-se à noção de *Ballung*, que traduz por “cristalização intensiva da forma” [15], para ela, uma das categorias formais possíveis do Expressionismo alemão.

Mas podemos também considerar como *forma-cristal* aquela que se *define* (determina os limites), talha e figura a partir de dentro, na grande massa e que, por isso, é co-substancial com a (sua) matéria, a natureza.

Hieroglífica na sua translucidez opaca (ou opacidade clara) – que conserva e deixa ver, mas não tocar, um estado inteiro e ideal (sublimado) do objecto (Maria=Ofélia) –, a “forma-cristal” (outro nome para “forma-cinema”) é aqui, por excelência, a forma da “paisagem” – do enigma da montanha na natureza e do homem (da arte?) face a ela.

“Volto ao lugar que é o meu, sabes que sempre tive uma grande amizade pela neve”, escreve Johannes no bilhete que deixa a Christian, o seu guia amigo, confirmando afinal – e subscrevendo-o com o seu próprio corpo (sacrifício) – o seu *devoir* mulher=montanha, indissociável, aqui, do seu *devoir-cinema*.

BIBLIOGRAFIA

- Ashfield, Andrew/ de Bolla, Peter (ed.) (1996), *The Sublime, a reader in British Eighteenth-century aesthetic theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Baridon, Michel (2000), *Le jardin paysager anglais au XVIIIe siècle*, Dijon: E.U.D.
- Bordini, Sílvia (2001), “Sans frontières. La Peinture des Panoramas entre vision et participation”, in TORTONESE, Paolo (ed), *Les Arts de l’Hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Cauquelin, Anne (2000), *L’Invention du paysage*, Paris, P.U.F.
- Collot, Michel (1988), *L’Horizon fabuleux* (I), Paris, José Corti.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 – L’Image-temps* (1985), Paris, Éditions de Minuit.
- Desportes, Marc (2005), *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard.
- Dumas, Alexandre (1868), *Impressions de Voyage en Suisse* [1835], Paris, M. Lévy Frères, (3 vols).
- Eisenstein, S. M. (1976), “L’organique et le pathétique”, *La non-indifférente nature* (1), Paris, U.G.E, 10/18 n° 1018.
- Eisner, Lotte (s/d), *O Écran Demoníaco*, Lisboa, Aster.
- Garcia, João, *A mais alta solidão* (2002), Lisboa, Dom Quixote.
- Gardies, André (1999), “Le paysage comme moment narratif” in MOTTET, Jean (ed.), *Les Paysages du Cinéma*, Seyssel, Champ Vallon.
- Gautier, Théophile (1994), *Les Vacances de Midi – Tableaux de montagnes*, Seyssel, Champ Vallon.
- Girons, Baldine de Saint (ed.) (1997), *Le Paysage et la question du Sublime*, Valence, Réunion des Musées Nationaux.
- Giudici, Nicolas (2000), *La Philosophie du Mont Blanc – De l’alpinisme à l’économie immatérielle*, Paris, Grasset/ Fasquelle.
- Gombrich, Ernets Hans (2007), “A Teoria da Arte do Renascimento e a elevação da paisagem” [“The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape”, *Norm and Form*, 1985] in BASÍLIO, Kelly (ed.), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras.
- Guerreiro, Fernando (2000), *O Caminho da Montanha*, Coimbra, Angelus Novus.
- (2003), “A montanha romântica. Dois percursos: A. Dumas, V. Hugo”, *Elvas-Caia. Revista internacional de cultura e ciências*, Elvas.

-- (2004), “O Homem metabólico: do jardim à montanha – a hipótese do cinema” in Buescu, H. C./ Duarte, J. F. / Fernandes, F. (ed.), *Corpo e paisagem românticos*, ACT 9, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas/ Edições Colibri.

Hugo, Victor, *Voyages en Suisse* (1982), Genève, L’Âge d’Homme.

Joutard, Philippe (1986), *L’Invention du Mont Blanc*, Paris, Gallimard/ Julliard.

Kant, Emmanuel (1985), *Critique de la Faculté de Juger* [1790], Paris: Gallimard, Folio- Essais n°134.

Kracauer, Siegfried (2004), *From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film* [1947], Princeton, Princeton University Press.

Lessing, G. E. (1990), *Laocoon ou Des Frontières de la Peinture et de la Poésie* [1766], Paris, Hermann.

Martinet, Marie-Madeleine (ed) (1980), *Art et Nature en Grand-Bretagne au XVIIIe siècle*, Paris, Aubier/ Montaigne.

Mercier, Louis Sébastien (1992), *Le Tableau de Paris*, La Découverte.

Natali, Maurizia (1996), *L’Image-paysage. Iconologie et cinéma*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.

Nouty, Hassan El (1978), *Théâtre et Pré-Cinéma – Essai sur la prolématique du spectacle au XIXe siècle*, Paris, Nizet.

Reichler, Claude (2002), *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève, Georg.

Sade, D. A. (1987), “ Idée sur les romans”, *Les Crimes de l’amour*, Paris, Gallimard, Folio n° 1817.

Saussure, Horace-Bénédict de (2002), *Voyages dans les Alpes*, Genève, Georg.

Schwartz, Vanessa R. (1999), *Spectacular realities – Early mass culture in Fin-du-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press.

Thompson, Patrice (1982), “Essai d’analyse des conditions du spectacle dans le Panorama et le Diorama”, *Romantisme* n° 38.

Fernando Guerreiro (2012), “O Cristal da Montanha: *O Inferno Branco do Piz Palu* de Arnold Fanck e G. W. Pabst (1929)” in <http://lyracompoetics.org> (ISSN 1647-6689)

¹ Exemplo, entre outros, dessa mutação o artigo “Glaciers” da *Encyclopédie* (possivelmente da autoria de D’Holbach, 7º vol., 1757), em que se pode ler: “Il n’est peut-être point de spectacle plus frappant dans la nature que celui des glaciers de la Suisse” (Roger: 92).

² Apenas um passo entre muitos possíveis: “Le sentiment du sublime est donc un sentiment de déplaisir suscité par l’inadéquation, dans l’évaluation esthétique de la grandeur, de l’imagination par rapport à l’évaluation par la raison; mais il suscite également un plaisir provoqué par l’accord entre précisément ce jugement sur l’inadéquation de la faculté la plus haute de l’esprit et les idées de la raison, dans la mesure où l’effort pour les atteindre est bien pour nous une loi” (Kant: 198).

³ Sobre este aspecto cf. o nosso ensaio *O Caminho da Montanha* (2000).

⁴ Complexo figural de que um dos protótipos pode ser “a coisa” (*the thing*) de Victor Frankenstein. A novela de Mary Shelley (*Frankenstein or The Modern Prometheus*), inicialmente publicada em 1818, resultou de um concurso poético, ocorrido no Verão de 1816, na Vila Diodati – nas imediações dos Alpes –, entre a autora, o seu marido, Percy Shelley, e Byron, este, acompanhado pelo seu secretário e médico, Polidori, autor do conto *The Vampire*. Cf. também o romance catástrofe de Mary Shelley, *The Last Man* (1826).

⁵ Saussure: “on est tenté de croire qu’on a été subitement transporté dans un autre monde oublié par la nature” [107], “la nature n’a point fait l’homme pour ces hautes régions: le froid et la rareté de l’air l’en écartent”, conclui [228]. Também o alpinista português, João Garcia, depois de escalar o Evereste em 18 de Maio de 1999, numa entrevista ao diário *O Público*, afirmou: “Andarmos sem oxigénio a 8800 metros é uma coisa alucinada, tão inumana (...) estamos num meio que não foi feito para nós” (cf. o seu livro *A mais alta solidão*).

⁶ No Romantismo, como Michel Collot (*L’Horizon fabuleux*, I) refere, o “apelo” (“désir”) do Horizonte – encarado como “un élément non totalisable et insignifiant”, “une totalisation jamais achevée” que faz da paisagem “une totalité détotalisée” [21/22] – constitui um factor de *ilimitação* tanto do espaço (Hugo: “Le sentiment de l’infini plane sur le monde moderne. Tout y participe de je ne sais quelle vie immense, tout y plonge dans l’inconnu, dans l’illimité, dans l’indéfini, dans le mystérieux” [Collot: 46]), como do sujeito (Sainte-Beuve: “Il n’y a pas de fond véritable en nous, il n’y a que des surfaces à l’infini” [*idem*: 63]).

⁷ Neste ponto seguimos em parte o nosso artigo “O Homem metabólico: do jardim à montanha – a hipótese do cinema (*in Corpo e Paisagem Românticos*).

⁸ Escreve Victor Hugo na carta XXIV de *Le Rhin* (1842): “toute chose contient une pensée; je tâche d’extraire la pensée de la chose. C’est une chimie comme une autre” (Hugo: 32).

⁹ Se o Panorama, como observa Sílvia Bordini, permite “une identification perceptive réquerant une particularité sensorielle inédite qui se transformait en expérience totalisante” [76], o Diorama (desenvolvido por Daguerre, duplamente ligado à história da Fotografia e à cenografia teatral romântica) ia mais longe tanto quanto à ilusão de movimento (permitida pelo uso de dois focos de luz móveis e graduáveis que se aplicavam sobre telões pintados dos dois lados) (Thompson), como quanto ao efeito de “presença” (presentificação), possibilitado pelo recurso a objectos (adereços) que comunicavam uma dimensão *sensur-round* (táctil) à percepção das imagens (deste ponto de vista, leia-se o capítulo final das *Impressions de Voyage en Suisse* de Alexandre Dumas).

¹⁰ Arnold Fanck especializou-se desde o início dos anos 20 (1921, *Struggle with the mountains* [In Kampf mit den Bergen], 1924, *The Peak of Destiny* [Berg der Schicksals]) em filmes de montanha (continuados depois, nos anos 30, por Luis Trenker [1931], *Berg in Flammen*, 1932, *Der Rebell*) que acabaram por constituir um género: o *bergfilme*. Fanck fez vários filmes com Leni Riefensthal (caso de *The Holly Mountain* [Der Herlige Berg], 1926) que, ela própria, realizou e interpretou, em 1932, *A Luz Azul* (Das Blaue Licht), com script de Bela Balázs. Siegfried Kracauer (*From Caligari to Hitler*) observa que os filmes de Fanck tiveram o mérito, na altura, de revelar o directo da natureza num cinema, o alemão, predominantemente de estúdio [110/112].

¹¹ André Gardies, no artigo “Le paysage comme moment narratif”, refere várias “funções discursivas” da paisagem, que também podemos encontrar no filme de Fanck/ Pabst: i) “paysage-fond”, com função de “ancrage spatial du monde diégétique” e “renforcement de l’effet de réalité” [144/145]; ii) “paysage-exposant”, com função de “reforço”, nomeadamente da sua “espectacularidade”, e enquanto “marqueur de genre” ou indicador de tom/ registo; iii) “paysage-contrepoint”, geralmente como “décalage”, contraste ou “déphasage” [146/147]; iv) “paysage-catalyse”, integrada na diegese [149] e, por fim, função de que ela mais se reveste no filme, v) “paysage-drame” [149], modalidade que serve ela própria de suporte à vi) paisagem “expression”, com uma função de conotação e, dizemos nós, “rostificação” (inumana) da natureza (estes dois últimos modos são aliás indissociáveis – vd. o duplo motivo da nuvem e da sombra – no filme de Fanck e Pabst).

¹² Dramatização dinâmica da natureza que podemos talvez aproximar da noção de “forma orgânica” de Eisenstein: para o autor (“L’organique et le pathétique”), a forma, na sua organização e desenvolvimento, seguia “la loi causale selon laquelle s’ordonnent les phénomènes de la nature”. Quando isso sucede, a obra “se hausse au niveau des phénomènes naturels”, torna-se um análogo da natureza ou, do ponto de vista do seu efeito emocional (o patético), um “efeito natural” [50]. Para Eisenstein, como em certa medida também sucede no filme de Fanck/ Pabst, a “forma orgânica” obedece a um princípio (épico?) de “crescimento” [57] e tende para uma cosmicização do patético (“la frénésie de la nature” [83]), assente na escolha de elementos eles próprios levados a um extremo (“le choc des phénomènes qui eux-mêmes évoluent extatiquement, qui sont eux-mêmes «hors de soi»” [85]).

¹³ Nesta sequência, os planos de montanha alternam com o contra-luz dos planos da missão de salvamento (com as suas tochas acesas, na noite, que por vezes se reflectem no gelo) – uma situação recorrente nestes filmes (vd. *A Montanha sagrada*) que introduz, como pontuação, a alternância de dois registos de discurso, o trágico e o épico, e, num plano mais formal, entre um luminismo pitoresco e o sublime de coisas da natureza.

¹⁴ Aqui intersecta-se o filme de Leni Riefensthal, já de 1932, *A Luz azul* (Das Blaue Licht) onde toda esta imagética (e imaginário) do cristal é trabalhada em função da encruzilhada entre o seu devir *flo* (aurático e luminoso): a fotogenia erotizada da actriz (do seu rosto mas sobretudo do seu desnudado corpo), e a sua objectivação/ solidificação como imagem icónica (sacrificial, comparada ao Cristo da agonia na cruz) e/ ou alegoria (moral). O último plano de Jutta (Leni) é um bom exemplo dessa construção palimpséstica, por camadas, tanto do rosto como da forma do filme: primeiro, temos um grande-plano “flo” (fotogénico), ao qual se sobrepõe uma moldura de espelho que depois solidifica na de um medalhão debruado com cristais que enquadram a imagem (uma fotografia!).

¹⁵ Escreve Maurizia Natali (*L’Image-paysage*): “le paysage filmique est une image fragmentée, et centrifuge, une sorte de polyptique disséminé, répété ou varié selon la nécessité narrative qui organise l’espace” [15]. O que é uma definição da própria noção de “plano” (forma) no filme.

¹⁶ Estamos, claro, a simplificar, a não dar a devida atenção à intersecção convulsa de estratos, camadas, de que se constrói a *forma hieróglifo: palimpsesto* destes filmes.

¹⁷ Em *A Montanha Sagrada* (Der Herlige Berg, 1926), de Fanck, já no final, somos transplantados, pelo delírio (onírico) do personagem do alpinista (“o amigo”), para um verdadeiro palácio de cristal, construído “naturalmente”, por esse “desvio” (doença) da forma, no interior de uma gruta. Algo entre os “cárceles” de Piranesi e o *décor* de ópera ou melodrama (Syberberg, pensamos, não está longe).

¹⁸ Deleuze, sobretudo em *L’Image-temps*, refere-se ao modelo de uma *Imagem cristal*, dada na intersecção (e como polarização desse jogo de tensões) das instâncias do interior/ exterior, virtual/ actual ou límpido/ opaco (II: 95), e definida em função de um centro/ gérmen irradiante. Escreve: “Le cristal ne se réduit plus à la position extérieure de deux miroirs face à face, mais à la disposition interne d’un germe par rapport au milieu” [96] – e precisa: “en effet, d’une part le germe est l’image virtuelle qui fait cristalliser un milieu actuellement amorphe; mais d’autre part celui-ci doit avoir une structure virtuellement cristallisable, par rapport à laquelle le germe joue maintenant le rôle d’image actuelle” [100].



Fernando Guerreiro (2012), “O Cristal da Montanha: *O Inferno Branco do Piz Palu* de Arnold Fanck e G. W. Pabst (1929) ” in <http://lyracompoetics.org> (ISSN 1647-6689)

¹⁹ “Le paysage est un cristal qui refracte le temps des images sur le seuil (tableau ou écran) que nous avons dressé pour le contempler”, observa Maurizia Natali [147].

²⁰ Escreve ainda Deleuze: “L’image-cristal a ces deux aspects: limite intérieure de tous les circuits relatifs, mais aussi enveloppe ultime, variable, déformable, aux confins du monde (...). Le petit germe cristallin et l’immense univers cristallisable: tout est compris dans la capacité d’amplification de l’ensemble constitué par le germe et l’univers” (II: 108).