

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Programa de Pós-Graduação em Literatura

MARIA DO SOCORRO AGUIAR PONTES

**UMA CONFLUÊNCIA DE CINEMA E POESIA EM FILME DE
AMOR DE JULIO BRESSANE**

BRASÍLIA

2011

MARIA DO SOCORRO AGUIAR PONTES

**UMA CONFLUÊNCIA DE CINEMA E POESIA EM FILME DE
AMOR DE JULIO BRESSANE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura, sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Lima.

BRASÍLIA

2011

MARIA DO SOCORRO AGUIAR PONTES

**UMA CONFLUÊNCIA DE CINEMA E POESIA EM FILME DE
AMOR DE JULIO BRESSANE**

Banca

Prof. Dr. Rogério Lima (TEL/UnB)
(presidente)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues (TEL/UnB)
(membro)

Prof^a Dr^a Ana Beatriz Barroso (IDA/UnB)
(membro)

Prof .Dr. André Luís Gomes (TEL/UnB)
(suplente)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, **professor Dr. Rogério Lima**, por ter me aceitado como orientanda, auxiliando-me, de veras, nesta jornada, pois, sem o seu apoio, este texto não seria escrito. Também, **à minha mãe**, por ter me ensinado, dentre muitas outras coisas, a perseverança, sem a qual esta dissertação não seria possível. Ainda, agradeço a: **Thomaz Antonio Santos Abreu**, que, desde o começo, incentivou-me com reflexões fundamentais acerca do meu texto; e, também, a **Érica Cirino Rosa, Ludimila Moreira Menezes e Narciza Brito Damaceno**, pois me ajudaram a revisar este trabalho. Finalmente, agradeço aos meus professores de graduação e mestrado, que, de algum modo, concorreram para despertar em mim o gosto pela pesquisa, e ao programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB.

RESUMO

A presente dissertação trata de como o cinematográfico e também o não-cinematogr. convergem para a poeticidade da obra em análise. No primeiro capítulo, procuro trazer à baila os conceitos atinentes à linguagem cinematográfica; no segundo, estabeleço uma definição do cinema de poesia a partir de teóricos como Pier Paolo Pasolini e Luis Buñuel e, por fim, faço uma análise interpretativa de *Filme de amor* de Julio Bressane, à luz das teorias trabalhadas nos dois primeiros capítulos e também de três obras de Gaston Bachelard, quais sejam, *A água e os sonhos*, *A poética do espaço* e *A poética do devaneio*. Teço uma argumentação demonstrando em que medida *Filme de amor* se aproxima e se dista do conceito de cinema poético, de modo que a obra em análise acaba por ampliar e conferir novos matizes a este.

Palavras-chave: Linguagem. Cinema de Poesia. Julio Bressane. *Filme de amor*.

ABSTRACT

This dissertation deals with the way the cinematographic and also the non-cinematographic converge to the poetics of the movie called *Filme de amor* (2003) by Julio Bressane. In the first chapter, I try to show the concepts related to cinematographic language; in the second chapter, I establish a definition of poetic cinema regarding theorists such as Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel; and, finally, in the third chapter, I make an interpretative analysis of *Filme de amor*. To do so, I, also, take for granted three works by Gaston Bachelard, namely *Water and Dreams*, *The poetics of space* and *The poetics of the reverie*. I pose an argument demonstrating that *Filme de amor* is close to the concept of poetic cinema, so that Bressane's work gives new nuances to this concept.

Keywords: Language. Poetic Cinema. Julio Bressane. *Filme de amor*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: A COMPREENSÃO DO CINEMA ENQUANTO LINGUAGEM	14
1.1 Contextualização histórica	14
1.2 Noël Burch e seu <i>Práxis do cinema</i>	18
1.3 Yuri Lotman e a semiologia	22
1.4 Christian Metz e seu <i>Linguagem e cinema</i>	26
1.5 Considerações finais.....	33
CAPÍTULO 2: ACERCA DO CINEMA DE POESIA	35
2.1 Sobre o poético.....	35
2.2 As possíveis relações entre filme e poesia	39
2.3 Do cinematógrafo ao cinema: uma transição cheia de peripécias.....	40
2.4 Uma ponte entre o filme e o poético	44
2.5 A teoria da linguagem poética segundo Roman Jakobson	49
2.6 Sobre o cinema de poesia de Pasolini	51
2.7 Buñuel e sua visão do cinema como instrumento de poesia	57
2.8 Considerações finais.....	59
CAPÍTULO 3: COMPREENSÃO DA POÉTICA DE FILME DE AMOR	62
3.1 Relação entre <i>A água e os sonhos</i> e <i>Filme de amor</i>	65
3.2 <i>Filme de amor</i> à luz de <i>A poética do devaneio</i>	71
3.3 <i>A poética do espaço</i> em <i>Filme de amor</i>	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	99
ANEXO A : Filme de amor e as artes plásticas	104
ANEXO B: Filmografia de Julio Bressane	108

INTRODUÇÃO

A escolha pelo *Filme de amor*, inicialmente, deu-se pelo fato de eu me sentir muito intrigada com esta obra de Bressane. Primeiramente, não é um filme que segue uma narrativa com início, meio e fim e, além disso, remete o espectador a inúmeras referências, inclusive literárias. Em segundo lugar, percebi que o filme trazia muito mais do que uma história, dentre as inúmeras que o cinema já contou e ainda está para contar, pois há, nessa obra, um trabalho com a linguagem, por meio de ângulos inusitados, como o *contre-plongée* em Hilda e Matilda, logo no início da narrativa, que permite lançar um novo olhar sobre as imagens, as quais, se percebidas em nossos cotidianos, não recebem a devida atenção. Enxerguei, nesta forma de trabalhar com a linguagem cinematográfica, uma maneira de captar o poético, pois este não é apanágio do poema (JAKOBSON, 2003).

Uma grande curiosidade me moveu a tentar entender a relação que é possível estabelecer entre o poético e o cinema, uma vez que a educação formal nos direciona para a imediata ligação entre o poético e o poema, restringindo a nossa percepção. Além disso, o cinema passa pelas nossas vidas muito mais como um entretenimento do que como uma forma de compreender o mundo de uma maneira mais profunda.

Esta pesquisa, ao contrário, visa chamar a atenção para a relação entre cinema e literatura, por meio da compreensão da linguagem poética no cinema. Creio que o poético pode aparecer em menor ou maior grau em diversos filmes, pois o diretor não pensa necessariamente que está realizando um filme de natureza poética. Assim como o poeta, quando elabora sua obra, pode não estar consciente de todos os recursos de que se vale, o filme pode extrapolar as intenções iniciais do cineasta:

É particularmente quando comparamos as variantes de um poema que nos damos conta da relevância que tem para o autor seu arcabouço fonêmico, morfológico e sintático. Ele pode não ter consciência das molas mestras desse mecanismo, e isso ocorre com muita frequência. Porém, embora incapaz de especificar os procedimentos pertinentes à sua criação, o poeta – e também seu leitor receptivo – percebe espontaneamente a superioridade artística de um texto dotado desses componentes sobre um outro similar, mas privado deles. (JAKOBSON, 2004, p. 82)

Julgamos ser possível opor o cinema de poesia ao de prosa, mas afirmar que este, absolutamente, não contenha momentos poéticos é equivocado. O poético pode ser percebido, conforme desenvolvermos com mais vagar ao longo deste trabalho, em determinados momentos de um filme qualquer, por meio de recursos cinematográficos que instiguem um novo olhar sobre as imagens e sobre o cotidiano das pessoas. Todavia, algumas obras

cinematográficas apresentam o poético de uma maneira mais recorrente e, talvez, intencional. Este é o caso de *Filme de amor*, conforme defendo nesta dissertação.

É inegável a influência que essas duas searas artísticas trocaram e trocam entre si. Jean Epstein já discorria a respeito disso na década de 20 quando afirmou: “A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura” (1983, p. 269). Conforme veremos no segundo capítulo, a literatura pode relacionar-se com o cinema de diversos modos: filmes que se baseiam em poemas; filmes nos quais se pode perceber a presença de poemas ou trechos de poemas; ou ainda obras fílmicas que nascem da relação intersemiótica entre cinema e literatura. Destarte, um trabalho que se preocupe com essas questões acaba sendo relevante para a própria pesquisa da literatura, tendo em vista que esta estabelece diálogo tanto com as demais artes quanto com outras áreas do conhecimento.

Por sua vez, a linguagem cinematográfica pode ser considerada poética, na medida em que é trabalhada de forma original e com uma finalidade de fazer pensar as imagens e as relações que estas estabelecem entre si. A imagem poética no cinema não serve apenas para comunicar, por meio das seqüências de planos, um dado acontecimento que será ligado a outros acontecimentos, de maneira a formar uma narrativa, pois a imagem é articulada para que o olhar do espectador seja desautomatizado.

Dessa forma, se o objetivo do poeta, ao escrever um poema, não é apenas passar uma mensagem, mas chamar a atenção para a linguagem – como bem observou Yuri Lotman (1978), quando escreveu que a mensagem artística faz pensar não apenas a mensagem, mas, também, a maneira como a própria linguagem é trabalhada – o cineasta, de maneira semelhante, fornecerá, ao produzir um filme poético, os meios para que o espectador perceba a forma por meio da qual aquela determinada “mensagem” fílmica está sendo burilada. Este é o caso de *Filme de amor*, cujo autor faz a atenção do espectador direcionar-se, justamente, para a maneira como os conteúdos do filme são abordados, utilizando, para isso, planos-sequência, diferentes ângulos sobre a mesma cena, ambigüidades etc.

No primeiro capítulo da dissertação, trabalhamos com alguns teóricos que são relevantes para a compreensão do cinema enquanto linguagem: Yuri Lotman, Christian Metz e Noël Burch. Principalmente, eles se preocuparam com o problema do cinema enquanto linguagem, relacionando-o quer à lingüística, quer à semiótica. Desse modo, poderemos compreender como o cinema funciona enquanto linguagem, diferentemente de outros teóricos que não o entendem de tal forma, como é o caso de André Parente (2000) e Gilles Deleuze (2005). Nessa parte da pesquisa, discorreremos, apenas, acerca de algumas das teorias propostas pelos autores que compreendem o cinema como linguagem. Assim, não se pretende

passar em revista todos os conceitos trabalhados por eles, mas, apenas, os que consideramos mais importantes e que virão a estruturar melhor a análise do filme que será realizada no terceiro capítulo.

No segundo capítulo, abordaremos a questão do poético no cinema. Procuraremos aproximar a poesia e o cinema, reduzindo as fronteiras entre eles, com autores que poderão dar uma base teórica para a sustentação dos argumentos, como Mikel Dufrenne, Roman Jakobson, Luis Buñuel e Pier Paolo Pasolini. Destarte, é importante esclarecer que não estabeleceremos um conjunto de regras rígidas para delimitar o que é ou não é o cinema de poesia, o que, aliás, seria uma tarefa inviável. Traçaremos, primeiramente, um quadro histórico acerca de como o cinema de poesia foi se desenhando ao longo do tempo. Em seguida, trabalharemos com conceitos referentes ao cinema de poesia. É importante mencionar, também, que faremos comentários sobre *Filme de amor* ao longo dos dois primeiros capítulos, propondo, desse modo, um diálogo entre o filme e os conceitos analisados em cada capítulo.

No terceiro capítulo, partiremos para a análise e interpretação de *Filme de amor* (2003), do cineasta brasileiro Julio Bressane, pertencente ao Cinema Marginal. Nesse momento da pesquisa, trabalharemos, principalmente, resgatando os conceitos visitados nos primeiro e segundo capítulos, além de recorrermos a um teórico estudado amiúde por aqueles que se interessam pelo estudo da literatura, Gaston Bachelard. Tomaremos por base, para a exegese de *Filme de amor*, três obras do fenomenólogo francês, quais sejam, *A poética do espaço*, *A poética do devaneio* e *A água e os sonhos*.

Por que recorrer à fenomenologia para a interpretação do filme? Porque é justamente ela que nos permite ver o objeto como pela primeira vez, aquém das ideias preconcebidas e das construções, pois o objeto existe a partir da nossa própria visão e interpretação dele. Nas palavras de Umberto Eco:

[...] na fenomenologia há uma referência à contemplação das coisas aquém dos enrijecimentos dos hábitos perceptivos e intelectuais; um “pôr entre parênteses” a coisa tal como nos habituamos a vê-la e interpretá-la comumente, para captar com absoluta e vital originalidade a novidade e a essencialidade do seu “perfil”. (ECO, 2007, p. 223)

Consideramos o método fenomenológico interessante porque é ele que nos permite enxergar a obra como pela primeira vez. Na realidade, a ingenuidade, proporcionada pela fenomenologia (BACHELARD, 2006), faz com que observemos uma determinada obra longe

de ideias preconcebidas. Em outras palavras, essa ingenuidade inicial nos permite interpretar o trabalho artístico com um olhar capaz de lançar sobre ele novas luzes.

Julio Bressane é um nome relevante para o cinema nacional, uma vez que produz desde a década de 70 e continua realizando filmes, conforme demonstra sua última obra, *A erva do rato* (2008). Escolhemos um cineasta que estabelece um diálogo com a literatura por meio de filmes, tais como *Brás Cubas* (1985), baseado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Filme de amor* (2003) e *A erva do rato* (2008), inspirado em dois contos de Machado de Assis, quais sejam, *Um esqueleto* e *A causa secreta*. Além disso, trata-se de um autor que “não se dobra às imposições do mercado cinematográfico brasileiro” (BERNARDET, 2009, p. 168) e “entra em forte conflito com as convenções” (XAVIER, 2004, p. 54).

É digno de nota o fato de que o cinema brasileiro ainda não superou a sua condição de subdesenvolvimento e encontra-se “sem efetivas promessas de alteração substancial” (XAVIER, 2004, p. 13). O viés econômico acaba por atravessar, assim como as demais artes, o cinema, pois, no caso deste, “o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado” (GOMES, 1980, p. 85). Os Estados Unidos conseguiram fazer do cinema uma indústria, o que não ocorreu em países como o Brasil e tantos outros “em desenvolvimento”, apesar de a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, na década de 1950, ter sido uma tentativa de industrialização do cinema nacional e uma promessa a este (CALDAS e MONTORO, 2006). O que temos é uma assistência do Estado para que filmes sejam patrocinados. Na década de 1960, tivemos a Embrafilme, que era uma empresa estatal e, agora, a Ancine, uma agência reguladora do cinema.

No Brasil, portanto, não há uma indústria do cinema, o que, de certa forma, é interessante, na medida em que, ao não transformar o diretor em um simples profissional de filmes, confere-lhe maior autonomia. Por outro lado, os realizadores passam por incontáveis dificuldades para conseguir dar a lume suas obras.

Há o fato de que grande parte do público prefere ir ao cinema para ver filmes estrangeiros, especialmente os hollywoodianos, largamente presentes em vários cinemas. Não raras vezes, quando as pessoas se interessam por ver um filme brasileiro é porque este, de algum modo, imita os moldes do filme hollywoodiano – por exemplo, o recente *Tropa de elite II* (2011) tem vários elementos que o aproximam do cinema de narrativa clássico, como as cenas de ação. Além disso, há a presença da televisão que concorre para o desinteresse pelo cinema nacional. Neste sentido:

Compôs-se um quadro de desconfiança mútua que, apesar de algumas iniciativas pontuais, ainda persiste, e o cineasta enfrenta uma difícil equação: de um lado, é a pressão vinda da retração do mercado cinematográfico, correlata ao consumo doméstico da TV; de outro, é a força renovada do cinema americano após sua revolução *high tech* feita a partir de *Guerra nas estrelas*. (XAVIER, 2004, p. 45)

O quadro se agrava ainda mais, na medida em que, geralmente, os espectadores não se interessam por compreender de maneira aprofundada o cinema, de modo que falta a eles um olhar mais crítico aos filmes importados e também aos produzidos em território nacional. A situação do cineasta no Brasil não é, portanto, das mais vantajosas, pois, para se tornar conhecido, acaba tendo que realizar obras capazes de agradar a um público petrificado na recepção de filmes com narrativa clássica e, por vezes, sensacionalista.

A filmografia de Julio Bressane, ao contrário, não se confunde com esses filmes, o que acaba se tornando um aspecto importante para a compreensão de sua obra. Sem dúvida, realizar filmes que sejam poéticos e antípodas dos convencionais, dentro de um sistema cujo público é tão desfavorável, revela, por parte do autor, uma atitude de interesse e comprometimento com um cinema questionador. Interessante observar como o próprio Bressane enxerga o seu trabalho: “Eu penso o cinema, e aí quero inscrever-me numa tradição de artistas que pensam seu objeto criativo, como um organismo intelectual demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida” (1996, p. 42).

Analisaremos um filme de Bressane que vem justamente da tradição do Cinema Marginal e que possui um forte diálogo com a literatura, assim como outros filmes do mesmo autor. Bressane faz questão de aparecer, em *A erva do rato* (2008), tanto para denunciar que se trata de um filme quanto para dar a conhecer a sua presença enquanto autor – mostra a claquete e a direção dos atores – revelando, assim, os próprios mecanismos de representação da obra de arte.

A apresentação desses mecanismos, certamente, tem a ver com a ideia de Yuri Lotman (1978) segundo a qual é necessário conhecer bem a linguagem cinematográfica para se compreender um filme. Bressane faz, justamente, esta ponte entre a mensagem e a maneira como ela é trabalhada, ao mostrar, por exemplo, no universo diegético do filme, os bastidores deste. Dessa forma, ele instiga o espectador a pensar sobre o próprio fazer fílmico. Em *Filme de amor*, Bressane repete o gesto contido em *A erva do rato*: registra a sua presença através do uso da claquete, logo no começo do filme. Notamos que o cinema hollywoodiano, geralmente, não possui esta prática, devido à tradição da decupagem clássica, a qual nasceu nos Estados Unidos, porque tiraria o espectador da sua posição confortável, qual seja, a de estar mergulhado em uma história, através do mecanismo da identificação.

Assim como todas as grandes obras de arte, um filme de alto valor artístico ajuda a acrescentar algo às teorias estéticas bem como é capaz de influenciar outros artistas. A partir da análise e interpretação de *Filme de amor*, cuja chave de leitura tem por base a relação entre o cinema e a linguagem poética, constataremos que se trata de uma obra que encerra possibilidades artísticas e poéticas capazes de auxiliar cineastas e teóricos na compreensão da sétima arte.

Colocaremos, em anexo, algumas imagens retiradas do filme, relacionadas às artes plásticas (quadros e esculturas). É importante ressaltar que faremos um percurso histórico pelo cinema para que possamos compreender o seu desenvolvimento à luz de sua realidade lingüística, pois, destarte, poderemos entender como o cinema pode ser poético. Pensamos que as pesquisas, no sentido do estudo da linguagem poética no cinema, têm, ainda, muito a melhorar, mas acreditamos que, de algum modo, este trabalho poderá contribuir para a compreensão do caráter poético da linguagem cinematográfica. Enfim, procuraremos dar respostas às seguintes indagações: o cinema de poesia é possível? O que é o cinema de poesia? Como o cinema de poesia contrapõe-se ao cinema de prosa? Como é possível compreender o poético em *Filme de amor*?

1. A COMPREENSÃO DO CINEMA ENQUANTO LINGUAGEM

1.1 Contextualização histórica

É importante mencionar, logo de saída, que o cinema, como linguagem, sofreu inúmeras transformações. Passado pouco tempo depois da invenção do cinematógrafo, o cinema, ao passo que ia desenvolvendo-se, começou a ser considerado uma linguagem. A ânsia para provar que o cinema era dotado de uma linguagem específica, tanto por parte dos teóricos do cinema quanto por parte dos cineastas – papéis estes que, aliás, não raramente, coincidem e coincidem – pode ser explicada como uma forma de afirmar o cinema perante as outras artes. Os teóricos, por mais que tivessem posições divergentes com relação ao cinema, concordavam com a ideia de este ser feito de linguagem, de modo a elevá-lo à categoria de arte. Dessa forma, o cinematógrafo, que, na opinião dos irmãos Lumière, desapareceria em pouco tempo (SADOUL, 1963), transformou-se, em alguns anos, em arte e passou a fazer parte da história da humanidade.

Quando o cinematógrafo foi inventado, pequenas cenas do cotidiano eram filmadas a partir de uma câmera fixa. Os irmãos Lumière apenas deixavam a câmera parada em um determinado lugar para captarem certo acontecimento, como o que ocorre com filmes cujos títulos são auto-explicativos, por exemplo: *L'arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, que narra a chegada de um trem à estação; *L'arroseur arrosé*, que mostra um regador sendo molhado; e *Démolition d'un mur*, que mostra a demolição de um muro. Depois, com Georges Méliès, o cinema foi enriquecido por meio das trucagens, porém o ponto de vista continuaria a ser o do espectador de teatro, isto é, um único ponto de vista da cena (SADOUL, 1963). Aliás, foi exatamente por isso que o cinema, no começo, era tido como um primo pobre do teatro, pois a câmera apenas filmava a *mise-en-scène*, sem uma elaboração que dissesse respeito a formas específicas da linguagem cinematográfica, e, além disso, os atores representavam como se estivessem em uma peça de teatro. Por exemplo, nos filmes de Georges Méliès, muitas vezes, o ator principal saía dos bastidores e cumprimentava uma plateia imaginária e apenas depois a ação começava (SABADIN, 2009).

A luta por uma especificidade da linguagem cinematográfica foi comandada não apenas por anseios artísticos, mas também por anseios mercadológicos, uma vez que se começou a pensar na possibilidade de ganhar bastante dinheiro com a nova arte – sobretudo, no contexto dos Estados Unidos – de maneira a conquistar não apenas os grupos populares, os quais já enchiam as salas de cinema, mas também, e principalmente, a própria burguesia, a qual considerava o cinema como uma diversão sem importância, “comparável aos circos de aberrações ou até mesmo aos prostíbulos” (SABADIN, 2009, p. 70), uma vez que os filmes

eram destinados “às classes baixas, a analfabetos e pessoas de baixíssimo poder aquisitivo” (SABADIN, 2009, p. 63).

A partir do momento em que a câmera começou a se aproximar dos rostos das personagens, por meio de técnicas como o *close-up*, com David Wark Griffith, a linguagem cinematográfica deu os primeiros passos no sentido de complexificar-se. Além disso, Griffith “ensaiava seus atores de maneira diferenciada, tentando extrair deles interpretações menos teatrais que as apresentadas até então, sempre buscando maior naturalidade e espontaneidade nas ações” (SABADIN, 2009, p. 74-75). Na realidade, outros realizadores e escolas haviam feito descobertas esparsas e o seu mérito foi de tê-las sistematizado (SADOUL, 1963).

Outro exemplo que mostra o quão a linguagem cinematográfica se desenvolveu é que, quando se começou a mostrar partes do corpo humano, os espectadores ficavam chocados, principalmente nos momentos em que apenas o rosto aparecia na tela (BERNARDET, 2006). Segundo Jean-Claude Carrière (1995), roteirista e crítico de cinema, quando os filmes eram apresentados em lugares na África, fazia-se necessária a presença de um explicador para que a plateia pudesse entender a história que estava sendo contada, conforme transcrevemos a seguir:

Naquelas mesmas terras africanas, nos primórdios do cinema, quando os espectadores menos intransigentes abriam realmente os olhos para o novo espetáculo, mal podiam compreendê-lo. Mesmo quando reconheciam algumas das imagens de outro lugar – um carro, um homem, uma mulher, um cavalo –, não chegavam a associá-las entre si. A ação e a história os deixavam confusos. Com uma cultura baseada em rica e vigorosa tradição oral, não conseguiam se adaptar àquela sucessão de imagens silenciosas, o oposto absoluto daquilo a que estavam acostumados. Ficavam atordoados. Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem, para explicar o que acontecia [...] De pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Era chamado *explicador* [...] (CARRIÈRE, 1995, p. 13)

Atualmente, o espectador não precisa mais de tantas explicações minuciosas, pois ele pôde adaptar-se às novas configurações que o cinema assumiu como linguagem, ao longo do tempo, o que possibilita ao cineasta dar novas significações aos usos dos recursos cinematográficos e, até mesmo, criar novos. Na realidade, tanto a montagem paralela quanto a mudança de ponto de vista, usados por Griffith, constituíram, segundo Ismail Xavier, duas formas de grande importância para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica (XAVIER, 2008). Convém ressaltar que houve outro cineasta antes de Griffith, o inglês G. A. Smith, que, já no ano de 1900, passou a alternar planos de conjunto e primeiros planos numa mesma cena, o que pode ser visto em dois filmes daquele ano *La Loupe de Grand-mère* e *Ce*

qu'on voit dans un télescope (SADOUL, 1963). É importante mencionar também que esse cineasta foi o primeiro a criar “a primeira verdadeira **montagem**” (SADOUL, 1963, p. 41).

De Griffith até os dias atuais – passando pelo cinema de montagem intelectual de Eisenstein, a linguagem disnarrativa de Germaine Dulac, o cinema poético de Luis Buñuel, a *Nouvelle Vague* francesa, o cinema *Underground* americano, e o Cinema Novo no Brasil – a sétima arte, em termos de linguagem, evoluiu muito, e a tendência é continuar sempre evoluindo, considerando-se essa evolução não necessariamente no sentido de melhora, mas, sobretudo, de mudança, o que se reflete, conseqüentemente, na relação que o espectador pode estabelecer com o filme.

Interessante perceber que o cinema, apesar de ser uma arte bastante recente, já passou por inúmeras transformações. Se compararmos as mudanças de uma determinada língua e as da sétima arte, perceberemos que aquela muda muito mais lentamente do que esta (METZ, 1980). Isso ocorre porque o próprio povo modifica, paulatinamente, a sua língua, enquanto o cinema, por ser uma arte, acaba sendo modificado por um pequeno grupo de cineastas e/ou teóricos (METZ, 1980). É importante mencionar também que o cinema, em que pesem suas regras, acaba deixando bastante espaço para que o diretor possa inovar em termos mesmos de linguagem cinematográfica.

Vale ressaltar que o cinema conquistou muitos públicos justamente por transmitir uma impressão de realidade, pois, com o seu surgimento, tinha-se, pela primeira vez, a sensação de que aquela determinada cena, mostrada na tela, estava acontecendo. Mais tarde, já nos anos 30, com o advento do som, o fato de poder sincronizá-lo com a imagem reforçou ainda mais a impressão de realidade dos filmes. Até hoje, tal impressão é tão grande que as pessoas vão ao cinema para se emocionar e, raras vezes, para pensar acerca das implicações teóricas daquele determinado filme, tal é a forma como os espectadores se vêem tomados pela lógica da semelhança com a realidade que o cinema possui, evidenciada, por exemplo, pelo fascínio dos espectadores por assistir a um filme em 3D. Como lembraram Ralph Stephenson e Jean Debrix (1969), nos Estados Unidos, até mesmo diferentes odores já foram borrifados dentro de salas de cinema no intuito de aproximar o filme da realidade.

Todavia, o cinema, apesar de transmitir essa forte ilusão de realidade, é bem diferente desta. O espectador inadvertido pode até mesmo pensar que ambos são muito semelhantes, mas, na verdade, são bastante distintos. E, para provar isso, dentre outros fatores, basta mencionar a bidimensionalidade do filme, contraposta à tridimensionalidade por meio da qual os seres humanos percebem o seu mundo circundante. Além disso, esse mundo está exposto a

influências que podem não ser controláveis, enquanto tudo dentro do filme – ou quase tudo – é previsto e arquitetado pelo diretor e grupo de pessoas com o qual o cineasta trabalhou.

Para se discorrer acerca de linguagem cinematográfica, é necessário pensar, também, sobre a história do cinema, pois tal linguagem vem acompanhada dessa história. Por muito tempo, o cinema foi considerado uma arte menor, feita tão-somente para divertir – tanto é que os bilhetes para o cinema eram extremamente baratos –, e, até mesmo, alguns pensavam que nem se tratava de uma arte. Apesar de toda a complexidade da linguagem cinematográfica, ainda é opinião comum afirmar que o cinema não é uma arte tão boa quanto a literatura. Isso se explica, em parte, seja por uma falta de conhecimento sobre os mecanismos da linguagem cinematográfica, seja pelo fato de a indústria cinematográfica ditar as regras com filmes que, por possuírem fórmulas de sucesso, rendem bastante lucro: neste caso, o filme torna-se apenas mais um produto a ser consumido dentro do sistema capitalista. Infelizmente, pensamos que não existe uma educação no sentido de tentar entender o que o cinema é: nem os seus mecanismos e nem a sua história. Ao menos, essa tradição não existe no Brasil, o que, de certa forma, contribui para a passividade do público e a aceitação de filmes banais.

Seria muito pertinente se houvesse interesse, por parte do sistema de educação, em ensinar as pessoas a entender a linguagem cinematográfica, pois isso permitiria um olhar mais crítico sobre os filmes. Ora, para se compreender um filme, não basta apenas tentar captar a sua história, mas é igualmente de fundamental importância perscrutar a sua estrutura a fim de que se possa realmente entender o seu conteúdo de maneira mais profunda. Aliás, segundo Noël Burch, a forma é tão importante quanto o conteúdo, na medida mesma em que não se pode separar uma da outra: “a forma é um conteúdo e [...] um conteúdo pode gerar formas” (BURCH, 2006, p. 187). Assim sendo, é importante conhecer a forma ou a estrutura do filme para que se possa assimilá-lo melhor.

Neste capítulo da pesquisa, discorreremos sobre como alguns autores compreendem o cinema. Trataremos, bastante resumidamente, da visão de três estudiosos que refletiram acerca do cinema enquanto linguagem. São eles: Noël Burch, além de, Yuri Lotman e Christian Metz, ambos semiólogos. Escolhemos esses três autores porque não apenas consideraram o cinema como uma linguagem, mas também trabalharam tal ideia de modo mais sistemático.

É digno de nota o fato de que as teorias defendidas pelos teóricos do cinema sempre estiveram profundamente marcadas por ideologias. Pensemos em Eisenstein, que enxergava o cinema como uma maneira de educar as massas dentro das novas perspectivas do sistema socialista, ou mesmo nomes como Jean Epstein ou Germaine Dulac, teóricos franceses que

iam de encontro à tradição do cinema narrativo dos Estados Unidos, numa verdadeira profissão de fé. Por isso, por mais que a teoria cinematográfica tenha procurado fazer-se puramente científica – como foi o caso dos estudos de Christian Metz na primeira fase de suas pesquisas –, essa tentativa de cientizar não foi possível, já que as diversas teorias sempre estão contextualizadas dentro de interesses. Mesmo a ciência, que se pretendia aquém ou além das ideologias, acabou por demonstrar suas próprias contradições ao longo da história.

O objetivo deste primeiro capítulo não é, de modo algum, prescrever uma gramática cinematográfica, mas, isto sim, fazer um levantamento de alguns mecanismos específicos e não-específicos da linguagem cinematográfica, pois eles podem esclarecer tanto o cinema como linguagem quanto o poético que, assim, surge. Pretendemos traçar uma linha argumentativa que possa mostrar a possibilidade de se entender o cinema como linguagem.

1.2 Noël Burch e seu *Práxis do cinema*

Noël Burch, em *Práxis do cinema*, ao analisar uma série de filmes que ele considerou como importantes para o aprofundamento no conhecimento da linguagem cinematográfica como *Nana* (1926) de Jean Renoir, fez um estudo detido do uso de recursos cinematográficos e das implicações estéticas que o mesmo acarreta.

Burch estabelece uma crítica ao dito “grau zero da escritura cinematográfica”, que consistiria, segundo as ideias defendidas por André Bazin (2010), em eliminar, do filme, qualquer indício que revelasse que se tratava apenas de um filme. Para Bazin, o filme deveria ser feito, de maneira que o espectador não sentisse que houvesse, ali, alguém manipulando uma câmera, ao contrário, o filme deveria ser sentido com uma forte impressão de realidade. Porém, Burch vai, justamente, na contracorrente disso:

[...] apenas através da exploração sistemática das possibilidades estruturais inerentes aos parâmetros cinematográficos, poderá o cinema libertar-se das formas antigas de narrativas e desenvolver novas. É o caso também de dar a mesma importância tanto à desorientação do espectador quanto à sua orientação. São apenas dois exemplos das múltiplas dialéticas que constituirão a própria essência desse cinema do por vir, um cinema em que a operação “decupagem de uma narrativa” não fará mais sentido para o verdadeiro cineasta, em que a definição de decupagem dada aqui deixará de ser uma concepção experimental e teórica para transformar-se num instrumento de prática. (BURCH, 2006, p. 36)

Noël Burch estabelece a distinção entre dois espaços no filme: o espaço da tela, que se define por tudo aquilo que está dentro do quadro, e o espaço-fora-da-tela. Este segundo, sendo mais complexo que o primeiro, pode ter diversos desdobramentos: os limites dos quatro

cantos da tela, o espaço sugerido pelo que aparece ou deixa de aparecer na tela, o espaço que se encontra atrás da câmera e tudo o que está atrás do cenário. O espaço-fora-da-tela resulta muito interessante porque sugere espaços diegéticos que não aparecem nas imagens e, assim, pode tornar o filme muito mais rico.

A segunda maneira que o realizador tem para definir o espaço-fora-da-tela é pelo olhar em *off* [...] Às vezes, a situação é tal, o olhar tão fixo, tão essencial que esta personagem fora-da-tela (e, conseqüentemente, o espaço imaginário em que ela se encontra) adquire tanta ou mais importância que a personagem no quadro e no espaço da tela. (BURCH, 2006, p. 41)

Noël Burch faz uma importante observação com relação à questão do ver e do olhar. Segundo ele, ainda que haja elementos, dentro de um quadro, que chamem mais a atenção do que outros, o cineasta não prevê o olhar do espectador, pois este pode direcioná-lo para o aspecto do quadro que mais lhe chamar particularmente a atenção, mesmo que esta não tenha sido a intenção inicial do cine-diretor. Por exemplo, em *Filme de amor*, os planos-sequência permitem ao fruidor observar minuciosamente as partes que o compõem:

Evidentemente, sempre há, numa determinada imagem cinematográfica, elementos que sobressaem mais do que outros: por exemplo, sempre chamará mais a atenção a personagem que fala... Mas, sempre veremos também o “todo enquadrado” do qual essa personagem faz parte e, em especial, a forma desse quadro como tal, mesmo que o fundo da imagem seja uniformemente branco, preto ou cinza, pois o “olhar” é uma função da mente e o “ver” uma função do olho. (BURCH, 2006, p. 56)

Essa liberdade conferida ao espectador, a qual Burch leva em consideração, é deveras interessante e pertinente à obra *Filme de amor*. Mesmo que haja algo central na cena, o espectador poderá direcionar seu olhar para onde achar mais interessante. Ou seja: por mais que o cineasta possa enfatizar um determinado elemento da cena, o espectador goza da liberdade de prestar atenção em outros detalhes da composição do quadro os quais, a princípio, seriam irrelevantes para o diretor. No caso de *Filme de amor* de Bressane, o fato de a maioria dos planos serem longos acaba por permitir ao espectador que explore cada canto do quadro, da forma como melhor lhe convier, como se pode fazer, por exemplo, com as páginas de um livro.

Noël Burch discorre, também, acerca da importância das estruturas dialéticas no filme, tais como: a relação duração-legibilidade, que diz respeito à duração de cada plano e como o espectador pode perceber essa mesma duração, a oposição preto e branco versus colorido etc. Para Burch, é fundamental que o filme se valha de uma construção dialética, e todos os

filmes, segundo ele, contêm estruturas dialéticas, pois “[...] o cinema não pode prescindir de uma respiração dialética ao nível da narrativa; uma simples alternância linear de imagens desarticuladas não basta para se criar um filme [...]” (BURCH, 2006, p. 96).

Por exemplo, em *Filme de amor*, é possível perceber algumas estruturas dialéticas, tais como o uso do preto e branco contrastando com o colorido e longos momentos de silêncio, os quais remetem ao próprio cinema mudo, alternados com falas. Além disso, apesar da maior parte do filme concentrar-se dentro de um apartamento, observam-se, também, cenas realizadas em outros lugares, o que confere à obra uma estrutura dialética entre o interior, espaço da casa, e o exterior, espaço da rua.

Segundo Burch (2006), a história do cinema foi uma constante luta contra o acaso, na medida em que se evitavam quaisquer acontecimentos inesperados no momento da filmagem. Muitos diretores preferiram rodar os seus filmes em estúdio justamente para que não precisassem lidar com os infortúnios dos imprevistos e as despesas que decorressem daí. Essa preocupação com o acaso tem a ver, também, com o que Burch chama de “o grau zero da escritura cinematográfica”, com o qual se procurava eliminar qualquer possibilidade do espectador sentir-se desconfortável diante de alguma cena de um filme.

Todavia, de pouco tempo para cá, alguns cineastas começaram a trabalhar com o acaso. Trazer esse acaso para dentro do filme e torná-lo também elemento artístico – assim como faz a música japonesa e a dodecafônica – passaram a ser, segundo Burch (2006), instrumentos capazes de trazer um enriquecimento teórico para a própria linguagem cinematográfica.

Burch (2006) dedica todo um capítulo ao que ele denomina “estruturas de agressão”, que consistem justamente em causar certo mal-estar no espectador. Em outros termos, tais “estruturas de agressão” transformam em elemento artístico a intenção de causar mal-estar no espectador. Noël Burch ressalta que “o mal-estar como forma de agressão tem um lugar cada vez mais importante no cinema contemporâneo” (BURCH, 2006, p. 160).

Sustentamos que *Filme de amor* possui inúmeras estruturas de agressão. Estas ocorrem, por exemplo, quando há uma desorientação que pode ser causada por falsos *raccords* e, também, pela surpresa que consiste em “constatar que nos encontramos em uma situação espacial ou temporal diferente daquela que havíamos imaginado” (BURCH, 2006, p. 149). Burch cita o exemplo do plano em que um olho é cortado em *Le chien andalou*, o qual “foi o primeiro filme da história do cinema que atribuiu à agressão o papel de componente estrutural” (2006, p. 153).

Em *Filme de amor*, tais estruturas de agressão podem ser notadas, por exemplo, quando uma personagem enfia uma banana numa vagina, haja vista que ocorre uma desorientação do espectador, pois não sabemos se se trata das mesmas personagens – Hilda, Matilda e Gaspar – ou se é uma colagem de alguma cena retirada de outro filme. Além disso, após um longo plano de trem, aparece um igualmente longo plano de uma mulher – a qual tampouco é possível identificar – com as pernas abertas, mostrando a vagina.

Percebe-se que Noël Burch interessa-se muito pelas questões relativas à linguagem cinematográfica. Ademais, Burch preocupa-se com o conteúdo e a forma como partes de uma mesma estrutura para a construção de um filme:

Do momento em que o cinema tem consciência de todos os meios de que dispõe, quando se pode entrever a possibilidade de se realizarem filmes organicamente coerentes, onde todos os elementos “funcionam” juntos, não se deveria pensar o Tema – ou o elemento que está sempre na base do processo de realização cinematográfica – em função da forma e da realização finais? Essa é a fórmula que se pode postular atualmente. (BURCH, 2006, p. 169-170)

Conclui-se que, para Noël Burch, forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados, sendo que um influencia o outro, pois os dois não podem ser entendidos separadamente. É possível perceber que Burch pensa, por meio da análise de filmes tais como *Nana* (1926) de Jean Renoir ou ainda *Festim diabólico* (1948) de Hitchcock, em elementos que servem para enriquecer o cinema enquanto linguagem. O primeiro filme utiliza exaustivamente o espaço-da-tela em contraposição ao espaço-fora-da-tela e, desse modo, trata-se de uma obra-chave “na história da linguagem cinematográfica” (BURCH, 2006, p. 38). Já o segundo caracteriza-se pelo fato de Hitchcock ter tentado realizar um longa-metragem rodado num único plano-seqüência. Em realidade, este filme é constituído por doze planos com cortes invisíveis, o que transmite a impressão de um único plano.

1.3 Yuri Lotman e a semiologia

Para Lotman, a linguagem caracteriza-se por um “sistema de comunicação” (LOTMAN, 1978, p. 10). Neste sentido, conforme o próprio Lotman, pode-se afirmar que o cinema é um tipo de linguagem, uma vez que os filmes sempre comunicam inúmeras mensagens através das mais diversas formas: os sons, as imagens, os ruídos, o conteúdo abordado etc.

O cinema, inclusive, não se apresenta de forma normativa sob o ponto de vista do uso dos seus recursos. Ademais, o cinema engloba a utilização de diversas formas de linguagem, além da sua própria. Por outro lado, o fato de o filme ser proteiforme não implica que o cinema não seja uma linguagem, se partirmos da definição de Lotman (1978) segundo a qual a linguagem serve para comunicar.

O fato de o cinema congregar tão diferentes linguagens, como a pintura, a literatura etc., ao mesmo tempo em que lhes enforma cinematograficamente, não quer dizer que o cinema não tenha uma linguagem. Ele é, isto sim, a reunião das diversas linguagens de que se vale, além da sua própria, que inclui a fotografia em movimento, os planos, os enquadramentos, a incidência angular, os *travellings* etc., sem a qual, vale ressaltar, não seria cinema. Compreender um filme não significa tão-somente entender sua mensagem, mas, também, como funciona a linguagem cinematográfica:

O cineasta, os atores, os argumentistas, todos aqueles que criam um filme, querem dizer-nos algo com a sua obra. Ela é como uma carta, uma mensagem dirigida aos espectadores. Mas para compreender a mensagem, é necessário conhecer a sua linguagem. (LOTMAN, 1978, p. 13)

O espectador comum, que se restringe apenas à mensagem, tem, para Lotman, uma interpretação muito limitada, pois desconhece os mecanismos da linguagem cinematográfica, os quais são essenciais no intuito de se obter uma interpretação mais rica e significativa. Daí, infere-se que muitas pessoas têm uma compreensão, amiúde, circunscrita às narrativas apresentadas pelos filmes, pois não procuram ou não são instigadas a procurar conhecer os mecanismos da linguagem cinematográfica. Talvez, seja por isso que o senso comum associe o cinema apenas à ideia de diversão e não à de reflexão, considerando-o, freqüentemente, uma arte menor.

O cinema, mais do que todas as outras artes, “dirige-se ao sentimento que o público tem da realidade” (LOTMAN, 1978, p. 25). Geralmente, as pessoas se envolvem bastante com as

histórias a que assistem, através dos filmes e, raras vezes, fazem uma reflexão mais profunda acerca dos mesmos, seja por desconhecimento dos mecanismos da linguagem cinematográfica, seja por outras razões. Ralph Stephenson e Jean Debrix (1969) também concordam com a ideia segundo a qual o cinema transmite, mais do que outras artes, uma certa ilusão de realidade, assim como o autor de *A linguagem cinematográfica*:

[...] a imagem impõe a nossos olhos e a nossos ouvidos um fragmento de realidade e neste nível o fundo e a forma são praticamente indissociáveis; não se pode falar em qualidades estéticas de uma imagem de filme sem considerar seu conteúdo, isto é, o que ela representa. O cinema é uma arte prodigiosamente realista ou, para dizer melhor, a que nos dá a melhor impressão da realidade, restituindo assim o mais fielmente suas aparências. (MARTIN, 1963, p. 13)

A ilusão de realidade nasceu com a própria ideia de cinema, pois, afinal, a maravilha do cinematógrafo, no ano de 1895, justificava-se justamente pelo fato de ele, finalmente, poder reproduzir o movimento das pessoas, dos animais e das coisas. Os que assistiram às filmagens dos irmãos Lumière, certamente, ficaram muito surpresos com o que viram já que, pela primeira vez, era possível perceber a imagem em movimento. Embora não se tenha certeza acerca disso, os espectadores até mesmo se assustaram, quando da apresentação do filme *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, pensando que a locomotiva avançaria sobre eles (SABADIN, 2009).

Lotman, ao longo de seu livro, também faz uma interessante observação acerca da maneira como o cinema lida com os tempos verbais. Em realidade, o cinema pode, apenas, exprimir-se no tempo presente. O cinema pode até recorrer ao *flash back* ou ao *flash forward*, mas, em todo caso, seja o retorno ao passado, seja o avanço para o futuro, ainda assim, no momento da sua apreensão, o espectador compreenderá ambos como se passando no presente, no aqui e agora da mensagem. Além do passado e do futuro, ainda há outros tempos verbais como os condicionais e os subjuntivos que são bastante difíceis para serem traduzidos em narrativa cinematográfica (LOTMAN, 1978).

Lotman não deixa de recorrer à língua para compreender o cinema, assim como fazem diversos teóricos desta arte. Para ele, o cinema segmenta uma imagem móvel da vida, isto é, transforma-a em unidades que irão juntar-se a fim de formar um todo. Como palavras que se seguem umas às outras, o cinema recorre à sucessão de planos para que, num *continuum*, o filme se realize ao ser percebido e decodificado pelo espectador:

[...] para reproduzir uma imagem visível e móvel da vida, o cinema segmenta-a [...] Esta segmentação reveste-se de múltiplos aspectos: para o realizador do filme é uma segmentação em planos separados que se unem durante a projeção – tal como na

leitura dos versos, os pés se reúnem em palavras [...] No caso de um espectador, o mesmo se passa com a sucessão dos pedaços de imagem – os quais, apesar das várias alterações verificadas no interior do plano, são apercebidos como se constituíssem um todo. (LOTMAN, 1978, p. 47)

Apesar das unidades menores de significação, que podem ser encontradas dentro de um plano, o plano “é o veículo fundamental das significações da linguagem cinematográfica” (LOTMAN, 1978, p. 51). Dessa maneira, “cada imagem projetada num ‘écran’ é um signo, quer dizer, tem um significado, é portadora de informação” (LOTMAN, 1978, p. 59).

Pasolini (1982), ao contrário, entende que o plano não pode ser considerado a unidade minimal do filme, pois existem diversos objetos que compõem o plano, por isso, a unidade minimal se define pelos “vários objetos reais que compõem um plano” (PASOLINI, 1982, p. 164), os quais ele chama de “cinemas”, por alusão aos fonemas que se formam para constituírem o monema lingüístico. Em outras palavras, assim como os fonemas se juntam para formarem o monema, os “cinemas” se associam para formarem o plano.

Christian Metz, por outro lado, pensa que a unidade menor de significação no cinema é muito variável, pois dependerá dos inúmeros códigos, os quais constituem a linguagem cinematográfica, e também do contexto em que uma unidade mínima possa ser percebida, conforme ficará mais claro adiante quando discorrermos especificamente sobre as ideias de Metz.

Interessante perceber que, para se conferir a definição de linguagem a um determinado sistema, é necessário que este tenha um número finito de signos que se repitam, porém o mesmo não se pode afirmar a respeito da linguagem cinematográfica, pois esta possui, enquanto linguagem específica, infinitas possibilidades.

Cria-se no cinema uma situação original do ponto de vista semiótico: um sistema ao qual se quer aplicar a definição clássica de linguagem deve possuir um número finito de signos que se repetem, e que podem ser representados a todos os níveis por feixes de traços diferenciais ainda menos numerosos. Afirmar que os signos da linguagem cinematográfica e os seus critérios semântico-distintivos podem muito bem constituir-se *ad hoc*, é contradizer esta regra. (LOTMAN, 1978, p. 65)

É verdade que o cinema é uma linguagem muito aberta – talvez até mesmo mais do que outras linguagens artísticas –, e que, como o próprio Lotman (1978) assinalou, nem tudo o que se encontra nos filmes é, exclusivamente, cinematográfico, noção esta que será trabalhada de modo muito mais esmiuçado por Christian Metz. Porém, a maneira como uma mensagem é transmitida por meio do cinema, isto é, a significação cinematográfica, é única, pois o cinema passará uma determinada mensagem ou informação de acordo com os meios de

que se vale para concatenar-se enquanto linguagem. É por essa razão que a leitura inter-semiótica de uma obra literária pelo cinema jamais será igual à obra literária, pois o cinema e a literatura, apesar das influências mútuas, são formas de expressão artísticas diferentes. Evidentemente, um mesmo tema poderá ser tratado pelas mais diversas artes, mas assumirá uma configuração conforme a arte que for formatar-lhe.

Existe uma especificidade na linguagem cinematográfica, porquanto, do contrário, não haveria diferença se determinado tema ou assunto recebesse tratamento artístico por via da literatura, da pintura, do cinema etc. É importante entender o que é, exatamente, específico na linguagem cinematográfica para que se possa compreender melhor como ela funciona e como pode conectar-se com a linguagem poética.

Conforme Yuri Lotman (1978), ao trabalhar a mensagem de forma mais elaborada e não simplesmente transmiti-la ao fruidor para que este possa ter uma compreensão imediata da mesma, o autor de filmes faz com que o espectador sempre seja surpreendido, o que o leva a pensar não apenas na mensagem, mas também na linguagem através da qual tal mensagem é transmitida. Neste sentido, pode-se asseverar que a arte traz algo de inaugural, pois inova não apenas na mensagem, mas também na maneira como a mensagem está sendo transmitida.

[...] o indivíduo que participa num ato de comunicação artística recebe uma informação ao mesmo tempo da mensagem e da linguagem em que a arte lhe fala. Assemelha-se à situação de uma pessoa que estudasse ao mesmo tempo a língua em que está escrito o livro que está a ler e, ao mesmo tempo, o seu conteúdo. É por isso que, num ato de comunicação artística, damos sempre conta da linguagem; esta nunca é automática; não é um sistema que se possa predizer. (LOTMAN, 1978, p. 88-89)

Quando o trabalho com a linguagem assume uma importância maior do que a própria mensagem, a qual pode possuir caráter narrativo ou não, a linguagem poética torna-se possível. A linguagem poética é justamente uma ênfase maior que se dá à linguagem, de modo que o próprio fazer da linguagem torna-se mensagem; neste caso, forma e conteúdo ficam inseparáveis.

Para Lotman, ocorre o efeito cinematográfico quando um plano isolado é confrontado com outro, ou seja, “a partir do momento em que a narrativa aparece no écran” (LOTMAN, 1978, p. 104). Daí, o cinema sempre encerra um efeito narrativo. Porém, discordamos disso, porquanto há filmes cujo principal foco não é a narração, mas, isto sim, o trabalho com a linguagem propriamente dita. Pensemos na crítica que Germaine Dulac fazia ao cinema narrativo: para ela, a essência do cinema seria o movimento, este ligado à natureza, e não o

foco de uma narração (AUMONT e MARIE, 2003), que, diga-se de passagem, era, e ainda é, a mola mestra do cinema hollywoodiano.

Segundo Lotman, no campo artístico, o fruidor “recebe uma informação ao mesmo tempo da mensagem e da linguagem em que a arte lhe fala” (LOTMAN, 1978, p. 88). Concordando com essa ideia, concluímos que é de fundamental importância conhecer os mecanismos da linguagem cinematográfica para que se possa compreender melhor o filme.

1.4 Christian Metz e seu *Linguagem e cinema*

Antes de tudo, é necessário ressaltar que não é fácil resumir as ideias de Metz, exatamente pelo fato de ele ser bastante meticuloso na exposição de suas teorias e possuir uma argumentação extensa, a qual leva a uma série de desdobramentos. Além disso, em sua obra *Linguagem e cinema*, não raras vezes, reconsidera as suas conclusões, de modo a modificá-las. Porém, faremos um resumo que não se comprometerá em expor todos os conceitos contidos no livro acima citado. Ressaltaremos, apenas, algumas noções que julgamos mais interessantes para a compreensão da linguagem cinematográfica, a partir dos estudos do semiólogo francês.

Metz bebe na fonte de Saussure, recorrendo, inclusive, às dicotomias saussurianas como sintagma/paradigma e diacronia/sincronia, para criar uma teoria capaz de pensar o cinema de uma forma mais criteriosa, pois, segundo ele, havia muitos estudiosos que faziam análises de filmes de maneira heteróclita e confusa. Christian Metz (1980) chama a atenção para a necessidade de se refletir sobre o cinema com mais rigor científico, daí se explica a cautela com a qual o teórico procurava definir os termos referentes à sétima arte.

Tal postura parece interessante no sentido de conferir maior rigor aos estudos consoantes às teorias da sétima arte, porquanto, segundo o próprio Metz (1980), pessoas, das mais diversas áreas do saber, eram chamadas de críticas do cinema simplesmente por estabelecerem regras normativas sobre a confecção do filme. Porém, ao contrário, o pensador de cinema não cria normas, mas sim descreve o fenômeno fílmico para melhor compreendê-lo (METZ, 1980). Para Metz (1980), termos pouco diferenciados, tais como *filme* e *cinema*, causam confusões que obscurecem o estudo da sétima arte. Essa dificuldade teórica, dentre outras, advém do fato de o cinema ser uma arte recente e ainda necessitar de reflexões teóricas mais buriladas.

A partir do momento em que Metz afirma que o cinema é uma linguagem, ele procura destrinchar os termos de tal linguagem para poder pisar em terreno mais seguro, uma vez que,

logo no início de seu livro, assevera que a noção de crítico de cinema torna-se muito vaga, pois, a princípio, teóricos das mais diversas áreas escrevem sobre cinema, mas misturando e confundindo muitos conceitos (METZ, 1980).

Metz (1980) distingue o cinema do filme da seguinte maneira: o cinema está do lado do código ao passo que o filme está do lado da mensagem, isto é, enquanto o conceito de cinema é mais abstrato, o conceito de filme é mais concreto. Justamente pelo fato de haver muita confusão entre estas palavras, *filme* e *cinema*, Metz (1980) ressalta a importância de diferenciá-las por meio de um rigor com relação às definições das mesmas, a fim de trazer maior coerência aos estudos referentes à sétima arte.

Metz (1980) chama a atenção também para o fato de o papel do analista ser determinante na compreensão dos fenômenos. Os fenômenos não existem por si só, pois cabe ao analista detectá-los e organizá-los. Metz menciona que, por exemplo, com relação aos códigos cinematográficos, o analista é quem vai encontrá-los mediante suas análises. Ou seja, os códigos não existem como dados, antes que o analista os possa descobrir.

Geralmente, as pessoas pensam a linguagem cinematográfica como um conjunto de códigos a serem decifrados, tais como montagem, enquadramento, plano, cenas, seqüências etc. Este é o caso de muitos livros especializados, que tratam a linguagem cinematográfica como um código a ser apreendido, seja pelo aspirante a cineasta, seja pelo crítico de cinema, por exemplo, *Cinema como arte*, de Ralph Stephenson e Jean R. Debrix, e o clássico *A linguagem cinematográfica*, de Marcel Martin. Todavia, é necessário, também, pensar a linguagem de maneira mais refletida, com implicações teóricas e estéticas mais profundas. É exatamente isso o que fez Metz em *Linguagem e cinema*.

Metz (1980) estabelece a diferença entre os códigos cinematográficos e os extra-cinematográficos. Os códigos cinematográficos são aqueles específicos do cinema, tais como *travellings*, *plongées*, *contre-plongées*, panorâmicas etc., enquanto os extra-cinematográficos constituem-se por aqueles que não são específicos do cinema, uma vez que podem estar ligados aos mais diversos campos do saber, por exemplo, uma narrativa baseada em uma obra literária ou ainda em um acontecimento histórico etc.

Christian Metz (1980) pensa que, para se encarar o filme como linguagem, deve-se considerá-lo uma totalidade. Como a linguagem cinematográfica açambarca vários tipos de códigos, a semiologia, disciplina que Metz elege como, das ciências humanas, a mais adequada para se analisar filmes, “a única capaz de fornecer o quadro completo de um saber coerente e unitário sobre o objeto fílmico” (METZ, 1980, p. 20), ao estudar o filme como um discurso fechado, deve dar conta do estudo dos seus conteúdos como um todo, pois, embora

haja os códigos cinematográficos, estes não possuem a mesma “consistência e estabilidade das línguas” (METZ, 1980, p. 16).

Christian Metz (1980) ressalta a importância de separar o fato fílmico do fato cinematográfico. Enquanto este é muito mais abrangente, aquele é mais delimitável e interessa aos estudos e análises da estética do filme. Dessa forma, o filme é percebido como texto, como unidade de discurso. Metz usa os estudos da lingüística para elaborar a sua teoria sobre o cinema: “... filme e cinema se opõem como um objeto real e um objeto ideal, como o enunciado e a língua” (METZ, 1980, p. 26). Por outro lado, Metz (1980) alerta para o fato do cinema não ter a mesma coesão e precisão da língua.

Interessante observar a distinção que Metz faz entre o cinema e o filme. Enquanto aquele é mais abstrato e mais difícil para se definir, este é um “objeto do mundo” (METZ, 1980, p. 25), portanto algo delimitado. É exatamente por isso que a semiologia volta-se para o estudo do filme, porquanto este se constitui num discurso, um texto que é passível de ser dissecado, analisado, enquanto o cinema, por abranger diversas possibilidades, não o é. Tal distinção é importante porque separa o filme do cinema, ou seja, destaca o objeto de estudo de um campo que, por ser muito mais vasto, torna-se difícil de ser analisado.

O cinema, ao contrário dos sistemas especializados, como o código das placas de sinalização, é uma linguagem aberta “a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas [...]” (METZ, 1980, p. 41). Portanto, é possível afirmar que o cinema, embora guarde a sua especificidade, além de englobar várias linguagens, sofre as mais diversas influências dos diferentes campos do saber. Desse modo, quando se estuda um filme, é preciso levar todas essas questões em consideração, uma vez que ele apresenta e reúne as mais diversas influências. Neste sentido, cada filme exige um estudo bastante peculiar, pois estará carregado de uma determinada simbologia, pertencerá a uma época específica, estará influenciado por certas ideologias etc. O estudo analítico de um filme resulta, pois, bastante complexo.

A busca pela especificidade do cinema, na realidade, tinha uma razão histórica de ser, uma vez que, no começo, designava-se, pejorativamente, o cinema de teatro filmado. Vários cineastas e teóricos procuravam, então, enfatizar aquilo que havia de especificamente cinematográfico, até mesmo como uma forma de valorizar o cinema enquanto arte. Todavia, muita confusão foi gerada em torno disso, e uma longa discussão foi assentada em torno do que seria afinal o cinema, uma vez que este engloba diversas linguagens e diversos códigos (METZ, 1980).

Na verdade, como bem demonstrou Xavier (2008), as diversas correntes teóricas que surgiram a fim de explicar ou normatizar os mecanismos da linguagem cinematográfica – aquilo que seria cinema ou não, por exemplo, as ideias de Kulechov, o cinema de montagem de Eisenstein, a escola Neo-realista italiana – não eram teorias desinteressadas, mas, sim, perpassadas por ideologias. Até mesmo na questão da dita especificidade do cinema residia o interesse de fazer valorizar o cinema e não o considerar apenas como a reunião de diversos códigos ou de diversas linguagens. Era uma forma de valorizar o cinema, arte nascente frente às outras, tais como a literatura, a pintura e a escultura, as quais já haviam angariado sua posição de alto valor dentro da sociedade. O cinema queria abrir o mesmo caminho, a fim de obter legitimidade social.

Metz distingue o cinematográfico-fílmico, o cinematográfico-não-fílmico e o fílmico-não-cinematográfico. Para o semiólogo francês, fílmico significa tudo o que aparece nos filmes. O cinematográfico – “conjunto de códigos que se combinam em discursos” – (METZ, 1980, p. 54) é uma parte do fílmico. O fílmico, portanto, contém o cinematográfico. O fílmico é aquilo que se encontra nos filmes, e o cinematográfico, sendo um conjunto de códigos, é aquilo que o analista vai identificar nos filmes. Por isso, a conclusão de Metz “... um fato fílmico tem o filme atrás de si, um fato cinematográfico tem o cinema diante de si. (METZ, 1980, p. 55).

O semiólogo parte do filme para nele encontrar o que há de cinematográfico, conjunto de códigos, ou seja, o analista é quem descobre o que há de especificamente cinematográfico nos filmes. Destarte, o cinematográfico-fílmico é tudo o que está diretamente relacionado aos filmes, e o cinematográfico-não-fílmico seria tudo o que não está diretamente ligado ao filme, mas, sim, ao que lhe é exterior, por exemplo, a produção, a audiência e a sala de projeção. Já o fílmico-não-cinematográfico considera o filme apenas enquanto mensagem e não enquanto conjunto de códigos o qual pertence ao cinema propriamente dito.

Segundo Metz (1980), o filme possui um sentido que é único, pois só vale para ele. Este reúne tanto os códigos cinematográficos quanto não-cinematográficos. Os códigos cinematográficos, embora não apareçam necessariamente em todos os filmes, podem operar em vários filmes. Essas distinções são importantes para se ter maior rigor e precisão no momento de se analisar um filme, isto é, separar aquilo que é do domínio do cinematográfico e o que não é, pois ambos são fundamentais para a compreensão do filme como um todo (METZ, 1980). Pensemos em *Filme de amor*, no qual é possível constatar tanto os códigos cinematográficos quanto os não-cinematográficos, ambos de fundamental importância para se compreender o filme enquanto poético.

A linguagem cinematográfica não é constituída, segundo Christian Metz, de um único código cinematográfico, mas de vários, isto é, não se trata de “um sistema real unitário” (METZ, 1980, p. 81). Para Metz (1980), o cinema pode se expressar de várias maneiras, o que equivale a dizer que um traço cinematográfico não necessariamente aparecerá em todos os filmes, mas ele deve provir de algum filme e não de outra forma de arte. Assim:

Concluindo, definiremos linguagem cinematográfica: conjunto de todos os códigos cinematográficos particulares e gerais, razão por que se negligenciam provisoriamente as diferenças que os separam, e se trata seu tronco comum, por ficção, como um sistema real unitário. (METZ, 1980, p. 81)

Para Metz (1980), o filme reúne o cinematográfico e o não-cinematográfico, o específico e o não-específico. O analista deverá, pois, levar em consideração, tanto os traços cinematográficos quanto os não-cinematográficos.

Conforme Metz (1980), a linguagem cinematográfica é constituída de códigos e de subcódigos, sendo que o contexto do filme é fundamental para compreendermos o sentido que os códigos adquirem. Pode ser que os códigos cinematográficos sejam bastante vagos, e, então, seja necessário recorrer aos subcódigos para poder se compreender melhor o significado de um determinado código (METZ, 1980). Ele ainda defende que algumas figuras cinematográficas só adquirem um significado em cada subcódigo e os códigos ficam como “significantes sem significado” (METZ, 1980, p. 166).

Metz alerta para o perigo de se esperar do analista de cinema aquilo que o semiólogo chama de “discurso total” (METZ, 1980, p. 178), como se fosse possível responder a todos os problemas que o filme apresenta. Esse “discurso total”, por outro lado, não é esperado da parte do lingüista, pois, neste caso, os níveis de análise já se encontram separados. Essa tendência de demandar do crítico de cinema que ele dê conta da totalidade do filme só exprime que, em termos de estudos teóricos relativos ao cinema, ainda não houve uma sistematização da crítica cinematográfica, o que, em realidade, acaba por dificultar o trabalho do analista.

Christian Metz (1980) chama a atenção também para o fato de que o estudo do material extracinematográfico, o qual se encontra nos filmes, não é, necessariamente, da responsabilidade do analista, uma vez que eles podem discorrer, *a priori*, a respeito de qualquer coisa. A análise desse conteúdo extracinematográfico pode requerer os mais diversos conhecimentos de disciplinas como sociologia, literatura, filosofia etc., as quais não são, necessariamente, da alçada do analista de filmes. Se, por um lado, esse alerta é importante para delimitar o papel do analista, por outro, este não pode se esquivar de procurar entender as

relações entre forma e conteúdo, o que inclui tanto os códigos cinematográficos quanto os extracinetográficos.

Conforme Metz (1980), como a análise do filme faz parte do estudo do cinema, pode-se afirmar que um filme é capaz de ampliar o código. É o caso, por exemplo, dos filmes de David Wark Griffith quando ele usava o primeiríssimo plano ou mesmo a montagem alternada. Se o filme tiver algo de inovador, ele não será original somente sob o ponto de vista da mensagem, mas também sob o ponto de vista do próprio código, fazendo frutificar reflexões ainda não elaboradas no campo teórico.

Para Metz (1980), a montagem é essencial para o cinema, ela é o próprio fundamento do filme, pois, sem ela, o cinema não se constituiria como tal. Muitos teóricos do cinema concordam com tal afirmação de Metz, como o próprio Eisenstein, que dedicou grande parte de seus escritos ao estudo da montagem propriamente dita.

Interessante perceber a relativização que fez Metz a respeito da unidade mínima do cinema. Alguns autores consideram o fotograma como unidade mínima, ou ainda o plano, como Yuri Lotman, mas Metz (1980) prefere relativizar essa noção para não cair numa generalização empobrecedora, pois a unidade mínima dependerá do filme que se está analisando e, portanto, não pode ser estendida para todos os filmes.

Observamos, também, que muitos teóricos do cinema, como Lotman, comparam o cinema com uma linguagem, porém Metz possui um nível de rigor mais elevado do que eles, na medida em que busca, mais do que aqueles autores, uma acurácia conceitual em relação aos termos específicos da linguagem cinematográfica.

Nesse sentido, vale ressaltar que Metz via o seu trabalho enquanto ciência, e, para ele, o semiótico deveria atentar-se para os fatos da linguagem cinematográfica propriamente dita. Não obstante, é importante mencionar que, em realidade, nenhuma linguagem pode estar destituída de conteúdos ideológicos, o que equivale a dizer que, por mais que o analista não possa dar conta da totalidade do filme com o qual está trabalhando, ele deve saber que, ao analisar as imagens, precisará estar atento àquilo que há de ideológico nas mesmas, uma vez que o filme pode ter implicações que se reportam às mais diversas áreas do saber, como a sociologia, a história, a política, a literatura etc.

Interessante perceber, também, que Metz entendia o cinema não enquanto soma de fotogramas, mas como “supressão de fotogramas” (METZ, 1980, p. 227), pois estes não ficam parados na tela, mas sucedem numa velocidade tal que o olho humano capta como movimento, o que pode ser entendido pela persistência retiniana. Supressão justamente

porque só a sucessão dos fotogramas é capaz de transmitir aquele conjunto de imagens que o espectador percebe em movimento.

Metz foi importante justamente por ter estudado a linguagem cinematográfica com mais rigor – inclusive chamou a atenção dos teóricos para isso – e não, apenas, com considerações impressionistas, embora estas tenham tido o seu valor. É importante mencionar que a questão da especificidade cinematográfica está muito ligada à da autonomia do cinema face às outras artes, uma vez que, no começo, o cinema era considerado apenas uma técnica, devedora da literatura ou do teatro. A luta pelas teorizações acerca da especificidade da linguagem cinematográfica foi surgindo, então, aos poucos no intuito justamente de tornar a linguagem cinematográfica autônoma frente às outras artes, e, também, no sentido de firmar os passos desta arte, uma vez que, comparativamente às outras, era nova.

Metz (1980) considera que a linguagem cinematográfica aproxima-se bastante de outras linguagens, as audiovisuais, as quais não distam tanto dela quanto a literatura, por exemplo. Metz (1980) afirmou também que a linguagem cinematográfica possui diversos graus de especificidade, sendo que o maior deles corresponde aos códigos que aparecem tão-somente no cinema e não em outro lugar. E também há aqueles denominados “graus mais fracos de especificidade” (METZ, 1980, p. 266), que são os que podem aparecer em outras expressões artísticas, além do cinema. Metz (1980) faz uma crítica à prática de apenas enumerar as construções que aparecem nos filmes, sem uma maior reflexão a respeito do que é especificamente cinematográfico, dos diferentes graus de especificidade e também dos códigos não-específicos.

O cinema não é exatamente uma escrita, mas “contém muitas” (METZ, 1980, p. 318). Quando Metz compara o cinema com a escrita, ele aproxima a ideia de que assim como cada escritor se vale de uma língua para criar um estilo próprio, o cineasta também teria um estilo próprio, e, desse modo, o seu cinema poderia ser entendido como uma escrita.

Em outras palavras, o cinema “não é uma escrita, é o que permite uma escrita” (METZ, 1980, p. 338). Destarte, a escrita estaria do lado do fílmico, e o cinema, por ser uma linguagem, possibilita tal escrita. Isso porque muitas vezes o cinema foi comparado à escrita: para Alexandre Astruc, crítico de cinema e jornalista nascido no ano de 1923, o cinema era uma escrita, tanto é que ele cunhou o termo *caméra-stylo* (câmera-caneta) para demonstrar que o diretor de cinema deveria usar a câmera como o escritor usa a caneta (AUMONT e MARIE, 2003). Metz, diferentemente de Astruc, pensava que o cinema não seria em si uma escrita, mas possibilitaria uma escrita, a qual se realizaria por meio do filme. Os filmes, sim,

seriam tipos de escritas, escritas entendidas no sentido moderno, “escrita como atividade textual” (METZ, 1980, p. 338).

1.5 Considerações finais

Trazer diferentes visões acerca do que vem a ser a linguagem cinematográfica e confrontá-las no que se aproximam ou se distanciam constituem um mosaico bastante interessante e importante para entendermos o cinema enquanto linguagem.

O cinema é um tipo de linguagem que reúne códigos cinematográficos e extracinematográficos. O cinema, ao mesmo tempo em que se aproxima da língua, enquanto seqüência de unidades, enquanto texto, enquanto sintagmas e paradigmas etc., distancia-se dela, não apenas pelo problema da determinação de uma unidade mínima, como, também, pelo fato de não ser um todo homogêneo e previsível como é o caso da língua.

Lotman e Metz são semiólogos, mas têm abordagens diferentes acerca da linguagem cinematográfica. Eles percebem o cinema como uma forma de linguagem, porém Metz preocupa-se muito mais com a definição e a precisão dos termos e com os limites que podem ser estabelecidos entre língua e cinema. Yuri Lotman não é tão criterioso assim e busca definir o cinema de um modo mais geral do ponto de vista semiótico. Noël Burch, por outro lado, elabora e discorre sobre conceitos-chave do cinema como campo, contra-campo, espaço-da-tela e espaço-fora-da-tela, entre outros. Segundo ele, conceitos dialéticos resultam em ferramentas para ajudar o analista nos seus estudos dos filmes, embora o uso do termo “dialético” tenha sido posteriormente criticado.

Resulta bastante complicado querer definir o cinema por meio de uma gramática cinematográfica, pois os códigos do cinema podem ser utilizados com os mais diversos sentidos e dependerão bastante do contexto em que forem empregados. É inegável que, desde os primórdios do cinematógrafo até os dias atuais, o cinema possui muitos elementos de linguagem que lhe são específicos, o que não equivale a dizer que há uma gramática normativa cinematográfica, a qual todos os autores de filmes devam seguir. Cada cineasta, sem deixar de recorrer às inúmeras descobertas já realizadas acerca da linguagem específica do cinema, pode inovar e mesmo atribuir novos sentidos às maneiras, já existentes, de se filmar e de se confeccionar um filme.

É importante assinalar que, sendo o cinema uma arte jovem, ainda não se tem uma ampla gama de estudos teóricos, diferentemente da teoria da literatura. Os estudos teóricos referentes ao cinema são, portanto, ainda muito recentes – o que, de nenhum modo, quer dizer

incipientes – e deverão seguir um longo percurso a fim de consolidar pensamentos ou escolas teóricas que possam seguir refletindo tanto sobre os aspectos da linguagem cinematográfica quanto sobre as aproximações que o cinema pode estabelecer com a literatura, especialmente a poesia, como é o caso do estudo que se pretende fazer nesta dissertação.

No que se refere aos códigos extra-cinematográficos, o cinema pode se prestar à pesquisa das mais diversas áreas como a sociologia, a história, a geografia, as ciências políticas, a literatura etc., porém é necessário, também, haver um maior foco no estudo dos códigos cinematográficos para que se possa entender o cinema de forma mais aprofundada, pois todas as artes são capazes de estabelecer diálogos com as outras áreas do conhecimento.

Pensamos que o cinema pode abrir inúmeras possibilidades para o diálogo com as outras artes, na medida em que o analista se interesse não apenas pelos conteúdos extra-cinematográficos, mas também por aquilo que é especificamente cinematográfico. Em outras palavras, acreditamos que se possa enriquecer a análise de um filme considerando não apenas aquilo que liga o cinema às outras artes, mas também como o que há de especificamente cinematográfico pode relacionar-se com as outras áreas do conhecimento.

Utilizaremos, para a análise de *Filme de amor*, tanto os códigos cinematográficos quanto os extra-cinematográficos para que possamos entender o filme de Bressane enquanto portador de uma linguagem poética. Temos consciência de que nossa análise vai de encontro à análise fílmica ideal metziana que se centraria, majoritariamente, no estudo dos códigos especificamente cinematográficos.

2. ACERCA DO CINEMA DE POESIA

2.1 Sobre o poético

Primeiramente, faz-se necessário ressaltar que é muito difícil definir a poesia, pois ela não pode ser engessada em alguma teoria capaz de dar conta de todas as suas implicações e desdobramentos. Henri Benac observa que “définir la poésie est délicat en soi et l’est encore plus si l’on envisage toutes les pratiques possibles que l’on peut en faire¹[...]” (BENAC, 1988, p. 387). Comparativamente, o cinema de poesia, conforme veremos mais adiante, tampouco pode ser restrito a um único conceito. Para entendermos como o cinema pode ser poético, convém, antes de mais nada, procurar compreender a linguagem poética propriamente dita, ainda que constitua uma árdua tarefa. No seu livro *Teoria da literatura*, Roberto Acízelo de Souza traz três definições diferentes para a palavra poesia, conforme transcrevemos a seguir:

1.) gênero da literatura caracterizado pelo uso do verso, da linguagem metrificada, oposto ao gênero chamado prosa; 2.) literatura, englobando as manifestações tanto em linguagem metrificada quanto em não-metrificada, desde que em tais manifestações se reconheçam propriedades ditas artísticas e/ou ficcionais, por oposição às demais obras escritas – científicas ou técnicas – destituídas de tais propriedades; 3) fato, paisagem, manifestação artística, situação existencial etc., dotados de aparência bela ou comovente, capazes, portanto, de gerar especiais ressonâncias no espectador. (SOUZA, 1987, p. 40)

A definição de poético que aqui deslindamos relaciona-se à última de Roberto Acízelo, pois a maneira como uma determinada imagem é trabalhada pode levar o espectador à experiência do poético. Convém, desde já, mencionar que, no cinema de poesia, existem propriedades artísticas que se contrapõem às do cinema de prosa, assunto sobre o qual discorreremos mais adiante.

A linguagem poética diz respeito também ao sujeito que a percebe, na medida em que este pode visualizá-la onde outros não a enxergam. O poético pode ser entendido pela seguinte frase de Reverdy: “une manière d’être et d’ouvrir les yeux qui révèle que la poésie n’est rien nulle part, sauf dans ce regard qui assure la souveraineté de l’homme sur les choses de la création ”² (REVERDY apud BENAC, 1988, p. 387).

¹ Trad.: Definir a poesia é delicado em si e ainda o é mais se forem levadas em consideração todas as práticas possíveis que é possível fazer dela [...]

² Trad.: uma maneira de ser e de abrir os olhos que revela que a poesia não está em parte alguma, a não ser neste olhar que assegura a soberania do homem sobre as coisas da criação.

Octavio Paz assinala que, diferentemente da prosa, a qual resulta de uma construção cultural, a linguagem poética, sendo natural à linguagem, sempre existiu, conforme podemos observar na seguinte passagem do livro *Signos em rotação*:

A prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: é a forma natural de expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa. Portanto, pode-se dizer que a prosa não é uma forma de expressão inerente à sociedade, enquanto que é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos ou outras expressões poéticas. A poesia ignora o progresso e a evolução e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem. A prosa, que é um instrumento primordialmente de crítica e análise, exige uma lenta maturação e só se produz após uma longa série de esforços tendentes a dominar a fala. Seu avanço se mede pelo grau de domínio sobre as palavras. A prosa cresce em batalha permanente contra as inclinações naturais do idioma e seus gêneros mais perfeitos são o discurso e a demonstração, nos quais o ritmo e seu incessante ir e vir cedem lugar à marcha do pensamento. (PAZ, 1996, p. 12)

O poético não tem necessariamente a ver com metros, mas sim com o ritmo (PAZ, 1996): o poético reporta-se à própria experiência da linguagem. É interessante perceber também a questão da imagem como fazendo parte do poético. Neste sentido, observemos as palavras de Paz:

[...] A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se quando se faz imagem, quando se faz outro. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou “daquele” esse “outro” que é ele mesmo. O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem pode ser, por fim, o seu desejo: ele mesmo. A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser. (PAZ, 1996, p. 50)

Dessa forma, o cinema possui um potencial muito grande para captar o poético, uma vez que ele lida diretamente com as imagens, ainda que estas estejam acompanhadas por palavras. O poeta, por outro lado, procura resgatar as imagens por meio das palavras, enquanto o cineasta pode recorrer diretamente à imagem para a captação do poético.

Segundo Dufrenne (1963), a poesia, além de reportar a linguagem a suas origens “reanima-a mais do que a converte, reativa seu poder expressivo” (DUFRENNE, 1963, p. 50). Esse reportar a linguagem a suas origens, característica da poesia, é pertinente ao cinema, na

medida em que este mostra os objetos e as coisas por meio das próprias imagens, sem precisar de nenhum intermediador. Pode-se afirmar que o cinema é capaz de re-despertar a linguagem através da utilização de aparatos cinematográficos que não sejam recorrentemente utilizados e, portanto esvaziados, por exemplo, ângulos inusitados, os quais permitem uma nova percepção de uma dada imagem. Observemos as palavras de Mikel Dufrenne:

[...] Já vimos que a literatura encerra antes um saber significativo; a poesia por sua vez reclama a imagem. Não tão-somente porque, como já acontece na leitura de um romance, “a esfera de significação objetiva torna-se um mundo irreal”, mas porque a palavra, tratada como uma coisa e não como um signo, só pode significar pela magia e não pela razão; seu poder significativo deve ser-lhe conferido por uma livre opção da consciência que não visa a coisa vazia como uma pura consciência de significação, mas que a visa em plenitude através da palavra, matéria de imagem, que a representa. (DUFRENNE, 1969, p. 51)

Assim como a poesia não se vale da linguagem de maneira utilitária (DUFRENNE, 1969), o cinema de poesia não trabalha com as imagens e as relaciona entre si apenas para que comuniquem uma determinada mensagem, mas resgata as coisas, os objetos em si, a fim de redimensioná-los. O cinema é capaz de fazer o espectador aproximar-se das próprias coisas e percebê-las poeticamente, sem precisar se valer, para isso, da linguagem verbal ou escrita. A linguagem poética trabalha com as sugestões, ambigüidades e as várias possibilidades de interpretação. Henri Benac, em seu livro *Guide des idées littéraires*, assevera sobre a palavra poesia:

Il est donc vain de vouloir limiter à une forme donnée le langage poétique. Il se distingue de la prose parce que, quels que soient les moyens qu’il emploie, il vise à suggérer au-delà de la pensée logique : ou à condenser, à styliser à l’extrême³. (BENAC, 1988, p. 389)

Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, elenca algumas características próprias da poesia, quais sejam: a alogicidade, pois a linguagem poética foge de quaisquer parâmetros racionais redutores; a-historicidade, visto que ignora o passado ou o futuro, de maneira que “todas as referências às duas categorias temporais não passam de extensão do presente” (MOISÉS, 1978, p. 406); e a-narratividade, na medida em que o uso da narração na poesia não é muito freqüente.

Percebemos que *Filme de amor* encontra-se nesta direção em função das suas ambigüidades e das suas inúmeras sugestões. O filme de Bressane propõe uma saída do

³ Trad.: É, portanto, vão querer limitar a uma determinada fórmula a linguagem poética. Ela se distingue da prosa porque, quaisquer que sejam os meios que ela empregue, ela visa sugerir além do pensamento lógico: ou a condensar, a estilizar ao extremo.

discurso racional e restrito, por meio de uma narrativa não linear (apesar de racional poder, também, envolver o não-linear, o descontínuo), em que noções de presente, passado e futuro desaparecem, diferente do cinema narrativo clássico, estabelecendo uma relação com o espectador em que a participação intelectual deste se torna essencial para a compreensão da obra.

Quanto à questão da a-narratividade elencada por Massaud Moisés como característica da poesia, não podemos afirmar que *Filme de amor* seja completamente desprovido de uma história. Todavia, os estados emotivos das personagens assumem uma maior importância do que a narrativa em si, a qual pode ser resumida da seguinte forma: três amigos se encontram em um apartamento para experimentarem o amor, as drogas e a literatura.

Interessante notar que a percepção do poético permite lançar um novo olhar sobre a realidade, na medida em que faz enxergá-la de outro modo. Assim, *Filme de amor*, ao mostrar cenas cotidianas, como um preservativo usado sobre o asfalto, de uma nova maneira, permite ao espectador perceber a realidade em volta de uma forma mais poética, inclusive motivando o espectador a sensibilizar-se para ela. Uma das funções da arte, aliás, é justamente desautomatizar o olhar do fruidor.

A comparação entre o cinema e a poesia não pode se dar ao pé da letra, pois, afinal, como já discutiremos no primeiro capítulo, o cinema é bem diferente da língua, embora acreditemos que ele seja uma linguagem, mas tal comparação pode se dar por meio das relações estabelecidas entre o cinema e a poesia. Na seguinte passagem do texto de Jacques Aumont, observamos um esclarecimento muito pertinente, já que, para ele, a possível relação entre o cinema e a escrita se dá muito mais no nível da aproximação entre o cinema e a poesia.

Escrever em imagens, o velho sonho recorrente de todo o século XX, começando pelas suas vanguardas “históricas”, deve adquirir, assim, sempre, formas complexas, a partir do momento em que se pretende igualar e até imitar a escrita em suas possibilidades de linguagem – racionais, lógicas, conceituais –, mas a equivalência jamais é realizada até o fim: na “cine-escrita”, sempre entra uma grande parcela de metáfora. Por isso, a relação entre linguagem e imagem que se mexe pareceu mais imediata – e talvez tenha sido buscada mais imediatamente e mais cedo – no campo não lógico, mas poético. Ali onde a própria linguagem se faz imagem, a imagem deveria ter mais possibilidades de tornar-se o equivalente da linguagem – imitando-a ou não. (AUMONT, 2004, p. 90)

“A teoria da poesia cinematográfica é, portanto, rara, difícil, excepcional, singular.” (AUMONT, 2004, p. 91) Concordamos com o autor neste ponto, haja vista que é muito complicado querer determinar uma teoria rígida para o cinema de poesia, o que, aliás,

julgamos não ser interessante. Ademais, se é difícil compreender a própria noção de poesia, que não possui limites matematicamente delimitados, a ideia de “cinema de poesia” acaba por trazer à tona dificuldades ainda maiores. Se, por um lado, é difícil separar o não-poético do poético e mesmo conceituá-lo, este, por outro lado, tem sempre estado presente nas artes. Pasolini (1982) assinalou que o poético figura nos filmes desde os primórdios do cinema.

2.2 As possíveis relações entre filme e poesia

Faz-se necessário ressaltar que o cinema não deve conter, necessariamente, poemas para ser considerado poético. Pode ser que o filme inclua poemas e não seja, do ponto de vista do trabalho com a linguagem, essencialmente poético, como, por exemplo, *O homem que virou suco*⁴ (1981), de João Batista de Andrade, cujo foco é a narração e não o trabalho com a linguagem propriamente dita.

Este filme conta a história de um imigrante nordestino que chega à cidade de São Paulo e tenta sobreviver vendendo os seus cordéis, no entanto, como não tem documentos, é forçado a buscar subempregos. Um homem que matou o próprio patrão é muito parecido com ele. A polícia o procura. A situação é resolvida quando o protagonista, o imigrante nordestino, após encontrar o verdadeiro autor do crime, finalmente consegue obter os seus documentos. O filme de João Batista de Andrade concentra-se, pois, muito mais nas peripécias do personagem nordestino e nas dificuldades que enfrenta para sobreviver na cidade de São Paulo do que em um trabalho com as imagens de forma poética, através dos recursos da linguagem cinematográfica, embora seja possível perceber, em alguns momentos, certos movimentos de câmera que, por exemplo, simbolizam o estado emocional do protagonista.

Além disso, o filme não deve basear-se, necessariamente, em um poema para ser considerado poético, porquanto o cinema, enquanto poético, mostra a ênfase que o cineasta confere ao trabalho com a linguagem cinematográfica propriamente dita. Podemos mencionar vários filmes que não contêm poemas, mas são considerados poéticos, dentre os quais *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa, e *Eraserhead* (1977), de David Lynch. Quanto ao primeiro, logo pelo seu título, é possível perceber o quanto ele está ligado ao poético, uma vez que o onirismo está fortemente conectado com o cinema de poesia, conforme Buñuel e Pasolini propugnavam. Além disso, *Sonhos* é formado de oito capítulos que buscam reproduzir a

⁴ A obra conta a história de um poeta nordestino que luta para sobreviver, por meio de sua própria poesia, na cidade de São Paulo.

atmosfera dos sonhos, como, por exemplo, logo no primeiro capítulo, a câmera foca o pequeno garoto caminhando lentamente entre várias árvores enormes. O menino perto delas parece ainda menor e mais impotente frente à situação que se apresentará a ele.

Já com relação ao longa-metragem de David Lynch, o protagonista, Henry, vive uma realidade esquizofrênica ao longo de todo o tempo da narrativa – o espectador não sabe até que ponto o que acontece com ele é fruto da imaginação do personagem – de modo que é possível constatar o uso da subjetiva indireta livre, conceito criado por Pasolini (conforme veremos mais detalhadamente a seguir) segundo o qual o cineasta reproduz a visão de mundo psiquicamente doente de uma personagem, de modo que a visão de mundo do próprio cineasta acaba se confundindo e se misturando com ela.

Destarte, nesta relação entre cinema e poesia e poemas, ocorrem as mais diversas possibilidades, o que vem ao encontro da ideia segundo a qual “A literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura” (EPSTEIN, 1983, p. 269). Podemos citar, a título de exemplo, o escritor francês Philippe Soupault, que escrevia poemas inspirando-se no cinematógrafo – por exemplo, *Indifférence* – ou, ainda, o cineasta alemão Ruttman, que, fazendo o movimento inverso, realizou alguns filmes baseando-se em poemas de Soupault. No Brasil, podemos citar um filme que foi feito a partir de um poema, qual seja, *O padre e a moça* (1965), de Joaquim Pedro de Andrade, sugerido pelo poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade.

2.3 Do cinematógrafo ao cinema: uma transição cheia de peripécias

É curioso o fato de o cinema, em seus primórdios, ter sido fortemente influenciado pela literatura e pelo teatro. O cinema passou a ser considerado como arte principalmente quando eruditos, na década de 20, começaram a se interessar pelo cinematógrafo, pois, nos primórdios, este era percebido muito mais como uma mera diversão popular (XAVIER, 1978). Observemos a seguinte passagem do texto *Le cinéma du diable* de Jean Epstein:

Encore dans les années 1910 à 1915, aller au cinéma constituait un acte un peu honteux, presque dégradant, à l’accomplissement duquel une personne de condition ne se risquait qu’après s’être trouvé des prétextes et forgé des excuses. Depuis, le spectacle cinématographique a, sans doute, gagné quelques titres de noblesse ou de snobisme. Cependant, jusqu’aujourd’hui, il existe des cantons où le passage d’un cinéma forain suscite l’inquiétude et la réprobation parmi les personnes honorables.

Il y a même de vraies petites villes, dont les cinémas, rares et pauvres, restent des endroits mal famés, où un notable rougirait d'être vu.⁵ (EPSTEIN, p. 2)

O cinematógrafo, por ser, à época, uma arte nascente, suscitava inúmeras reflexões, não raras vezes esparsas e impressionistas. Tratava-se, também, de explorar as diversas possibilidades de interação que o cinematógrafo poderia conter, inclusive com as outras artes. As tentativas de aproximar o cinema da literatura e da poesia resultaram em trabalhos artísticos muito relevantes, tais como *Le chien Andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930), ambos realizados por Buñuel e Salvador Dalí.

Vale lembrar que cronistas como João do Rio e Olavo Bilac não deixaram de escrever sobre a presença do cinematógrafo no Brasil. Por exemplo, o primeiro declarou, a respeito do cinematógrafo, que se tratava de um documento excelente “com a excelente qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em ter ideias” (RIO, 1909, p. 3). Ainda, o mesmo autor declara, na crônica *A pressa de acabar*, que o homem contemporâneo seria classificado como o “*Homus cinematographicus*” (RIO, 1909, p. 386) por ter pressa de acabar tantas atividades, a fim de realizar outras, num ciclo infinito. Para ele, “Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas” (RIO, 1909, p. 386). Tal comparação dá-se pelo fato de que assim como as imagens passam muito rapidamente no cinema, o homem contemporâneo, segundo João do Rio, teria um comportamento semelhante diante do tempo ao querer terminar tantas coisas diferentes para começar novas sem nada digerir, diferentemente do que faziam as gerações anteriores.

Já Olavo Bilac, em crônicas, trouxe observações, também importantes, acerca do cinematógrafo. Por exemplo, em *Moléstia da época*, Bilac descreve sobre o fato de ter sido levado por um amigo a vários cinematógrafos, com um tom de crítica às pessoas desocupadas, contagiadas pela “moléstia da época”, que gozam de tempo para frequentá-los, considerando os filmes como diversão sem importância e perniciosos: “Acabou a sessão... Saímos. E, dócil, sem protestar – como é fácil perverter um homem! e que terrível é o contágio da vadiação! – acompanhei-o a um segundo cinematógrafo. E fomos ao terceiro. E fomos ao quarto!” (BILAC, 1996, p. 200).

⁵ Trad.: Ainda nos anos de 1910 a 1915, ir ao cinema constituía um ato um pouco vergonhoso, quase degradante, ao qual uma pessoa de condição só se arriscava depois de ter encontrado pretextos e forjado desculpas. Desde então, o espetáculo cinematográfico ganhou, sem dúvida, alguns títulos de nobreza ou de esnobismo. Entretanto, até hoje, existem lugares onde a passagem de um cinema feirante suscita a inquietação e a reprovação entre as pessoas honoráveis. Existem mesmo verdadeiras pequenas cidades, cujos cinemas, raros e pobres, são tidos como lugares mal famosos, onde um notável enrubesceria se fosse visto.

Em *Nova carta do Abc*, Bilac, em tom diferente da crônica acima referida, discorre sobre a importância do cinema para a aprendizagem. Por exemplo, ele cita o caso de um garoto de seis anos que aprendeu a ler através de filmes. Desse modo, o cronista brasileiro tece elogios ao cinematógrafo, na medida em que auxiliou a alfabetizar as pessoas:

Abençoados sejam os cinematógrafos, já que a sua paixão pode substituir o mestre-escola! Em um país como o nosso, que conta na sua população (horror inconfessável) 70% de analfabetos, tudo quanto possa concorrer para remediar essa desgraça deve ser acolhido com entusiasmo. (BILAC, 1996, p. 205)

Na década de 20, na França, já havia toda uma *avant-garde* intelectual que concebia o cinema em moldes distintos daqueles elaborados pelos estadunidenses. Com efeito, os Estados Unidos haviam transformado o cinema em indústria, mas a *avant-garde* francesa do segundo decênio do século XX pensava o cinema sob outros prismas. Já havia, naquela época, algumas reflexões acerca do cinema de poesia que podem ser encontradas, por exemplo, através dos poemas cinematográficos de Philippe Soupault, como é o caso de *Indifférence*, no qual o poeta francês, por meio de frases curtas, procura reproduzir as seqüências de planos rápidos do cinema.

Ora, o cinema de poesia nasceu num contexto em que se queria romper com o *modus operandi* de fazer cinema de Hollywood. Os cineastas queriam demonstrar que, em realidade, o cinema não deveria mergulhar o espectador numa narrativa, mecanismo de que se vale o discurso da transparência, mas, isto sim, fazê-lo pensar, conforme Buñuel (1983) propugnava. O cinema, segundo os teóricos vanguardistas franceses, era uma arte e não uma mera diversão popular como muitos consideravam.

Manuel Bandeira, em sua crônica *O cinema nacional melhora*, escreve que os filmes brasileiros, bastante rudimentares no começo, estavam bem mais elaborados, o que despertava cada vez mais o interesse do público (BANDEIRA, 2008). Em *O cinema falado faz sucesso no Rio*, lemos: “Quanto à arte do cinema em si, pode-se desde já afirmar que um novo meio de expressão artística, e formidável, está criado” (BANDEIRA, 2008, p. 225). Assim, o cinema, no Brasil, pouco a pouco, começou a gozar do *status* de arte, e, na medida em que escritores como João do Rio, Olavo Bilac e Manuel Bandeira percebiam tal acontecimento, passaram eles a elaborar reflexões a respeito do assunto.

O cinema teve e tem uma tradição muito forte ligada à narratividade, pois, com Georges Méliès, os filmes já contavam histórias, e, com Griffith, começou-se a organizar gramáticas cinematográficas, no sentido de aproximar a sétima arte da realidade e fazer com que o espectador fosse, o máximo possível, imerso no universo diegético da ficção vista na

tela, apesar da bidimensionalidade da mesma e do fato de ela ser limitada. Desse modo, o cinema americano, depois da Primeira Guerra mundial, ao elaborar filmes narrativos, começou a se destacar em nível internacional.

Porém, podemos pensar em vários cineastas que, não raras vezes, posicionando-se contra a narratividade cinematográfica hollywoodiana, procuraram trabalhar o cinema sob outros pontos de vista, com concepções completamente diferentes, por exemplo, Germaine Dulac, Jean Epstein, Jean Cocteau e Luis Buñuel. Inclusive, os dois últimos pensaram a arte do cinema como possibilidade de trabalhar o poético.

Um movimento que teve grande importância no sentido de pensar o cinema sob outros prismas foi o Surrealismo, pois este buscava justamente trabalhar com conteúdos do subconsciente por intermédio da arte. A partir de então, por esse viés, surgiram filmes considerados poéticos, tais como *Le sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau, *Le chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930). No Brasil, não podemos nos esquecer de fazer referência ao filme de Mário Peixoto, *Limite* (1930), também considerado como poético, sobre o qual Glauber Rocha escreveu, em tom crítico: “Filme puro, pura arte pela arte, imagens, variações em torno de temas, música e poesia cinematográfica [...]” (ROCHA, 1963, p. 41).

Jean Epstein via o cinema como “langue peu raisonneuse, mais magiquement émouvante, une langue de poésie”⁶ (1955, p. 22). Germaine Dulac, cineasta e também teórica de cinema, posicionava-se em favor de um cinema não narrativo⁷ (XAVIER, 1978). Buñuel (1983) reclamava a existência de um cinema que se preocupasse em trabalhar mais com os conteúdos do subconsciente.

Não podemos nos esquecer, também, de mencionar as ideias consoantes ao cinema puro, cuja proposta consistia em “purificar” o cinema das outras artes, o que, em realidade, revelava a intenção de demonstrar, por meio da especificidade do cinema, que o mesmo constituía, por si só, uma arte. Segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema*, cinema puro tem o seguinte sentido:

Termo freqüentemente proposto pelas vanguardas, sobretudo francesa para designar um “cinema purificado” da literatura e do drama, e que repousa unicamente (ou o quanto possível) nos poderes próprios da imagem em movimento, julgados mais específicos. (AUMONT e MARIE, 2003, p. 248)

⁶ Trad.: língua pouco racional, mas magicamente emocionante, uma língua de poesia.

⁷ Veremos, adiante, que Pasolini contrapõe o cinema de poesia ao cinema de prosa. Para ele, o foco deste último seria a história em si, enquanto, naquele, seria possível identificar um trabalho mais acurado com a linguagem propriamente dita. Ora, para Dulac, o verdadeiro cinema não seria o narrativo, mas sabemos que o cinema predominante, até hoje, é o narrativo. Em realidade, o cinema que não foca na narração constitui a minoria, e, por extensão, de acordo com as idéias de Pasolini acerca do cinema de poesia, este último acaba também constituindo exceção.

Ao discorrer acerca de cinema de poesia, tampouco podemos nos esquecer de um cineasta e poeta de grande importância que pensou o cinema enquanto poético. O francês Jean Cocteau cujo filme *Le sang d'un poète* (1930) já demonstrava uma das preocupações teóricas do cineasta, qual seja, entender a linguagem cinematográfica enquanto poética. “Sua obra cinematográfica é obsedada pela figura do poeta, e o cinema para ele só tem valor e sentido quando se esforça por ser poesia – porque não existe arte que não se reconduza à raiz poética” (AUMONT, 2004, p. 95).

2.4 Uma ponte entre o filme e o poético

Existem vários aparatos que nos permitem entender o cinema enquanto ligado à linguagem poética. Por exemplo, Ismail Xavier, logo em nota introdutória à terceira edição de seu *Discurso cinematográfico*, estabelece a diferença entre opacidade e transparência. Enquanto a transparência reforça uma relação de identificação entre o espectador e o filme, na medida em que procura torná-lo facilmente compreensível, a opacidade procura revelar, ao fruidor, aquilo que possibilita a representação da obra artística, por meio de ferramentas que despertem a consciência da imagem. Segundo as palavras de Xavier:

Num extremo, há o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera – este é construído mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação. (XAVIER, 2008)

A construção de uma linguagem que busca trazer a consciência das imagens – a opacidade – pertence ao domínio do cinema poético, uma vez que, neste caso, o cineasta não oferece um conteúdo já mastigado ao espectador, mas busca uma co-participação deste no trabalho artístico, fazendo-lhe consciente dos mecanismos de constituição das imagens.

O cinema de poesia trabalha tanto com a ambigüidade quanto com a opacidade, pois, na lógica da transparência, está o autoritarismo da mensagem unidirecionada, com uma única possibilidade interpretativa. Podemos declarar que o cinema de poesia encontra-se nos antípodas da lógica da montagem invisível, o qual, como o próprio nome sugere, consiste em fazer com que o espectador não perceba a montagem, uma vez que a decupagem clássica procura não permitir ao espectador a percepção dos seus meios de representação. Conforme as palavras de Ismail Xavier:

Tudo neste sistema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação. (XAVIER, 2008, p. 41)

Cabe aqui estabelecer a diferença entre o cinema clássico e o cinema moderno. O cinema clássico nasce nas primeiras décadas do século XX e tem por objetivo o entretenimento das massas. Já o cinema moderno, que surgiu no pós-guerra, buscava questionar o fazer cinematográfico, inclusive por meio da quebra narrativa. Tanto o cinema clássico quanto o cinema moderno coexistem hodiernamente. O filme de Bressane encontra-se dentro do contexto de cinema moderno, já que não obedece a algumas premissas básicas do cinema clássico, tais como: montagem invisível, narrativa com início, meio e fim, *happy end* etc.

Um autor de filme de poesia preocupa-se com as questões estilísticas do mesmo, as quais podem ter diversas implicações, já que não há receita explicando como se fazer um filme poético. Assim sendo, o trabalho com a linguagem propriamente dita e não a simples confecção de um produto a ser comercializado desemboca na possibilidade de um cinema de poesia: um cinema que não faz o espectador, pura e simplesmente, mergulhar numa história para esquecer os problemas do cotidiano, mas, sobretudo, um cinema que faz pensar, assim como a própria literatura. É justamente a característica diabólica do cinema, na medida em que significou uma força anti-reacionária, segundo Epstein (1947), que faz com que ele possa surpreender e inovar, inclusive na sua ligação com a poesia.

Podemos afirmar que o cinema de poesia encontra-se nos antípodas da montagem invisível e do cinema naturalista de Hollywood, porque a decupagem clássica tem a intenção de fazer com que o espectador não perceba os seus meios de representação. Vejamos as palavras de Ismail Xavier:

O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da “janela” do cinema. Desenvolveu um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto da fábrica. (XAVIER, 2008, p. 40)

Interessante trazer a observação de Blaise Cendrars sobre a maneira como as pessoas trabalhavam com o cinema, em Hollywood. Ele ressalta como os profissionais tinham uma visão limitada acerca de seu papel na composição do filme e não conseguiam perceber a obra como um todo, fato este que, aliás, faz parte da lógica do trabalho no sistema capitalista:

Como não se perde um minuto, e não há paradas repentinas nem hesitação no andamento do trabalho, em suma, como a coisa “gira redonda”, de manhã à noite, apenas com o tempo exato de interrupção na hora do almoço, concluí que, como numa fábrica, cada um sabe exatamente o que tem de fazer, e não demorei a compreender que a equipe em torno do diretor compõe-se, hoje, exclusivamente de especialistas. De imediato, porém, tive também a impressão de que falta entusiasmo nesse trabalho contínuo e apressado, e de que, se cada homem que se empenha em sua atividade em seu canto conhece bem seu papel, e executa seu trabalho quase automaticamente, ele não tem interesse pelo conjunto e não pensa nem por um minuto no resultado final, que é, no fim das contas, uma obra de arte. (CENDRARS, 2008, p. 89)

O cinema pode ser poético sob as mais diversas formas, segundo as percepções e as considerações dos mais diversos teóricos e/ou cineastas, a partir de filmes que se colocaram na contracorrente da narrativa clássica hollywoodiana, a qual corresponde aos filmes comerciais. Tais filmes obedecem a uma lógica taylorista de produção, uma vez que muito pouco se muda de uma narrativa para outra, enquanto que os autores dos filmes poéticos procuram trabalhar uma visão pessoal em suas obras. Portanto, a lógica dos filmes artísticos e poéticos é completamente diferente daquela dos filmes produzidos dentro do sistema cinematográfico comercial.

Contudo, acreditamos que mesmo os filmes considerados comerciais podem ter também alguns momentos de poeticidade, ainda que este não seja o seu objetivo primordial. No filme poético, ao contrário, nota-se uma maior preocupação com o trabalho da linguagem cinematográfica, ao passo que, no comercial, os realizadores, no intuito de obter a maior quantidade possível de lucro, buscam construir narrativas, geralmente em esquemas de linguagem já prontos, que conquistem o grande público. O cinema narrativo faz parte desta tradição, o que não quer dizer, por outro lado, que todo filme narrativo seja comercial, pois há filmes desta natureza que buscam fugir da lógica da mercadoria.

Muitas pessoas até mesmo estranham quando se fala de um cinema poético e dão por natural o cinema de prosa, o que se explica pelo fato de o cinema ter-se dedicado muito mais a contar histórias do que procurado explorar as suas possibilidades poéticas (PASOLINI, 1982), quais sejam, o mergulho no subconsciente (Buñuel) e, dentre outras, o uso de uma câmera estilizada e, também, da subjetiva indireta livre (Pasolini).

Para alguns, soa, no mínimo, inusual a possibilidade da linguagem cinematográfica enquanto poética, talvez por ainda estarem presos à concepção clássica da linguagem poética enquanto ligada à poesia. Porém, sabe-se que a linguagem poética não é apanágio do poema (JAKOBSON, 2003), mas pode se manifestar em diversas outras artes a depender da maneira por intermédio da qual a obra de arte for trabalhada.

Abordar o tema da linguagem poética no cinema é importante porque chama a atenção das pessoas para a compreensão de outro olhar sobre esta arte e, também, para diferentes possibilidades de fazer cinema, as quais distam da tendência “naturalista e objetiva” da sétima arte (PASOLINI, 1982, p. 142). O cinema poético permite sair da circularidade do cinema narrativo clássico e trazer novos caminhos para a evolução desta arte. O filme não é um poema, pois são duas formas de expressão artísticas distintas que, todavia, podem estabelecer uma relação de aproximação.

O cinema não pode ser gramaticalizado como os idiomas porquanto ele sempre pode explorar novos caminhos do ponto de vista da sua linguagem, disso decorre a possibilidade de a sétima arte tirar proveito ainda mais das suas afinidades com a poesia. Muito embora o cinema já tenha desenvolvido uma linguagem, por meio dos *travellings*, *plongées*, *contre-plongées*, panorâmicas etc., através dos aportes dos mais diversos cineastas ao longo da história da evolução do cinema, ele sempre estará aberto a novas descobertas.

Se o cinema de poesia caracteriza-se pelo fato de trabalhar a imagem de forma mais burilada e a linguagem cinematográfica de maneira mais detida, podemos entender este tipo de cinema como metacinemático, na medida em que se auto-referencia. O mesmo ocorre com o poema, uma vez que não apenas a mensagem que este transmite interessa, mas também a maneira pela qual ela é transmitida, de modo que a sua forma também signifique. Destarte, pode-se pensar em metalinguagem no caso de cinema de poesia, pois este se preocupa com o trabalho da sua linguagem, fato este que confere significações à própria obra artística.

Convém ressaltar que o trabalho com a linguagem cinematográfica de maneira mais detida pode dar-se em diversos sentidos, por exemplo, por meio de diferentes ângulos de câmera que não são comumente utilizados e permitem lançar um novo olhar sobre as imagens do cotidiano, além do uso de angulações já bastante recorrentes, mas com novos significados. Por outro lado, há formas de lidar com a linguagem cinematográfica que, de tão utilizadas, passam a se tornar inócuas, como o recurso do campo e contra-campo quando duas personagens estão conversando. Ora, se o espectador é, desde sempre, acostumado a tais imagens às quais tem acesso por meio de inúmeros filmes, a técnica ali empregada não lhe chamará mais a atenção, ao passo que o cinema de poesia busca desautomatizar a linguagem cinematográfica – assim como o poeta faz com a língua para criar textos poéticos – de maneira a instigar a atenção do fruidor para a própria maneira através da qual o filme foi construído.

Filme de amor é uma obra que, justamente, constrói a sua linguagem de uma forma mais original, através dos ângulos inusitados, como os vários *contre-plongées* que captam

Hilda e Matilda e, também, dos planos-seqüências que proporcionam ao espectador um tempo maior para pensar e degustar as imagens e não, simplesmente, ser inundado de planos sucessivos, sem que antes faça uma reflexão. Julio Bressane discorre acerca desta técnica em seu *Fotodrama*:

O plano seqüência (**sic passim**) é uma antiga figura da sintaxe cinematográfica que tem como propriedade elementos do ideograma e da obsessão. Do ideograma porque permite sem corte e sem interrupção, copular, combinar, (**sic**) planos, imagens e representar algo que não está representado nestas mesmas imagens separadamente. O plano seqüência é um signo freqüentemente alusivo a sua própria forma, cinema debruçando-se sobre si. (BRESSANE, 2005, p. 9)

É importante mencionar o fato de que Bressane constantemente recorreu à literatura para compor seus filmes. Neste sentido, podemos citar alguns exemplos, como *Brás Cubas* (1985), inspirado em obra homônima de Machado de Assis, o seu último filme *A erva do rato* (2008), baseado em dois contos de Machado de Assis, *A causa secreta* e *Um esqueleto*. No caso de *Filme de amor*, nota-se a presença de passagens de *Moby Dick* de Herman Melville, quais sejam: “uma tripulação constituída principalmente de mestiços renegados, de párias e canibais” (MELVILLE, 1972, p. 232) ou ainda “Queequeg – todo tatuado...” (MELVILLE, 1972, p. 514). Além disso, Gaspar recita a primeira e a terceira estrofes do poema *As cismas do destino* de Augusto dos Anjos:

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!

...

Lembro-me bem. A ponte era comprida,
E a minha sombra enorme enchia a ponte,
Como uma pele de rinoceronte
Estendida por toda minha vida! (ANJOS, 1994, p. 211)

Todavia, a ligação com a literatura, mais detidamente, com a poesia, que procuraremos defender aqui, encontra-se muito mais na seara do trabalho com a linguagem cinematográfica propriamente dita. Em outras palavras, pretendemos discorrer sobre como *Filme de amor* trabalha a sua linguagem de maneira que possamos considerá-lo um filme poético.

É importante frisar, desse modo, que o cinema não se liga à literatura apenas quando faz a tradução intersemiótica de obras literárias, que constitui a forma mais evidente da interface cinema e literatura, mas, também, no momento em que procura aproximar a linguagem cinematográfica da poética. Neste sentido, podemos citar o exemplo do filme *A cor da romã* (1968) do cineasta armênio Sergei Paradjanov, no qual, por meio das imagens ricas

em símbolos e metáforas, conta-se toda a vida do poeta armênio Artuthin Sayadin que viveu no século XVIII.

Partiremos de uma definição de linguagem poética, tendo por base a elaboração de Roman Jakobson, para chegarmos ao *Filme de amor* e entendermos como e em quê ele pode ser percebido como a expressão da linguagem poética. Em seguida, trabalharemos com a noção de cinema de poesia de Píer Paolo Pasolini e o entendimento de Buñuel do cinema como instrumento de poesia.

2.5 A teoria da linguagem poética segundo Roman Jakobson

A linguagem poética não se restringe somente à arte verbal, mas estende-se a “todas as variedades de linguagem” (JAKOBSON, 2003, p. 119). Além disso, os “traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda teoria dos signos” (JAKOBSON, 2003, p. 119). Segundo as palavras do teórico russo:

Numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos). (JAKOBSON, 2003, p. 119)

Esta visão de Jakobson sobre a linguagem poética é interessante justamente porque embasa a opinião segundo a qual o cinema pode ser poético. Muito embora a tendência maior do cinema tenha sido o cinema de prosa ou de narração (PASOLINI, 1982), isso não significa que o cinema de poesia não tenha existido ou não tenha lutado por existir, já que, segundo o próprio Pasolini (1982), o cinema dos primeiros tempos tinha muito mais um pendor poético. Também, não podemos nos esquecer de mencionar o impressionismo francês, da década de 20, cujos cineastas tinham a preocupação em produzir um cinema de poesia, como Germaine Dulac, Abel Gance e Jean Epstein. O cinema de poesia sempre existiu ao longo da história da sétima arte, porém a novidade foi que Pasolini acabou, na década de 60, cunhando o termo “cinema de poesia”, o qual, segundo ele, teria algumas características como o uso da “subjativa indireta livre”, conceito sobre o qual discorreremos mais adiante.

Se fizermos um percurso pela história do cinema brasileiro, veremos que, com efeito, temos um filme considerado poético: *O limite* de Mário Peixoto, produzido ainda na primeira metade do século XX. Por outro lado, sabemos que, por bastante tempo, o cinema nacional

procurava copiar o cinema de Hollywood. Por exemplo, na década de 50, houve a tentativa de industrializar o cinema no Brasil por meio da criação da Vera Cruz. Porém, com o Cinema Novo, no Brasil, o diálogo entre cinema e literatura foi retomado, e houve a produção de muitas obras, como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, baseado em obra homônima de Mário de Andrade, *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, sugerido por obra homônima de Graciliano Ramos, *Terra em transe* e *Deus e o diabo na terra do sol*, ambos de Glauber Rocha, inspirados na obra de Euclides da Cunha.

Logo depois da explosão do Cinema Novo, assistiu-se ao surgimento do Cinema Marginal, realizado por cineastas que pretendiam fazer filmes fora do circuito comercial e que, assim como os cineastas do Cinema Novo, seguiam a lógica do cinema autoral, haja vista que, para eles, os filmes não tinham que obedecer a fórmulas apenas para serem vendáveis, mas deveriam ser realizados de modo original, assim como qualquer outra obra de arte. “[...] Os filmes do Cinema Marginal além de apresentarem suas narrativas em linguagens fragmentadas, são modulados pela imaginação criativa, pela fantasia.” (CALDAS e MONTORO, 2006, p. 106). Rogério Sganzerla e Julio Bressane vieram justamente da estética do Cinema Marginal. Ambos fundaram, no Brasil, a Belair Filmes que produziu, entre fevereiro e maio de 1970, sete filmes de longa-metragem, quais sejam, *A família do barulho*; *Carnaval na lama*; *Barão Olavo, o horrível*; *Copacabana mon amour*; *Cuidado madame*; *Sem essa aranha* e *A miss e o dinossauro*.

Percebemos, em realidade, que a função poética, respaldados pela própria teoria de Jakobson, não pertence somente ao poema, o que seria, aliás, uma visão muito limitada, pois “Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora” (JAKOBSON, 2003, p. 128). Pelo entendimento do lingüista russo, quando ocorre, numa obra de arte, o foco maior na linguagem (*Einstellung*), ou seja, o pendor para a linguagem propriamente dita, teremos a linguagem poética:

O pendor (*Einstellung*) para a MENSAGEM como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão-somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. Daí que, ao tratar da função poética, a Lingüística não possa limitar-se ao campo da poesia. (JAKOBSON, 2003, p. 128)

A tese que defenderemos neste trabalho é a de que é possível encontrar o poético em *Filme de amor* sob vários aspectos. O trabalho com a linguagem, na realidade, é o ponto de partida para que possamos compreender o filme como poético, conforme ficará mais claro ao longo deste trabalho de pesquisa. No caso de *Filme de amor*, percebemos claramente que houve um trabalho com a linguagem no sentido de enriquecer a própria mensagem. A partir daí, também poderemos pensar acerca de alguns elementos estilísticos, como o uso da subjetiva indireta livre, conforme veremos mais adiante.

2.6 Sobre o cinema de poesia de Pasolini

Pasolini, em seu ensaio *O cinema de poesia*, o qual se encontra no livro *Empirismo hereje*, sustenta que a tendência do cinema é muito mais ser poético do que de prosa, ou seja, “a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser uma tendência expressivamente lírico-subjetiva” (PASOLINI, 1982, p. 142). A linguagem do cinema é muito menos sistemática do que a língua e, portanto, mais onírica, o que podemos confirmar pelas palavras do cineasta e literato italiano: “O instrumento lingüístico sobre o qual se implanta o cinema é, por isso, de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema” (PASOLINI, 1982, p. 138-139). Daí, podemos concluir que o cinema, por ser menos sistemático do que a língua e, desse modo, profundamente ligado ao onirismo, tem um grande pendor para a linguagem poética.

No entanto, ao contrário daquilo que Pasolini (1982) considera o pendor do cinema, isto é, a linguagem poética, a sua tendência tem sido a prosa. Isso tem uma razão histórica de ser: os Estados Unidos, ao fazerem do cinema uma indústria, acabaram, a um só tempo, difundindo e impondo a sua visão sobre o mesmo, qual seja, a de um cinema narrativo que consiste em envolver o espectador de tal maneira que este não procure refletir sobre as imagens no cinema, mas simplesmente se divirta com o filme, através do mecanismo de identificação. O curioso, afirma Pasolini (1982), é que o cinema de arte acabou adotando essa forma de narrar clássica do cinema hollywoodiano.

Pasolini (1982) estabeleceu uma diferença entre o escritor e o cineasta. O cineasta precisa fazer uma dupla operação para conseguir realizar um filme, o que não acontece na relação do escritor com a língua. Primeiramente, o cineasta deve proceder a uma operação lingüística, pois “o autor de cinema não possui um dicionário, o qual sistematiza as línguas através dos significados das palavras, mas uma possibilidade infinita” (PASOLINI, 1982, p.

139), apenas depois procederá a uma operação estética. O cineasta deve retirar do caos o im-signo, percebê-lo como sistematizado num dicionário dos im-signos significativos e só depois conduzirá a mesma operação do escritor (PASOLINI, 1982).

Em outras palavras, enquanto o escritor tem acesso a um dicionário ao qual recorre para compor uma determinada obra literária, o cineasta possui à sua disposição um conjunto de im-signos⁸ infinitos, pois não é possível delimitar os signos da realidade em um dicionário. O dicionário acerca da realidade seria infinito, assim como o dicionário da língua, já que sempre se está descobrindo novas palavras. No entanto, há entre ambos uma diferença fundamental: enquanto o dicionário da língua já se encontra sistematizado, a organização de um dicionário da realidade seria impossível. Dessa forma, o escritor realiza diretamente uma operação estética ao passo que o cineasta deve, primeiramente, proceder a uma operação lingüística e só depois estética (PASOLINI, 1982).

Enquanto a linguagem que dá base à comunicação poética ou filosófica é já bastante elaborada, a comunicação visual, que embasa a linguagem cinematográfica é muito elementar (PASOLINI, 1982). Além disso, a linguagem a partir da qual o cinema se torna possível é irracionalista, e, exatamente por isso, ele possui uma grande qualidade onírica (PASOLINI, 1982).

Como o cinema não possui um léxico conceitual e abstrato, ele é “poderosamente metafórico” (PASOLINI, 1982, p. 143). Ora, sabemos que a metáfora é uma figura de linguagem de grande importância na literatura e também na poesia. Com relação a este tropo, Jean Epstein escreveu, ao comparar o cinema com a poesia, em seu texto intitulado “O cinema e as letras modernas” (1921), sob o título uma “Estética de metáforas”, que “o princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal; na tela, ele se impõe” (EPSTEIN, 1983, p. 273). Não obstante, enquanto no texto poético, construímos a metáfora através da escrita para chegarmos às imagens, no filme partimos das imagens para produzir sentidos metafóricos.

É interessante observar que Christian Metz também considera que o cinema possui uma linguagem, mas esta, sendo formada tanto de códigos cinematográficos quanto de códigos extra-cinematográficos, não teria a mesma sistematicidade dos idiomas. Esta é uma premissa interessante para perceber que, muito embora haja diversas convenções pré-existentes à realização de um filme, elas não são categóricas, o que implica afirmar que o autor de cinema tem muito mais liberdade para inovar do que o próprio escritor. Conforme Pasolini constata, o autor de cinema sempre tem de fazer a dupla operação à qual nos

⁸ Pasolini inventa o termo im-signo para designar o “mundo da memória e dos sonhos” (1982, p. 138), o qual está profundamente ligado às imagens cinematográficas.

referimos acima, e, se não é possível criar um dicionário da realidade, tampouco é possível elaborar uma gramática do cinema. Pasolini (1982) ressalta que, ao longo da história do cinema, um dicionário cinematográfico estava se estabelecendo, o qual, todavia, era de natureza estilística e não gramatical. Segundo as palavras do cineasta italiano:

Tomemos a imagem das rodas do comboio correndo entre baforadas de vapor: não é um sintagma, é antes um estilema. Isto faz supor que o cinema, uma vez que tem evidentemente uma efectiva normatividade gramatical, não poderá dar lugar senão, por assim dizer, a uma gramática estilística – sempre que um autor de cinema tem que fazer um filme é obrigado a repetir a dupla operação que já referi. E a contentar-se, quanto às normas, com um certo quantitativo inarticulado de modos de expressão que, nascidos como estilemas, se tornaram sintagmas. (PASOLINI, 1982, p. 140)

Interessante ressaltar que, para Pasolini (1982), os im-signos, dos quais os cineastas se valem para compor suas obras, apesar de não estarem contidos em um dicionário, são de domínio público, uma vez que todos podem apreciar as mais diversas paisagens e objetos. Pasolini (1982) chama também a atenção para a diferença entre a obra cinematográfica e a obra literária, já que o cineasta lida, sempre, com imagens concretas, ao contrário do escritor.

É digno de menção o fato de que, para Pasolini, a primeira operação realizada pelo cineasta, que consiste em escolher os im-signos, não é objetiva, mas sim subjetiva, pois é determinada pela visão ideológica e poética do realizador (PASOLINI, 1982). Dessa maneira, a linguagem dos im-signos possui um caráter tendencialmente subjetivo, porém os estilemas tornaram-se sintagmas, o que confere um caráter convencional à linguagem dos im-signos (PASOLINI, 1982).

Pasolini tece loas ao filme *Le chien andalou* de Buñuel por ser esta uma obra surrealista cuja “poeticidade da linguagem se torna evidente até a loucura” (PASOLINI, 1982, p. 143). Além disso, o Surrealismo oferece a possibilidade de introduzir no cinema “a natureza onírica do sonho e da memória inconsciente” (PASOLINI, 1982, p. 143).

Para a construção de um cinema poético, Pasolini (1982) escreve sobre a importância do discurso indireto livre. Ora, o discurso indireto livre tem sido usado recorrentemente na literatura, especialmente na do século XIX, e consiste no seguinte: o escritor cria um narrador que, em certos momentos do texto, comunica um discurso representando determinada personagem, considerando-se, inclusive, o elemento lingüístico a partir do meio social do qual aquela provém. Em outras palavras: em vez de o escritor colocar as palavras do personagem depois de um travessão, o que caracterizaria o discurso direto, ele insere a fala da personagem no corpo do texto.

No cinema, o discurso indireto livre seria “a imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (PASOLINI, 1982, p.143). Assim sendo, o discurso indireto livre seria uma ferramenta, transposta da literatura para o cinema, a qual concorreria para a poeticidade da obra cinematográfica.

Contudo, no cinema, diferentemente da literatura, o realizador não poderá “proceder à *mimesis* naturalista de qualquer linguagem” (PASOLINI, 1982, p. 146), por isso, no que tange à utilização da subjetiva indireta livre, que corresponderia à versão do discurso indireto livre no cinema, a diferença que um realizador pode encontrar entre si e o seu personagem é de ordem social e psicológica, não de ordem lingüística (PASOLINI, 1982). Eis aí uma diferença que reside entre o *discurso indireto livre* da literatura e a *subjetiva indireta livre* do cinema. Em outros termos, de acordo com Pasolini, para o autor do cinema valer-se da subjetiva indireta livre, ele deve proceder estilisticamente e não lingüisticamente. Com relação à importância da subjetiva indireta livre:

Isso faz com que a “subjetiva indireta livre” no cinema implique, teoricamente pelo menos, uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens: até encontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a “subjetiva indireta livre” que instaura uma tradição possível de “língua técnica da poesia” no cinema. (PASOLINI, 1982, p. 146)

Pasolini (1982) cita exemplos de realizadores que se valeram da linguagem poética por meio da subjetiva indireta livre: Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci e Jean-Luc Godard. No caso do primeiro, ele cita o filme *O deserto vermelho* (*Il deserto rosso* – Itália – 1964), no qual Antonioni substituiu “a visão do mundo de uma neurótica pela sua própria visão delirante de esteticismo” (PASOLINI, 1982, p.147). Dessa maneira, ele se serviu da subjetiva indireta livre para “se permitir a mais ampla liberdade poética possível” (PASOLINI, 1982, p.147).

Quanto ao filme *Antes da Revolução* (*Prima della rivoluzione* – Itália/França – 1964) de Bernardo Bertolucci, Pasolini assinala que a subjetiva indireta livre representa a visão de mundo da tia neurótica. Todavia, ao passo que, no *Deserto vermelho*, Antonioni fez uma substituição “em bloco” (PASOLINI, 1982, p. 147) da visão da protagonista pela do realizador, em Bertolucci observa-se uma “contaminação entre a visão do mundo da neurótica e a do autor” (PASOLINI, 1982, p. 148).

Pasolini também estabelece a diferença entre a subjetiva indireta livre e o monólogo interior. Enquanto neste o personagem, necessariamente, deve se identificar com o autor em vários sentidos – classe, geração, extrato social –, naquele é necessário que seja utilizada a língua da personagem, implicando num “verdadeiro Discurso Directo sem aspas” e no “uso da língua da personagem” (PASOLINI, 1982, p. 144).

O discurso direto, que encontramos recorrentemente na literatura, correspondência, no cinema, ao uso da câmera subjetiva (PASOLINI, 1982), por meio da qual o mundo em volta é percebido pelo olhar da personagem. Pasolini aponta o exemplo do filme de Carl Dreyer, *Vampiro* (1931), no qual há um “plano subjetivo do cadáver que vê o mundo como este seria observado por quem se deitasse num caixão e fosse levado nele” (PASOLINI, 1982, p. 144).

Conforme Pasolini (1982), o cinema de poesia produz filmes dotados de uma dupla natureza. O filme que se observa é uma subjetiva indireta livre e está relacionado à visão de mundo de um protagonista psiquicamente doente. Por baixo deste, corre um filme subterrâneo que seria de “caráter inteira e livremente expressivo-expressionista” (PASOLINI, 1982, p. 149). Os sinais da existência desse filme são “os planos e os ritmos de montagem obsessivos” (PASOLINI, 1982, p. 149).

Para Pasolini (1982), o filme se constitui enquanto poético na medida em que é possível perceber a existência de um estilo. A presença da câmera, neste sentido, acaba configurando um estilo, por meio dos “manuais de câmera, os *travellings* exasperantes [...] as intermináveis paragens sobre uma mesma imagem” (PASOLINI, 1982, p. 151). “O caráter poético dos filmes clássicos não era obtido pelo uso de uma linguagem de poesia específica”. (PASOLINI, 1982, p. 151), ao contrário do cinema moderno, a partir do qual já é possível criar “pseudo-narrativas escritas na língua de poesia” (PASOLINI, 1982, p. 151).

Segundo Pasolini (1982), a linguagem poética já estava presente no cinema dos primeiros tempos, antes de os filmes terem sido dominados pelo *modus operandi* da decupagem clássica e terem se associado à lógica industrial:

Metz critica parcialmente, no seu ensaio, a minha noção de “cinema de poesia”, dizendo que o “cinema de poesia” já existia nas origens da história do cinema. Mas acontece, antes do mais, que eu não tinha falado do “cinema de poesia” como da forma principal do cinema moderno. A minha noção era abstrata e valendo para todos os tempos (como a “língua da poesia” é uma expressão que tanto vale para a Grécia, para o século XVIII, como para nós). Em segundo lugar, eu próprio tinha dito que o cinema das origens fora um cinema de poesia. Por duas razões: 1) porque não se afirmara ainda, a não ser de modo embrionário, uma organização cinematográfica industrial, visando uma “narrativa” convencional; 2) por força das restrições técnicas do cinema mudo. A entrada do cinema na fase de industrialização e a introdução do som fizeram dele, essencialmente, uma “língua de prosa narrativa” (não estou a operar distinções de valor). Ora, o “cinema de poesia” hoje ressurgiu: é

sinal de que a indústria pode dispor de um “segundo canal” de distribuição para as elites; e é sinal de que se rompeu uma unidade lingüística obrigatória, sinal de que a língua cinematográfica se está a rearticular. Surgem, portanto, novas “restrições” prosódicas e novas licenças métricas, que diferenciam diversos tipos de cinema. (PASOLINI, 1982, p. 190)

Vale lembrar que Pasolini (1982) fez uma importante observação acerca do cinema, qual seja, a de que todo filme, mesmo considerado poético, é narrativo, na medida em que, de algum modo, sempre contará alguma história, ainda que este não seja o seu foco. Com relação a isso, Pasolini sustenta:

Quanto a mim, continuo a acreditar no cinema que narra, ou seja: na convenção através da qual a montagem escolhe, de entre planos-sequência infinitos que poderiam ser rodados, os traços significativos e de valor. Mais fui também o primeiro a falar explicitamente de “cinema de poesia”. Ao falar, no entanto, de cinema de poesia, entendi sempre falar de poesia narrativa. A diferença seria de técnica: em vez da técnica narrativa do romance de Flaubert ou de Joyce, a técnica narrativa da poesia. Observem a montagem do Homem de Aran. Aqui já é possível fazer uma ideia da montagem implicada por uma técnica narrativa de cinema de poesia: ainda que se trate de uma poesia hesiodiana, como dizem os seus hagiógrafos. Também as histórias parisienses de Godard, em interiores, em quartos de cama ou em bares, se encontram montadas segundo uma técnica narrativa típica do cinema de poesia. Naturalmente, seria idiota procurar limites precisos e codificáveis entre certo cinema de prosa e certo cinema de poesia. (PASOLINI, 1982, p. 209)

No caso de *Filme de amor*, podemos assinalar a existência de uma narrativa que se resume da seguinte forma: três amigos, um homem e duas mulheres, se encontram, em um apartamento, em um final de semana, para terem um encontro amoroso, devanearem, usarem drogas, lerem e pensarem, libertando-se do cotidiano opressor. O foco do filme, entretanto, não reside na história em si, mas na maneira como é contada. O filme de Bressane não obedece à narrativa tradicional, a qual procura criar no espectador uma ansiedade para descobrir o fim, como por exemplo, o filme *Intolerance* (1916) de Griffith que, gradativamente, cria um clímax. Ao contrário, *Filme de amor* preocupa-se muito mais com a maneira como a linguagem é trabalhada, de modo a fazer o fruidor pensar sobre o que está vendo na tela, como faria, por exemplo, com as páginas das obras literárias.

Segundo Pasolini (1982), o cinema poético se contrapõe ao cinema de prosa, pois, enquanto este procura focar-se na narrativa, aquele se preocupa mais com a maneira como a linguagem é trabalhada no filme. Pasolini enfatiza também a importância do discurso indireto livre como ferramenta para o trabalho com a linguagem poética no cinema. O discurso indireto livre, que foi tomado de empréstimo da teoria da literatura, na realidade, procura expressar o que os personagens pensam, por intermédio da câmera. Interessante perceber que

Pasolini elegeu alguns elementos que, para ele, definiriam o poético a partir das suas noções de lingüística.

O cinema é a “língua escrita da realidade” (PASOLINI, 1982, p.161). Para ele, a operação do cineasta consistiria em extrair da realidade os im-signos e só depois o cine-diretor poderia realizar uma operação estilística. O cinema autoral caminha justamente nesta direção. A “realidade”, na qual se inspira o cinema, só pode ser captada na medida em que, além de haver um conjunto de códigos capaz de fazê-lo, haja uma visão subjetiva acerca da mesma, ou seja, o trabalho do cineasta consiste em uma percepção pessoal da realidade.

Essas noções de Píer Paolo Pasolini são interessantes porque inauguraís no que têm de sistemático, haja vista que, até o *Empirismo hereje*, as ideias acerca do cinema de poesia eram esparsas. Em que pesem possíveis brechas da teoria de Pasolini, ele tem o mérito de ter esquematizado a noção de cinema de poesia, a um só tempo, detalhando-a e contrapondo-a à do cinema de prosa.

2.7 Buñuel e sua visão do cinema como “instrumento de poesia”

Buñuel realizou, no ano de 1958, uma conferência que foi transcrita e publicada na revista *Universidade do México*. O título da conferência é *Cinema: instrumento de poesia*, na qual ele enfatiza a necessidade de se produzir um cinema de poesia, a fim de aprimorar o cinema.

É importante mencionar que Buñuel não sistematizou seu pensamento em torno do cinema de poesia, como fez Pasolini em *Empirismo hereje*. Buñuel, resumidamente, discorre, em sua conferência, a respeito da necessidade de fazer um cinema de poesia em contraposição ao cinema vigente, pois, o cinema é “o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (BUÑUEL, 1983, p. 336). A poesia, para Buñuel (1983), manifestava-se justamente no fato do filme poder explorar conteúdos do subconsciente: “O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida sub-consciente (**sic**), tão profundamente presente na poesia [...]” (BUÑUEL, 1983, p. 336).

Não podemos nos esquecer do fato de que Buñuel era partidário do Surrealismo e ele realizou vários filmes que buscavam romper com a narrativa clássica, através de um estilo surrealista, por exemplo, *Le chien andalou* (1929), *L'âge d'or* (1930), *Le fantôme de la liberté* (1974) etc. Neste sentido, observaremos, no terceiro capítulo, se, em *Filme de amor*, há a expressão de conteúdos do subconsciente, os quais concorrem, de acordo com a concepção de Buñuel, para a poeticidade da obra fílmica.

Buñuel (1983) também critica as produções cinematográficas dos neo-realistas italianos, pois estes, segundo ele, não trabalhavam com a linguagem poética. Para os neo-realistas italianos, o aparecimento de um determinado objeto no filme significava exatamente aquilo e não outra coisa.

Tempos atrás, em conversa com o próprio Zavattini, expunha-lhe meu desacordo com o neo-realismo: juntos, à mesa de refeição, o primeiro exemplo a ocorrer-me foi o de um copo de vinho onde bebia. Para um neo-realista, disse-lhe, um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, enchido de bebida, levado à cozinha onde a empregada o lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver este tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua. (BUÑUEL, 1983, p. 337)

Desse modo, o cinema de poesia constitui a expressão maior e melhor de um cinema capaz de “expressar o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (BUÑUEL, 1983, p. 336). Neste sentido, os filmes autorais, por expressarem uma visão de mundo e não procurarem unidirecionar as possibilidades interpretativas, conferem ao espectador muito mais liberdade. Tal liberdade de interpretação, prevista na própria confecção da obra de arte moderna, está intrinsecamente ligada ao cinema de poesia. Observemos as palavras de Érika Savernini em *Índices de um Cinema de Poesia*:

O deciframento da representação vai depender da atitude do fruidor frente ao que lhe é exposto. Sendo inalcançável a vivência original (exclusiva do autor), abrem-se possibilidades múltiplas de interpretação. O fruidor é chamado a participar ativamente da obra, dando-lhe um sentido variável. (SAVERNINI, 2004, p. 61)

Destarte, Buñuel redimensiona o cinema enquanto instrumento de poesia justamente por este se insurgir contra um cinema alienante. Neste sentido, o cinema de poesia teria um caráter subversivo. O cinema de poesia, ao contrário do cinema vigente, incitaria o espectador a ampliar o conhecimento a respeito das coisas (BUÑUEL, 1983). De acordo com suas próprias palavras:

Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranqüilidade, abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso, como é natural, sancionado pela moral vigente, pela censura governamental e internacional, pela religião, regida pelo bom gosto e

temperado de humor branco e de outros prosaicos imperativos da realidade. (BUÑUEL, 1983, p. 335)

Ora, percebemos, na realidade, que as ideias do cinema de poesia contrapõem-se, ferozmente, ao cinema de ficção hollywoodiano, o qual, por ser alienante, não instiga as pessoas a pensarem, a não ser que elas realmente queiram ou se predisponham para tal olhar crítico face ao que vêem no cinema, cabendo esse tipo de ficção perfeitamente na reflexão de João do Rio segundo a qual o cinematógrafo é um “documento excelente com a excelente qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em ter ideias” (RIO, 1909, p. 3). O cinema, para muitos, tinha – inclusive, até hoje, tem – o sentido de diversão, de evasão, e não de reflexão. Porém, desde os seus primórdios, houve sempre cineastas que procuravam ir de encontro a tal ideia. Os cineastas e poetas que propuseram estabelecer um diálogo entre o cinema e a poesia, tais como Philippe Soupault, Luis Buñuel ou Walter Ruttmann fizeram parte dessa contracorrente ao cinema hollywoodiano, cujas regras são ditadas pelas leis do mercado.

Se estabelecermos uma comparação entre a concepção do cinema de poesia de Pasolini e o sentido de cinema de poesia para Buñuel (1983), podemos perceber um ponto de encontro, qual seja, a presença do onírico. Para Pasolini (1982), o cinema tem uma enorme capacidade de explorar os elementos oníricos, e, para Buñuel, que inclusive se valeu desse recurso em seus filmes, por exemplo, em *Le chien Andalou*, os sonhos também são de grande importância por trazerem à superfície elementos do subconsciente.

Interessante perceber o quão difícil é estabelecer a noção de cinema de poesia, a qual ficará mais palpável na medida em que avançarmos na pesquisa. Analisaremos *Filme de amor* no que este se aproxima e também dista das teses acerca de cinema de poesia de Pasolini e de Buñuel, de modo que, como veremos mais adiante, esta obra de Bressane até mesmo inaugura em termos de poeticidade.

2.8 Considerações finais

Acrescentamos que o estranhamento, que consiste no despaisamento através da forma como se apresentam os conteúdos utilizados na feitura da obra (CHKLOVSKI, 1973), também é um recurso fortemente presente em *Filme de amor*, o qual concorre para a poeticidade do mesmo. Observemos as palavras de Chklovski:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama de arte. O objetivo da arte é dar a sensação do

objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1973, p. 45)

A poética do estranhamento chama a atenção do fruidor para a interpretação da obra, na medida em que é instigado pelo deslocamento de percepção habitual acerca da realidade. No caso do cinema, podemos afirmar que o estranhamento encontra-se na lógica do discurso cinematográfico opaco em contraposição ao transparente, uma vez que este pretende dar por naturais conteúdos ideologicamente formulados.

É digno de menção o fato de que o cinema nos forneceu novas possibilidades de observar a realidade, uma vez que, com ele, é possível acelerar ou tornar mais lento aquilo que antes as pessoas percebiam como acontecimentos imutáveis. Acreditamos que essas possibilidades também podem ser exploradas, de modo criativo, pelo cinema de poesia. Observemos as palavras de Jean Epstein:

Par l'accélééré et le ralenti, le cinéma transforme profondément tout l'univers qui nous est familier, et atteint notre foi dans les catégories, les règnes, les genres, au moyen desquels nous avons compartimenté la nature. Parce qu'elle est à vitesse variable de temps, la représentation filmée nous fait découvrir le fragile arbitraire des frontières que nous avons tracées entre l'inorganique et l'organique, l'inerte et le vivant, le corps et l'âme, l'instinct et l'intelligence, la matière et l'esprit. Ainsi, la culture cinématographique naissante tend à s'opposer au dualisme classique ou, plutôt, à le dépasser.⁹ (ESPTEIN, 1955, p. 27)

O cinema nos permite ter uma visão, conforme podemos depreender das palavras de Epstein, completamente diferente – da que se tinha até então – acerca da passagem do tempo e, conseqüentemente, do próprio espaço. Da mesma forma que o poeta recorre a estruturas para construir o seu texto poético – o qual também estará atravessado de conteúdos subjetivos –, o cineasta se vale das possibilidades técnicas do cinema, além de conteúdos de ordem subjetiva, para construir o seu filme.

É importante ressaltar também que a linguagem cinematográfica que faz uma auto-referência, uma auto-reflexão, que se dobra sobre si mesma é uma linguagem metacinemática. Assim como o poema se constrói a partir do trabalho com a linguagem, o cinema, ao fazer uma auto-referência, trabalha com a dimensão do poético. Isto está relacionado ao discurso da

⁹ Trad. : Pelo acelerado e pelo lento, o cinema transforma profundamente todo o universo que nos é familiar, e alcança nossa fé nas categorias, reinos, gêneros, por meio dos quais nós compartimentamos a natureza. Porque ela existe em velocidade variável de tempo, a representação filmada nos faz descobrir o frágil arbitrário das fronteiras que nós traçamos entre o inorgânico e o orgânico, o inerte e o vivo, o corpo e a alma, o instinto e a inteligência, a matéria e o espírito. Assim, a cultura cinematográfica nascente tende a se opor ao dualismo clássico ou, antes, a ultrapassá-lo.

opacidade que consiste em revelar os aparatos por meio dos quais o filme foi arquitetado e não, pura e simplesmente, mergulhar o espectador em uma determinada ficção. O cinema de Bressane, de um modo geral, é metacinemático, pois sempre procura trazer à baila suas próprias formas de representação.

Consideramos que o cinema de poesia não possui um discurso portador de uma lógica esperada e convencional. O cinema poético é, ao contrário disso, um cinema de questionamento, negador da lógica do discurso da transparência. Por outro lado, isso não significa dizer que apenas o cinema poético estará atravessado por tais características, pois o cinema de prosa também pode conter algumas delas, sobretudo o cinema de prosa mais artístico. O que distingue o cinema de poesia do cinema de prosa se reporta ao seguinte fato: enquanto aquele não se preocupa com uma narrativa e sim com o trabalho da linguagem, o foco deste é a própria história. Além disso, existem diversos elementos, pertencentes inclusive ao domínio da literatura e da estrutura do poema, que também se encontram presentes no tipo de filme ao qual chamamos de poético, tais como a metonímia, a metáfora, a simbologia, a mitologia etc.

3. COMPREENSÃO DA POÉTICA DE *FILME DE AMOR*

Nesta parte da pesquisa, desenharemos uma poética de *Filme de amor* a partir do viés teórico de três livros de Gaston Bachelard: *A água e os sonhos*, *A poética do devaneio* e *A poética do espaço*. Subdividiremos em três partes para que possamos explorar, com propriedade, cada uma delas. É preciso ponderar que *A poética do devaneio* e *A água e os sonhos* são obras particularmente ligadas, pois os devaneios das personagens dão-se, sobretudo, por meio do elemento água, o qual se faz presente ao longo de todo o filme.

O filme de Bressane é uma recriação e interpretação do mito das três Graças, conhecidas, na mitologia grega, como as deusas da felicidade. É interessante notar que a explicação do mito das três Graças é introduzida no próprio filme, mediante a leitura de trechos de obras por Hilda. As três Graças, chamadas Cárites ou ninfas, são divindades que se chamavam Abgail/Aglia, Thalia e Euphrosina e representam, respectivamente, esplendor, desabrochar e alegria. Esse mito é levado para a pintura e, também, para a escultura, conforme o próprio Julio Bressane faz questão de demonstrar em seu *Filme de amor*, por meio das inúmeras referências à quais recorre. Interessante notar que Bressane recupera o mito das três Graças, no qual se inspira para arquitetar a história de três pessoas comuns que moram na cidade do Rio de Janeiro. Neste sentido, o seguinte trecho presente em seu *Cinemancia* anuncia o que vem a ser o filme ora analisado:

Tradução e contradição: circular da poesia à música, da pintura à literatura, do cinema a tudo, derrapando, rompendo barreiras, categorias, misturando as inter-relações mantidas pelos conhecimentos, coerência na complementaridade: isto é tudo e todo o movimento das contradições. (BRESSANE, 2000, p. 51)

Observamos que Bressane procura estabelecer um diálogo não apenas com as outras artes, mas com o próprio cinema, isto é, seus filmes, de um modo geral, trazem à baila os recursos de que se valem. Neste sentido, sua obra é auto-referencial, característica esta que faz parte de seu estilo. Por exemplo, o cineasta carioca alterna, em diversos momentos de *Filme de amor*, o colorido e o preto e branco, o que pode ser entendido como a relação entre as imagens cinematográficas antes e depois do aparecimento das cores na sétima arte.

Bressane constrói cenas com longos momentos de silêncio, os quais remetem ao próprio cinema mudo e, ainda, faz colagens de outros filmes no interior dos seus, como é o caso, dentre outros, de um trecho de diálogo em *off* de seu *Gigante da América* (1980). Matilda conta que assistiu a um filme chamado *O prazer*, o que, também, não deixa de ser

uma referência ao próprio cinema. Além disso, é interessante a presença do trem que aparece duas vezes ao longo do filme: primeiro, como transporte, usado por Hilda para chegar até o apartamento, e, depois, há uma cena na qual a câmera fixa, primeiramente, os vagões vazios de um trem em movimento, seguida de um plano em que uma mulher nua aparece deitada com as pernas semi-abertas. Tal menção remete aos primórdios do cinema quando da apresentação de *L'arrivée d'un train à la Ciotat* (1895). Ademais, o próprio movimento do ônibus que Gaspar usa, antes do encontro das três personagens, no apartamento, reporta à ideia de movimento, que é a essência do cinema. *Filme de amor*, como o nome pode sugerir, já é uma declaração de amor ao cinema, e, desse modo, as diversas referências ao cinema nele encontradas condizem com o seu próprio título.

Convém ressaltar um fato interessante com relação à escolha do cineasta pelo título *Filme de amor*. Ora, Bressane pensou primeiramente em chamá-lo *Filme Pornográfico*, mas mudou de opinião a fim de não frustrar as eventuais expectativas do público (CARVALHO, 2003). Ademais, pensamos que se Bressane tivesse feito a primeira escolha, o título certamente não iria condizer com as inúmeras reflexões engendradas pelo filme e daria uma impressão bastante restrita e equivocada acerca do que ele, de fato, é.

No começo de *Filme de amor*, há um diálogo entre as personagens cujo conteúdo não se consegue compreender, o que, de certa forma, diz respeito a uma opção estilística do diretor. Desta maneira, o filme não se torna apenas um veículo de mensagens a serem facilmente decodificadas pelo espectador, em vez disso, possibilita a reflexão, dentre outras coisas, sobre o próprio fazer cinematográfico.

Possivelmente, o filme não agrada ao espectador comum, acostumado com a narrativa hollywoodiana, pois vai na contracorrente daquilo que já previa Aristóteles, em sua *Poética*, na relação entre os poetas e o público: “Esta primeira categoria é devida à pobreza de espírito dos espectadores, pois os poetas limitam-se a seguir o gosto do público, propiciando-lhe o que este prefere¹⁰” (ARISTÓTELES, 2007, p. 53). Em outros termos, o autor da obra aqui analisada vai de encontro à lógica da narrativa clássica, a qual busca agradar ao maior número possível de pessoas.

Tal postura de Julio Bressane vem desde a época do Cinema Marginal, movimento do qual fez parte e que consistia em, dentre outras coisas, realizar filmes de baixo orçamento e

¹⁰ Diferentemente de Aristóteles, não pensamos que a arte seja apenas para alguns escolhidos, conforme o próprio filme de Bressane demonstra ao trabalhar com três personagens comuns – uma ascensorista, uma manicure e um cabeleireiro – que apreciam escultura, pintura, poesia etc. Não podemos deixar de notar, todavia, que, comparativamente ao grande público, instigado a assistir a filmes de natureza clássica, o público que assiste aos filmes de Bressane é bem mais restrito.

romper com a necessidade de agradar à plateia. É digno de nota o fato de que o Cinema Marginal não era marginal por opção, mas porque foi marginalizado pelo sistema. Por outro lado, é interessante perceber que o sistema capitalista acaba pressionando mesmo os filmes não-comerciais, pois o próprio Bressane trocou o título inicial, *Filme pornográfico*, para *Filme de amor*, no intuito de não frustrar as eventuais expectativas do público.

Ao contrário do cinema que segue o discurso da transparência, Bressane nos oferece incógnitas, na medida em que procura trabalhar com as imagens e relacioná-las de forma a não ensejar uma visão unidirecional do espectador, de sorte que este acaba procurando, também, recorrer à imaginação ao assistir ao filme. A título de exemplo, muitas vezes, não podemos identificar de qual personagem se trata, pois o enquadramento mostra apenas um rosto, por exemplo, no caso da mulher que fica mexendo os olhos esbugalhados. Em outro momento, aparece um órgão sexual masculino, e não é possível perceber a quem ele pertence. Tal opção do diretor nos remete à própria natureza metonímica do cinema.

Ademais, neste sentido, há uma cena particularmente interessante no filme. Num plano-seqüência que dura um minuto e nove segundos, enquanto um homem, vestido com um avental, passa uma calça – não é possível saber se é Gaspar, já que não vemos o seu rosto –, por meio de um *travelling* lateral, percebemos que Matilda e Hilda o observam fixamente. Matilda se curva para colocar a boca em algo que se encontra em espaço fora-da-tela, e, por isso, a princípio, não sabemos o que é. Todavia, percebemos, pelos movimentos da cabeça da personagem, que se trata, muito provavelmente, de um pênis. Ao finalizar o sexo oral, em um plano curtíssimo de aproximadamente um segundo, um homem aparece deitado excitado, porém a posição em que ele se encontra não condiz com o ângulo captado pela câmera, no momento em que a referida personagem, seguida de Hilda, faz uma provável felação.

Ocorre, na verdade, um deslocamento proposital do olhar para que o espectador se sinta desorientado. Algo interessante a ser também observado é que o longo plano de um minuto e nove segundos sofre um corte abrupto, e segue-se um plano curtíssimo de apenas um segundo. Esta maneira de trabalhar a linguagem cinematográfica demonstra que o diretor não está preocupado em fazer uma transição suave entre um plano e outro, como ocorre na decupagem clássica, de modo que o espectador não perceba ali a montagem. Ao contrário, ao criar este ritmo, o cineasta revela os aparatos de representação que possibilitaram a feitura do filme. Assim sendo, *Filme de amor* vai justamente na contracorrente das conexões óbvias entre as imagens, na medida em que estabelece relações as quais suscitam várias associações e interpretações, cabendo ao espectador elaborar.

3.1 Relação entre *A água e os sonhos* e *Filme de amor*

Nesta parte da pesquisa, tentaremos explorar o leque de possibilidades simbólicas que o elemento água evoca, o que também contribuirá para a compreensão e interpretação de *Filme de amor* como poético. Logo de saída, é possível perceber que a água encontra-se muito presente ao longo de *Filme de amor*. Tanto na primeira quanto na última imagem do filme, o mar figura em um plano-sequência. Até mesmo o esgoto, que se encontra no meio da rua, aparece duas vezes, e a câmera parada o fixa durante quase vinte e um segundos, o que, na linguagem do filme, representa um tempo considerável, sobretudo quando a câmera encontra-se imóvel. O próprio mito das três Graças, no qual o filme se baseia, reporta-se ao mar, já que Hesíodo (1995), em sua *Teogonia*, sustenta que as Graças eram filhas de Zeus e Eurynome, ninfa do mar e filha do Oceano. A água também é resgatada pelos trechos de *Moby Dick* que Hilda recita, enquanto Gaspar e Matilda fazem uma performance referente à obra de Herman Melville, porquanto o livro narra a história da obsessão de Ahab em matar a baleia branca. Além disso, logo em seguida, Hilda aparece nadando em uma piscina.

A referência ao elemento água também pode ser percebida por meio da alusão a *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, quando Hilda imita a mulher do referido quadro, e há, até mesmo, uma banheira para evocar a concha presente na obra do pintor renascentista. A água também é retomada no momento em que Gaspar faz uso de uma bebida alcoólica, pois, segundo Bachelard (1997), ambas são inter-relacionadas. Além disso, o leite aparece algumas vezes ao longo da obra, e “todo leite é uma água” (BACHELARD, 1997, p. 121). Há, portanto, ao longo da narrativa, direta ou indiretamente, múltiplas referências à água. Em outras palavras, ao que tudo indica, Bressane recupera as imagens simbólicas tanto da água propriamente dita quanto as que a ela se ligam, como o álcool e o leite, além das referências a *Moby Dick*, ao mar etc. Observemos, pois, as seguintes palavras de Bachelard:

Desse modo a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade. A água deve sugerir ao poeta uma obrigação nova: a unidade de elemento. Na falta dessa unidade de elemento, a imaginação material não é satisfeita e a imaginação formal não basta para ligar os traços díspares. A obra carece de vida porque carece de substância. (BACHELARD, 1997, p. 17)

O leite aparece em vários momentos do filme, inclusive com uma conotação sexual muito forte, quando, por exemplo, as personagens Hilda e Matilda jogam o leite de uma garrafa sobre elas e simulam o ato sexual. O leite serve para alimentar, mas também, no filme,

ele assume o sentido de oferecer prazer sexual. Além disso, em *Filme de amor*, existe a associação entre o leite e o gozo masculino, o que é possível perceber quando, após uma ejaculação, pelo plano que sucede, tem-se a impressão que o gozo masculino vai cair dentro de um prato, o qual, todavia, continua vazio. Logo em seguida, Hilda enche-o de leite e, após retirar sua calcinha, senta-se sobre ele, experimentando nisso um prazer erótico. Desse modo, o gozo masculino e o leite são simbolicamente aproximados. Curiosamente, o leite também é considerado um símbolo feminino (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996). Dessa maneira, os elementos masculino e feminino ligam-se e confundem-se em *Filme de amor*.

Se “As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria” (BACHELARD, 1997, p. 3), podemos afirmar que a matéria das imagens poéticas de *Filme de amor* é a água, uma vez que ela se faz presente, em vários momentos, ao longo do filme, conforme já vimos acima. A água também é um elemento feminino (BACHELARD, 1997) e, neste sentido, está diretamente ligada ao devaneio, pois, segundo Bachelard (1997), o ser humano encontra o seu devaneio em *anima*, que é a parte feminina da alma, e não em *animus*, o qual representa a parte masculina.

Defendemos, neste trabalho, que as personagens de *Filme de amor* realizam os seus devaneios a partir do elemento água. Por isso, podemos afirmar que os devaneios das personagens – e, provavelmente, os do próprio diretor, por meio dos quais o filme tornou-se possível – encontram sua matéria, sua “poética específica” no elemento água, através do mar, da piscina na qual Hilda nada, da água do esgoto que passa na rua, do mito das três Graças ou ainda da referência a *Moby Dick* de Herman Melville.

Bachelard afirma que para que o devaneio resulte em uma obra escrita e não seja “simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz”, é preciso que ele encontre... “sua poética específica” (BACHELARD, 1997, p. 4). De igual modo, Bressane inspirou-se nas imagens referentes à água não para escrever um livro, mas para fazer um filme. Além disso, a água envolve o sonhador “numa nova experiência onírica” (BACHELARD, 1997, p. 51), portanto, dada a relevância da água para a composição da obra, é possível afirmar que há uma atmosfera onírica que perpassa todo o filme. Neste sentido, *Filme de amor* se liga à ideia de cinema de poesia de Buñuel, já que, para o autor de *L'âge d'or*, o cinema de poesia se caracterizava pela presença do onirismo.

É importante mencionar que o elemento água reporta-se à profundidade (BACHELARD, 1997), e esta se remete aos conteúdos do subconsciente. Lembremo-nos da concepção de Buñuel segundo a qual o cinema de poesia ocorre justamente quando o cineasta decide trabalhar com tais elementos do subconsciente, por meio dos sonhos noturnos. Neste

sentido, podemos afirmar também que *Filme de amor* é poético no que tange à concepção do cineasta surrealista.

Como o elemento água está ligado ao irracional (BACHELARD, 1997), podemos declarar que *Filme de amor* foge da seara da racionalidade, na medida em que as personagens extravasam seus impulsos, seus devaneios, suas vontades. No espaço da casa, por exemplo, as personagens podem devanear, enquanto, na rua, elas devem manter uma postura convencional e assumir os papéis sociais conforme é esperado delas, fato este que percebemos, claramente, quando ligado à última cena na qual descobrimos as profissões das personagens: Hilda exerce a função de manicure, Gaspar de cabeleireiro e Matilda de ascensorista.

Interessante observar que a imaginação assume um lugar muito importante em *Filme de amor*, uma vez que, no apartamento, há a possibilidade de as personagens se valerem dela para transcenderem o cotidiano opressor. Esse espaço para a imaginação diz respeito, também, ao próprio potencial poético da obra, já que a função poética consiste em “dar uma nova forma ao mundo que só existe poeticamente quando é incessantemente reimaginado” (BACHELARD, 1997, p. 61).

As personagens de *Filme de amor* buscam, no devaneio, uma forma de transcender o cotidiano. Se, como o próprio cineasta declarou, em entrevista contida no DVD do filme, a respeito das personagens de sua obra, “a mediocridade das suas vidas as acompanha do berço ao túmulo”, é, no entanto, nesse hiato – nesse fim de semana – que Hilda, Matilda e Gaspar, por meio do devaneio, podem superar a realidade opressora, porquanto “o devaneio se liga à realidade, ele a humaniza, a engrandece, a magnifica” (BACHELARD, 1997, p. 157).

Percebemos que é possível estabelecer uma conexão entre *Filme de amor* e cinema de poesia, pois, se “a alma do poeta está tão ligada à inspiração da água” (BACHELARD, 1997, p. 72), a figura do poeta se aproxima da figura do cineasta, pois a água é, sem sombra de dúvida, um elemento inspirador do filme, que congloba inúmeros símbolos. Além disso, a ideia segundo a qual “é da própria água que devem nascer as chamas do amor” (BACHELARD, 1997, p. 67) reporta-se à própria *diegese* – no sentido do “universo espaço-temporal no qual se desenrola a história” (REIS e LOPES, 2007, p. 107) – de *Filme de amor*, porquanto tanto é possível encontrar a temática do amor quanto o devaneio das personagens inspiradas pela água. Desse modo, podemos afirmar que a água convida Hilda, Matilda e Gaspar “à viagem imaginária” (BACHELARD, 1997, p. 137).

Notamos que, em *Filme de amor*, as personagens usam as mãos, sobretudo no momento em que elas começam a realizar suas tarefas domésticas, tais como varrer a casa, passar a roupa, limpar a banheira e o chão do apartamento, passar um bife de carne etc.

Podemos ligar o sonho e o devaneio das personagens também a estes momentos, nos quais, enquanto elas exercem tais atividades, põem-se a sonhar, a imaginar, pois, segundo Bachelard, “[...] Também a mão tem seus sonhos, suas hipóteses. Ela ajuda a conhecer a matéria em sua intimidade. Ajuda pois (**sic**) a sonhar” (BACHELARD, 1997, p. 111).

A água tem a ver com os sonhos como o próprio nome do livro de Bachelard indica. Ora, percebemos que o elemento onírico está fortemente presente ao longo da obra na forma como as personagens procuram evadir-se de seus cotidianos, por exemplo, no momento em que elas voam dentro do apartamento, no amor erótico que as três vivenciam, nas leituras de trechos de obras e nas performances, como a que se refere ao livro *Moby Dick*. Isso certamente diz respeito à própria poeticidade da obra, conforme propugnava Buñuel, para quem a presença do onírico nos filmes reporta-se ao cinema de poesia. Portanto, é possível afirmar que *Filme de amor* liga-se a certa tradição de filme poético, à proporção que Bressane trabalha o onírico – tal como no filme *Le chien Andalou*, ainda que de maneira diferente deste –, e, além disso, a sua maior preocupação tende a ser a maneira como a linguagem cinematográfica é construída – o que remete à ideia de cinema de poesia de Pasolini – e não uma narrativa cujo objetivo seja, a um só tempo, chamar e prender a atenção dos espectadores, como ocorre com a narrativa clássica hollywoodiana.

É importante frisar que o uso das drogas pelas personagens se dá logo no começo do filme, além de em outros momentos, como se fosse um ritual preparatório para o que se desenvolverá ao longo da narrativa: o contato de Hilda, Matilda e Gaspar com, dentre outras coisas, o amor erótico, a poesia, a literatura, a pintura e os conteúdos de suas psiques. Ora, as drogas proporcionam o contato com elementos do subconsciente, o que coincide com a opinião de Buñuel segundo a qual a exploração dos conteúdos dos subconscientes possibilita o cinema de poesia. Podemos perceber que *Filme de amor* também tem muita ligação com o inconsciente, seja por meio das inúmeras alusões ao elemento água, a qual também se liga ao inconsciente (BACHELARD, 1997), seja pelo olhar distante das personagens, seja pelo uso de psicotrópicos.

Há um momento da obra de Bressane particularmente interessante neste sentido: depois que Gaspar recita um trecho do poema chamado *As cismas do destino*, de Augusto dos Anjos, a personagem Matilda solta um grito de horror, o qual, para nós espectadores, é, aparentemente, imotivado, porém talvez esse trecho tenha feito a personagem entrar em contato com algum conteúdo de seu subconsciente de grande importância, o que não nos é dado conhecer. Já havíamos inserido no segundo capítulo a primeira e a terceira estrofe de *As cismas do destino*, mas vale, aqui, lembrá-las ao leitor:

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!

...

Lembro-me bem. A ponte era comprida,
E a minha sombra enorme enchia a ponte,
Como uma pele de rinoceronte
Estendida por toda minha vida! (ANJOS, 1994, p. 211)

Pensamos, a propósito, que se pode notar a poética do estranhamento, proposta por Chklovski, nos próprios diálogos que as três personagens de *Filme de amor* travam, na medida em que são intencionalmente recitativos e, muitas vezes, parecem-se mais com um conjunto de monólogos. Além disso, as personagens realizam atividades inusitadas, tais como quando Matilda usa uma vassoura não para varrer o chão, mas para rebolar, quando Hilda senta-se sobre um prato de leite, ou, ainda, na cena em que Hilda, Matilda e Gaspar preparam, com a ajuda de um ferro de passar roupas, bifés e ovos.

Outro exemplo que poderia ser citado é a cena em que, enquanto Hilda lê um trecho de um livro erótico ao telefone e é apalpada em seu órgão sexual por Gaspar, Matilda, já do outro lado da sala, dá uma resposta bastante descontraída também ao telefone. O inusitado da situação é que as duas personagens encontram-se no mesmo ambiente, e o telefone, neste caso, seria evidentemente dispensável. Destarte, o filme todo é perpassado por situações capazes de causar, em nós, espectadores, o estranhamento, e este, de acordo com Chklovski (1973), confere poeticidade à obra de arte.

Notamos que a câmera se faz presente o tempo todo: mesmo quando está parada, é possível sentir a sua presença. Logo no início do filme, ela toma Matilda de baixo para cima, num *contre-plongée*, depois se aproxima de Hilda quando ela vai colocar leite em um prato para um suposto gato – cuja presença, aliás, é totalmente metonímica, pois apenas o seu miado aparece – no momento, também, em que a câmera faz uma panorâmica acima das três personagens. Neste sentido, é importante lembrar que, segundo Pasolini (1982), o cinema de poesia ocorre quando é possível notar a presença da câmera, por meio de um uso estilizado da mesma. Ora, esta, em *Filme de amor*, se mostra como para revelar o próprio trabalho do cineasta, pois quando ela se faz sentir pelos espectadores, é possível perceber o trabalho de direção.

Dentro do apartamento, onde a maior parte do filme se passa, as personagens, ao encontrarem um espaço para exercitarem a imaginação, não se preocupam com as regras sociais do considerado bom comportamento, visto que se sentam à vontade, vestem-se

livremente, ficam semi-nuas ou nuas, usam drogas, recitam poemas, discorrem a respeito de narrativas eróticas as quais, inclusive, encerram contravenções, por exemplo, quando Matilda relata o seu caso com o próprio tio-avô aos doze anos de idade etc. Essa visão que temos das personagens apresenta um contraste nítido com as imagens finais no momento em que elas trabalham, já que se mostram deveras sérias.

É interessante mencionar que os filósofos humanistas do século XV viam as Cártes como as três fases do amor, quais sejam: beleza, despertar do desejo e alcance da satisfação. Portanto, o amor erótico, que faz parte da temática de *Filme de amor*, é pertinente ao próprio mito das três Graças. O filme de Bressane, a partir de um mito, trata, a um só tempo, do erótico, da linguagem cinematográfica, da literatura, do próprio cinema, da pintura e também da escultura. O erótico no filme é trabalhado pela temática do *ménage à trois*, pois as três Graças são representadas por Hilda, Matilda e Gaspar, as quais encontram no prazer sexual uma maneira também de libertar-se do cotidiano.

Como o trabalho com o especificamente cinematográfico do filme pode contribuir para a poeticidade de *Filme de amor*? Por meio de ângulos de câmera inusitados, tais como o *plongée* e o *contre-plongée*, fortemente presentes em *Filme de amor*, a obra permite lançar um novo olhar sobre as mais diversas imagens, pois o poético também consiste em colocar em evidência aspectos que passam despercebidos em nossos cotidianos. Acreditamos que o poético, aí, também se revela pelo estilo da câmera, a qual, aliás, se torna bastante perceptível, o que é pertinente ao cinema de poesia de Pasolini, conforme vimos no segundo capítulo.

Interessante notar como Bressane mistura, ao trazer para o seu *Filme de amor*, obras que fazem parte do cânone artístico com imagens, aparentemente banais, as quais podem ser facilmente encontradas nas ruas. O autor de *Matou a família e foi ao cinema* mistura a arte renascentista, por meio da referência ao quadro *O Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli e, ao mesmo tempo, mostra uma camisinha jogada no chão. Pensamos que esta própria maneira de trabalhar em forma de colagem, compondo cenas do cotidiano, como uma parede em que se encontra desenhado um órgão genital masculino ou um preservativo usado, reporta à fala de Matilda quando ela afirma que, para Raphael Cassinos-Assen, poeta espanhol do século XX: “ – a beleza era fácil, estava em todos os lugares. Para ele, todos os momentos eram poéticos e não somente certos momentos.” Destarte, Bressane procura captar o poético ali onde nem todos somos capazes de observá-lo: desde uma palavra escrita em um muro até uma camisinha. O filme nos mostra que a poesia também está no cotidiano, nas coisas simples e nos objetos.

Certamente, *Filme de amor* foge das grandes produções hollywoodianas em diversos sentidos. Trata-se de um filme relativamente barato, com poucos atores, ambientado, na maior parte do tempo, dentro de um apartamento. Ademais, *Filme de amor* se afasta completamente da lógica da narrativa clássica hollywoodiana, na medida em que se vale, dentre outros elementos, da poética do estranhamento e das estruturas de agressão. Aliás, é interessante ressaltar que os três atores principais do filme não são vedetes do cinema nacional, e, portanto, o filme não se encontra na lógica do *star system*, sobre o qual discorre Edgar Morin (1972) em sua obra *Les stars*.

3.2 *Filme de amor* à luz da Poética do devaneio

Bachelard assevera que o esforço fenomenológico nos leva a “tentar a comunicação com a consciência criante do poeta” (2006, p. 1). Ora, o método fenomenológico consiste em tentar compreender como a subjetividade do artista permitiu gerar determinada obra. De igual modo, o mesmo método nos permitirá ter acesso à “consciência criante” do cineasta na interpretação de *Filme de amor*. Bachelard, em sua *Poética do devaneio*, previu tal “consciência criante” no caso do poeta, o qual ele entende como aquele que lida com as palavras. Partiremos dessa ideia de “consciência criante do poeta” para estendê-la ao cineasta Júlio Bressane, uma vez que compreendemos *Filme de amor* como poético.

Segundo Bachelard, o fenomenólogo da imaginação deve tentar reviver os “impulsos da imaginação” do artista (2006, p. 6). Tentaremos, então, pontuar tais impulsos da imaginação do autor do filme, na medida em que isso for percebido por meio da obra, uma vez que eles nos ajudarão na apreensão de *Filme de amor* enquanto poético.

Podemos afirmar que as personagens de *Filme de amor* compartilham o ato de criação. Ou seja: o ato de criação não pertence apenas ao cineasta, mas também aos atores e personagens que não apenas vivenciam e interpretam o mito das três Graças, mas contribuem também com a sua própria imaginação, por meio da linguagem corporal, da voz, da interpretação etc. Inclusive, Julio Bressane, em entrevista contida no DVD da obra em análise, declarou que, para ele, não existe um autor de filme, pois há a contribuição de várias pessoas para a confecção da obra cinematográfica.

Em *Filme de amor*, as personagens experimentam os devaneios e não os sonhos noturnos, pois elas possuem consciência do que estão fazendo, apesar das possíveis alterações causadas pelas drogas que consomem logo no início da narrativa. Nos sonhos noturnos, o sonhador perde totalmente o controle sobre o que acontece, já, no devaneio, o sonhador pode

dominar a sua imaginação, uma vez que a consciência interfere. Segundo o *Guide des idées littéraires*: “ Le rêve est l’activité psychique, non soumise à la volonté, qui a lieu pendant le sommeil. Lorsqu’il se produit à l’état de veille, c’est une construction de l’imagination qui cherche à échapper au réel : on parle alors de rêverie ”¹¹ (BENAC, 1988, p. 422).

Bachelard, de igual modo, afirma que “a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo” (2006, p. 11). Além disso, “o devaneio – e não o sonho noturno – mantém o domínio de seus desdobramentos” (BACHELARD, 2006, p. 76). Destarte, não resta dúvida de que, como as personagens de *Filme de amor* não se encontram dormindo, não estamos lidando com sonhos noturnos, mas com devaneios. Certificamos que as personagens devaneiam, expressando devaneios das mais diversas maneiras.

Sustentamos que o devaneio também pode ser incorporado por outras formas artísticas como é o caso do próprio cinema, ao contrário do que previu Bachelard, cuja *Poética do devaneio* discorre sobre a arte da escrita, visto que, para ele, o devaneio poético “é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever” (BACHELARD, 2006, p. 6). Ainda com relação ao devaneio, Bachelard afirma que “para comunicá-lo, é preciso escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo” (BACHELARD, 2006, p. 76). Interessante notar como o próprio Bachelard não pôde prever o alcance de sua obra teórica, uma vez que ela é estudada para se pensar outros meios de expressão artística, além da literatura. Ademais, acreditamos que o devaneio poético não necessariamente precisa ser escrito, mas, também, pode ser trabalhado mediante as próprias imagens cinematográficas, dentre outras linguagens possíveis.

Entendemos *Filme de amor* como um filme de imaginação, no sentido de que ele se vale de fantasias, tanto as do cineasta quanto as das personagens, sendo que estas são um desdobramento daquelas. Tal uso recorrente da imaginação é um indício de filme de poesia, pois os poemas não existiriam se não fosse a imaginação criadora do escritor para lhes dar corpo. Observemos o que Herbert Read afirmou a respeito do assunto:

A ausência dessa característica no processo de produção cinematográfica é motivada, não apenas pela pobreza de fantasia, mas também, na maioria das vezes, por uma falta completa do filme de imaginação. O filme de imaginação – o filme como uma obra de arte, nivelando-se ao grande teatro, à grande literatura e à grande pintura – não virá até que os poetas entrem nos estúdios. (READ, 1969, p. 45)

¹¹ Trad.: O sonho é a atividade psíquica, não submetida à vontade, que ocorre durante o sono. Quando ele se produz em estado de alerta, é uma construção da imaginação que procura escapar ao real: fala-se então de devaneio.

Pelo que é possível depreender das palavras de Herbert Read, a imaginação está fortemente conectada com o cinema de poesia. Sem ela, os filmes de poesia não se tornariam possíveis. Pensamos que, por ser uma obra em que é possível perceber uma grande força imaginativa, *Filme de amor* é, essencialmente, poético. As personagens utilizam bastante a imaginação, por exemplo, ao deslocarem as funções usuais dos objetos, atribuindo-lhes novas, tais como: passar o ferro de roupa na carne; usar a vassoura não para varrer, mas para rebolar; ou ainda sentar-se sobre o leite em vez de bebê-lo.

Observamos o estado de devaneio das personagens até mesmo através do olhar delas, o qual, na maior parte do tempo, é vago. Enquanto se encontram dentro do apartamento, Hilda, Matilda e Gaspar procuram, visivelmente, até mesmo pelo uso das drogas, escapar ao real, atitude esta que, aliás, segundo Bachelard (2006), faz parte da poética do devaneio. Além disso, as personagens apresentam inúmeros comportamentos não muito usuais para, talvez, extravasar emoções e fantasias reprimidas no convívio com a sociedade. A título de exemplo, podemos citar: o vôo das personagens dentro do apartamento; o aparente riso imotivado de Gaspar em conversa com Hilda e Matilda; o momento em que Gaspar despeja uma substância branca no chão, e depois Matilda a aspira com o aspirador de pó; o uso do ferro de passar roupa para preparar bifês com ovos; uma conversação telefônica que se passa dentro do próprio apartamento entre as personagens; o momento em que Hilda se senta em um prato cheio de leite etc. A fuga do real, mediante o devaneio, por parte das personagens de *Filme de amor*, proporciona-lhes uma espécie de proteção de suas psiques, pois, segundo Bachelard, a “função do irreal [...] protege o psiquismo humano, à margem de todas as brutalidades de um não-eu hostil, de um não-eu estranho” (BACHELARD, 2006, p. 13).

Percebemos, também, o contraste entre a postura libertária das personagens, experienciada dentro do apartamento, e a formalidade das mesmas durante a cena final em que, enquanto Hilda e Gaspar trabalham dentro de um salão de beleza, ao lado deste há um elevador onde Matilda exerce a função de ascensorista. Estes últimos momentos do filme demonstram que as vidas das personagens são comuns e rotineiras, e os instantes de que dispõem para transcenderem seus cotidianos são hiatos que, embora curtos, permanecem essenciais. Destarte, o filme trata, além da temática do amor erótico e do amor ao cinema, da necessidade das pessoas de transcenderem seus cotidianos. A respeito deste contraste entre a maior parte da obra e o final, Bernardo de Carvalho faz a seguinte observação:

[...] o final rompe a dimensão onírica, esse tempo suspenso que parecia absoluto, para confrontá-lo com a dureza e a mediocridade de uma realidade exterior. No final, os personagens deixam de ser alegorias para retomar seus cotidianos e suas

identidades. O filme foi apenas um intervalo na miséria de suas vidas. Como num romance policial, o final revela quem são esses personagens, de onde vêm, lhes dá materialidade, rompe o sonho em que tinham se isolado, e com isso os engrandece e engrandece o filme e a percepção do espectador, que sai do cinema mais confiante na imaginação e na arte como possibilidade de resistência. (CARVALHO, Bernardo. *Filme pornográfico*. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <rlima@unb.br> em 11 de março de 2011.

Observamos que as personagens de *Filme de amor* estão constantemente em um devaneio, sendo este estimulado por meio das drogas, as quais, apesar de alterarem em parte a consciência, permitem às personagens o controle da imaginação. O devaneio também tem a ver com lembranças do passado, na medida em que as personagens remetam-se a ele para recuperar alguma experiência marcante, como é o caso de Matilda que relata ter tido um caso com seu tio-avô aos doze anos de idade. Segundo Bachelard:

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando às ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem... Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. (BACHELARD, 2006, p. 99)

O devaneio também diz respeito à procura de conhecer melhor a si mesmo. Acreditamos que, em *Filme de amor*, as personagens estejam em tal busca, valendo-se, para isso, do próprio devaneio. Desse modo, notamos que o devaneio tem uma função essencial, pois, além de permitir a possibilidade de transcendência do cotidiano, proporciona mais ferramentas para um maior conhecimento da própria interioridade, na medida em que é capaz de colocar o ser humano em contato com conteúdos de sua imaginação e de sua memória:

Assim, em nosso modesto estudo das mais simples imagens, nossa ambição filosófica é grande: provar que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver. (BACHELARD, 2006, p. 15)

Observamos, claramente, em *Filme de amor* que os momentos vivenciados pelas personagens dentro do apartamento são justamente o exíguo tempo de que dispõem para experimentar a sensação de liberdade. Tal liberdade que, no filme, significa afastamento do cotidiano, dá-se, também, por meio do devaneio. Desse modo, a ideia segundo a qual “uma das funções do devaneio é libertar-nos dos fardos da vida” (BACHELARD, 2006, p. 70) é pertinente à poética do filme.

Para Bachelard, “O homem é soberano em seus devaneios” (BACHELARD, 2006, p. 77). Assim, pensamos que, por meio da imaginação, é possível que ele consiga libertar-se do cotidiano e de um sistema econômico que é, essencialmente, exploratório. Pensamos que o filme discorre acerca da capacidade que os seres humanos têm de sonhar acordado, ou seja, devanear, até mesmo como uma forma de sobreviver psicologicamente na sociedade. O cotidiano das personagens é medíocre, conforme o próprio Julio Bressane relata, mas, através do devaneio, fomentado pela literatura, pelo amor erótico e também pelo uso de psicotrópicos, esses três amigos podem viver de forma mais mágica e intensa, ainda que seja por um curtíssimo período de tempo.

Segundo Bachelard, os nossos devaneios, ao se concentrarem em torno de nossa *anima*, “ajudam-nos a encontrar o repouso” (BACHELARD, 2006, p. 89). Ora, essa tônica do repouso também é bastante pertinente a *Filme de amor*, uma vez que os momentos finais do filme em que as personagens estão trabalhando se contrapõem à maior parte da narrativa em que elas estão constantemente em estado de devaneio, encontrando o seu repouso em *anima*. Esta observação é interessante se pensarmos que, na realidade, as pessoas representadas pelas personagens no filme, geralmente, dedicam grande parte de seu tempo ao trabalho, e o momento de descanso é mínimo. *Filme de amor*, todavia, centra-se, justamente, neste curto período de tempo para criar uma narrativa sobre o ócio de três pessoas comuns.

Há uma passagem em *Filme de amor* na qual Hilda e Matilda, literalmente, alçam vôo dentro do apartamento e, inclusive, encenam uma saída do mesmo através da janela. Interessante perceber a construção desta cena. No plano que a antecede, localizado fora do apartamento, ouve-se o som de um avião decolando e vê-se uma escultura de um anjo com as asas abertas e um pássaro voando. Em seguida, os planos em preto e branco em que Matilda voa alternam-se com os planos coloridos em que Hilda também voa. Gaspar, diferentemente delas, aparece em movimento circular, como se estivesse sendo levado por algo ou por alguém. O alçar vôo reporta-se à liberdade de que as personagens gozam durante este curto período de tempo, que corresponde a um final de semana.

Por mais que o cotidiano seja opressor, é possível, por meio da imaginação, que as personagens vivenciem momentos únicos de liberdade. A sociedade pode exercer o controle sobre os mais diversos âmbitos na vida de um indivíduo, mas não sobre a sua imaginação. A propósito, Bachelard se vale desta imagem na seguinte passagem da *Poética do devaneio*, associando o devaneio não à fuga, mas ao alçar vôo: “Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Sua existência não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar vôo” (BACHELARD, 2006, p. 94).

Dessa forma, o devaneio assume uma grande importância, pois representa uma liberdade fundamental de que gozamos, qual seja, a de sonhar acordado, pois é aí que somos livres psicologicamente, e é por meio desse artifício que é possível sobreviver psicologicamente numa sociedade hostil. Julio Bressane trata, em seu filme, de necessidades que todos possuem, tais como: sonhar, utilizar a imaginação e sair um pouco fora da realidade. Neste sentido, as seguintes palavras vêm a calhar: “Que outra liberdade psicológica possuímos, afora a liberdade de sonhar? Psicologicamente falando, é no devaneio que somos seres livres” (BACHELARD, 2006, p. 95).

Bachelard (2006) faz menção da identificação entre os devaneios do escritor e os do leitor. Acreditamos que o mesmo pode ocorrer entre o cineasta e o espectador. Muitas vezes, um devaneio trabalhado pelo artista ao longo do filme – como, por exemplo, o vôo que as personagens alçam dentro do apartamento – pode ser sentido pelo espectador de tal forma que desperte recordações e também devaneios ligados à sua própria experiência de vida.

De acordo com Bachelard, “basta a palavra de um poeta, a imagem nova mas arquetipicamente verdadeira, para reencontrarmos os universos da infância” (BACHELARD, 2006, p. 121). Sustentamos que, assim como o poeta, o cineasta igualmente é capaz de nos fazer voltar à infância por meio apenas de uma imagem. Do mesmo modo que o poeta, o cineasta também pode nos devolver essa capacidade de nos maravilharmos com as coisas, com os objetos, com as pessoas, com o mundo, visto que, na medida em que crescemos, tal capacidade vai se perdendo ou se tornando cada vez mais parca.

Acreditamos que *Filme de amor* esteja muito vinculado à ideia de repouso, até mesmo porque as personagens não estão trabalhando. Ao contrário, a maior parte do filme diz respeito aos momentos em que elas gozam do repouso, não apenas porque descansam, mas, também, porque vivenciam situações completamente diferentes do próprio cotidiano. Além disso, em *Filme de amor*, observa-se que o devaneio está diretamente ligado ao elemento água, que aparece diversas vezes ao longo do filme, funcionando como uma substância de descanso:

Amenizar, apagar o caráter traumático de certas lembranças da infância, tarefa salutar da psicanálise, equivale a dissolver essas concreções psíquicas formadas ao redor de um acontecimento singular. Mas não se dissolve uma substância do nada. Para dissolver as concreções infelizes, o devaneio nos oferece as suas águas calmas, as águas escuras que dormem no fundo de qualquer vida. A água, sempre a água, vem nos tranquilizar. De qualquer modo, os devaneios repousantes devem encontrar uma substância de repouso. (BACHELARD, 2006, p. 123)

Dentro do apartamento, perde-se a noção das horas. Os espectadores, muitas vezes, não sabem se é dia ou noite, de modo que “Esse estado de alma, vamos reencontrá-lo nos nossos devaneios. Ele nos ajuda a por o nosso ser em repouso” (BACHELARD, 2006, p. 125). Destarte, as personagens descansam dos fardos do cotidiano, inclusive das obrigações atinentes a horários. Embora o amor erótico lá apareça de modo contundente, não podemos deixar de observar o fato de que as personagens encontram-se na narrativa em constante estado de devaneio, o qual, inclusive, proporciona o repouso.

Podemos afirmar que as personagens de *Filme de amor* são sonhadoras e que o elemento onírico aparece justamente por meio dos devaneios das personagens. Interessante notar que o elemento onírico, que Buñuel havia observado como marca do cinema de poesia em seu manifesto, tendo-se valido, inclusive, disso em seus próprios filmes, aparece não na forma de um sonho noturno em *Filme de amor*, mas na forma de devaneios, já que “o sonho da noite não nos pertence. Não é um bem nosso” (BACHELARD, 2006, p. 140), é no devaneio que possuímos a capacidade de criar, de imaginar, de fabular.

Buñuel (1983) discorre acerca das imagens cinemáticas como poéticas, na medida em que haja exploração dos conteúdos do subconsciente. Entendemos que o onírico, seguindo Bachelard (2006), também pode se apresentar por meio do devaneio, no qual, apesar da presença da consciência, ainda é possível emergirem elementos do subconsciente. Portanto, o poético, em *Filme de amor*, aparece de forma diferente da concepção prevista por Buñuel, no entanto, não deixa de estar ligada a ela. Neste sentido, é possível afirmar que há um alargamento do conceito de cinema de poesia de Buñuel, pois os elementos oníricos revelam-se por intermédio do devaneio e não do sonho noturno, com o qual o cineasta surrealista trabalhava em seus filmes.

“[...] Há em cada homem um destino de devaneio, destino que passa diante de nós em nossos sonhos e ganha corpo nos devaneios.” (BACHELARD, 2006, p. 131) Esse destino de devaneio que pertence a todos os seres humanos é muito bem retratado em *Filme de Amor*, na medida em que suas personagens se valem de seus devaneios para descansar dos fardos do cotidiano, conhecer melhor a si mesmas, vivenciar o amor erótico etc.

Ora, Bressane, em seu filme, trabalha temáticas muito densas, o que nos mostra a capacidade do cinema de lidar com os mais diversos assuntos não de forma superficial, em que pese o fato de ser uma arte em que os fotogramas passam muito rapidamente. Dessa forma, cai por terra a ideia segundo a qual o cinema seria um divertimento leviano, opinião esta que ainda muitos compartilham, haja vista que, como bem mencionou Tarkovski, “A trajetória do cinema rumo à autoconsciência sempre foi dificultada por sua posição ambígua,

pairando entre a arte e a indústria: o pecado original do seu nascimento como fenômeno de mercado” (TARKOVSKI, 2002, p. 119).

Segundo Bachelard (2006), o sonhador de devaneios formula um *cogito*, na medida em que possui a clareza de consciência, ao contrário do sonhador de sonhos noturnos. Desse modo, a atividade onírica, presente no devaneio, reporta-se à própria concepção de cinema de poesia de Buñuel, ainda que de forma diferenciada. Neste sentido, observemos as palavras de Bachelard:

Tal é, para nós, a diferença radical entre sonho noturno e devaneio, diferença essa que pertence ao âmbito da fenomenologia: ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio, se for um pouco filósofo, pode, no centro do seu eu sonhador, formular um cogito. Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta [...] (BACHELARD, 2006, p. 144)

Concordamos com a ideia segundo a qual a poesia tem a função justamente de “despertar do sono da indiferença” (BACHELARD, 2006, p. 159). E, como já vimos, a linguagem poética não é apanágio da poesia (JAKOBSON, 2003) e, portanto, também pode ser estendida aos filmes. As personagens de *Filme de amor*, por exemplo, através dos momentos poéticos proporcionados pelo devaneio, ao não se dobrarem ao ritmo exaustivo dos trabalhos que desempenham, fazem de seus finais de semana hiatos que as permitem viver com mais intensidade.

Acreditamos que os devaneios das personagens também podem fazer surgir devaneios nos próprios espectadores. Eles podem existir naquele que experencia a obra de arte, isto é, o próprio fruidor, o qual também goza da possibilidade de devanear, seja por meio dos devaneios das personagens, seja por meio das imagens.

Ora, assim como, para Gaston Bachelard (2006), o escritor parte de um devaneio para escrever um poema, o cineasta Julio Bressane, se concordarmos com o fenomenólogo francês, possivelmente também partiu de um devaneio para compor seu filme. Evidentemente, não podemos recuperar o devaneio inicial do artista, mas podemos deduzi-lo por meio da obra mesma, sobretudo dos devaneios de Hilda, Matilda e Gaspar. Tais devaneios são expressos através das memórias das personagens de *Filme de amor*, da imaginação, das atitudes não padronizadas, tais como sentar em um prato cheio de leite, estabelecer uma conversação telefônica no mesmo ambiente em que as pessoas envolvidas se encontram, voar dentro do apartamento ou ainda preparar bifes com um ferro de passar roupas.

3.3 Poética do espaço em *Filme de amor*

Ao longo desta parte do capítulo III, pretendemos elaborar uma proposta de interpretação a partir de como o espaço é trabalhado em *Filme de amor* à luz da *Poética do espaço* de Gaston Bachelard. Essa proposta de análise fenomenológica é bastante pertinente, na medida em que a própria obra de Bressane permite tal chave de leitura, como ficará mais claro ao longo da argumentação.

Faz-se necessário frisar que o espaço, em *Filme de amor*, é bem explorado. Ao contrário das regras da decupagem clássica, a câmera se faz notória, através dos *travellings*, dos *plongées*, dos *contre-plongées*, dos planos-sequência etc. Conforme já discorremos no capítulo anterior a respeito do discurso da transparência, o cinema hollywoodiano busca diluir, ao máximo, a presença do narrador (autor), no intuito de que o filme se aproxime da realidade (BERNARDET, 2006). Em contrapartida, o espaço do filme em análise não é utilizado, pura e simplesmente, como mero instrumento para a compreensão de uma determinada narrativa. Ao espectador são fornecidas as condições para que perceba a construção de uma linguagem e, portanto, a presença de seu autor, assim, o espectador possui tempo, ao longo da narrativa, de explorar os espaços propostos pelo cine-diretor e desenvolver um pensamento crítico a respeito dos mesmos.

É importante ressaltar, aliás, que o uso do espaço faz parte da própria possibilidade de construção do cinema, porquanto os filmes comunicam e significam por intermédio de imagens, e é, mediante estas, que os espaços se revelam. Toda imagem traz um espaço, seja ele uma rua, uma casa, um corpo etc. Ou ainda, “do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *pedaços de tempo* e *pedaços de espaço*” (BURCH, 2006, p. 24), imagem essa que diz respeito à própria essência do cinema enquanto potencial captador, construtor e re-significador de espaços.

Bachelard, em sua *Poética do espaço*, faz uma fenomenologia das imagens referentes à casa, a partir de textos literários, principalmente os poéticos. Ora, seria possível fazer o mesmo tendo como fonte o cinema, já que o próprio signo de que este se constitui é a imagem. Ao longo deste texto, temos por intenção, justamente, analisar os espaços da casa – que, na verdade, é um apartamento, mas que será considerado a partir da simbologia da casa abordada por Bachelard – em *Filme de amor*, a fim de possibilitar um auxílio interpretativo da obra em questão.

A maneira como cada indivíduo entende a imagem também é diferente em que pese o senso comum. Isto é: a maneira como cada um vê a imagem diz respeito à sua percepção

subjetiva da realidade. É possível que o ser interpretante, observando a imagem – seja ela encontrada numa poesia, seja num filme – a partir de suas vivências interiores, associe tal imagem a alguma recordação distorcida por aquela realidade interior. Dessa maneira, o fruidor imagina a imagem, cria imagens a partir de imagens.

Talvez seja esta uma das razões pelas quais cada obra de arte provoca sensações diferenciadas, em termos de catarse, bem como interpretações por vezes tão díspares. Em outros termos, a compreensão dessas imagens passa pela subjetividade de cada um que frui uma determinada obra. Assim, “a imagem poética é essencialmente *variacional*” (BACHELARD, 2008, p. 3).

No caso de *Filme de amor*, a liberdade conferida ao espectador faz parte da própria concepção da obra, uma vez que não é possível cair em esquemas interpretativos de fácil e imediato acesso. Esse ato de olhar, pela primeira vez, o objeto, no qual consiste o trabalho do fenomenólogo, encontra-se na própria maneira como o filme em análise foi arquitetado, uma vez que as imagens trazem algo de inaugural e não se restringem ao repertório de imagens já extenuadas pelo cinema.

O efeito provocativo do filme dá-se, vale dizer, no sentido da inteligência e da compreensão do mesmo, visto que o compreender torna-se muito mais complicado quando se está afeito a esquemas de narrativas triviais. Adentrar intelectivamente nesta obra significa pensar a respeito dela, por meio dela, resultando numa imensa rede de possibilidades interpretativas. A frase segundo a qual “o espectador, para o autor, não é senão um outro autor” (PASOLINI, 1982, p. 224) faz-se pertinente nesta obra de Bressane.

Destarte, não há uma única possibilidade interpretativa para *Filme de amor*, mas várias porque se trata de “obra aberta” (ECO, 2007) *par excellence*. Cada vez que se assiste ao filme, novos caminhos de inteligência e de compreensão se abrem. *Filme de amor*, aliás, não tem um fim definitivo, o que pode ser explicado por alguns indícios, tais como: a narrativa começa e termina com imagens do mar e, há um movimento repetitivo da câmera ao final que, de algum modo, revela a repetição e a circularidade da narrativa. Assistir a este filme implica não ter como objetivo a mera compreensão de uma história que se perderá entre muitas outras, mas, isto sim, a reflexão sobre a vida, a arte e o cinema através do próprio cinema.

O demorar sobre cada cena e o perscrutar da câmera em torno de cada objeto – por meio da escolha que o diretor faz pelos planos-sequência – possibilitam ao espectador um mergulho intelectual nas imagens. A câmera bressaniana, ao averiguar tais espaços, incita o espectador a fazer o mesmo: cada objeto aparece redimensionado através da câmera, redimensionando a própria realidade. Para Pasolini (1982), a propósito, o cinema reproduz a

realidade, e esta “é o cinema em estado de natureza” (PASOLINI, 1982, p. 162). Cada objeto também representa um espaço que, embora delimitado, comunica-se com outros espaços.

A imagem, proveniente de qualquer campo artístico, comunica-se com diferentes sensações e vivências do espectador. Assim como “a frase abre-se a uma série de conotações que superam e muito o que ela denota” (ECO, 2007, p. 77), a imagem, de igual modo, também evoca uma série de conotações, uma rede de sentidos à percepção do espectador, tanto consciente quanto inconsciente, que podem ir bem além daquilo que o diretor quis dizer, da sua suposta intencionalidade. Nas palavras de Umberto Eco: “A diferente referencialidade da expressão não reside, portanto, na expressão em si, mas no receptor” (2007, p. 77).

A obra em análise é aberta no sentido de convidar o espectador a fazer a sua própria montagem, pois, muito embora haja uma montagem proposta, tem-se a impressão que outras seriam possíveis, subterraneamente, até mesmo porque não existe uma narrativa linear. Outras interpretações possíveis pululam no próprio corpo da obra a partir de certa escritura fílmica. Em outros termos, a montagem do filme não é enrijecida, mas permite uma maior interação do espectador com ele, já que início, meio e fim são intercambiáveis. Aliás, o fim assemelha-se muito ao começo da obra, conforme já mencionamos anteriormente.

Cada plano do filme dá a ver os espaços recônditos do apartamento em que as personagens se encontram, até mesmo devido à sua maior duração, já que a câmera demora sobre cada cena, a contrapelo de uma gramática cinematográfica feita para a provocação das sensações, que corresponde ao discurso persuasivo em contraposição ao discurso aberto de que trata Umberto Eco (2007).

É possível, ao espectador, penetrando seu olhar nesses espaços, associar a sua própria subjetividade e percepção a tais micro-espaços, dentro do espaço maior que é a casa. Grande parte do filme se passa em um apartamento, mas usaremos o apartamento com o sentido de casa, muito embora Bachelard, cuja análise fenomenológica diz respeito à casa propriamente dita e não ao apartamento, faça uma ressalva com relação à diferença entre os sentidos de ambos:

Em Paris, não existem casas. Em caixas sobrepostas, vivem os habitantes da grande cidade: “Nosso quarto parisiense”, diz Paul Claudel, “entre suas quatro paredes, é uma espécie de lugar geométrico, um buraco convencional que mobiliamos com imagens, com bibelôs e armários dentro de um armário.” O número da rua, o algarismo do andar fixam a localização do nosso “buraco convencional”, mas nossa morada não tem nem espaço ao seu redor nem verticalidade em si mesma [...] A casa não tem raízes. Coisa inimaginável para um sonhador de casa: os arranha-céus não têm porão. Da calçada ao teto, as peças se amontoam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira. Os edifícios, na cidade, têm apenas uma altura exterior [...] (BACHELARD, 2008, p. 44)

O olho da câmera de Bressane perscruta e transmite uma nova forma de enxergar aquilo que já se encontra embotado pela proliferação de imagens, midiáticas ou não, muitas vezes sem nexos. *Filme de amor* confere uma nova significação ao caos das imagens do cotidiano e reveste o mesmo caos de um cosmos pleno de significação, redimensionando a própria realidade. Destarte, ao espectador é conferida a possibilidade de interferir ativamente ao assistir ao filme, penetrar nesses espaços, sonhar com eles e, até mesmo, devanear sobre eles, na medida em que os devaneios do cineasta ou das personagens possam tocar os do próprio espectador.

Nas salas de cinema, não se pode voltar a assistir ao filme várias vezes numa tentativa de uma interpretação mais detida do mesmo, pois as imagens passam muito rapidamente. Esse retorno ao filme dá-se no contato direto com a obra, por meio dos aparelhos disponíveis para isso, pois há a possibilidade de ir e voltar à mesma cena quantas vezes se quiser ou se achar necessário. Neste sentido, Bressane propõe ao espectador o tempo para pensar cada cena, ao recorrer aos planos-sequência. Este estilo torna-se uma alternativa a uma gramática cinematográfica, inclusive corrente, ditada pelas leis do mercado consumidor, segundo a qual as imagens passam velozmente, por meio dos planos frenéticos, e procuram, apenas, fazer com que o espectador compreenda determinada narrativa e se emocione com ela.

Existe, até mesmo, um preconceito, aliás, bastante comum, que é preciso questionar, qual seja, o de que se o indivíduo ler, ele utilizará muito mais a imaginação do que se assistir a um filme. Inclusive no caso de obras literárias que possuem uma interpretação inter-semiótica para o cinema, não são raras as pessoas que aconselham a, primeiramente, ler o livro e, somente depois, assistir ao filme, sob pena de ter a sua imaginação tolhida pelas imagens apresentadas no filme.

A ideia de que o cinema, essencialmente, reduz e simplifica o sentido das coisas não passa de uma preconstituição, uma vez que os filmes, desde os mais comerciais até os mais experimentais, são capazes de suscitar inúmeros questionamentos e reflexões. Em outras palavras, não há absolutamente nada intrínseco à sétima arte que a faça, a princípio, inferior ou menor. Em realidade, confere-se um lugar esteticamente privilegiado à literatura escrita em contraposição a outras formas de expressão como, dentre outras, a literatura oral e o próprio cinema.

O cinema de poesia não se preocupa com as leis do comércio, isto é, com a necessidade de agradar para vender, ele não se pretende mais uma mercadoria a ser descartada. O volume de filmes produzidos é enorme, mas poucos são os que “sobrevivem”.

Somente aqueles que, assim como as demais obras de arte, têm a dizer às gerações vindouras permanecem através dos tempos, ainda que tal permanência também possa ser discutida, como, por exemplo, demonstram as críticas referentes aos cânones que procuram desmascarar aquelas obras cujo valor é justificado por uma suposta qualidade estética, mas que, na verdade, escondem ideologias.

Em *Filme de amor*, cada parte da casa é, de fato, habitada pelas personagens: os cômodos, sala, quarto e cozinha, os móveis, o sofá, as cadeiras, a cama etc., além dos cantos do apartamento. Segundo Bachelard: “[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa” (2008, p. 146).

No momento mesmo em que as personagens ocupam os espaços da casa, elas, também, imprimem neles suas próprias maneiras de ser e os seus traços de personalidade. Hilda, Matilda e Gaspar parecem seres estranhos no ambiente em que se encontram, porquanto a própria desfamiliarização faz parte da construção poética do filme, na medida em que as personagens não se comportam como pessoas, em seu cotidiano, dentro de suas moradias. Hilda, Matilda e Gaspar habitam todos os cantos, todos os espaços recônditos, todas as possibilidades de espaço da casa. A câmera explora, dos mais diversos ângulos, as personagens que se movimentam, nos diversos espaços da casa, imbuídos de conteúdos de intimidade, convidando o espectador a desvendá-los.

A casa ocupada pelas personagens é, pois, bastante detalhada ao longo do filme, o que é deveras revelador se pensarmos que “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é [...] o nosso primeiro universo [...] um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 2008, p. 24). As personagens, ao explorarem os espaços da sua habitação, convidam o espectador, de algum modo, a fazer o mesmo. Cada espaço da casa é descoberto de maneira que nada possa escapar ao voyeurismo do fruidor, desde os cômodos da casa até os móveis: o sofá, a mesa, a cama, o guarda-roupa etc.

Xavier (2006) ressalta que Bressane leva para dentro de seus filmes questionamentos quanto ao próprio fazer cinematográfico. Em outras palavras, ao revelar os seus aparatos de representação, suas obras lançam interrogações quanto à linguagem do cinema, permitindo ao espectador refletir sobre a mesma. *Filme de amor* parece querer dobrar-se sobre si mesmo, estudar a si mesmo. Várias tomadas, com ângulos diferentes, são feitas a partir dos mesmos espaços e objetos. Além disso, há o uso do desfoque – o espaço daquilo que resta incompreensível, portanto, plurissignificativo –, a alternância entre preto e branco e colorido,

posições diferentes dos corpos, remetendo o fruidor à representação da posição das três Graças na pintura e na escultura. Destarte, o espectador é não apenas convidado, mas instigado, o tempo todo, a pensar as imagens do cinema por intermédio de um filme em particular.

As personagens se encontram na casa, durante a maior parte do tempo, justamente porque o espaço do lar permite tal possibilidade de superação e saída do cotidiano alienante, ainda que seja na duração de um fim de semana, e surge a possibilidade do devaneio:

Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz. Só os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele usufrui diretamente de seu ser. Então, os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se por si mesmos num novo devaneio. (BACHELARD, 2008, p. 26)

Dentro da casa é possível, pois, transcender, sonhar, até mesmo como uma forma de sobreviver psicologicamente diante do mundo opressor. Frente a um mundo no qual ocorrem inúmeros estímulos imagéticos e pouco se incita a refletir a respeito desse mesmo caos de imagens, o espaço da casa traz a possibilidade de transcendência. Cada indivíduo procura ter o seu canto no mundo, ficar ao abrigo das intempéries da vida, como a chuva, o sol, o vento, as tempestades, as inundações, sejam tais contratempos reais ou metafóricos. A casa assume, assim, a dimensão de abrigo, de proteção, ela é o lugar onde os seres humanos podem sentir-se seguros. O trecho que se segue é longo, mas vale a pena citar para ilustrar o quanto a noção de segurança está associada à casa. Ainda se faz presente a ideia segundo a qual o corpo se liga à casa, quando não é a própria casa:

Eis a página central da resistência humana da casa no centro da tempestade (p. 115): “A casa lutava bravamente. A princípio, ela se queixava; as piores rajadas a atacaram de todos os lados ao mesmo tempo, com um ódio nítido e tais urros que, durante alguns momentos, eu tremi de medo. Mas ela resistiu. Quando começou a tempestade, ventos mal-humorados dedicaram-se a atacar o telhado. Tentaram arrancá-lo, partir-lhe os rins, fazê-lo em pedaços, aspirá-lo. Mas ele curvou o dorso e agarrou-se ao velho vigamento. Então outros ventos vieram e, arremessando-se rente ao solo, arremeteram contra as muralhas. Tudo se vergou sob o choque impestuoso; mas a casa, flexível, tendo-se curvado, resistiu à fera. Sem dúvida, ela se prendia ao solo da ilha por raízes inquebrantáveis, e por isso suas finas paredes de pau-a-pique e madeira tinham uma força sobrenatural. Por mais que atacassem as janelas e as portas, pronunciassem ameaças colossais ou trombeteassem na chaminé, o ser humano agora em que eu abrigava meu corpo nada cedeu à tempestade. A casa apertou-se contra mim, como uma loba, e por momentos senti seu cheiro descer maternalmente até o meu coração. Naquela noite ela foi realmente minha mãe. (BACHELARD, 2008, p. 61)

A casa, em *Filme de amor*, assume uma importância tal que os espaços nela presentes são minuciosamente explorados. Assim, o espectador pode conhecer, com precisão, o lugar onde as personagens habitam, por um curto período de tempo de um final de semana. Com uma câmera, os espaços mais recônditos põem-se a descoberto, o que, de modo algum, significa dizer que ali tudo se esgotou, pois, muito ao contrário disso, é ali que tudo começa, e o filme nunca tem fim porquanto existe um movimento da câmera que repete, ao final, a mesma cena do início, isto é, a presença do mar, fato este que demonstra estar a obra, ainda, absolutamente em “aberto”, e cabe ao espectador completar o seu sentido, preparar o seu próprio mosaico de interpretações a partir do que tais imagens evocam.

Um guarda-roupa entreaberto, que aparece no momento em que as personagens estão representando trechos adaptados do texto de *Moby Dick* de Herman Melville, entreabre um mundo de signos da intimidade daqueles cujos objetos ali estão, o guarda-roupa entreaberto é a conexão com o mundo dos signos e da psique das personagens. É um micro-espaço que convida a espaços maiores, é o micro que se comunica com o macro, associado à ideia do caráter ilimitado do universo íntimo, uma vez que os objetos dizem respeito a escolhas, e, ao uso feito deles, é possível ligar traços de personalidade, de vivências ali configuradas e reconfiguradas:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos-mistos, objetos-sujeitos. Tem como nós, por nós e para nós uma intimidade. (BACHELARD, 2008, p. 91)

Cada objeto – e a maneira como aparece ao longo do filme – pode comunicar-se com vivências únicas dos espectadores. Neste sentido, os espectadores sentir-se-ão tocados por diferentes motivos, de modo que diferentes razões motiva-nos a experimentar sensações diferentes com relação à obra de arte. Cada fruição, portanto, será única, e cada fruidor voltando, tantas vezes quantas forem possíveis, a *Filme de amor*, terá um novo olhar e novas formas de interpretar.

O que tais imagens evocam no universo de cada um de nós, de cada um dos seus espectadores ou dos seus potenciais espectadores, é, deveras, inusitado. O olhar que cada um de nós lança sobre os objetos e sobre aquilo que está em volta dos mesmos é, de fato, único e não esgota, exatamente por isso, a imagem, pois ela existe apenas enquanto percepção de um olhar, ainda que ela o ultrapasse indefinidamente:

Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Ele só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele. Complexidades do pensamento e visões poéticas do mundo não têm de ser introduzidas à força na estrutura do que é manifestamente óbvio. A lógica comum da seqüência linear assemelha-se de modo desconfortável à demonstração de um teorema. Para a arte, trata-se de um método incomparavelmente mais pobre do que as possibilidades oferecidas pela ligação associativa, que possibilitam uma avaliação não só da sensibilidade, como também do intelecto. E é um erro que o cinema recorra tão pouco a esta última possibilidade, que tem tanto a oferecer. Ela possui uma força interior que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimentos, gerando tensão numa resposta direta à lógica narrativa do autor. (TARKOVSKI, 1998, p. 17-18)

O apartamento é explorado em cada detalhe, na medida em que todos os espaços recônditos da casa são não apenas mostrados, mas, também, vivenciados pelas personagens. Todos os espaços da intimidade são despidos ante os olhos do espectador assim como os corpos das personagens, os quais, também, representam casas porquanto cada ser habita um corpo. A cena em que a câmera detém-se no vagão de um trem e, depois, foca na vagina de uma das personagens sugere uma ideia de espaço em expansão, um espaço menor que se comunica com um maior, um corpo que se comunica com o próprio cosmos. Neste sentido, é possível visualizar a ideia segundo a qual o foro íntimo traz a dimensão da imensidão. No capítulo intitulado “Imensidão íntima”, Bachelard discorre sobre a imensidão do ser nos seguintes termos:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo. (BACHELARD, 2008, p. 190)

Há certa cena de *Filme de amor* que chama particularmente a atenção. Matilda é depilada por uma personagem, que não é possível identificar, sob o fundo musical de *O maior castigo que eu te dou* de Noel Rosa. Então, surge, em *off*, misturando-se à música anterior, o ruído de um vagão de trem em movimento. Em seguida, a imagem do mesmo aparece, e o plano dura cerca de vinte e nove segundos. O longo plano subsequente, cuja duração é de aproximadamente um minuto e quatro segundos, revela a vagina de uma personagem, que tampouco é possível distinguir, pois o rosto da mesma não aparece, mas se supõe que seja Matilda.

O espectador olha para o vagão do trem e, depois, para a vagina da personagem, o que conota a possibilidade de comunicação entre dois espaços, aparentemente, não passíveis de

associação: a presença do vagão remete o espectador ao interior da vagina da personagem, ao mesmo tempo em que ouve o barulho do trem. Ou seja: a imagem deste desaparece, mas o som, que faz lembrá-lo, continua, o que revela a sua presença, a um só tempo, metonímica e metafórica. No caso do ser feminino, isso é particularmente interessante porquanto é no útero – de certo modo, este é a primeira casa onde o ser humano habita – que nos formamos; é de lá que viemos¹². A arte é capaz de nos fazer, metaforicamente, voltar a este primeiro lar, através de um retorno à intimidade, à comunicação daquilo que nos é mais interior.

Existe um momento que é particularmente interessante no filme: quando a personagem Hilda abre as cortinas revelando, ali, um micro-espaço dentro do micro-cosmos que a casa já representa no mundo. Ali há o espaço do escondido onde reside, também, o proibido: uma relação sexual entre três pessoas, um *ménage à trois*. E tal forma de amor, uma vez mais, é capaz de chocar as convicções do espectador, uma vez que este pode sentir-se afrontado em suas crenças e pudores. Porém, a cena não é tão-somente feita para chocar o espectador, mas para revelar a multiplicidade de espaços, imbuídos de riqueza íntima e subjetiva, dentro da casa. A revelação destes espaços traz uma dimensão mais profunda acerca das características das personagens envolvidas no enredo.

Além disso, é possível enxergar a questão da casa na própria conexão que se estabelece entre Hilda e Vênus. A personagem Hilda representa o seguinte trecho do quadro *O nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli: Vênus encontra-se com a mão direita sobre os seios e a esquerda sobre os cabelos, os quais cobrem seu sexo. Hilda, com os cabelos bem mais curtos que a Vênus de Botticelli, tem as mãos posicionadas da mesma forma e, ao seu lado, há uma banheira, a qual remete à concha. Vênus nasce a partir de uma concha e, neste sentido, ela é a sua primeira casa, não apenas a casa em que habita, mas a que torna possível o seu próprio nascimento. A concha também representa o órgão sexual feminino (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1996), o que remete ao conteúdo predominantemente erótico de *Filme de amor*.

O espaço da casa é formado a partir da projeção, na realidade, de características da personalidade dos que nela moram, pois ela é capaz de dizer muito a respeito daquele que a habita. A personagem, representada por Jeanne Moreau, de François Truffaut, no filme *La mariée était en noir* (1968), afirma que é possível conhecer a personalidade do morador a partir do lugar onde habita. Bachelard (2008) discorre acerca de minhocas que constroem suas

¹² É importante ressaltar que, evidentemente, as mulheres não se reduzem à questão biológica, como se acreditou durante muito tempo, o que a crítica feminista questionou com propriedade. Quisemos, apenas, fazer uma reflexão quanto à metáfora sugerida pelo filme.

casinhas a partir da própria saliva e dos caracóis que carregam seus pequenos domicílios para onde quer que se desloquem. Assim, também, é o homem enquanto alguém que habita um corpo, e, ao mesmo tempo, corpo que habita uma casa. Jung, sobre quem Bachelard escreve, reflete a respeito da casa e da psique humana da seguinte maneira:

Para dar uma ideia da complexidade da tarefa do psicólogo que estuda a alma humana nas suas profundezas, C. G. Jung pede ao seu leitor para considerar esta comparação: “Temos de descobrir um edifício e explicá-lo: seu andar superior foi construído no século XIX, o térreo data do século XVI e o exame mais minucioso da construção mostra aquela foi feita sobre uma torre do século II. No porão, descobrimos fundações romanas; e debaixo do porão há uma caverna em cujo solo encontramos, na camada superior, ferramentas de sílex e, nas camadas mais profundas, restos de fauna glacial. Tal seria, aproximadamente, a estrutura da nossa alma. Naturalmente, Jung sabe da insuficiência dessa comparação. Mas, pelo próprio fato de ela se desenvolver tão facilmente, há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para alma humana. Auxiliados por esse “instrumento”, não reencontraremos em nós mesmos, sonhando em nossa simples casa, os reconfortos da caverna? E a torre da nossa alma foi arrasada para sempre? ... Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão “alojados”. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das “casas”, dos “aposentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. (BACHELARD, 2008, p. 20)

Vale ressaltar que o próprio filme, como abertura para o espaço da intimidade, de algum modo, já representa o gozo: não apenas o sexual, experimentado pelas personagens, mas também – e principalmente – o artístico, pois o cineasta, ao trabalhar o prazer sexual, vivenciado pelas personagens, como possibilidade de transcendência, conecta-o com o próprio fazer artístico do filme, também como possibilidade de transcendência. Neste sentido, é um filme de amor, não apenas porque discorre acerca do amor erótico vivenciado pelas três personagens, mas, também, como um filme de amor ao próprio cinema, um filme metalingüístico por assim dizer.

Filme de amor é um filme-palimpsesto, o que lhe confere até mesmo um caráter de mosaico, na medida em que diferentes formas de arte sobrepõem-se, tais como, além do próprio cinema, a literatura, a escultura, a pintura e a música. A propósito, é possível enxergar, no vôo das personagens, uma metáfora bastante significativa: a liberdade das escolhas feitas pelo próprio artista é estendida às personagens que voam dentro do apartamento e também ao espectador, que possui um leque imenso de possibilidades interpretativas.

Num mundo capitalista, que embota a sensibilidade e condiciona a existência das pessoas à lógica do mercado, a arte fulgura como possibilidade de superação das balizas impostas pela necessidade de sobrevivência do cotidiano. Como um oásis, como um “hiato”,

nas próprias palavras de Bressane, entre o momento de tensão, alienação, e o gozo sexual, intelectual e artístico. Tal metáfora remete à ideia da liberdade que se traduz na comunicação das sensibilidades das personagens e do espectador, pois este também experimenta, no próprio ato de assistir ao filme, uma ruptura do cotidiano, proporcionada pela fruição estética.

O cinema de Bressane vai no contrafluxo da sensibilidade desgastada, das estruturas e dos modelos prontos. Sua arte questiona a própria ideia de uma possível linguagem cinematográfica com regras já bem definidas e delimitadas. Ela é, ao contrário disso, sempre passível de ser reformulada, refeita, repensada. O espectador não apenas complementa o sentido da obra, mas, também, vai a suas adjacências, em seus contornos e em seu coração. Numa palavra, o espectador a reelabora. E isso, certamente, tem a ver com o exercício da liberdade de interpretação.

Nos planos longos, reside “o tempo para pensar” que reclama uma das personagens do filme *O espelho* (1975) de Tarkovski – cujos planos, aliás, são, também, longos. Tempo para pensar, imaginar a própria imagem e transfigurá-la traduzem-se em planos-sequência bastante utilizados por Bressane, os quais se contrapõem aos planos frenéticos que não permitem, suficientemente, o tempo para refletir que as imagens podem requerer.

Assim como diante dos próprios quadros de pintura, nos quais é possível ao espectador observar minuciosamente cada detalhe, Bressane vale-se dos planos-sequência para criar uma recepção semelhante diante do filme. Em *Filme de amor*, as fronteiras existem, mas, também, convidam a serem confundidas, e o observador passa de um papel ao outro, entre espectador de um quadro e espectador de um filme através da poética proposta pelo filme. Aliás, este fato é importante a ser observado, uma vez que *Filme de amor* dialoga com a pintura, diretamente, por meio dos quadros de Balthus e Botticelli.

O cinema, sendo a sétima arte, é capaz de interagir com cada uma delas, muito embora mantenha a sua especificidade, e Bressane faz questão de lembrar isso quando trabalha, a um só tempo, com pintura, com escultura, com literatura e com música. No que diz respeito à literatura, menciona trechos de *Moby Dick*, mas, também, a primeira e a terceira estrofe do poema *As cismas do destino* de Augusto dos Anjos. O cineasta traz para o seu filme tanto a prosa, sendo esta de origem estrangeira, quanto a poesia de um escritor brasileiro, sem nenhuma preocupação de hierarquização.

Em *Filme de amor*, sem fronteiras definidas, as artes misturam-se, constituindo um mosaico ao qual é papel do espectador dar um sentido. Desta maneira, o espectador vai muito além da figura do fruidor que experimenta um sentimento de catarse diante da obra, pois ao fruidor é dado o papel de completar o sentido da mesma, tal como na arte dos *ready-made*.

Lembre-mos que Marcel Duchamp, além de contestar os espaços consagrados da arte, foi capaz de produzir um trabalho em que a própria recepção tornava-se essencial.

Ainda que o espectador não saiba quem foi Balthus, Botticelli ou Melville, ou que um dos poemas recitados é de Augusto dos Anjos, intuições podem ser feitas a partir de suas próprias vivências pessoais, por exemplo, na percepção dos objetos: o sofá rasgado, a mesa, as cadeiras, as cortinas, a geladeira, o ferro de passar roupa, a carne, o espelho, os cantos do apartamento. O espectador, a despeito de poder não sentir, num primeiro momento, uma aproximação com todas as referências propostas pelo diretor, pode sentir-se próximo de cada um dos objetos e dos espaços trabalhados na obra.

O espectador sabe que sua casa poderia conter todos esses objetos, todos esses recantos do espaço onde vivem as personagens, identificando-se com tais imagens, na medida em que poderia também ser a sua própria habitação à qual não permite a qualquer um ter acesso. O que aparentemente é banal e passa despercebido no cotidiano que cega e que ensurdece é valorizado e redimensionado na obra de arte, de tal maneira que ela pode despertar o indivíduo para o mundo das coisas e dos objetos, para a percepção de tudo aquilo que o cerca. O personagem de Tarkovski, ainda na sua obra *O espelho*, diz: “– Caí e o que vejo? Raízes, arbustos. Nunca lhe pareceu que as plantas também sentem, pensam, raciocinam até? As árvores, a aveleira [...]”

Pelo fato de os planos-sequência serem longos, o espectador pode explorar cada espaço da casa, cada objeto e dialogar toda uma visão de mundo sua com uma visão de mundo proposta pelo autor do filme e pelas personagens. São subjetividades que se comunicam, interagem e permitem a intelecção dos objetos presentes em cada cena.

Ao mesmo tempo, também neste mosaico, é possível perceber o próprio processo de montagem de que se constitui o cinema. Se é necessário selecionar as imagens por ocasião da montagem do filme, também esses mesmos recortes e colagens acontecem em outro nível, qual seja: o recorte e a colagem de outros filmes dentro do filme, o recorte dos quadros de Balthus, aos quais o filme faz várias alusões, e de Botticelli para a montagem dos planos, as músicas selecionadas, os ruídos, o trecho do poema de Augusto dos Anjos e o trecho de *Moby Dick*, dentre outros.

Existe, aí, um processo de montagem e colagem ao qual o espectador confere seus sentidos a partir das suas vivências intelectivas e afetivas, tal como um palimpsesto de várias escrituras, em que uma não exclui a outra. O filme de Bressane, além de discutir a temática do amor – de forma nada convencional, aliás – discute o próprio cinema. Lembremo-nos que

Bressane não, pura e simplesmente, faz filmes, ele é também alguém que pensa e escreve sobre cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar que *Filme de amor* concretiza várias ideias acerca do cinema de poesia e acaba por acrescentar-lhe novos elementos, ampliando o que a própria teoria a respeito do assunto ainda não açambarcou. Ora, na realidade, as obras de arte, de uma maneira geral, tendem a extrapolar as teorias previstas, fato este que, por sua vez, proporciona, também, o desenvolvimento destas. Afinal, o conceito de cinema de poesia de Pasolini, por exemplo, foi arquitetado a partir da existência de obras que caminharam naquele sentido, como *O deserto vermelho*, de Antonioni, e *Antes da revolução*, de Bernardo Bertolucci, ambas datadas ainda da década de sessenta.

Após um breve histórico do cinema, defendemos, no primeiro capítulo, que este é dotado de uma linguagem, tendo em vista que dispõe de meios específicos que lhe são peculiares como a panorâmica, os *travellings*, além da montagem, a qual constitui o cerne da linguagem cinematográfica. Vimos, também, que David Wark Griffith foi um cineasta de grande relevância para a evolução da linguagem cinematográfica, já que ele foi o primeiro cine-diretor a utilizar conscientemente o *close-up* e, também, a inventar os cortes.

Muito embora autores como Gilles Deleuze (2005) e André Parente (2000) pensem que o cinema não é fundamentado como linguagem, não acreditamos que fosse necessário lançar mão de tal discussão, visto que o nosso foco é a defesa do cinema como linguagem para relacioná-lo à linguagem poética. Em que pese o fato de o cinema poder conectar-se com as diversas outras artes, tal como defendeu André Bazin (2010), especialmente com a literatura e o teatro, em *Pour un cinéma impur*, há muitas características da sétima arte que a dotam de uma linguagem específica, conforme abordamos no primeiro capítulo.

No segundo capítulo, procuramos entender as manifestações do poético, a respeito do qual, Mikel Dufrenne e Massaud Moisés concordam ser difícil conceituar. Em seguida, trouxemos à baila a discussão sobre cinema de poesia com autores como Luis Buñuel e Pier Paolo Pasolini, sobretudo este último, que foi responsável por cunhar o termo “cinema de poesia” na década de sessenta. Não entendemos, todavia, que os conceitos, formulados em seus ensaios funcionam de maneira normativa para assinalar todos os filmes poéticos ou que desejem ser poéticos. Classificar determinados filmes como poéticos e outros como não-poéticos resulta, pois, em tarefa árdua que exige um estudo específico de cada obra cinematográfica, a fim de não se cair em simplismos fáceis ou generalizações redutoras. Percebemos que assim como não é possível engessar o conceito de poesia, o de cinema de poesia também, pela mesma razão, é permeável a descobertas e reformulações. Desse modo,

os filmes que trabalham com a linguagem poética podem ampliar o próprio conceito de cinema de poesia.

Como podemos constatar, ao longo desse capítulo, trata-se de uma via de mão dupla em que as duas searas artísticas, a literatura e o cinema, influenciam-se mutuamente, o que é comprovado pelo exemplo do poema cinematográfico *Indifférence* de Philippe Soupault, no qual o estilo da linguagem cinematográfica exerce influência sobre a maneira como o poema foi elaborado. Já os filmes, por meio de uma narrativa não-linear e fragmentada, dialogam com a linguagem poética.

No terceiro capítulo, observamos que, a partir da nossa percepção sobre o cinema de poesia, na medida em que se aproxima do conceito do cinema de poesia de Pasolini no que toca a sua não-narratividade, o devaneio encontra-se, fortemente, presente em *Filme de amor*, e, também, o espaço predispõe as personagens a tal estado de devaneio. Bachelard estudou a fenomenologia tendo por base a linguagem da poesia, e percebemos que o mesmo pode ser feito com *Filme de amor*, a fim de que entendamos em que medida ele é poético.

O cinema carrega a possibilidade, sendo uma arte recente, de trazer, para a sua feitura, algo como a poesia que é bastante antiga. Interessante estudar a relação entre o cinema e a literatura também sob esta perspectiva, na visada de uma linguagem poética. O nosso olhar sobre *Filme de amor* é propício a perceber nele o trabalho com o poético, conforme mencionou o poeta Reverdy (1988) quando escreveu que o poético depende da percepção daquele que o enxerga.

O objetivo desta pesquisa foi, a princípio, entender o cinema como linguagem, depois investigar como é possível a relação entre cinema e poesia e, finalmente, proceder à análise e interpretação de *Filme de amor*. Entendemos que o filme do Bressane acaba por alargar os conceitos de cinema de poesia que aqui foram expostos, conforme podemos perceber ao longo do terceiro capítulo, quando, em vez de negar as teorias vistas no segundo capítulo, dialogou com elas, ao mesmo tempo, acrescentando-lhes novos matizes.

Filme de amor propõe uma relação entre a linguagem poética e a linguagem cinematográfica, justamente pelo fato de redimensionar o conceito de subjetiva indireta livre de Pasolini e, também, pela maneira como os elementos oníricos aparecem, não por meio de sonhos noturnos, mas, sim, de devaneios das personagens.

A intenção deste trabalho foi, também, analisar e estudar uma obra de um cineasta brasileiro bastante produtivo e que, inclusive, é alguém que pensa sobre o cinema, possui livros publicados na área, reflete os meios através dos quais realiza seus filmes e faz questão de revelar tais reflexões em suas próprias obras cinematográficas.

É possível afirmarmos que, de certo modo, ocorre, no filme de Bressane, o uso da subjetiva indireta livre, mas diferentemente da forma como pensou Pasolini. Primeiramente, não há apenas uma protagonista, mas três. Além disso, não se pode asseverar que a visão de mundo das personagens é, de algum modo, neurótica, como ocorre com a protagonista de *O deserto vermelho*, de Michelangelo Antonioni. Em realidade, as visões de mundo das personagens muito se distanciam do senso comum, até mesmo rompendo o clichê segundo o qual profissionais, como cabeleireiro, manicure e ascensorista não apreciam literatura, filosofia, escultura ou pintura. Contudo há um ponto de convergência entre *Filme de amor* e o conceito de subjetiva indireta livre, qual seja, o fato de que os pensamentos das personagens misturam-se com os do cine-diretor. Neste sentido, há uma paródia da fala de Hilda que se encontra no livro *Fotodrama*¹³ de Julio Bressane:

– Os idiomas, já conversamos sobre isso. Os idiomas, nós sabemos, não são sinônimos. Uma língua é uma maneira de sentir o mundo, um modo único de sentir o mundo. Pelas coisas audíveis e visíveis, chegamos às coisas inaudíveis e invisíveis.

Pensamos que o conceito da subjetiva indireta livre, que Pasolini entende como a visão doente de uma personagem a confundir-se com a visão do cine-diretor, não deve ser estendida a todos os filmes poéticos, pois estes podem apresentar outros elementos de poeticidade, até mesmo não previstos por aquele que cunhou a expressão “cinema de poesia”.

Filme de amor está bastante conectado com a ideia de cinema de poesia de Pasolini na medida em que não é um filme cujo foco seja a narração. Apesar de ser possível localizarmos algumas narrativas, estas são fragmentadas e não apresentam a lógica do filme narrativo clássico. Quanto ao monólogo interior, percebemos, em alguns momentos, que as personagens possuem um olhar voltado para dentro de si mesmas, fato este que sugere que elas possuem pensamentos, aos quais o espectador não tem acesso, cabendo a este o papel de imaginar e tirar suas próprias conclusões. Além disso, apesar de o extrato social das personagens ser diferente daquele ao qual pertence Bressane, notamos que há uma identificação entre a visão de mundo das personagens e a visão de mundo do cineasta. Portanto, em *Filme de amor*, o monólogo interior, assim como a subjetiva indireta livre, aparece de forma diferente como havia pensado Pasolini (1982).

Já com relação ao cinema poético para Buñuel, vimos que o onirismo aparece de modo distinto em *Filme de amor*, pois os elementos do subconsciente não afloram por meio de

¹³ Este trecho aparece da seguinte forma: “Os idiomas, as línguas, não são sinônimas, uma língua é uma maneira de sentir o mundo, uma maneira única de sentir o mundo” (BRESSANE, 2005, p. 7).

sonhos noturnos, mas, isto sim, mediante os devaneios. Aliás, neste sentido, *Filme de amor* inaugura a relação que é possível estabelecer entre a linguagem poética e o cinema, na medida em que lida com elementos do subconsciente por meio do sonhar acordado. Destarte, ao não trabalhar de maneira *ipsis literi* a presença do onírico, a obra em análise permite variantes desse conceito e confere-lhe novas nuances.

Tanto o cinematográfico quanto o extra-cinematográfico convergem para a poeticidade da obra. Quanto ao primeiro, na intenção de desautomatizar o olhar, o cinema pode mostrar, por meio de seus recursos, várias facetas das imagens. Por exemplo, percebemos, nos *contre-plongées*, logo no início da narrativa, uma proposta de observar as personagens de maneira diferenciada. Há, também, as saídas das personagens – quando Hilda, Matilda e Gaspar estão se dirigindo até o apartamento – pelos espaços-fora-da-tela, os quais requerem mais atenção do espectador, na medida em que chamam a atenção para a existência de um espaço imaginário, a um só tempo estilizando a linguagem cinematográfica e convidando o espectador a completar o sentido da obra. Interessante observar, também, que os planos-seqüência indicam o uso de uma câmera estilizada a qual remete à ideia de cinema de poesia de Pasolini, permitindo, ao fruidor, explorar cada detalhe do quadro. Notamos a estilização da câmera, até mesmo, quando esta fica parada, captando determinada imagem, como por exemplo, acontece no longo plano em que uma mulher, provavelmente Matilda, aparece nua com as pernas semi-abertas.

Filme de amor chama a atenção para a maneira como foi construída sua linguagem, isto é, de forma burilada e inusual. Percebemos que a obra analisada coaduna-se com a opinião de Roman Jakobson sobre linguagem poética, qual seja, a ênfase na linguagem propriamente dita, “o pendor para a MENSAGEM como tal” (JAKOBSON, 2003, p. 128). É possível notar o trabalho com a linguagem cinematográfica, por exemplo, no plano que antecede o do vôo das personagens dentro do apartamento, pois há uma escultura de um anjo com asas abertas, uma ave que voa e um som de avião decolando, funcionando como um preparo para a cena seguinte. Ademais, os falsos *raccords* de olhar, também, chamam a atenção para a maneira como a linguagem do filme foi construída. A título de exemplo, podemos citar a cena em que Matilda e Hilda fazem sexo oral em um homem, pois o plano curtíssimo, em que ele aparece, com o pênis ereto, não corresponde ao ângulo em que as referidas personagens fazem uma feição.

Além disso, há uma cena em que Hilda, em primeiro plano, com as mãos amarradas e um lenço cobrindo o rosto, relata três histórias de natureza erótica, que ela diz ter presenciado, porém elas não correspondem, totalmente, às imagens que, simultânea e subseqüentemente,

vão surgindo. Primeiro, ela menciona que uma mulher fazia sexo oral em um homem, dentro de um trem, mas o plano seguinte apenas mostra um casal conversando, dentro de um trem, e Hilda olhando para ele. Depois, ela afirma que uma mulher estava se relacionando sexualmente com dois homens na entrada do prédio em que as personagens habitam, porém, o plano seguinte mostra, somente, um casal idoso descendo as escadas enquanto Hilda sobe. Finalmente, ela menciona que, ao entrar em um quarto, viu um garoto masturbando-se diante dela, todavia, o plano posterior apenas dá a conhecer Hilda, caminhando e sentando-se sobre um sofá, enquanto Gaspar fuma um cigarro, perto da janela, em um dos espaços do apartamento.

Procuramos trabalhar não apenas com os elementos propriamente cinematográficos para a compreensão de *Filme de amor* enquanto poético, mas, à luz das três obras de Gaston Bachelard, quisemos lidar também com os elementos extra-cinematográficos, pois, como vimos no primeiro capítulo, pensamos que é de fundamental importância, na análise de uma obra fílmica, pensar ambos os elementos.

Com relação aos elementos extra-cinematográficos, notamos o devaneio das personagens, evidenciado pelo olhar muitas vezes distante das mesmas, o afastamento do cotidiano mediante a liberdade de que gozam dentro dos espaços do apartamento, além do devaneio diante do elemento água, o qual está ligado ao próprio mito das três graças. Estes aspectos extra-cinematográficos da obra também convergem para a poeticidade da mesma, na medida em que são freqüentemente utilizados pelos poetas, como provam as próprias obras de Gaston Bachelard.

A escolha por este autor, para a interpretação de *Filme de amor*, deu-se porque a própria obra em análise sugere tais pistas, como a forte presença do elemento água, o estado de devaneio das personagens e os espaços da casa que são bastante utilizados e que, também, proporcionam o devaneio. Estes constituem os elementos extra-cinematográficos que convergem para a poeticidade de *Filme de amor*: o devaneio por meio da água e a sua possibilidade de existência graças aos espaços do apartamento.

O cinema moderno, através dos movimentos de cinema pós-guerra como a *Nouvelle Vague* francesa e o Neo-realismo italiano, buscava romper com o cinema narrativo clássico. O cinema moderno caracteriza-se por apresentar uma narrativa fragmentada e não-linear, demandando, também, uma percepção mais crítica do espectador. O cine-diretor, neste caso, não procura envolver o fruidor numa narrativa com o intuito de meramente diverti-lo. Percebemos, assim, que *Filme de amor* encaixa-se nesta perspectiva de cinema moderno, na medida em que traz uma narrativa não-linear e, por meio dos seus inúmeros planos-seqüência,

não recorta a obra fílmica de forma que o entendimento do espectador seja unidirecional, mas lhe permite uma maior liberdade para interpretá-la, assunto sobre o qual discorreremos ao longo do capítulo III.

Entendemos o poético em *Filme de amor*, conforme pudemos observar no capítulo III, partindo de três obras de Gaston Bachelard, através do devaneio, da presença do elemento água e, também, por intermédio de como se dá a construção do espaço, e como este está ligado ao próprio devaneio. Pensamos que essas três formas de enxergar *Filme de amor* coadunam-se com a visão de Píer Paolo Pasolini, na medida em que não se trata de um filme no qual é possível notar o foco na narrativa. Muito pelo contrário, a narrativa é fragmentada, e os fatos que dão seqüência ao filme não necessariamente precisariam estar naquela mesma ordem para que se compreenda a história. Neste sentido, o filme até mesmo poderia ser remontado, sem que os espectadores deixassem de compreender a história, ao contrário do que ocorreria com um filme narrativo clássico, para o qual a ordem dos eventos é de fundamental importância à compreensão do espectador, sobretudo determinados filmes hollywoodianos nos quais todos esperam o *grand final*. *Filme de amor*, neste sentido, vai na contracorrente da lógica do *happy-end*. No final, as personagens voltam para a realidade de suas vidas e a mediocridade de suas existências. *Filme de amor*, portanto, desfaz a lógica do *happy-end*.

Os filmes de Bressane, de um modo geral, fazem questão de revelar, ao espectador, os seus meios de representação. Dessa maneira, o fruidor é instigado a refletir sobre os filmes, por meio, dentre outras coisas, da mensagem ambígua e do discurso opaco. Em outras palavras, os filmes de Bressane chamam a atenção para a forma como foram construídos.

Propomos, neste trabalho, uma pesquisa que pudesse ligar elementos do filme à própria questão do poético, no sentido de aproximação entre a linguagem poética e a maneira como linguagem cinematográfica enforma seus conteúdos. O analista, contudo, não pode realizar “um discurso total” (METZ, 1980, p. 178), e, assim, não pretendemos ter dado conta de todos os elementos poéticos sugeridos pelo filme. Portanto, há pontos que poderiam ser ressaltados em futuros trabalhos de pesquisa, tais como a relação entre cinema e literatura, escultura e pintura, além das diversas citações de outros filmes e de obras escritas em *Filme de amor*.

Talvez seja interessante, também, realizar uma pesquisa sobre como o poético no cinema pode estar relacionado ao uso do som. Em *Filme de amor*, o som é trabalhado de forma bem interessante neste sentido. A título de exemplo, podemos citar os dois planos que antecedem o vôo das personagens dentro do apartamento. No momento em que as

personagens fecham a cortina, ouve-se o ruído desta, e, no plano seguinte, em que se observa uma escultura de um anjo de asas abertas e um pássaro voando, ouve-se o barulho de um avião decolando, este já prenuncia o vôo das personagens dentro do apartamento.

Ainda, há pontos que esta pesquisa, apenas, sugeriu, mas que podem ser estudados e desenvolvidos com mais profundidade. Por exemplo, pensamos que seria pertinente uma análise sobre como mesmo os filmes considerados não-comerciais e, até poéticos, acabam tendo que “negociar” com o sistema capitalista, a fim de virem à luz, e em que medida isso pode afetar a produção do próprio cineasta. Seria interessante, também, realizar um estudo mais detalhado sobre como o poético pode estar ligado à poética do estranhamento, sobre o qual discorreremos brevemente. No caso de *Filme de amor*, notamos que o estranhamento aparece em vários momentos. Por exemplo, quando Hilda e Matilda conversam ao telefone, apesar de se encontrarem no mesmo ambiente; quando as personagens preparam bifés com ovos com um ferro de passar roupas; quando Hilda usa a vassoura não para varrer, mas para rebolar; até mesmo quando Hilda e Matilda voam dentro do apartamento. Por meio da desfamiliarização, é possível também captar o poético, pois este vai no contrafluxo do olhar petrificado.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. O cinema falado faz sucesso no Rio. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.) *Crônicas Inéditas I 1920-1931*. Org. Antônio Dimas. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 223-227.
- _____. O cinema nacional melhora. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.) *Crônicas Inéditas I 1920-1931*. Org. Antônio Dimas. São Paulo : Cosac Naify, 2008, p. 213-216.
- BAZIN, André. Pour un cinéma impur. In: _____. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: Éditions du Cerf, 2010, p. 81-106.
- BENAC, Henri. *Guide des idées littéraires*. Paris: Hachette Éducation, 1988.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BILAC, Olavo. Moléstia da época. In: DIMAS, Antonio (Org.) *Vossa insolência: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 195-201.
- _____. Nova carta de ABC. In: DIMAS, Antonio (Org.) *Vossa insolência: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 202-205.
- BRESSANE, Julio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

BUÑUEL, Luis. Cinema de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1983, p. 333-337.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CALDAS, Ricardo; MONTORO, Tânia. *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX*. Brasília: Casa das Musas, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CENDRARS, Blaise. *Hollywood: A Meca do Cinema*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva...[et al]. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski... [et al]. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 39-56.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EPSTEIN, Jean. *Esprit de cinéma*. Paris: Jeheber, 1955.

_____. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 269-279.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HELPER, Inácio; AGNES, Clarice. *Normas para apresentação de trabalhos acadêmicos*. 5 ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 2003.
- _____. *Linguística. Poética. Cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Tradução da versão francesa de Alberto Carneiro. Editorial Estampa: Lisboa, 1978.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MORIN, Edgar. *Les stars*. Paris: Éd. du Seuil, 1972.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- READ, Herbert. A poesia e o filme. In: GRÜNNEWALD, José Lino (Org.) *A ideia do cinema*. Tradução de José Lino Grünewald. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1969, p. 41-46.
- REIS, Carlos; LOPES M., Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2007.
- RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Porto: Belo & Irmão, 1909.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.
- SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. 3 ed. São Paulo: Summus, 2009.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Tradução de Sônia Salles Gomes. São Paulo: Martins, 1963. V. 1.

SAVERNINI, Érika. *Índices de um cinema de poesia*: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, Jean R. *O cinema como arte*. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro : Zahar, 1969.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

Sites:

AVELAR, José Carlos. *O deserto em transe*. Disponível em:
<http://www.escrevercinema.com/O_deserto_em_transe.htm>. Acessado em 10 maio 2011.

CARVALHO, Bernardo. *Filme pornográfico*. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por <rlima@unb.br> em: 11 março 2011.

EPSTEIN, Jean. *Le cinéma du diable*. Disponível em:
<http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/cinema_du_diable/cinema_du_diable.html>
Acessado em: 20 dez. 2010.

NOBLAT, Ricardo. *Escultura – As três Graças*, de Antonio Canova. Disponível em:
<<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/07/31/escultura-as-tres-gracas-de-antonio-canova117057.asp>>. Acessado em: 08 março 2011.

O Nascimento de Vênus. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus>. Acessado em: 10 março 2011.

SOUPAULT, Philippe. *Indifférence*. Disponível em: <www.digital.lib.uiowa.edu>. Acessado em: 02 jan. 2011.

XAVIER, Ismail. *Roteiro de Julio Bressane: apresentação de uma poética*. Disponível em:
<http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n12_Xavier.pdf>. Acessado em: 2 ago. 2010.

DVD

VIDIGAL, Tarcísio; FARES, Lúcia (prod.). BRESSANE, Julio. *Filme de amor*. Produção de Tarcísio Vidigal e Lúcia Fares, direção de Julio Bressane. Ancine, 2003. 90 min.

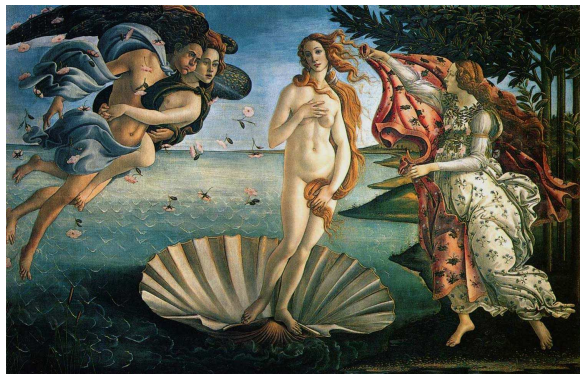
ANEXO A

Filme de amor e as artes plásticas

Propomos um anexo com algumas imagens de *Filme de amor* que estão relacionadas às pinturas de Balthus e ao *Nascimento de Vênus* de Botticelli, à qual fizemos referência no terceiro capítulo, além da escultura *As três Graças*, de Antonio Canova, que, também, inspirou a obra em análise.

Sandro Botticelli

Nascimento de Vênus



http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus

Quadros de Balthus e *Filme de amor*

Menina no espelho III



http://www.escrevercinema.com/O_deserto_em_transe.htm



Quadro – *A lição de guitarra*



http://www.escrevercinema.com/O_deserto_em_transe.htm



Quadro – *A saída do banho*



http://www.escrevercinema.com/O_deserto_em_transe.htm



Quadro – *Nu com gato*



http://www.escrevercinema.com/O_deserto_em_transe.htm



Escultura de Antonio Canova e *Filme de amor*

Escultura – *As três Graças*



<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2008/07/31/escultura-as-tres-gracas-de-antonio-canova117057.asp>



ANEXO B

Filmografia de Julio Bressane

- 1967 – Cara a cara
- 1969 – O Anjo Nasceu
- 1969 – Matou a Família e Foi ao Cinema
- 1970 – A Família do Barulho
- 1970 – Barão Olavo, o Horrível
- 1970 – Cuidado, Madame
- 1971 – A Fada do Oriente
- 1971 – Amor Louco
- 1971 – Memórias de um Estrangulador de Loiras
- 1972 – Lágrima Pantera
- 1973 – O Rei do Baralho
- 1975 – O Monstro Caraíba
- 1977 – A Agonia
- 1977 – Viola Chinesa
- 1978 – O Gigante da América
- 1979 – Cinema inocente
- 1982 – Tabu
- 1985 – Brás Cubas
- 1989 – Os sermões: A História de Antônio Vieira
- 1992 – Oswaldianas
- 1995 – O Mandarim
- 1997 – Miramar
- 1999 – São Jerônimo
- 2002 – Dias de Nietzsche em Turim
- 2003 – Filme de amor
- 2007 – Cleópatra
- 2008 – A Erva do Rato