

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade

ADRIAN LINCOLN FERREIRA CLARINDO

O POÉTICO POSSÍVEL NA LINGUAGEM DE UM FILME: *EXÍLIOS* DE
TONY GATLIF

PONTA GROSSA
2013

ADRIAN LINCOLN FERREIRA CLARINDO

O POÉTICO POSSÍVEL NA LINGUAGEM DE UM FILME: *EXÍLIOS* DE
TONY GATLIF

Dissertação apresentada como um dos
requisitos para obtenção do título de
mestre em Linguagem, Identidade e
Subjetividade - Universidade Estadual
de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Antônio João
Teixeira

PONTA GROSSA

2013

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Clarindo, Adrian Lincoln Ferreira
C591 O poético possível na linguagem de um
 filme: Exílios de Tony Gatlif/ Adrian
 Lincoln Ferreira Clarindo. Ponta Grossa,
 2013.
 107f.

 Dissertação (Mestrado em Linguagem,
 Identidade e Subjetividade - Área de
 Concentração: Linguagem, Identidade e
 Subjetividade), Universidade Estadual de
 Ponta Grossa.

 Orientador: Prof. Dr. Antônio João
 Texeira.

 1.Cinema. 2.Poeticidade. 3.Linguagem.
 I.Teixeira, Antônio João. II. Universidade
 Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em
 Linguagem, Identidade e Subjetividade.
 III. T.

CDD: 410

ADRIAN LINCOLN FERREIRA CLARINDO

O POÉTICO POSSÍVEL NA LINGUAGEM DE UM FILME: EXÍLIOS DE
TONY GATLIF

Dissertação apresentada como um dos requisitos para obtenção do título de mestre
Universidade Estadual de Ponta Grossa, área de Linguagem, Identidade e Subjetividade.
Ponta Grossa, 19 de junho de 2013.

Prof. Dr. Antonio João Teixeira – orientador
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª. Dra. Rosana Apolonia Harmuch
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dra. Alessandra Soares Brandão
Universidade do Sul de Santa Catarina

Para minha mãe Maria e meu pai Gabriel, poetas do dia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao prof. Dr. Antonio João Teixeira pela confiança em meu trabalho e pela ajuda inestimável.

Agradeço à minha família, nave mãe de todas as minhas ideias.

Agradeço aos amigos fora e dentro do curso de mestrado que direta ou indiretamente me influenciaram na conclusão desta pesquisa.

Agradeço ao programa de mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade e pelo grande passo que é em si para o curso das Letras dentro da instituição da UEPG.

Agradeço à Sueli, professora que vi raras vezes, por ter me oferecido uma bicicleta em troca de minhas palavras.

Agradeço às professoras doutoras Rosana Harmuch e Alessandra Brandão pelo carinho na leitura do meu texto.

Agradeço à Carolina Molina pelos dias de cinema e poesia em que passo ao seu lado.

Sócrates – Suscitas uma questão à qual só posso responder por uma imagem.

Adimanto – Mas não é costume teu expressar-te por imagens!

(Platão – A República)

RESUMO

Este trabalho pretende explorar a possibilidade do haver poético em uma linguagem que não a verbal, mas, sim, a cinematográfica. Para tanto, faremos a seguinte incursão: abordaremos a questão da poesia verbal e sua firmação como modelo; veremos como se pode construir uma ponte entre os aspectos da poesia verbal e as demais artes, incluindo o cinema; construiremos um pequeníssimo resumo da história do cinema, e adentraremos a questão do cinema enquanto linguagem, algo de grande importância para os teóricos que já trataram da questão da poeticidade fílmica. Assim, teremos preparado um campo teórico para os tópicos seguintes, nos quais exploraremos a questão do poético no cinema e procederemos à análise do filme *Exílios* de Tony Gatlif. A análise vai se ancorar não só nas questões já vistas, como também explorará possíveis referências, que já farão parte do argumento que atesta a qualidade do poético como ambígua e rica em vazios a serem preenchidos pela participação daquele que é seu fruidor. Isso será também um auxílio para um melhor entendimento do filme enquanto obra multifacetada, sendo nossa análise aqui, obviamente, uma entre diversas possíveis.

Palavras chave: Cinema, Poeticidade, Linguagem.

ABSTRACT

This thesis will explore the possibility of the poetic aspect in a language other than the verbal, namely the filmic language. In order to do so, we will follow this path: we will discuss the issue of verbal poetry and its formation as a model; we will see how we can build a bridge between the verbal aspects of poetry and the other arts, including cinema; we will present a brief account of the history of cinema, and approach the question of cinema as language, something of great importance to theoreticians who have dealt with the issue of filmic poetry. Thus, we will have prepared a theoretical field for the following topics, in which: we will deal with the question of poetic cinema; and we will proceed to the analysis of the film *Exils* by Tony Gatlif. The analysis will be anchored not only in the matters we have already tackled here, but also it will explore possible references that have become part of the argument which certifies the quality of the poetic as ambiguous and rich in gaps to be filled by those who are its spectators. This is also a tool to a better understanding of film as a multifaceted work, which clarifies that our analysis is, obviously, one among several other possibilities.

Keywords: Cinema. Poetic. Language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 A FORMAÇÃO DO POÉTICO.....	15
CAPÍTULO 2 INDO AO CINEMA.....	24
CAPÍTULO 3 QUE LÍNGUA O CINEMA FALA?.....	30
3.1 Metz.....	32
3.2 Pasolini.....	35
3.3 Lotman.....	39
3.4 Concluindo.....	42
CAPÍTULO 4 O CINEMA DE POESIA.....	45
4.1 Prosa e poesia.....	47
CAPÍTULO 5 A ANÁLISE DE <i>EXÍLIOS</i>	54
5.1 <i>Exílios</i> e as questões da linguagem.....	58
5.2 O casal.....	66
5.3 A rima das janelas.....	74
5.4 Rapidamente sobre a questão do amor.....	82
5.5 Mas que espectador? E a mulher da câmera.....	85
5.6 Uma cena que se alonga demais.....	94
CAPÍTULO 6 MONTANDO AS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

INTRODUÇÃO

Dentro do universo acadêmico é comum se ter questões de eterna fertilidade. Tópicos sobre o que é o ser, a definição de abstrações ou a ordem do aparecimento de fatores constituintes de determinado elemento estão, por mais que estudados profundamente, sempre presentes em novas pesquisas e discussões. Não é diferente com as formulações feitas sobre o caráter poético das coisas. O que é a poesia? Como se caracteriza e, então, se distingue de outras noções a ela semelhantes? E se temos dados fundantes do que é a poesia dentro do mundo verbal, como isso se daria em outras manifestações das artes? A poesia é antes verbal e aí transportada a demais formas artísticas? Ou a poesia é algo inerente a todo e qualquer código de mensagem? Todas estas são questões por muitos questionadas e respondidas, mas que, por alguma razão, ainda permanecem potencialmente grávidas de novas e diferentes elaborações.

A questão, portanto, do poético, aqui ligado ao cinema, é a que será abordada neste nosso trabalho. E não sem recortes. Temos vários objetivos menores, sendo parte de um principal, que vão seguindo de acordo com os capítulos: no capítulo 1, abordaremos a questão da poesia verbal e sua firmação como modelo. Teremos como opção, já sendo um recorte, a poesia clássica grega¹ que, como veremos, se dá como um ponto de partida para toda uma literatura ocidental, e também universal. No capítulo 2, veremos como se pode construir uma ponte entre os aspectos da poesia verbal e as demais artes, incluindo o cinema. No capítulo 3, construiremos um pequeníssimo resumo da história do cinema, e adentraremos a questão do cinema enquanto linguagem, com o objetivo de avançarmos na discussão e tomarmos certa posição perante o fato de o cinema ser ou não uma língua, algo de grande importância para os teóricos que já trataram sobre a questão da poeticidade fílmica. Assim, preparamos um campo teórico para o tópico seguinte, o capítulo 4, em que a questão explorada é a do poético no cinema, que se desdobra nas questões do “cinema de poesia”, como conceituado por Pier Paolo Pasolini. No capítulo 5, efetuaremos a análise do filme *Exílios* de Tony

¹ A poesia clássica grega é escolhida como ponto de partida para nossa análise por estar fortemente presente na cultura ocidental, como veremos através de estudiosos como Otto Maria Carpeaux, Benedetto Croce e Northrop Frye, além de já se apresentar com a sua própria primeira crítica através de Aristóteles. O início da poesia pode ter se dado em diferente momento que não o clássico grego, e se formos remontar os rastros da poesia, poderemos considerar, como veremos, o início da própria linguagem como sendo o início da poesia. Logo, não queremos afirmar que uma espécie de poesia tenha nascido antes do que a outra, ou seja uma sendo mais original do que a outra, mas sim, como recorte, para possibilitar o trabalho, ter a poesia clássica grega como um viés que veio a padronizar toda uma gama de cultura da poesia ocidental.

Gatlif. A análise vai se ancorar não só nas questões já vistas, mas também vai explorar outras referências que se mostraram possíveis de exame, fato que já faz parte do argumento que atesta a qualidade do poético como ambígua e rica em vazios a serem preenchidos pela participação daquele que é seu fruidor. Isso já também será um auxílio a um melhor entendimento do filme enquanto obra multifacetada, sendo nossa análise aqui, obviamente, uma entre diversas possíveis.

Na análise fílmica teremos, além das questões de exílio, desenraizamento e identidade permeadas por todos os elementos de análise, 1) a questão da linguagem cinematográfica aplicada ao filme em questão; 2) A exploração dos personagens do filme, dando ênfase ao casal de protagonistas; 3) A investigação de possíveis rimas que o filme possa conter; 4) A questão do espectador, a teoria da recepção, que dará espaço também a uma rápida abordagem da visão sobre a mulher no cinema. Para isso, investigaremos de que modo se dão algumas cenas em que a mulher do casal, personagem principal do filme, protagoniza; 5) A questão do tempo no cinema em razão da cena² clímax do filme que pode ser considerada “longa demais”. Todas as questões citadas serão perpassadas por aspectos que levam à investigação do poético nos filmes, e todas as inferências, às quais seguiremos, dentro da investigação, serão para também demonstrar o quanto a participação inventiva e de construção fílmica é necessária em filmes que detêm em si certas ambiguidades, hesitações, significações, e, portanto, como veremos, se encaixarão naquilo que possui a qualidade de poético. Logo, questões não necessariamente vistas previamente serão abordadas ao analisarmos o filme em um enlace entre objeto e suas suscitações teóricas. Após isso, teremos ainda uma abordagem de pré-considerações finais em que voltamos a falar do cinema em geral e suas possibilidades poéticas, considerando um pouco mais aspectos da montagem fílmica e do enraizamento necessário para o poético se ativar. Aí, sim, teremos nossas considerações últimas, mas nunca derradeiras, sobre o trabalho. Pensando em facilitar a leitura e compreensão do trabalho, disponibilizaremos fragmentos das cenas analisadas. Elas estarão no corpo do texto, enquanto fotografias de determinado ponto das cenas, assim como completas em um CD que acompanhará esta dissertação.

² Há uma complicação em definir exatamente o que é “cena”, como já previra Aumont em seu dicionário sobre a teoria do cinema. Teremos cena, no nosso trabalho, como uma unidade de ação dentro do filme em que se preservem ou durem certos elementos homogêneos, noção baseada em Aumont e na sintagmática do cinema de Christian Metz (AUMONT, 2006, p.45). Temos ciência de que qualquer limite ao que é cena é já um risco, porém, é impossível a qualquer trabalho que lide com a teoria do cinema e da análise de um filme que já não se arrisque a limites e definições.

É importante ressaltar que toda a incursão antes citada quer nos levar a algum lugar: após investigarmos como a poesia verbal se instaura como um paradigma, veremos que a transposição de aspectos poéticos, caracteristicamente verbais, ao cinema não se dá de maneira fácil e de pleno acordo entre teóricos. O italiano, cineasta e teórico do cinema Pasolini já aventava a ideia do poético cinematográfico com o seu famoso ensaio “Cinema de poesia” em 1965. O cinema de poesia seria o cinema alheio à alfabetização fílmica que ocorreu através da história do cinema (e que resultou no que ele chama de “cinema de prosa”). Assim como Pasolini, o cineasta espanhol Luís Buñuel (1958) também aponta para a função poética do cinema, que se dá quando o cinema subverte a gramática de sua própria prosa previsível. Buñuel queria o cinema como arma investigativa e poética. A resposta dos teóricos às aceções acerca do cinema de poesia não foi propriamente de total apoio, mas sim de críticas e muito desenrolar textual, algo que já é de certa forma um “elogio teórico”, que ocorre quando a questão é tão importante que requer ser rebatida ou reformulada.

O teórico francês Christian Metz, assim como o pensador italiano Umberto Eco, afirmam haver complicações nas teorias do cinema de poesia, pois para o cinema atuar como tal, deveria, já que se transferem os termos “prosa” e “poesia” do verbal, atuar como a linguagem das palavras, e isto não é possível, pois, segundo Metz, ele, o cinema, não é uma linguagem no sentido estrito, pelo fato de não ter dupla articulação; se ele a tivesse, aí, sim, poderia se constituir em cinema de poesia efetivamente, como quer Pasolini. No entanto, é de comum entendimento que certas passagens fílmicas, assim como nas demais artes e até em acontecimentos do cotidiano, sejam descritas como “poéticas”, ou seja, suscitem certo efeito poético sobre sua audiência. E aí, como isso se dá deve ser, à escolha nossa, examinado através dos estudos semióticos que, aparentemente, são aqueles que mais englobam e elaboram teses sobre a questão com que estamos aqui lidando: não a linguagem verbal exclusivamente, mas o conceito de código de comunicação. Como obras de outras artes ou os fatos do dia a dia não são linguísticos em si, mas ainda podem, numa troca semiótica, transmutar-se em poéticos, assim também pode o cinema.

Mas qual seria o metro que poderia precisar o que é poético e o que não é? No cinema, isto se daria através do enraizamento sógnico individual. Por mais que o mundo atual seja retratado como líquido e fragmentado (através de teóricos como o jamaicano Stuart Hall e o polonês Zygmunt Bauman), o indivíduo não é passível de ser totalmente esfacelado, ou seja, ele não pode ser um órfão dos signos, tendo arraigado a ele o seu

texto cultural, ideia do semioticista russo Yuri Lotman, ou os princípios civilizacionais e de educação, nas formulações do filósofo italiano Benedetto Croce. Embora tal resposta nos dê um primeiro esquema de como a poética pode ocorrer, ainda devemos, já dentro da esfera dos signos, delimitar o espírito poético, os modos como o autor implícito fílmico escolhe seus elementos do infinito para o finito, transformando suas impressões em expressões.

Tal enraizamento sógnico não pode escapar da variação existente de cultura para cultura. Daí decorre o surgimento para nós de um exemplo, de um objeto, de um filme produzido na França, por um diretor franco-argelino, Tony Gatlif, que já por tais razões se distancia um pouco da nossa realidade, mas por isso mesmo, serve como exemplo da variação do texto cultural. Ademais, o filme *Exílios* revela, em seu enredo, aspectos também de variação cultural, e a forma como são mostradas tais variações remetem ao que buscamos mostrar como característico de uma poeticidade no cinema. O diretor utiliza de certos aspectos, que procuraremos mostrar que são poéticos, referentes ao código cinematográfico. *Exílios* não é um filme que apresenta diálogos ou monólogos líricos, o que poderia ser facilmente tomado como manifestação de um espírito poético cinematográfico, algo que nos parece ser uma falácia³. É necessário lembrar que o texto verbal de um filme não é necessariamente o único elemento que faria do filme um portador de poesia. Há leituras de poemas em filmes do cinema clássico padrão que não suscitam a questão poético-fílmica, esta que estaria imbricada na linguagem, no meio, no como, além de na mensagem explícita.

Logo, *Exílios* nos daria a chance de analisá-lo tanto com sua forma quanto sua mensagem explícita. E além de nos interessar em *Exílios* a sua feitura fílmica que é em si já um amálgama de outros valores, ou seja, um compêndio dinâmico de códigos vários (dramáticos, verbais, iluminações, *mise-en-scène*), também nos toca as escolhas, as mensagens, os aspectos suscitados por uma viagem entre ocidente e oriente, logo, culturas distintas, feita por um casal quase que perdido no mundo, sem ideia de raízes, mas buscando-as, em uma diáspora ao contrário, saindo de um grande centro e indo em direção ao periférico. Aqui temos a ficção fílmica se confundindo com as próprias

³ Essa é a ideia que se tem quando se analisa um filme que apresenta diálogos ou textos verbais previamente considerados poéticos. Ora, seria todo filme baseado numa obra de Shakespeare necessariamente poético? O cinema, como veremos, enquanto linguagem, enquanto código próprio, tem maneiras outras de suscitar a poeticidade. O filme em questão, então, *Exílios* foi escolhido como objeto por abarcar a poesia imagética própria do cinema, e não possuir tantos rastros assim de poesia textual. Além de ter sido, o filme, o protagonista de uma experiência espectral curiosa, a qual, explicaremos mais adiante no trabalho.

hipóteses teóricas do trabalho, pois a questão do enraizamento sógnico, cultural, também nos é válida enquanto teoria, uma vez que o aspecto poético em um filme deve se ativar por meio da relação entre o compêndio de informação que é o objeto e a carga cultural de seu espectador. Veremos então, como, sem cair em relativismo total, o que seria talvez um maior valor ao espectador do que o próprio objeto, teríamos variações, é claro, de interpretações. Embora, sempre contando com o fato de que teríamos interpretações moldadas pelo objeto, logo, nascidas na relação entre objeto e espectador. Numa analogia à montagem fílmica, por processo de justaposição, os elementos “espectador” e “cinema” seriam únicos em sua individualização, mas um conceito, um espaço, um fenômeno, um momento, uma ideia quando se juntam no momento da experiência da fruição fílmica. Seria como se tanto espectador quanto filme se executassem.

Chegando a tal conclusão, faremos o percurso que tende a mostrar que a poeticidade do cinema se dá de maneira diversa da poeticidade da poesia verbal, tendo diferentes normas e meios de se produzir e fruir. Como simples exemplo: começamos a ler as palavras de um poema, na maioria das linguagens ocidentais, da esquerda para direita, de um determinado início para um determinado fim. Na fruição fílmica não teríamos facilmente um exato início de interpretação, de modo que a poesia concreta, cujas ordens de se fazer não são tão enraizadas em formas, como sonetos, por exemplo, seria o tipo de poesia verbal que mais poderia se aproximar da poesia fílmica em termos de procedimentos de interpretação. Note-se que falaremos aqui de proximidade, tradução, transposição, e nunca fidelidade. É necessário entender que em uma transposição semiótica, uma cena fílmica traduzida em palavras, teria maior tendência a se parecer com um gráfico, um desenho, uma ilustração, como é a poesia concreta. Também achamos que as palavras deveriam se manter em movimento, talvez desaparecer, aumentar de tamanho, certo é que a busca de uma transposição de valores nesse caminho levaria a uma poesia visual, e no fim extremado, a palavra retornando ao formato do objeto a que referencia, ou a busca de mostrar a metáfora que se quer, as palavras chegariam, então, a ser o próprio filme. Ao tratarmos das especificidades do meio literário e das especificidades do meio fílmico, notamos que o texto escrito usa signos simbólicos, e o fílmico, icônicos e simbólicos também, isso valendo para qualquer texto literário ou fílmico, seja ele poético ou não. Então, não seriam propriamente ou exclusivamente tais especificidades de ambos os meios que caracterizariam um texto literário ou fílmico como poético. Uma possível transposição

de elementos fílmicos a elementos verbais pode ser que se dê sempre, não importando o caráter do filme, de forma semelhante à da poesia concreta. Lembrando que por vezes, quando o filme não suscita poesia, por exemplo, tal forma semelhante à poesia concreta não apresenta significações maiores, transcendentais ou metafóricas às palavras que compõem este não poema, mas então, gráfico de palavras. Em exemplos fílmicos que suscitem poesia, o gráfico de palavras apresentaria dubiedades, significações extras, vazios de significação, vazios a serem preenchidos pelo autor, etc. transformando-se não mais em simples gráfico, mas em poema, em poesia.

É importante lembrar que, assim como Pasolini sempre pensa suas teorias sobre o cinema narrativo, ou seja, aquele que narra uma história, também nós pensamos no cinema narrativo, sendo que é a este que nos atemos aqui: um “cinema nascido da união de várias formas de expressão que não perdem inteiramente suas leis próprias (a imagem, a palavra, a música, os ruídos até)”, de acordo com Metz (p. 75, 1972). Foi também Metz que aqui respaldou a escolha de um longa-metragem de ficção romanesca, que segundo o teórico, é aquele, dentre os gêneros fílmicos, que aponta “de modo cada vez mais claro a via real da expressão fílmica” (1972, p. 112). Não só o apontamento de Metz, que foi criticado por tender a certo elitismo, ainda que o teórico tenha deixado claro que suas posições não são exclusivistas, auxilia-nos na escolha, como também nos auxilia no processo de recorte de que falam as teorias dos demais teóricos aqui elencados. Em geral, esses teóricos abordam filmes narrativos, ficcionais (aqueles que não se querem como documentários fiéis da realidade), mais especificamente longas-metragens. E esse também é o nosso recorte.

CAPÍTULO 1

A FORMAÇÃO DO POÉTICO

Para adentrarmos o assunto “poético no cinema”, é bom que tenhamos em mente alguns fatos da história do cinema, um percurso que se estende desde o fim do século dos 1800 até os dias atuais, o qual se enleia mesmo com as primeiras teorias sobre um possível “cinema de poesia”. Consideraremos também a história do poético, esta que conta com uma extensão de tempo maior que a do cinema e que recortamos aqui a fim de auxiliar nossa discussão. Então, sobre os conceitos de poesia ou daquilo que se define poético, parece-nos que foi o filósofo Aristóteles aquele que inaugurou o estudo da arte poética com mais fôlego. Ele coloca a arte de fazer aquilo que é poético como, antes de tudo, uma arte de imitação. Diz o grego sobre o nascimento da poesia:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. (IV, p. 13, 1991).

A imitação da natureza ou daquilo que é real também se mostra nos inícios da arte cinematográfica, ainda que com uma diferença. Se a arte da poesia imita a natureza, a arte cinematográfica, em seu início, parte de apenas documentar, ou seja, reproduzir a própria realidade. É o caso da famosa apresentação do cinema feita pelos irmãos Lumière, na França, em 28 de dezembro de 1895 (BERNARDET, p. 125, 1985). A data é tida como o marco inaugural da história do cinema e para muitos caracteriza a questão da reprodução simples e documental da realidade em si (em contraposição, por exemplo, ao cinema mais tarde feito por Méliès, que seria mais artístico). Porém, podemos inferir que o espetáculo inteiramente novo da reprodução do real numa tela tenha acabado por confundir as sensações do público presente. A reprodução de filmes curtos que mostravam a saída de trabalhadores duma fábrica e a chegada de um trem em uma estação emudeceu o trem e tirou as cores das pessoas retratadas. Achatou todos numa tela e se durou por um pequeno período: por mais que apele ao caráter real e ludibrie com a sensação de verdade, o cinema já nasceu, ainda que muito bem, mentindo em ficção.

Voltando à ideia de poesia, é necessário dizer que ela, para Aristóteles, englobaria variados segmentos como a tragédia e a epopeia. Aí há de se poder pensar

que ciências diversas também ofereçam algum código passível de poesia. Aristóteles aponta, então, que:

Desta maneira, se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado "poeta"; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de "poeta", e este, o de "fisiólogo", mais que o de poeta. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies, como o fez Querémon no *Centauro*, que é uma rapsódia tecida de toda a casta de metros, nem por isso se lhe deve recusar o nome de "poeta". (I, 5, 1991).

Logo, a poesia tem em si elementos que diferem o médico de um poeta como Homero. A poesia se encerra, ou nunca se encerra, em algo de uma dinamicidade grandiosa, advindo daí as dificuldades de se estabelecê-la de forma sólida e definitiva. Northrop Frye, crítico americano, postula que, depois de dois mil anos de atividade pós-aristotélica, o estudo da poética poderia ser reexaminado à luz de indicações mais recentes, porém, as palavras iniciais do livro de Aristóteles sobre o assunto permanecem “uma introdução à matéria tão boa como sempre o foram” (1973, p. 22). Isso mostra como tal tópico se mantém pelos tempos, e como é difícil encontrar qualquer texto sobre o assunto que não contenha ao menos notas de rodapé remetendo aos chamados gregos clássicos.

Para Aristóteles, a poética englobava variadas artes, e a poesia era uma delas. O que abordaremos aqui não é de fato a poesia em si, mas seu efeito, o efeito poético que a poesia contém, e não mora, como veremos, apenas nos poemas (“objetos” abstratos criados supostamente sendo detentores da poesia ou dos efeitos poéticos), apesar de muito os usarmos. Para o filósofo italiano Benedetto Croce, a poesia tem nos sentimentos humanos a matéria necessária, sendo a expressão poética uma “teorese”, ou seja, um conhecer.

O sentimento “adere ao particular (...) move-se necessariamente na unilateralidade da paixão, na antinomia do bem e do mal e na ânsia do gozar e do sofrer”. Por outro lado, “a poesia recoloca o particular no universal, acolhe, separando-os, dor e prazer, e pairando acima do choque das partes, coloca a visão das partes no todo, a harmonia sobre o contraste, a imensidade do infinito sobre a angústia do finito”. (RICCI em prefácio ao livro de Croce, 1967, p. X, a citação é de Croce).

Logo, o que se pode pensar é que a poesia seria uma expressão de impressões, embora devamos ter cuidado com tais generalizações, pois nem todo esforço de expressão artística seria poético, ainda que por vezes chamemos de poética ou poesia

certa nuance identitária de determinado elemento. Por exemplo, podemos chamar de poesia a impressão imediata que temos do mundo desde que aceitemos que ele se expressa de algum modo. Podemos também chamar de poéticas as diversas maneiras de expressão dentro de determinado estilo artístico, como por exemplo, as poéticas da pintura, do teatro, ou da escultura. Muitas vezes os movimentos, ou nuances, dentro do universo de determinada forma de arte são chamados de poéticas. O americano David Bordwell, teórico do cinema, escreveu as poéticas do cinema juntando aspectos e atmosferas em um geral histórico do cinema em seu livro *Poetics of cinema*.

Não é dessas poéticas que tratamos aqui, mas sim, da poética que alude à mensagem artística que suscita aspectos análogos aos da poesia, ou seja, a arte provinda das análises e feitura verbais – talvez algum efeito poético tivesse se dado mesmo antes das invenções da escrita e da fala, porém como veremos, teria se dado em diferentes aspectos. Aqui, temos o período clássico grego como um ponto de partida de análise dos efeitos poéticos posteriores. É claro que não seria possível datar, como datamos na história do cinema, também não sem controvérsias, um início exato da poesia. Ela vem desde os primórdios da linguagem, tanto que para alguns como Frye e Croce, a poesia, por seu caráter simbólico, de significação, seria mesmo a origem da linguagem e não viria somente depois dela, da linguagem utilitária, para subvertê-la.

Croce postula que um primeiro vocábulo articulado por um primeiro homem foi já em si uma expressão de uma impressão da realidade e não um verbete encaixotado num dicionário, por isso é que era, em si, “como um broto, a primeira poesia”. (1967, p. 24). Croce comenta que se pode pensar, então, que “esta primeira linguagem depois houvesse degenerado, reduzindo-se à língua prática e instrumento utilitário” – porém, continua o italiano – “a linguagem jamais se perverteu e jamais perdeu (pois seria contra sua natureza) a sua natureza poética” (1967, p. 24). Em *Ideograma*, o pesquisador brasileiro Haroldo de Campos tece comentários pertinentes sobre o processo poético. Ele menciona Emerson, que nos apoia quanto à ideia peculiar de que a poesia é nascida com a linguagem:

O poeta é o Denominador ou Criador-de-Linguagem, que dá nome às coisas de acordo com a sua aparência, umas vezes, ou com sua essência, outras, e dá a cada qual seu próprio nome e não outro, com isso alegrando o intelecto, que se deleita no insulamento ou na vinculação. O poeta cria todas as palavras; por isso, a linguagem é o arquivo da História e, a bem dizer, uma espécie de túmulo das musas. (...) Conquanto esteja esquecida a origem da maioria de nossas palavras, cada uma delas foi, a princípio, um achado e obteve vigência porque, no momento, simbolizava o mundo para o primeiro locutor e para o ouvinte. Constata o etimologista que a mais morta das palavras foi algum dia

uma figura brilhante. A linguagem é poesia fóssil. (EMERSON in CAMPOS, 1986, p. 34).

Pasolini e Metz concordam quanto ao quesito de ser inicialmente poética também a arte do cinema, porém é Pasolini que, com mais ênfase, distingue que o cinema adentra uma tradição que realmente determina uma gramática fílmica funcional.

Tanto Croce quanto o pesquisador vienense Otto Maria Carpeaux assumem a importância de Homero para uma determinada tradição e ordem poética. Carpeaux comenta que Homero para os antigos gregos era como um código bíblico (2011, p. 46), e Croce (1967), aludindo ao poder da poesia de ser aquilo que fará o homem deixar de ser simplesmente uma coisa entre coisas, faz menção à comparação do aparecimento de Homero ao nascer do sol sobre a terra. A linguagem parece ter seu início poético até se condensar num uso utilitário de si, sem perder, é claro, a essência poética. Então, a arte de imitação da poética, como Aristóteles postula, retorna com aquela primeira remota sensação da linguagem menos ou nada encaixotada num sistema complexo. Otto Maria Carpeaux aponta que quando falamos dos ensinamentos de Aristóteles sobre a arte poética e encontramos a chave de tal estética no conceito de “imitação”, não podemos nos confundir a achar que a arte seria apenas e simplesmente a repetição do objeto natural em outra matéria, mas sim, a *mimesis* que Aristóteles prevê diz respeito ao fato de o poeta poder acrescentar alguma coisa ao objeto primeiro e poder também utilizar da técnica de transformar impulsos psicológicos em estruturas linguísticas, sem conformidade exata com a natureza⁴.

Otto Maria Carpeaux ressalta que com Homero se criou o cânone ideal: estético e religioso, pedagógico e político dos gregos. Em sua obra, Homero teria descrito a realidade da Grécia completa, porém, não o seu reflexo imediato. Se fosse só este reflexo, Homero teria perdido seu valor depois do declínio da civilização grega. Mas já era, para os gregos, uma imagem ideal, e não desapareceu nunca. Carpeaux percebe que é o equilíbrio entre realismo e idealidade o que confere aos poemas homéricos a vida eterna. E o autor conclui que a obra de Homero, por uma vez ter sido a bíblia estética, religiosa e política dos gregos, poderia, então, se transformar na “bíblia literária da civilização ocidental inteira” (2011, p. 53).

Tivemos, já com a primeira expressão verbal, uma expressão de poesia, e depois do suposto uso utilitário da linguagem, tivemos Homero como um grande marco capaz

⁴ Otto Maria Carpeaux explicando tal passagem do pensamento de Aristóteles em *História da Literatura Universal*, (2011, p. LXXIX,).

de fazer a linguagem comum retornar e se apresentar como um “fazer poético”, que é o que Aristóteles já postulava em seu tratado através do verbo grego *poiein*, algo como “fazer”. Se, como vimos, há um empenho humano em tal “fazer” poético, este empenho deve se distinguir de outras ações cotidianas quaisquer, que será o que lhe dará caráter único. Logo, o fazer poético seguirá certas ordenações. Mesmo a ilha da Poesia de Jean d’Ablancourt, que num primeiro momento pode se parecer com um lugar totalmente desordenado, mantém em si seus ritos, seus sistemas, suas normas de vida. Alberto Manguel, em seu *Dicionário de Lugares Imaginários*, descreve-a assim:

Ilha habitada por gente distraída e sonhadora, não muito dada à conversa. Todas as manhãs, todos caem de joelhos para adorar a deusa Aurora, que colocam bem acima das nove Musas e de Apolo. Esses indígenas possuem a estranha característica de conceber seus filhos na cabeça e de dar à luz pelos dedos. Embora muitos desses filhos sejam monstros, os habitantes da ilha da Poesia não os jogam fora, e os alimentam com uma carne nutritiva chamada “estima”. Quando um dos ilhéus morre, é embalsamado num aparato retórico elaborado e as trombetas da glória ressoam em seu funeral. O visitante ficará perplexo diante da falta de organização política, de desenvolvimento econômico e de forças militares na ilha. A única ocupação dos habitantes parece ser perambular, sozinhos como nuvens. Gostam de sentar-se junto a riachos desolados e compor toda espécie de versos indiferentes, que costumam recitar com grande ênfase em suas reuniões sociais. (2003, p. 347).

Por mais que o visitante perceba a falta de organização, pode também já notar as regras que conduzem a ilha tais quais tradições, hábitos e costumes que vão se firmando com o passar dos tempos. Quanto à história da poesia, por exemplo, Croce infere que aos poucos as tradições foram também se firmando, e as gramáticas das línguas se institucionalizando. Logo, o que Croce percebe é que os jeitos de se fazer poesia obedeciam também certa técnica indispensável ao poeta:

No que se refere ao ato criativo de sua imaginação e expressão, certamente ela [a técnica] não é necessária e lhe é até mesmo estranha; mas, sob qualquer outro aspecto, perguntar se ela é necessária equivale a perguntar se as tintas e os instrumentos de pintura são necessários ao pintor ou se o mármore e o cinzel são necessários ao escultor. Até mesmo nos tempos em que não havia a poesia escrita e a sua transmissão era feita pela memória, foi necessária uma técnica – a mnemônica. (1967, p. 206).

Daí, as técnicas fortalecerem-se até se imporem como gêneros definidos. Croce infere que a história da poesia se confunde com a sua própria crítica, pois ela, a crítica, impôs este enrijecimento dos gêneros poéticos. E com isso, o que se teve foi uma troca: “o protagonista da história da poesia já não seria a Poesia, mas o Gênero, ou melhor, os

Gêneros” diz Croce (1967, p. 21). O estudo da poesia, logo, se daria através de gêneros, e aí se poderia encaixar certo período de um autor em um determinado gênero, e outro período do mesmo autor em outro. Os gêneros se tornariam muitas vezes algo por demais datado, representando especificamente certo período histórico de determinada região e, assim, apresentando um distanciamento do leitor de hoje em dia, por exemplo.

Otto Maria Carpeaux aponta isso em algumas peças de Hesíodo, mas não na obra de Homero, que, para o autor, parece mesmo estar “situada fora do tempo” (2011, p. 53). Croce também alimenta a ideia de algumas obras mesmo que episódicas não se desenvolverem na Grécia ou em qualquer parte da terra, nem em nenhum momento específico do tempo, mas, sim, complementa, “num país ideal e num tempo eterno” (1967, p. 101). Mesmo a tentativa de encurtar as distâncias quanto a um poema oriundo de um tempo muito remoto seria apenas o caminho para o lugar fora do tempo e não de fato o lugar:

A língua grega, o conhecimento dos fatos históricos e dos costumes, e todas as outras coisas que a filologia nos oferece como necessárias ao entendimento, não são mais que degraus para atingir uma região em que esses degraus já não servem mais: um céu do qual a terra está ausente. (CROCE, 1967, p. 101).

Com o passar do tempo, o lugar impossível que serviu como metro da poesia foi se fixando em regras e limites e assim criando um cânone, usado tanto na produção poética quanto em sua fruição e aceitação. Paul Valéry diria que assim as próprias limitações do rigor da regra podiam sobreviver com durável reputação, pois forneciam uma facilidade para o “julgamento e a classificação das obras, através da simples referência a um código ou a um cânon bem definido” (2007, p. 180). A crítica havia, então, se armado. O projeto de Paul Valéry era o de reestabelecer a poesia como Aristóteles a havia pensado. Valéry convencionou chamar o fazer que impulsionara as obras de determinado gênero de “obras do espírito”, que para ele são, nas palavras de Gomes,

justamente aqueles produtos da atividade humana que não podem ser apreendidos *enquanto tais* sem que haja uma peculiar cooperação do receptor (intérprete), cooperação tornada possível apenas porque há uma anterior conexão que liga o fruidor (intérprete) e a obra. A cooperação que torna possível o objeto poético *enquanto tal* é certamente a interpretação e/ou fruição da obra. A obra existe ao efetivar-se num espírito que o recebe, ao realizar-se nele. Realizar-se ou efetivar-se significa, afinal, despertar o encantamento a que se destina. (GOMES, 2004, p. 22).

Logo, a obra de espírito, segundo Valéry, precisa de um fruidor, mas não lhe entregaria totalmente os sentidos. Seria o resultado de uma “sequência de modificações internas, tão desordenadas quanto o quisermos, mas que devem necessariamente resolver-se no momento em que a mão age, em um comando único, feliz ou não (2007, p. 187). Este “resolver-se” é seguir as leis da atmosfera possível já criada daquilo que é poético. Quando fala de obra de espírito, aparentemente Valéry abre a possibilidade da poética se encaixar em outras obras que não as verbais. Seguindo tais rumos, o filósofo italiano Luigi Pareyson, em sua obra *Estética: teoria da formatividade* (1993), atenta para uma possível formatividade da estética. Levando em conta o produzir da obra de arte e introduzindo o intérprete/fruidor, Pareyson, semelhantemente ao que Valéry faz com a arte poética, mostra tais fatores em sua estética. Algo a se relevar é o papel da interpretação, que nunca é simplesmente passiva:

O fruidor jamais é solicitado na experiência estética a abandonar-se ao efeito da obra sofrendo-o passivamente. Ao contrário, o tipo de recepção necessário para a experiência estética é o modo ativo e operativo da *execução*. “Executar” é fazer acontecer o efeito próprio da obra, é restituí-lo à vida. Nesse sentido, a produção nada mais é de que a primeira execução, aquela que se tornará de algum modo normativa para todas as outras, sem eliminá-las na sua singularidade. (GOMES, 2004, p. 23).

Pareyson percebe, e assim também o pesquisador brasileiro Wilson Gomes, que a intenção da produção poética já se determina de modo formativo e já precede, então, o “fazer-acontecer” poético. À luz de Valéry e Pareyson, o filósofo italiano Umberto Eco institui alguns parâmetros sobre a poética em suas obras. Em seu livro *Obra Aberta*, Eco lembra que a questão do intérprete já foi antes assunto ocupado dentro dos estudos teóricos:

O peso da quota subjetiva na relação de fruição (o fato de que a fruição implica uma relação interatuante entre o sujeito que “vê” e a obra enquanto dado objetivo) não passou absolutamente despercebido aos antigos, mormente em suas dissertações sobre artes figurativas. Platão, no *Sofista*, observa, por exemplo, que os pintores pintam as proporções, não segundo uma conveniência objetiva, mas em relação ao ângulo, do qual as figuras são vistas pelo observador; Vitruvius distingue entre simetria e euritmia, entendendo esta última como adequação das proporções objetivas às exigências subjetivas da visão; os desenvolvimentos de uma ciência e da prática da perspectiva testemunham o amadurecimento de uma consciência da função da subjetividade interpretante em face da obra. (1991, p. 42).

A participação de cooperação interpretante e concludente das obras do fruidor é declarada com muita ênfase por Eco. Sua “obra aberta” faria sentido já que

uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (1991, p. 40).

Pode-se pensar que com tal “abertura” da obra, teríamos a liberdade de inferir o que quer que fosse para determinada peça e assim termos não uma obra singular com múltiplas perspectivas, mas apenas múltiplas perspectivas; o objeto seria apenas a potencialidade de ser o que for, um eterno “vir a ser”. Porém, Eco postula que tal “abertura” não significaria essa total indefinição, mas sim já na obra repousaria “um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor” (1991, p. 44). Logo, há toda uma atmosfera que rege a obra de arte. Desde as intenções do autor até as perspectivas da apreciação (que podem ultrapassar as intenções primeiras do autor) já se encontram, de certa forma, convenções, pilares sustentadores da vida da experiência da arte.

Aristóteles tratou a poesia como um cientista trata um organismo, tentando ter exatidão em divisões e limites e apontar para onde se direcionam os elementos próprios de sua poética. A poesia era encontrada e era analisada por ele nas narrações, como a de Homero, mas também e com muita ênfase nas artes dramáticas do teatro grego. No entanto, com o decorrer dos tempos, a teoria de Aristóteles foi se afastando do drama para se encerrar quase que particularmente nas artes literárias. Wilson Gomes caracteriza o fato como um tipo de traição ao filósofo grego:

De fato, a poética tornou-se historicamente o estudo da composição literária, das *belles lettres*, particularmente daquilo que hoje em dia chamamos de poesia. A “infidelidade” a Aristóteles, portanto, é dupla. De um lado, enquanto toda a representação “dramática” tem ficado de fora do campo de objetos da poética. De outro, porque, ocupando-se da poesia no sentido contemporâneo, a poética perde qualquer contato com a característica fundamental do poético em sentido aristotélico, perde qualquer referência à *mimesis*. (2004, p. 29).

Na passagem, Gomes também comenta sobre a poesia contemporânea que nada tem com a poética aristotélica. Eco também pensa assim, e chega mesmo a datar o desaparecimento dos vestígios da poética clássica na obra do escritor James Joyce. Tanto Gomes quanto Eco estão a dizer sobre um enfraquecimento das normatividades do enredo clássico da poesia, e daí a sua reinvenção com obras de fluxo anormal, sem ater-se a panoramas ou ao seguir de ordens. Embora enfraquecido, é preciso dizer, o classicismo da poesia **ainda** perdura mesmo que seja pela negação de si, para definir a si e sua continuidade, além da conotação poética que se mantém como objetivo da criação denotativa. Desde que a obra de Joyce, alude Eco, pode ser revisitada de qualquer ponto, encontramos-nos então “na presença de um cosmo einsteiniano, curvado sobre si mesmo” em que, continua, “a palavra inicial une-se à palavra final” (1991, p. 48).

O século XX, com o advento do Estruturalismo e mesmo de seu pós, vai reformulando as questões estéticas, e questiona aqueles pilares sustentadores das artes. Logo, a poesia, como outras vertentes da arte e de seus estudos, acaba por mais ou menos se sustentar no ar, como se sofresse um desenraizamento, mas ainda mantivesse laços primeiros, que é o que fazem dela o que ela é, mesmo, voltamos a dizer, se por negação. Pois, ora, não se nega o que se desconhece. Não se vai contra uma tradição se não houver a tradição, e muitas reviravoltas e revoluções nas artes que somos tendenciados a conceber como descontínuas e ou desapegadas são, na verdade, fruto de raízes firmadas nas ordens primeiras, embasadas pela tradição de costumes, sendo mais continuções do que cortes abruptos.

Se por um lado, o século XX tentou, de várias maneiras, reformular a poética clássica de Aristóteles, por outro, foi quando houve um imenso liame das teorias e artes entre si. Logo a poesia, forçada por eras a morar no terreno verbal, conseguiu visitar a terra das outras artes e deixar se não a si própria, ao menos a invocação de sua presença em novos terrenos.

CAPÍTULO 2

INDO AO CINEMA

Aristóteles escreveu sobre a poética nas artes das representações e tem-se a ciência de que a arte da representação para ele era algo de uma poeticidade menor.

Quanto ao espetáculo (ópsis), decerto que é o mais emocionante (psychagogikòn), mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação teatral (agônos) e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização do espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta. (*in* GOMES, 2004, p. 34)

E é exatamente isso que queremos explorar neste trabalho, o fato de o diretor, nas vezes de cenógrafo de Aristóteles, agir como o poeta da representação fílmica. As representações cenográficas são parte da poética pensada por Aristóteles, mas ao que parece isso foi, de certa maneira, esquecido, em favor da construção histórica dos gêneros literários. Diz Wilson Gomes que

(...) entender as poéticas como fato histórico, ou fato social, significa incluí-las num gênero e perdê-las na sua especificidade. A história tomá-la-á como mais uma das variantes a serem levadas em conta na configuração de uma época, como as guerras e as descobertas científicas, por exemplo. A sociologia como mais um fenômeno definidor desta ou daquela sociedade, ao lado das relações de classe ou da estruturação do poder, por exemplo. Ambos os olhares perderão de vista aquilo que singulariza as poéticas: as estratégias de estruturação e produção de encanto - objeto próprio da poética. (2004, p. 25).

Pode-se ter a ideia de delimitação quanto à arte da poesia como a arte que lida unicamente com as palavras escritas ou declamadas e que seguem certas regras de metro, extensão, rimas, entre outras coisas. Porém, quando se pensa no poético, ou seja, num determinado efeito análogo àqueles resultantes do encontro de alguém com algum poema, o conceito de poético e até mesmo de poesia se alargam abruptamente. Aí, mesmo um fato cotidiano pode vir a ser ou a ter algum elemento que suscite ou indique certa poeticidade. O teórico de cinema Jacques Aumont comenta, em seu dicionário, sobre o termo “poética”: a palavra viria a significar “fazer”, “criar” conforme sua etimologia, e designaria a teoria da criação de obras do espírito vinda, muitas vezes, “de normas estilísticas, da definição de regras” (2006. p. 233).

Assim a poética segue determinadas ordens aparentes para de fato acontecer. Como a poesia se alastrou amplamente como forma de arte ligada ao mundo verbal,

podemos traçar paralelos entre o uso poético da linguagem das palavras, ou uso da poeticidade que é possível em demais códigos de comunicação humana. Pois, sim, para adentrarmos o mundo do poético no cinema, é preciso compreender que o poético pode ocorrer em demais códigos que não o verbal e, a partir daí, podemos, então, explorar como se daria isso.

Segundo a semiótica da cultura⁵, não só cada viés das artes, mas cada linguagem própria limita e dita as suas predeterminações, ou seja, segundo Lotman, “cada linguagem, é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissoluvelmente ligadas” (1978, p. 44-45). Logo, a impressão imediata da realidade, também chamada de “poesia” por alguns, se organiza através de ordens sensoriais, modelos de comportamento e linguagem, apresentando-se com verdadeiros impérios de paradigmas. E mesmo para a semiótica em geral, parece-nos, os processos de apreensão da realidade se dão através de partes (signos) que formam um todo:

Como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência. A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema-padrão de linguagem nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o real (PLAZA, 1987, p. 19).

É necessário salientar, e insistir, que linguagem no sentido semiótico pode ser qualquer tipo de código comunicativo, sendo a esfera verbal, talvez, aquela para que mais atentamos e a qual mais somos educados para compreender. Percebemos que para alguns, como Umberto Eco, já não há tanta distinção entre os tipos de códigos desde que possamos chamá-los de códigos; seja o alfabeto, sejam formas de uma escultura, o que interessa é o processo da mensagem, o “entre” nós e aquilo qualquer que passa a mensagem. É por aí também, parece-nos, que Barthes e toda uma leva de estudiosos da semiótica, concentrados em sua maioria no continente europeu, chegam ao raciocínio de que tudo no final ainda é traduzido pela nossa linguagem verbal⁶, porém não é nesta

⁵ Aquela de origem russa, tendo Yuri Lotman como sua figura de maior proeminência.

⁶ Na briga entre as semióticas peirceanas e saussureanas, ainda Pignatari, do time de Peirce, dá o seu aval falando que os saussureanos estão “sempre dando primazia à palavra, ao verbal, a ponto de Roland Barthes afirmar que a Semiologia é que faz parte da Linguística e não ao contrário” (2007, p. 17). Não é intuito nosso entrar em tal briga.

discussão que gostaríamos de adentrar, mesmo sabendo que, de fato, teremos de ter uma posição a respeito.

Ainda que a linguagem verbal seja evidentemente aquela em que se presta mais atenção, um gesto com a cabeça, por exemplo, pode passar a mensagem que se quer e que se entende tanto quanto uma frase dita ou escrita referente a tal ato: a imagem-ação do mundo é também parte de um todo contextual e ou de relação entre os elementos, ou seja, é também *sígnica*.

Logo, então, a apreensão de tudo aquilo que nos rodeia e inclusive de nós mesmos se daria através de significações. Octavio Paz diria que “o homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo” (1982, p. 41). Nós pensamos através dos signos e somos pensados por eles, pois depois de criados, referenciados, entendidos, descobertos, eles, os signos, atingem certo status normativo, ou seja, acabam por nos indicar e instruir perante o mundo em geral. É fato que nascemos dentro de um mundo de significações e vamos tanto experimentando quanto somos iniciados dentro deste mundo. Umberto Eco dá o exemplo de um garoto de quatro anos que “de barriga para baixo, estendido sobre a mesa, e, fazendo de eixo sua própria bacia, começa a rodar com os braços e as pernas estirados como o ponteiro de uma bússola dizendo: ‘Sou um helicóptero’” (1976, p. 105). Este garoto percebeu e internalizou a ideia do que era um helicóptero e pôde representá-lo de diferentes maneiras (fará de outra forma se tentar desenhar um helicóptero, salienta Eco), assim como pode reconhecer e saber diferenciar as coisas todas do mundo, ou seja, cada signo único e individual. Octavio Paz enfatiza: “O mundo não é um conjunto de coisas, mas de signos: o que denominamos coisas são palavras, uma montanha é uma palavra, um rio é outra; uma paisagem é uma frase.” E se indaga: “O que é o poeta senão um tradutor, um decifrador?” (1984, p. 98).

Compreendemos as concepções de Paz e nos utilizamos delas, porém aqui não trocaríamos uma coisa pela outra como o autor faz: o mundo não exibiria um conjunto de signos ao invés de coisas concretas, mas sim teríamos o próprio objeto sendo também signo. É claro que no momento em que a arte ou a ciência se articulam para ilustrar fatos reais, elas o farão através de signos. Concordamos com o que Frye postula sobre o assunto: tudo aí, a Filosofia, a História, a crítica ou a poesia, ou seja, esta teoria em geral é algo como “a imitação verbal de uma força criadora humana que em si mesma não fala” (1973, p. 19). Aliás, a discussão sobre este ponto pode se alongar para

a questão de se a realidade é palpável ou não, como já foi feito⁷. Porém, também não é a esse parêntese que nossos objetivos se dirigem aqui, e sim, àquele que busca explorar a noção de que o mundo dos signos-objetos se organiza convencionalmente dentro de cada esfera social humana. E está aí certa estratégia dos signos, o jeito que se organizam convencionalmente é algo muito importante para nós aqui. Certamente é dentro de uma esfera abstrata, texto, organização, ou ainda cultura, como a semiótica russa gosta de chamar, que todos nós, de alguma forma, concordamos com o fato, que também nos é imposto, de que tal signo é ou se refere ou significa tal coisa.

E então, variando a esfera sîgnica, variar-se-á também a convenção. Umberto Eco exemplificaria dizendo que ao recorrer, de alguma forma, ao signo-coisa “vaca”, uma pessoa crescida e educada no ocidente pensaria no animal e em todos os possíveis desdobramentos de ideias a partir desta referência, mas um sujeito crescido nas tradições hinduístas veria no mesmo signo algo completamente diferente (1976, p. 26).

Para Lotman, a cultura é um texto no qual se organizam vários outros textos. Ele percebe que o “trabalho” primordial da cultura consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura seria, então, a própria criadora de certa semiosfera estrutural ao homem, algo que lhe possibilitaria a vida, não a orgânica, mas a de relações humanas, assim como a biosfera que, por sua vez, acarretaria na vida propriamente vital. (LOTMAN, 1996, p. 78).

A cultura é um sistema que opera através de significações paulatinas, estereotipadoras, e por assim dizer, modelizantes. Logo, a memória fará parte importante da caracterização da cultura. Segundo Lotman, ela, a cultura, “é assegurada, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, pela unidade dos códigos ou por sua invariância ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação” (LOTMAN, 1996, p. 157). Assim, os fatos constantes, modelizantes, repetitivos têm não outro lugar senão a própria memória para se fixarem. A respeito desta relação, o filósofo francês Bergson salienta que as imagens sobreviventes do passado irão

misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra. É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim

⁷ Essa discussão vem desde o pré-socrático Parmênides, aquele a quem Platão já chamava de “o antigo”. Em seu poema *Sobre a Natureza*, o grego diz: “É necessário pensar e dizer isto: que o ente é, pois é ser; e que o nada não é, pois (é) não ser.” (1873, p. 148).

dizer instantâneo, sobre o qual se desenvolve nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que nossa memória nele acrescenta. (1999, p. 69).

Bergson toca num ponto crucial: a memória é vital para que os mecanismos sígnicos funcionem em nós. Só através dela, temos a capacidade de nos entendermos dentre os vários códigos semióticos que a nós se apresentam durante o período da vida. Logo, o que temos disso tudo é a realidade que se nos atravessa por signos, e, em consequência, o texto de nossa cultura, cuja formação é dada por vários outros textos ou linguagens, que ordenam o mundo ao nosso redor e também a nós mesmos como parte da realidade do todo.

E então, se os signos se nos organizam numa malha deles mesmos, e aí estamos envoltos na cultura enquanto texto semiótico, fatos que ocorrem com a desorganização nos soariam estranhos: para alguns, certas cores não combinam entre si, para outros, certos assuntos não se relacionam com determinados momentos sociais, e isso significa que há um choque entre códigos semióticos tidos por nós como quase, senão de todo, estanques. É daí, dos códigos de significação, que eternamente nasce a possibilidade do jogo de palavras, de gestos, de signos em geral. É o sistema de relação semiótica que nos garante as construções contextuais que, por sua vez, permitirão frutos como o entendimento entre pessoas desconhecidas em determinada situação ou ainda possibilitará manifestações de sarcasmo, ironia, a própria anedota, e por aí indo por infinitos etceteras. A quebra da dinâmica ordem destas relações sígnicas pode causar estranhamentos, desencaixes, descontinuações. Também, claro, seria possível, pela semântica dos elementos, o suscitar do aspecto poético.

O aspecto poético não vem à vida unicamente pela simples quebra do código, ainda que possa flertar com estranhamentos. A poesia não seria uma simples negação dos signos e seus sistemas, mas sim uma subversão deles. Ressalta sobre o assunto, o poeta Mario Faustino:

Refiro-me à capacidade que tem o artista, em geral, e em especial o poeta, de perceber seu objeto, cada objeto, em sua quase absoluta individualidade e não como simples ideia representativa de uma coleção de objetos semelhantes. Lembra-te, decerto, do exemplo clássico em psicologia: geralmente quando um homem comum percebe uma laranja não está percebendo “uma” laranja individualmente e, sim, apenas, a representação de toda a classe de “laranja”. O artista, o poeta, percebe e é especialmente capaz de expressar uma laranja, esta e não aquela. (1977, p. 41, o grifo é nosso).

Assim, a poesia se insurge na vida cotidiana, subvertendo a ordem dos fatores tida para nós como lógica. Portanto, não só a poesia verbal, a que mais se difunde, é possível de existir como subversão de alguma ordem das palavras, mas também para todo código semiótico, há a possibilidade de uma poesia própria. No cinema não é diferente, pois como diria Lotman: “a significação cinematográfica resulta de um encadeamento particular dos elementos semióticos, um encadeamento que é próprio do cinema” (LOTMAN, 1978, p. 77).

Para termos uma melhor visão de como se dão os mecanismos duma análise do poético no cinema, temos de ter claro que a poesia não apenas enquanto arte verbal pode se executar. A questão da poeticidade no cinema, para alguns como Metz, perpassa o questionamento de que se o cinema se apresenta ou não como linguagem, afinal, se um filme suscita aspectos poéticos análogos aos da poesia verbal, seria um filme uma linguagem tal qual a linguagem das palavras? Exploraremos adiante a ideia.

CAPÍTULO 3

QUE LÍNGUA O CINEMA FALA?

Para podermos mais claramente compreender o cinema enquanto linguagem é necessário que percorramos alguns aspectos de sua história. O cinema nascido em 1895 precisou de alguns anos até ser entendido como forma de arte, anos esses que se confundem com a ascensão de novas vertentes do pensamento humano, principalmente uma, nascida, assim como o cinema, na França, com o suíço Ferdinand de Saussure: as ciências da linguística e o desencadeamento do estruturalismo. Em seu *Curso de Linguística Geral*, Saussure mais de uma vez cita o objetivo da linguística de “delimitar-se e definir-se a si própria” (p. 13, 2006). Este plano tomou conta da maioria dos estudos sobre objetos artísticos que logo iniciaram uma teorização sobre si mesmos dentro do século XX. Com o cinema não foi diferente: criara-se buscando os próprios limites numa tentativa de afirmação do que se é pelo que se não é. Um exemplo disso é a busca explícita do cineasta russo Dziga Vertov, que inicia o seu filme *O homem com uma câmera* (produção de 1929) com um aviso pedindo a atenção dos espectadores para alertá-los que esse filme era, numa tradução livre, “um trabalho experimental visando criar uma genuína linguagem cinematográfica baseada na sua completa separação das linguagens teatrais e literárias”.

O cinema, irmão mais novo das artes, tem um grande poder de absorção das influências de seus irmãos mais velhos, por isso, por alguns, como André Bazin (1991), é chamado, nunca de forma pejorativa, de “impuro”, pois ele pode beber de outras artes e ainda assim se demonstrar como arte original. Francastel chega mesmo a dizer que “o cinema, sendo a mais recente das artes, deve aproveitar a contribuição da experiência das outras artes” (1983, p. 175).

Como vimos, os eventos da arte, assim como qualquer construção cultural, vão se fazendo através dos tempos com a repetição e a imitação de si. Existe uma necessidade primeira de se construir um cânone qualquer aos eventos para que eles se firmem. Com o cinema, este evento já nascido com problemas existenciais, não é diferente, embora ele conte com muito menos tempo para se canonizar ou marginalizar. Quando se citam os autores da literatura, é normal para o senso comum citar Shakespeare ou Machado de Assis. Quando se alude às artes plásticas, esse mesmo senso comum cita Picasso, Michelangelo e Da Vinci. A canonização se deu nas artes milenares de um modo tal que só recentemente foram desenvolvidos estudos dedicados àquilo que é marginal, ao

periférico, ou fora dos eixos dentro dessas artes. O cinema, temporão das artes, se tornou elitista ao mesmo tempo que marginal, sendo não raro o mencionado senso comum, quando indagado sobre cinema, apontar não aquele cânone potencialmente intelectual, mas o cânone oriundo da maior popularidade. Temos ciência de que esse fato também se dá pelo cinema já ter nascido como indústria que depende, para a sua existência, de grandes investimentos. Isso já o constringiria a uma concessão ao gosto médio do público, pois o retorno financeiro se faria necessário. Daí esse caráter popular e a aderência a fórmulas mais ou menos fixas se resultaria como bom escape para a sobrevivência da arte. As outras artes mencionadas existem desde um tempo em que elas estavam mais ou menos livres do mercado – o mecenato, por exemplo, garantiria a sua existência –, sendo os limites entre cinema popular e alternativo, *mainstream* e *underground*, algo de complexa discussão.

A indústria de cinema estadunidense, por exemplo, espalhou pelo mundo estilos de personagens, tipos de montagens, clichês de enredos, criando um império imaginário de extrema relevância dentro da história respectiva. O gênero *Western* é um exemplo:

Hollywood tornou-se a indústria do cinema hegemônico, certamente os índios, bandidos e mocinhos do Velho Oeste deram uma grande contribuição para o sucesso desse cinema entre o público norte-americano e mundial. Mas o sucesso do gênero não se limitou ao público; sua influência sobre a cinematografia de outros países pode ser observada em filmes de samurais japoneses, cangaceiros brasileiros, em filmes indianos, russos e mexicanos, além, é claro, das francas imitações na Alemanha e na Itália, que desenvolveu a imitação mais bem-sucedida de todas, o popular *Western Spaghetti*, cujo principal diretor foi Sérgio Leone. E sua influência não foi menor dentro das fronteiras nacionais, espalhando seus motivos e convenções por praticamente todos os gêneros hollywoodianos, invadindo da comédia ao musical, do filme de gangster ao filme de terror, da ficção científica ao filme de autor. E, não bastasse todo esse *pedigree*, o *Western* inventou o Velho Oeste, fusão de diferentes épocas e diferentes regiões dos Estados Unidos em um único lugar mítico e atemporal, já comparado ao universo mitológico da Grécia antiga, que espalhou seu imaginário pelo mundo afora. (VUGMAN, 2006, p. 159).

A citação um pouco longa se fez necessária, pois resume os fatores de uma criação imperiosa e influente que se viu espelhada pelos quatro cantos do mundo, configurando-se também em um céu sem escadas ou uma ilha fora do mapa como Croce e Carpeaux já haviam dito da clássica Grécia. A indústria hollywoodiana não foi o início da história do cinema, mas um marco aglutinador de vertentes e criador de outras, começando sim uma grandiosa padronização fílmica. Muitos consideram David Griffith, diretor primórdio do cinema estadunidense, que dirigiu uma infinidade de filmes por volta das primeiras décadas do século XX, um dos, se não o principal, criador de toda uma linguagem fílmica. Sua obra *O nascimento de uma nação* de 1915 é um dos

filmes mais reverenciados e repudiados da história. Embora seja considerado um primor em inovações técnicas e aspectos artísticos, o seu tema abordando o racismo e a Klu Klux Klan geram ainda hoje muita controvérsia. Griffith, parece-nos, estava muito interessado nas possibilidades do meio cinematográfico. Suas técnicas eram de uma novidade visível para época, porém elas moldaram justamente uma invisibilidade dos aparatos do fazer fílmico aos gêneros posteriores⁸. Griffith criou a linguagem do cinema estadunidense, e dos padrões atuais: “Embora alguns elementos de *O nascimento de uma nação* possam parecer datados, praticamente todos os filmes lhe são devedores de alguma maneira” diz o guia *1001 filmes* (2010, p. 24). E lá se complementa:

Griffith introduziu o uso de closes dramáticos, *travellings*, e outros significativos movimentos de câmera: ação paralela, alternância de sequências e outras técnicas de montagem; e até mesmo a primeira trilha sonora orquestrada.

E mesmo quando pensamos, num exercício de imaginação, em criar algum filme, logo nos vêm à mente os gêneros já consagrados. Será um filme policial? Será um drama? Será uma comédia? Logo, tanto a produção quanto a fruição fílmica já nos é forte e previamente orientada. Embora falemos aqui da proeminência do cinema hollywoodiano, toda produção pelo mundo afora que viesse a se fazer continuamente criaria para si mesmo um próprio modelo. Como dissemos, os padrões do cinema estadunidense foram resultado de uma junção de influências e criação de outras extremamente alargadas. Tais padrões também se encaixaram a outras realidades de cinema, criando ainda novas junções. É a essa tradição, como veremos mais claramente adiante no texto, que Pasolini se refere como sendo um cinema de prosa, que teria em contrapartida, por subversão, o cinema de poesia.

Afirmar categoricamente qualquer êxito do cinema de poesia de Pasolini é uma questão complicada. Metz e Eco estão entre os que criticaram os apontamentos do cineasta italiano sobre tal questão. Veremos também adiante as formulações dos três teóricos sobre a linguagem cinematográfica, nas quais cada um deles levou em conta as teorizações dos outros dois, além das acepções sobre o tema de Yuri Lotman.

3.1 METZ:

⁸ No guia *Tudo sobre cinema*, Philip Kemp relata sobre *O nascimento de uma nação* e seu diretor o seguinte: “no que se refere à técnica e à narrativa, o filme é uma maravilha dos primórdios do cinema. Outros diretores podem ter brincado com o potencial dos filmes e ajudado a forjar uma linguagem básica, porém foi Griffith quem a transformou em uma sintaxe cinematográfica (...)” (2011, p. 30).

O francês Christian Metz foi um importante e crucial teórico do cinema, principalmente no que tange à questão da linguagem cinematográfica. Amparado nas relações estruturais desenvolvidas por Saussure, Metz com muito fôlego objetivou que o processo de análise de semiologia no cinema deveria ser, segundo Stam,

o de extrair da heterogeneidade de sentidos do cinema, seus procedimentos básicos de significação, suas regras combinatórias, com vistas a apreciar em que medida essas regras se assemelhavam aos sistemas diacríticos de dupla articulação das “línguas naturais”. (STAM, 2009, p. 129).

Metz acredita que em primeiro lugar, devemos diferenciar a noção até então imprecisa das palavras “cinema” e “filme”. Enquanto cinema viria a ser um todo abstrato que englobasse acontecimentos pré e pós-fílmicos (a situação econômica da indústria, a sala de cinema, a distribuição dos filmes, impactos sociais e políticos, até mesmo a ida ao cinema), o filme, por sua vez, viria a ser algo com mais concretude, não o objeto físico, mas um discurso localizável, um texto. Logo, assim como o romance estaria para a literatura, um filme estaria para o cinema.

Segundo Metz, para o cinema se dar em poesia deveria, já que se transferem os termos “prosa”, “poesia” do verbal, atuar como a linguagem das palavras, e isto não é possível, pois o cinema não consistiria em uma linguagem de dupla articulação⁹, como assim é a linguagem verbal. Para Metz, há uma problemática entre as línguas naturais de dupla articulação e o cinema. Enquanto o cinema lidaria com planos numericamente infinitos, a linguagem verbal contaria com um léxico, a princípio, finito de palavras. Se pensarmos que a relação entre as palavras pode sugerir inúmeras frases, podemos remeter as frases, na verdade, aos planos¹⁰ do cinema, pois que o signo verbal “lápiz” poderia ser interpretado de várias maneiras, o plano em que se visualize um lápis já nos daria muitas informações sobre o determinado lápis, com determinada cor, aparência. Logo, uma frase definiria melhor um plano do que uma palavra única. E as diferenças não acabam por aqui: tendo em mente o sistema descrito por Saussure das significações

⁹ A dupla articulação, segundo as teorias de Martinet que aludem às de Saussure e Hjelmslev, se caracteriza pela presença de dois níveis linguísticos: “as unidades do nível superior são formadas de uma sequência de elementos concatenados no nível inferior: (1) nível inferior ou segunda articulação da linguagem: a das unidades não significantes e distintas, os fonemas, que dependem de uma análise fonológica; (2) nível superior ou primeira articulação da linguagem, unidades significantes, chamadas morfemas (monemas para A. Martinet)” (DUBOIS, p.382, 1999).

¹⁰ A definição de plano é um tanto quanto difusa. Optaremos aqui pela acepção do termo enquanto originária da ideia da imagem que é plana na tela, sendo um registro ininterrupto de certo trecho de um filme, e ainda passível, dentro deste campo criado, de se haver um primeiro plano (a aparência de algo mais à frente da imagem) e demais planos, em contraposição, estando estes mais a fundo, em perspectiva com o primeiro. A ideia foi também embasada em Aumont (2006, p. 230).

pela diferença entre os elementos, Metz percebe que isso não pode ocorrer com os planos do cinema, pois eles fazem parte de um sistema, ou paradigma, abstrato tão aberto e com tantas possibilidades que fica impossível que obtenha sentido por tal razão. Como podemos perceber, há uma relação semântica entre palavras, elas podem pertencer a um “bloco semântico” de determinado setor social e/ou cultural ou mesmo da cadeia de significados próximos. Quanto aos planos cinematográficos, as sequências lógicas de significações no enredo podem existir, porém ao lidarmos com imagens, torna-se mais complexo o processo de montagens de blocos de significação. Por exemplo, há para os artistas da letra, um glossário lexical e também até, e é bastante comum, um dicionário de rimas verbais baseadas nos aspectos tônicos das palavras. E para o artista fílmico, como se faria um glossário de imagens ou mesmo um dicionário de rimas visuais?

Comparando a língua cotidiana, a literatura e o cinema, Metz comenta que este não seria como o fenômeno da língua corriqueira de comunicação:

A linguagem verbal é usada a cada instante. A literatura, para existir, pressupõe que um homem escreva primeiro um livro, ato especial e penoso que não se deixa dissolver na cotidianidade. O filme quer seja “utilitário” ou “artístico”, é sempre como o livro, nunca como a conversa (1972, p. 101.).

Logo, a distância temporal da produção fílmica até à sua fruição, ou seja, o tempo que leva a feitura do filme, sem espectador, até ser apresentado a esse espectador, se assemelha ao processo da escrita dos livros e de sua recepção. Com isso, Metz conclui que o cinema está muito mais para a literatura do que para linguagem utilitária do dia a dia.

Metz se esforçou muito para levar a análise fílmica aos níveis de ser considerada uma ciência. Para ele, quando os códigos cinematográficos produzem sentido e fazem do filme, então, uma narrativa, também transformam o cinema em um discurso. Stam indica a relação que Metz via entre a linguagem e o cinema:

A linguagem seleciona e organiza fonemas e morfemas para formar “orações”, o cinema seleciona e organiza imagens e sons para formar “sintagmas”, isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente (1972, p. 134).

Metz percebeu que os filmes continham essa *Grande Sintagmática*, como chamou, de eventos, assim como a linguagem, pois quando se passa de uma imagem para outra imagem, podemos dizer, segundo Stam sobre as teorias de Metz, que o

cinema se transforma em linguagem. Linguagem, mas não uma língua. Em seu artigo “Cinema: língua ou linguagem”, Metz explica o porquê de o cinema ser uma linguagem e não uma língua¹¹:

O filme tal como conhecemos não é uma mistura instável; isto porque os seus elementos não são incompatíveis. E se não o são, é que nenhum deles é uma língua. Não se pode empregar duas línguas ao mesmo tempo; quem fala inglês comigo não está falando alemão. As linguagens, em contrapartida, aceitam melhor esta espécie de superposições, pelo menos dentro de certos limites: quem se dirige a mim através da linguagem verbal (inglês ou alemão) pode ao mesmo tempo se expressar com gestos. (1972, p. 76-77).

No cinema ocorreriam vários códigos (créditos, o som, as imagens, os ruídos, etc.) e juntos eles formariam certa linguagem.

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).

3.2 PASOLINI

Para Pasolini, poderia haver um escape quanto à teoria de Metz sobre o cinema ser uma linguagem em que se falta a dupla articulação. O italiano propõe a analogia do cinema com a realidade. Para Pasolini, o cinema constituía uma “linguagem da realidade”:

O cinema não evoca a realidade como a língua da literatura; não copia a realidade como a pintura, não mima a realidade como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagem e som! (1981, p. 107).

Pasolini comenta que até então as formulações quanto à linguagem cinematográfica eram de uma ontologia obscura, e com o fortalecimento de ciências como a linguística e a semiologia se poderia, afinal, convencionar algo de mais concreto sobre o tema. Aludindo ao linguista Saussure, Pasolini aponta que para se vislumbrar a linguagem do cinema se faz necessário que “amplifiquemos e modifiquemos a noção de língua (como a presença das máquinas obriga, em cibernética, a ampliar e a modificar a noção de vida)” (1981, p. 162).

¹¹ Tais formulações de Metz foram questionadas com vigor. Para mais sobre o assunto, ver *New Vocabularies in Film Semiotics* de Stam, Burgoyne e Lewis (1992).

Para Pasolini, a ação humana sobre a realidade é a primeira e principal linguagem dos seres humanos. E a realidade, para ele, então, seria o cinema em estado de natureza. E para a dupla articulação, que Metz diz faltar ao cinema, Pasolini propõe que o cinema contém, sim, e à sua maneira, uma dupla articulação: “cinemas” (unidades mínimas de sentido relacionando-se aos fonemas do mundo verbal) que comporiam os planos, como se fossem os monemas da língua. As unidades mínimas de linguagem cinematográfica seriam, para o teórico, os próprios objetos significantes que constituiriam os planos fílmicos. Pasolini aponta que “tal como as palavras ou monemas se compõem de fonemas, e esta composição constitui a dupla articulação da língua, assim os monemas do cinema – os planos – se compõem de cinemas” (1981, p. 165).

Os objetos da realidade seriam, então, a expressividade do filme, pois, segundo Pasolini, tentar expressar-se sem empregar os objetos, as formas, os atos da realidade seria “tão absurdo e inconcebível como pretender expressarmo-nos linguisticamente sem empregarmos as consoantes e as vogais, ou seja, os fonemas (os materiais da segunda articulação)” (1981, p. 165). Logo, Pasolini diz que a o cinema é como a língua escrita da realidade. Umberto Eco criticou o pensamento de Pasolini. Para Eco, a convicção de Pasolini sobre a semiótica do cinema era

de uma singular ingenuidade semiológica, em desacordo com as mais elementares finalidades de Semiologia, que consistem em reduzir eventualmente os fatos da natureza a fenômenos da cultura, e não em fazer regredir os fatos de cultura a fenômenos da natureza (1976, p. 142).

Eco salienta que as analogias feitas por Pasolini deveriam ser corrigidas. Eco critica a ideia de Pasolini de que os objetos reais que compõem o enquadramento seriam as unidades elementares da língua cinematográfica, pois tais objetos já não teriam o significado imediato como quando na realidade, mas estariam sob efeitos de convencionalização. Além disso, tais unidades não poderiam se equivaler aos fonemas, pois não constituiriam, como diz Eco (1976, p.145), “porções de significado decomposto”, mas já seriam unidades de significado. Para Eco, uma unidade maior não seria o equivalente a um monema, mas ainda um sema, que seria mais icônico e complexo, mais como uma frase. Ao invés da dupla articulação, Eco sugeriu um código de três articulações: figuras icônicas, figuras icônicas combinadas em semas, e estes combinados em cinemorfemas. As figuras icônicas, um homem, uma pessoa, um objeto, se dariam em determinada situação, ou seja, estaria em algum local, trajando ou não algo, fazendo ou não algo, etc. A combinação de vários ícones seria um sema: usando o

exemplo do próprio Eco, o sema “um homem alto e louro está aqui vestido de claro” pode ser reduzido a ícones como “nariz humano”, “olho” etc., e a tudo isso, adicionaríamos o movimento gestual assim como a captação destes pela câmera. Os ícones através do movimento diacrônico gerariam “cinemorfos”. Para Eco, “a câmera decompõe os cinemorfos exatamente em tantas unidades discretas que por si só ainda nada podem significar” (1976, p.147). Ou seja, pausado (decomposto) um movimento, por exemplo, o balanço da cabeça de um lado para o outro, que para os ocidentais, de maneira geral, significa negação, já não se conseguiria daí reconhecer o significado de tal movimento. Assim, para Eco, teríamos no cinema o tríptico código formado por ícones, semas (combinações de ícones), e os cinemorfemas (movimento diacrônico dos ícones):

A câmera me dá, portanto, figuras cinésicas destituídas de significado, isoláveis no âmbito sincrônico do fotograma, combináveis em signos cinésicos, os quais, por sua vez, geram sintagmas mais vastos e adicionáveis ao infinito. (ECO, 1976, p. 148).

O enquadramento cinematográfico denotaria ainda mais coisas através dos movimentos da câmera e de toda uma composição dos atos filmados em unidades mais discretas que, se não passíveis de significados por si só, em conjunto resultariam em um código mais amplo, como confirma Eco ao dizer que “no cinema, os diversos significados não se sucedem ao longo do eixo sintagmático, mas aparecem conjuntamente presentes e reagem alternadamente, fazendo brotar várias conotações” (ECO, 1976, p. 149, 150).

Às críticas de Eco, Pasolini respondeu explicitamente em um artigo nomeado “Código dos códigos”: ao contrário do entendimento de Eco, Pasolini aponta a possibilidade de uma “culturação” da natureza. O cineasta comenta que, até mesmo como Eco quer, um signo icônico pode ser codificável em vários sistemas de códigos,

mas nunca seria codificável em qualquer destes sistemas de signos, se não fosse antes de mais descodificável no sistema de signos da realidade, enquanto auto-revelação ou linguagem primeira, através de seu código que é, portanto, o código dos códigos. Com isto não naturalizamos os códigos da cultura (literatura, cinema, linguística) mas, pelo contrário, culturalizamos a natureza: fazemos de todo o fato de viver um ato de falar (1981, p. 237).¹²

¹² Ainda que se aceitasse a premissa de naturalizar os signos, Pasolini teria uma ressalva nos pensamentos de analistas das línguas antigas orientais. Enquanto o ocidente pressupõe a lógica de que as palavras (signos) nomeiem as coisas do mundo, para assim podemos dominá-las. Nas escritas-desenhos da antiga China seria o contrário. Segundo Chang Tung-Sun, “de acordo com o antigo pensamento chinês, primeiro vieram os signos e depois engendraram-se e desenvolveram-se as coisas” (1986, p. 211). Isso nos lembra

Pasolini defendeu uma linguagem da realidade baseada nas premissas saussurianas, porque “apesar do ato de independência praticamente realizado pela semiologia em relação à linguística, não há ‘sistema de signos’ possível se não se articular numa abstração-código (*langue*) e num concreto vivo (*parole*)” (1981, p. 236). Muitos teóricos defenderam as ideias de Pasolini, afirmando ser ele nada ingênuo, mas sim um teórico precursor quanto às teorias do cinema. Teresa de Lauretis, por exemplo, diz que o próprio crítico Eco foi previsto por Pasolini quanto às funções sógnicas e a ideia de obra aberta¹³. Pasolini criticou Eco afirmando ir mais adiante nas teorias semióticas entre cinema e realidade e não parar “à beira do abismo” como faria Eco. E insiste, Pasolini, na teoria de que as unidades da imagem cinematográfica, assim como se apresentam na realidade, estariam de imediato em código duplo baseado em *langue* e *parole*:

A pessoa concretamente falando é, portanto, o símbolo icônico de si própria como *parole*, ao passo que abstratamente – ou seja: nas classificações sociais – é o símbolo icônico de si própria como *langue*. O que aqui se passa com as pessoas vivas e conscientes (...) vale também para os animais, as coisas, os acontecimentos (1981, p. 236).

Além de Eco, Christian Metz também se pronunciou sobre a obra de Pasolini. Apesar de o semiólogo francês apontar que a ideia dos im-signos de Pasolini era para a teoria da linguagem cinematográfica “um artefato incerto e um estorvo” (1972, p. 201), percebe-se um prolongamento quanto ao assunto, pois, segundo ele, Metz, os im-signos têm um papel importante na compreensão de filmes particulares. Metz percebe o que

do verbo no início na tradição cristã. Mas se vai além: Tung-Sun comenta que para o sábio chinês Confúcio eram os signos que criavam as coisas: “foi a partir do diagrama *yi* que se inventaram os implementos agrícolas” exemplifica Tung-Sun na mesma página. A formulação lembra um pouco a teoria do mundo das ideias do Platão. Mas Platão achava que as coisas tinham existência sempre, sendo formas eternas. Confúcio, não. Para ele, os signos de fato “criavam” as coisas, coisas que antes não existiam. Logo, de certa forma, culturalizaríamos a natureza. Não é nosso objetivo nos alongarmos aqui na questão: a nota apenas reforça a ideia das variadas saídas teóricas que o pensamento de Pasolini pode ter. Para mais do assunto, há o ensaio de Chang Tung-Sun, chamado “A teoria do conhecimento de um filósofo chinês”, encontrado em *Ideograma* de Haroldo de Campos.

¹³A citação é a seguinte: “À luz dos progressos dentro da semiótica e especialmente da crítica de Eco sobre o iconismo, é interessante reler o ensaio de Pasolini sobre o cinema, escrito no meio dos anos sessenta e à época rapidamente descartado como não-semiótico, teoricamente simples, ou mesmo reacionário. Ironicamente, partindo de onde nos encontramos agora, suas visões sobre a relação do cinema com a realidade parecem destinadas possivelmente ao assunto central da teoria cinematográfica. Em particular, sua observação de que as imagens cinematográficas escrevem a realidade como representação e sua insistência na “áudio-visualidade” do cinema... suporta diretamente o papel da imagem no cinema dentro da produção da realidade social” (1984, p. 48).

Pasolini pretende: apresentar, de algum modo, algo que no cinema cumpra o papel que a língua cumpre na literatura, já que o cinema consegue comunicar. Metz, então, aponta que o cinema é diferente da linguagem verbal que se organizaria em sons que são articulados para ganharem sentido e na dupla articulação constituída em fonemas e monemas. O cinema lida com imagens que já são em si significantes. Logo, para Metz, o cinema não teria nenhum código do tipo linguístico verbal, senão os códigos de percepção com seus condicionamentos linguísticos e culturais.

Metz não aceitou o que Pasolini afirmou sobre a gramática do cinema ser propriamente uma gramática estilística baseada em um dicionário de convenções: Pasolini dá o exemplo da imagem das rodas de um trem girando entre baforadas de vapor como um fato produtor de estilo. Para Metz, a gramática fílmica não estaria ligada aos motivos filmados, mas sim à construção da filmagem, a gramática fílmica se encontraria na cena, na sequência, nos diversos sintagmas, enfim, para o francês, “a gramática cinematográfica não consiste em prescrever o que se deve filmar” (1972, p. 212). Pensadores como Deleuze, depois de algum tempo, repensaram Pasolini, dando-lhe grande valor e mesmo maior consistência às suas teorias. Deleuze em *Imagem e Movimento* comenta sobre a dificuldade que Pasolini encontrou ao notar que a percepção no cinema era quase subjetiva, quase objetiva. Daí é que as analogias com a linguística surgiram e dariam a Pasolini a sua chave do mistério criado: a percepção cinematográfica não seria nem subjetiva, nem objetiva, mas sim, em um discurso indireto livre. Deleuze exemplificaria: “Um personagem age na tela e supõe-se que veja o mundo de certa maneira. Mas ao mesmo tempo a câmera o vê, e vê seu mundo, de um outro ponto de vista, que pensa, reflete e transforma o ponto de vista do personagem. (1985, p. 89).

As ideias de Pasolini, Metz, e Eco sobre a linguagem cinematográfica têm também sua parcela de identificação. Todos parecem ter que o cinema é em si um código recheado de outros códigos. O cinema é de fato uma nomeação, a seu modo, da realidade, e a comunicação de tal experiência. Alongar-nos-emos quanto a isso com os apontamentos do semioticista russo Yuri Lotman.

3.3 LOTMAN

Lotman comenta com grande fôlego a linguagem cinematográfica em *Estética e Semiótica do Cinema*. O semioticista russo aponta que antes ainda de definir se o cinema se constitui em uma linguagem ou não, é preciso saber se o cinema é um sistema

de comunicação. Questão a que ele responde que sim, pois “o cineasta, os atores, os argumentistas, todos aqueles que criam um filme querem dizer-nos algo com a sua obra” (1973, p. 13). Comunicando, então, o cinema deve ter sua linguagem, e uma linguagem, para Lotman, deve passar por uma aprendizagem de aquisição. Como semioticista, Lotman, percebe a linguagem como um sistema ordenado de comunicação e sua aprendizagem, seja qual for a linguagem, necessariamente passa por etapas de apreensão. Aqui, podemos correlacionar tal aprendizagem com a ideia das rodas do trem abordada por Pasolini e Metz: Lotman dirá que nos primórdios do cinema,

a imagem animada no écran provocava nos espectadores uma sensação fisiológica de pavor (o comboio que, por exemplo, avança sobre os espectadores) ou de náusea (os planos tirados em mergulho ou com a ajuda de uma câmara oscilante). (1973, p. 37).

Depois de passado um primeiro choque causado pelo cinematógrafo, o público vai aos poucos se adaptando ao novo meio, e com as grandes inovações do cinema como meio artístico, com grande participação do antes mágico e então cineasta francês George Meliès¹⁴, vai conhecendo as possibilidades da apreciação fílmica. Aí é que podemos perceber as rodas do trem nem como simples motivo filmado, nem como construção de um aspecto fílmico, mas sim, uma mistura das duas instâncias: uma cena retirada do infinito somada aos princípios da montagem, de construção do filme, o que resultaria em um “estilema” cinematográfico, ou seja, algo que seria como uma “ideia imagética”.

Como as coisas, no cinema, ocorrem com o tempo, ou seja, com a sucessão de imagens de um enquadramento a outro, de um plano ao outro, esse encadeamento, que leva em conta toda a construção *da mise-en-scène*, gera uma construção de sintagmas,

¹⁴ Há, muitas vezes ao pesquisador da história do cinema, uma tentação a se pensar que o cinema se dividiu em duas tendências opostas através dos irmãos Lumière e de Meliès, porém, por mais que a influência exista, não parece cabível pensar este “primeiro cinema” de tal forma, como explica Flávia Costa (p. 31, 2006): “Os novos historiadores têm ajudado a derrubar o mito de que os filmes de Méliès e dos Lumière originaram duas tendências opostas do cinema: o documentário e a ficção. Segundo essa visão mais tradicional, os filmes de Méliès, por serem realizados em estúdio e tratarem de assuntos fantásticos, utilizando cenários estilizados, baseados em rotinas teatrais, representariam a vertente ficcional do cinema. Já os filmes dos Lumière, por serem feitos em locações naturais, externas e autênticas, seriam a origem do que se chama de realismo documentário. No entanto, essa distinção não se aplica ao primeiro cinema. Muitas vezes, as atualidades incluíam encenações dos fatos que pretendiam retratar: eram as atualidades reconstituídas. Nas atualidades, misturavam-se filmagens de situações autênticas com reconstituições em estúdio ou locações naturais, uso de maquetes e trucagens. Do mesmo modo, havia cenas documentais nas ficções. A mistura entre esses dois registros era aparentemente considerada normal pelos espectadores. Assim, é mais produtivo entender os primeiros gêneros de filmes em torno de assuntos filmados do que como uma distinção clara entre ficção e documentário, já que todos estavam dominados pelo hibridismo midiático e por referências extratextuais, que caracterizam a estética das atrações.”

como bem o previu Christian Metz, ou seja, unidades de sentido já compostas por unidades menores. Metz diria que, numa equivalência tosca, a imagem que mostra um homem andando por uma rua se compararia à frase “um homem anda pela rua”, pois mais vale em tal equivalência o poder do conjunto sintático da frase do que as palavras sozinhas “homem” ou “rua” ou ainda o morfema do verbo flexionado “anda”. (1972, p. 84).

Tal efeito sintagmático das cenas do filme se liga a toda uma relação entre o cinema e o que não é cinema. Uma cena tal qual, insistindo aqui no exemplo, a das rodas do trem que se movem através da fumaça se encaixa nos aspectos de um discurso primeiramente construtor de um aprendizado cinematográfico, tanto produtor como apreciador, e em segundo lugar, nos aspectos da vida fora do texto do filme. Logo, para Lotman, a percepção visual do mundo forma, sim, a base da linguagem cinematográfica (como o quis Pasolini), e somando-se a essa visão, Lotman propõe exatamente “a apropriação semiótico-cultural do mundo que assenta na visão” como aquilo que nos faz compreender o funcionamento do cinema e ainda distinguir entre as artes figurativas fixas e cinematográficas (1979, p. 77).

Assim, a cultura que rodeia o evento cinematográfico produz a distinção também do cinema com suas imagens significantes e reais e a própria realidade: Para Lotman, seria graças à modalização fortemente marcada da imagem que “se consegue separar o signo cinematográfico da sua significação material imediata e transformá-lo num signo de conteúdo mais geral” (1979, p. 82). É por uma certa repetição do evento cinematográfico que os espectadores propriamente vão perdendo o pavor das rodas que se precipitavam outrora sobre eles.

Lotman compreende que o cinema apresenta, a seu modo, sua própria linguagem. E com a acepção do cinema enquanto arte, a linguagem cinematográfica se torna mais complexa:

No domínio da língua, é necessário distinguir entre o conteúdo da mensagem e o seu mecanismo, entre *o que se diz* e como se diz. É normal quando se fala da língua, focar-se predominantemente este segundo ponto. Em arte, contudo, a relação entre a linguagem e o conteúdo das mensagens transmitidas não é a mesma que nos outros sistemas semióticos: a linguagem aqui também é conteúdo, tornando-se por vezes o objeto da mensagem. Isto aplica-se plenamente à linguagem cinematográfica. (1978, p. 181).

Realmente o cinema tem como meio também seu próprio conteúdo, é por isso que autores como Pasolini, Metz, e Eco perceberam certa equivalência do cinema com a

literatura em que não apenas se significam grandes ideias como a forma em que as ideias se fazem significar também é tida como valiosa parte de um todo unitário literário, sendo passível de análise. Todos os teóricos aqui estudados sobre a questão da linguagem cinematográfica parecem concordar que o cinema narra, transmite mensagem, e que o faz assim de uma maneira peculiar aos códigos: “o cinema é um aparelho pedagógico. Não só é portador de informação, como também ensina a interpretá-la” (LOTMAN, 1978, p. 165).

Assim, como podemos observar, o cinema mantém em si complicações e soluções intrínsecas a si mesmo, sendo uma linguagem artística nada estanque embora mantenha em si os aparatos abstratos que suportam a sua apreciação, separando aquilo que Lotman chamava de o “texto que mente” daquele que não mente, ou seja, do real. Pode parecer demais comum, porém é necessário, sim, certo entendimento ou mesmo esforço primeiro para que se perceba que a metonímia não representa o todo que alude; que o mapa não é o território; ou que o filme artístico não é a realidade do movimento das imagens reais. Metz, como vimos, já disse que a linguagem cinematográfica seria o conjunto de todos os códigos cinematográficos particulares e gerais e, portanto, trata-se o cinema como um sistema total e unívoco, ainda que em si seja uma grande amálgama de elementos.

3.4 CONCLUINDO

De toda a teoria sobre a linguagem do cinema abordada aqui, uma coisa que perpassa todos os teóricos é que o cinema tem uma linguagem própria. Desde os primórdios do cinema, notou-se que ele “dizia” algo e se assim o fazia era através de uma linguagem. Pensadores e produtores do cinema como os cineastas russos, e também teóricos do cinema, Lev Kulechov e Sergei Eisenstein escreveram sobre isso, os estudos semióticos abordaram a questão, e também estudos oriundos da psicologia da cognição se debruçaram sobre ela. As teorias sobre a linguagem cinematográfica são também dinâmicas como o seu próprio objeto e se eletrizam a cada momento a fim de reformulações e redimensionamentos. Para termos um exemplo, Robert Stam comenta, com relação a todo esse arcabouço teórico que trata da questão da linguagem cinematográfica, sobre o não uso ainda das teorias do filósofo russo Bakhtin que formulava toda linguagem dentro de uma caracterização de jogo dialético. Para Bakhtin, segundo Stam (2009), tal jogo seria constituído por forças centrípetas que

normatizariam determinada linguagem e também por forças centrífugas que tenderiam a uma diversificação dialetal. Essa abordagem bakhtiniana, para Stam, forneceria uma

moldura valiosa para a compreensão do cinema clássico dominante como uma espécie de linguagem padrão apoiada e subscrita pelo poder institucional, assim exercendo sua hegemonia sobre uma série de “dialetos” divergentes como o documentário, o cinema militante e o cinema de vanguarda. (2009, p. 138).

Claro que são inúmeros fatores que fizeram do cinema hollywoodiano uma via padrão de fazer filmes. Posições de prestígio, ideológicas, financeiras, situações políticas dos Estados Unidos corroboraram para certa padronização estilística, e também, é claro, certos feitos dignos de mérito. Tanto é assim que Bordwell, Staiger e Thompson em *The Classical Hollywood Cinema* afirmam que “devido à imitação generalizada do bem-sucedido modo de produção hollywoodiano, práticas de oposição raramente se apoiam em uma base industrial. Não há alternativa absoluta a Hollywood” (in STAM, SHOHAT, 2006, p. 62). O próprio Stam, juntamente de Shohat, comenta que o cinema de “Terceiro Mundo” construiu simultaneamente a Hollywood um império de filmes, sendo o responsável pela maior produção cinematográfica do mundo. A Índia sozinha produz de setecentos a mil filmes por ano, e poderia claramente se impor como um padrão de linguagem ao meio. Porém os livros sobre o cinema, os manuais, os festivais, todo o fomento sobre a arte raramente levam em conta tal cinema, e assim por omiti-lo acaba por transformá-lo em ausência ou em uma pequena parcela confinada a interesses específicos de uma minoria.

Para Stam e Shohat, há um mito quanto ao ocidente. Dizem os autores que é comum se pensar a Grécia antiga enquanto detentora de uma univocidade impossível, quando na verdade, ela era permeada de influências de outros povos (2006, p. 38). Assim também podemos pensar quanto ao cinema de Hollywood que é em si amálgama de influências, de empréstimos, porém, muitas vezes, e de algum modo, se apresenta paulatinamente de uma forma padronizada. Para os autores, um dos problemas se concentra nos modos de distribuição dos filmes. Enquanto o cinema hollywoodiano chega ao mundo todo, dificilmente o cinema deste “mundo todo” chega aos EUA, ao cinema hollywoodiano ou ao Ocidente em geral. Para nós, a ideia de Hollywood representar um tipo de *langue* em relação à qual todas as outras manifestações são variações dialetais é ao mesmo tempo um fato sabido, ou seja, existe sim este pensamento, como também deve ser repensado.

Quanto à ideia de centro e periférico do cinema, podemos encontrar respaldo no filósofo francês Jacques Derrida que, no último capítulo de *Escritura e Diferença*, postula que até certa época do pensamento ocidental se pensava, ontologicamente, em um centro de um todo estrutural. Porém, há uma ruptura acontecendo na obrigatoriedade de se haver um centro iniciada aparentemente com o pensamento crítico de filósofos como o alemão Friederich Nietzsche, como o psicanalista austríaco Sigmund Freud, e o filósofo alemão Martin Heidegger. Haveria, desde então, um jogo entre centro e o não centro, e o centro seria muito mais, agora, uma ideia do que um lugar, mais uma função, mesmo um discurso (1971, p.232). Assim dito, não pensamos em qualquer hierarquia de qualidade em relação ao cinema de Hollywood e as outras manifestações fílmicas. Derrida comenta que “ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável” (1971, p. 230), no entanto se faz necessária uma busca por um maior equilíbrio entre as manifestações fílmicas, não tentando, é claro, uma erradicação dos elementos tidos como centrais, mas sim, como o próprio Derrida parece almejar, um empate na dinamicidade do jogo de valores.

Ainda que sem hierarquias do que é melhor ou pior, as formulações de Bakthin e os comentários de Stam se aproximam ponto de vista aqui. Acreditamos também que a explicação de Bakthin se case ou se complemente muito bem com o conjunto das teorias semióticas do cinema, e que abarque em si a possibilidade do olhar desviante do padrão clássico do cinema, e assim enxergue gêneros fugidios, formas divergentes ou temas dissonantes. No entanto, nosso objeto aqui, além das teorias que já são abordadas também como objetos, é um filme que se encaixa na definição do longa-metragem, do padrão que narra uma ficção, e não de um gênero que escapa a esse padrão, justamente para, além de outras razões já apresentadas, focar nas relações complexas e diferenças tênues de produções cinematográficas que provocam aspirações de análises semiótico-poéticas, que é o nosso caso. É dentro dessa linguagem que Lotman percebeu o cinema como também um texto fílmico com sua linguagem própria.

CAPÍTULO 4

O CINEMA DE POESIA

As palavras “poética” e “poesia”, em relação ao cinema, provocam intensa discussão. Um dos motivos, se não for o principal, para isso acontecer é a ideia de que “poesia” remete necessariamente às palavras e versos, ao mundo verbal. O que se pode notar, no entanto, é o esforço feito por estudiosos da área, como Pasolini e Buñuel, para tentar esclarecer aquilo que chamavam de “Cinema de Poesia”. Para os dois cineastas, a proposta era de um cinema que seguisse certo “discurso indireto livre”, transformado para Pasolini em “subjativa indireta livre”, em que o autor fílmico se dedicasse à construção de um personagem cuja função fosse “servir de interlocutor narrativo entre as percepções de mundo do autor e o ato de revelação dos instrumentos de linguagem” (MENDOZA, 2006, p. 40).

Em seu dicionário, Aumont nos descreve o conceito e intuítos do cinema de poesia:

Ao constatar que não existe, na "linguagem cinematográfica", dicionário abstrato nem equivalente de uma gramática rigorosa, Pier Paolo Pasolini (1965) deduz que o cinema é "uma linguagem artística, não conceitual". Deveria, portanto, resultar daí, logicamente, que o cinema é sobretudo uma "língua de poesia". O que não é o caso, em virtude da pressão exercida histórica e culturalmente no cinema, que adotou, majoritariamente, uma "língua da prosa narrativa", tendencialmente naturalista. (2003, p. 233).

O cineasta e teórico do cinema Pier Paolo Pasolini esboçou com veemência a ideia de “cinema de poesia” em seu livro *Empirismo Herege*. Como posto acima por Aumont, Pasolini percebe que enquanto as linguagens literárias baseiam as suas invenções poéticas em uma linguagem instrumental, que está ao alcance de todos, as linguagens cinematográficas não possuem uma linguagem comunicativa de base. Entretanto, Pasolini nota que mesmo que haja muita verdade no fato de que os homens se comunicam por palavras e não por imagens, os meio audiovisuais têm sim a capacidade de comunicar. Logo, Pasolini aponta que é a própria realidade que doaria a si mesma para o cinema vir a acontecer:

é sobre um tal hipotético sistema de signos visíveis que a linguagem cinematográfica funda a sua própria possibilidade prática de existência, a sua preposição ao longo de uma série de arquétipos de comunicação naturais. (1981, p. 138).

E tal sistema englobaria tanto a possibilidade da produção cinematográfica quanto sua fruição, pois o destinatário do produto cinematográfico também está habituado a interpretar visualmente a realidade e seus hábitos. Pasolini infere que para garantir esta semioticidade, esta fruição dos códigos reais e do cinema, devemos levar em conta o mundo da memória e dos sonhos. Para tanto, faz-se necessário o esforço na busca de imagens significantes na memória e na capacidade dos sonhos, Pasolini nomeia tais imagens como “im-signo”, ao lado dos “lin-signos”, que por sua vez seriam os signos linguísticos. Pasolini diz que os signos verbais estariam numa esfera já muito elaborada, complexa e amadurecida historicamente. Mas a comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica, estaria num estado rude, quase animal. O italiano aponta que é por isso que o cinema tem uma qualidade onírica profunda. Buñuel também já explorara a questão onírica do cinema:

O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala equivale a fechar os olhos. Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tomam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram. (2003, p. 337).

Para Pasolini, segundo Savernini (2004), “a própria presença física dos objetos, pessoas ou coisas constituiriam signos a serem decifrados – signos icônicos de si próprios”. Logo, decifrador e mundo cifrado mantêm-se em constante comunicação na vida diária e essa comunicação tanto se dá como resulta na realidade. Assim, haveria uma alfabetização na interpretação pessoal do mundo, ou seja, uma certa lógica na organização dos fatos do cotidiano. Esta lógica não se negaria, mas se reformularia na qualidade profunda de imaginação e de sonho, da qual, segundo Pasolini, o cinema é também constituído. De fato, o cinema, com seus cortes, *flashbacks*, mudanças repentinas de cenário, se aparenta muito com o mundo onírico. E os sonhos humanos são como subversões de sua própria realidade acordada.

Em uma comparação com as obras literárias, Pasolini percebe que o cinema, diferentemente da relação da Literatura com as palavras, não dispõe de um léxico já instituído de signos, como foi discutido acima. O dicionário do qual o autor fílmico vai

tirar sua arte não é senão a realidade inteira. Logo, o cinema, diz Pasolini, não lida com signos apontando para imagens ou objetos, como faz a Literatura, mas reproduz as próprias imagens e objetos. É o seu próprio onírico ser físico:

Não existe um dicionário de imagens. Não há nenhuma imagem encaixotada pronta para ser usada. Se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos que criar um *dicionário infinito*, como infinito continua a ser o dicionário das palavras possíveis. O autor de cinema não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita: não vai buscar os seus signos (im-signos) à arca, ao depósito, à bagagem: mas ao caos, onde estas não são mais que meras possibilidades ou sombras de comunicação mecânica ou onírica. (PASOLINI, 1981, p. 139).

Se o cinema comunicasse seus signos e estes fossem já o conjunto daquilo que querem significar, ou seja, fossem o corte dos signos em si mesmos, o equívoco do significado se adiantando ao seu signo, a impossibilidade do funcionamento semiótico por não haver caminho a se percorrer até o significado, pois o signo que é o caminho já seria o significado, haveria de então ser a experiência fílmica um êxtase poético, um arrebatamento insuportável em um universo onde não houvesse o “querer dizer”, mas somente o dito, e tudo isso sem se dizer coisa alguma. Isso nos levaria a pensar que a língua do cinema é fundamentalmente uma língua da poesia, porém, diz Pasolini que “historicamente, após algumas tentativas, imediatamente interrompidas, na época de sua origem, a tradição cinematográfica parece ser a de uma língua da prosa ou, pelo menos, a de uma língua da prosa narrativa” (1981, p.141).

4.1 PROSA E POESIA:

Pasolini assume que o cinema lida com regras assim como a realidade o faz, e aquele é a representação desta. Porém, há um afastamento entre a realidade e o cinema em questões temporais, pois a “vida vivida” está sempre imersa num presente descoordenado, e a “vida reproduzida” em um passado organizado. Daí que Pasolini retira a ideia de que o cinema é ligado à memória, que é fato passado, lembrado, enfim, que é narrado. Como vimos anteriormente, Bergson já postula a memória como organizadora do nosso presente, e o filme, a experiência de se ver um filme, seria exatamente isso: como a memória organizada de um passado nosso não existente, ainda que lide com nossa capacidade ativa de inferência.

Pasolini traça um paralelo da montagem fílmica com a realidade. Para o cineasta, a montagem é capaz de inserir e/ou revelar aspectos poéticos de uma obra

cinematográfica e a montagem em si, encerrando a obra, se assemelharia àquilo que a morte faz com a vida real:

A morte realiza uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja, escolhe seus momentos verdadeiramente significativos e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente infinito, instável e incerto e por isto não descritível linguisticamente, um passado estável e certo, e por isto bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma semiologia geral). Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha desse modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de plano-sequências e de planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida. (1981, p. 196).

Logo, o cinema, por sua forte capacidade mímica da realidade, pode operar sobre nós de forma expressiva, ainda mais se utilizando de um código subversivo poético que, por se apresentar menos funcional do que a linguagem fílmica tradicional, consegue suscitar emoções e pensamentos ambíguos, e assim ultrapassar as fronteiras da realidade palpável, chegando a níveis oníricos. Este é o mote do cinema de poesia, que como nos diz Buñuel, deve ser usado como um instrumento: “O cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (1983, p. 335).

Para explicar o seu cinema de poesia, Pasolini o compara, como feito desde a nomenclatura adotada, com a arte literária. Enquanto poderíamos, por tradição, na literatura, seguir por uma linguagem de poesia diferenciada de uma linguagem de prosa, no cinema, por tradição também, não poderíamos facilmente dissociar uma linguagem da outra, pois “até os filmes de arte adotaram como sua língua específica esta língua de prosa: esta convenção sem pontas expressivas, impressionistas, expressionistas, etc.” (1981, p. 141).

A prosa do cinema é uma prosa particular, pois o nível de irracionalidade que esta arte suscita, ou seja, o nível onírico, hipnótico, o tocante ao subconsciente, nunca poderá ser totalmente eliminável. Porém, a tradição cinematográfica tende a velar ao máximo tais elementos. Com uma quantidade enorme de espectadores, o cinema ao se afirmar como nova modalidade de técnica ou gênero de expressão, também se fez como gênero de espetáculo ou de evasão. E aí sofreu uma grande violentação, pois todos os seus elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros foram “contidos abaixo do nível da consciência: foram explorados como elemento inconsciente de choque e de

persuasão” (PASOLINI, 1981, p. 141). O cinema estaria imerso nessa convenção narrativa:

Trata-se de uma convenção narrativa que pertence indubitavelmente, por analogia, à língua da comunicação da prosa: mas com esta última, tem apenas em comum o aspecto exterior – os processos lógicos e ilustrativos – enquanto lhe falta um elemento essencial da linguagem da prosa: a racionalidade. O seu fundamento é o subfilme mítico e infantil que, pela própria natureza do cinema, corre por baixo de qualquer filme comercial ainda quando não propriamente indigno: isto é suficientemente adulto social e esteticamente. (PASOLINI, 1981, p. 141).

Dessa forma, percebemos que o monstro hipnótico que um filme é sempre está associado àquela poeticidade errática primeira ainda que bem velada pelas tradições automáticas e repetitivas. Para obtermos um cinema de poesia, Pasolini diz que devemos lançar mão do uso do que chama “discurso indireto livre cinematográfico” que seria, nas palavras do autor, “a imersão do autor na alma da sua personagem e da adoção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela” (1981, p. 143). Isso transportado da literatura para o cinema daria no que Pasolini chama de “subjativa indireta livre”, ou seja, aquele momento em que a câmera representa o olhar de determinada personagem dentro do filme. Isso daria, segundo Pasolini, o papel principal ao estilo da filmagem e fundaria uma nova tradição na história que seria o cinema baseado nessa língua da poesia, uma vez que os efeitos poéticos dos filmes clássicos não obedeciam a essa língua de poesia, mas a poesia estava, sim, interna a eles, interna em sua narrativa de prosa.

Não se viu tal tradição se fundar seguindo à risca o que Pasolini previu, porém seus questionamentos e apontamentos sobre a semiótica da realidade e do cinema ampliaram e marcaram a história das teorias do filme. É claro que quando se traz à discussão essa bifurcação entre cinema de poesia e cinema de prosa, sempre nos tenta a ideia de uma definição exata de ambos esses possíveis ramos. Seria de fato didaticamente fácil se tivéssemos quanto às teorias de Pasolini, a estabilidade, ainda que por vezes falha, dos gêneros cinematográficos em que se pode apontar com relativo conforto que tal obra é uma comédia, e que outra pertence ao horror. Porém, não podemos apenas estabelecer claramente duas linhas distintas e limítrofes que representassem uma o cinema de prosa e a outra o cinema de poesia. Pasolini está ciente disso, tanto que, em suas próprias palavras, procurar limites precisos e codificáveis

entre certo cinema de prosa e certo cinema de poesia seria algo “naturalmente idiota”. (1981, p. 209).

A imprecisão entre a poesia e a prosa nos termos de Pasolini, parece-nos, se dá justamente por outra imprecisão teórica já antes vista: o fato de o cinema ser ou não uma linguagem. Isso não acontece com a linguagem verbal em que tradicionalmente temos uma língua poética em outra posição que não a da prosa. Em acordo com o que vimos nos capítulos anteriores com Croce, Frye, Aristóteles, Carpeaux e Pasolini sobre a poesia ser de fato anterior e ao mesmo tempo eterna linguagem das ações humanas, enquanto a prosa viria a formalizar e enquadrar essas mesmas ações, Octavio Paz corrobora:

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)

A prosa viria a artificializar a linguagem primeira poética, embora só se perceba essa poeticidade anterior quando com a prosa bem situada e já em si apresentando as brechas poéticas em determinada linguagem ou código. As rebeldias ou as subversões, ou mesmo a tentativa de uma negação total, de um império de símbolos seriam já impostas pelo próprio império.

Claramente Pasolini percebe algumas diferenças entre a maioria hegemônica dos filmes que em seu enredo e forma de produção seguiam muitas características parecidas: eles geralmente tinham um enredo semelhante e seguiam determinadas ordens de criação de personagens, temas, movimentos de câmera (em uma tentativa de se suprimir o “fazer-se notar” da câmera), enquadramentos, ideias imagéticas, assim dificilmente se vê em tais filmes a ideia de que é realmente uma produção ficcional, ou seja, há uma tentativa de falseamento da realidade. Podemos dizer, então, que todos esses filmes seguem uma certa gramática cinematográfica instituída pela indústria de maior proeminência, o que, de certo modo, educa tanto o espectador quanto o produtor do

filme que a seguem como um manual de apreciação assim como de feitura. Ao conjunto desses filmes, o italiano, numa referência à Literatura, chamou "cinema de prosa".

Diferentemente disso, Pasolini percebeu que havia alguns outros tipos de filmes que tentam desvirtuar tais gramáticas de produção. Os filmes em questão não possuem a tal obviedade que os filmes de prosa têm. Eles seguem por caminhos ambíguos com diferentes ordens de enredo e desfecho, e deixam de lado o automatismo sonâmbulo do espectador dos filmes de prosa que assiste à mesma fórmula mascarada em diferentes obras. Os filmes que fogem à regra da maioria guardam para si uma participação maior do espectador na solução de bifurcações e inferências dentro da obra fílmica. Ao conjunto desses filmes, Pasolini chamou de "cinema de poesia".

Christian Metz criticou as conclusões sobre o cinema de poesia de Pasolini. Metz apontou que o conceito de prosa não simplesmente se encaixaria em um gênero ou estilo correspondente a uma série de filmes. E prosa, no mundo verbal, já seria um meio artístico da linguagem, e não a linguagem utilitária. No cinema (clássico padrão), Metz comenta que os filmes não são usados para uma comunicação diária, sendo que eles sempre resultam em obras acabadas (1974, p. 205). A ideia de Pasolini parece abalada nesse instante, mas é necessário salientar que o cinema clássico dos longas-metragens já é em si também de um uso artístico da linguagem cinematográfica. E a linguagem cinematográfica pode ser usada como utilitária através de um alargamento (aliás, pressuposto também aludido por Pasolini), do cinema clássico padrão para o universo do audiovisual. Logo, como na literatura acontece, prosa e poesia no cinema já seriam meios artísticos. E na literatura, como no cinema, e este é um ponto a sempre se ter em mente, a prosa não seria construída de formas estanques e a poesia de formas mais soltas, ou seja, o aspecto poético não habitaria exclusivamente a forma da poesia, mas sim, poderia ocorrer na forma da prosa. Não são, prosa e poesia, a negação uma da outra, mas detêm aspectos diferentes com muitas semelhanças potenciais.

O cinema de prosa, segundo Pasolini, seria aquele que seguiria certos códigos semióticos quase estanques que não nos ofereceriam grandes movimentos desviantes da lógica e se limitariam a contar suas histórias quase que sempre com ideias repetitivas, fórmulas fechadas e conceitos clichês. O cinema de poesia tentaria subverter alguns desses elementos. Seria como se a indústria hegemônica fosse aos poucos criando o seu estilo e criando também certa gramática apreciativa quanto ao cinema. Baseando-se na teoria sobre a informação de Lotman, podemos melhor compreender: paulatinamente, o cinema de prosa seria aquele que seguiria uma cadeia *A-B-C* em que *A* sucede *B* e

somente *B*, e *B* sucede *C* e somente *C*. Não se entenda por isso um limite geral, um apequenamento, ou mesmo uma idiotização do cinema de prosa, mas sim, uma certa previsibilidade, que tal segmento representa, de elementos, sejam tais elementos quaisquer que estejam em determinado contexto fílmico. Em uma semiótica cega, se possível, aos significados, e que unicamente enxergasse os signos, a poesia se daria em fórmula, claro com suas devidas limitações e sem pretensão de generalização:

Prosaico, em que a informação sequencial segue a vigência do já esperado:

$$A - B = C$$

Poético, em que a informação sequencial difere da vigência do já esperado:

$$A - B \neq C$$

É necessário fazer a ressalva de que essa fórmula *A-B-C*, um mero exemplo, tem um sentido de previsibilidade, de fórmula consagrada, e não indicaria uma sequência narrativa, que, num filme clássico, de prosa, poderia ser *A-C-B*, por exemplo, se houvesse uma quebra da narrativa por *flashbacks*. Os elementos de determinado código só seriam “já esperados” através de uma história que assim os apresentasse, repetidamente. E aí, a subversão de tal apresentação, seria de determinada maneira, o fugidio poético. A fórmula não basta, de fato, à explicação geral e final do que é poético, nem é esse nosso plano aqui, pois abarcaria qualquer efeito de estranhamento, ou troca abrupta de contexto. No entanto, ela já aponta um princípio de um entendimento particular ao trabalho aqui apresentado.

O teórico russo Roman Jakobson também abordou a função poética da linguagem. Para ele, a poesia também não se dava exclusivamente na linguagem verbal, mas sim era passível de ocorrer nos demais códigos. Jakobson percebeu que a linguagem tem diversas funções, dentre elas, as funções fática, referencial, metalinguística, e poética. A função poética, a que mais nos interessa, está sempre em contato com as demais funções. Por exemplo, a função referencial está sempre se executando, mesmo quando a função poética é a dominante, esta que se daria através de um processo de *seleção* e *combinação* dos elementos. A questão da poética não seria simplesmente um isolacionismo fonético, mas sim a construção sequencial de determinados elementos: “Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a construir uma equação” diria Jakobson (2007, p. 149).

E como para Pasolini, quanto ao cinema, a ambiguidade para Jakobson também cumpriria um papel importante: “A ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia” (2007, p. 149). E a ambiguidade está sempre acompanhando características de outras funções em uma obra. Características de referencialidade podem se alternar ou se apresentar juntamente de outras funções. Haveria, em uma obra, momentos em que determinada função, a poética, por exemplo, é predominante e momentos em que outra função predomina.

É claro que tais funções apontadas por Jakobson já estão, todas elas, imersas em uma tessitura cultural. Os aspectos ou efeitos poéticos do cinema, por exemplo, podem ser reconhecidos em diversas obras fílmicas, sendo necessário para isso que o poético em si ative os mecanismos de sua própria existência em um código reconhecível, através da memória bergsoniana e da relação semiótica entre o ser e o todo que não o é. Um enraizamento cultural, seja qual for e seja qual for sua intensidade, então é a própria validade para a vivência poética.

CAPÍTULO 5

A ANÁLISE DE *EXÍLIOS*

Exílios é um filme de 2004 do diretor franco-argelino Tony Gatlif. O filme, que ganhou o prêmio de melhor direção no famoso Festival de Cannes, mostra o percurso de um casal, Zano e Naïma, saindo da França, cruzando a Espanha, rumo à Argélia, em busca de referências sobre suas próprias origens. A hibridação que nasce da situação de dois jovens franceses regressando à Argélia representa uma diáspora inversa que remonta uma série de mudanças geográficas que os povos africanos sofreram, em especial os do conjunto franco-argelino, e aponta não uma hibridação tranquila, mas sim, como lembra Stuart Hall, um “deslocamento traumático.” (in STAM, 2006, p. 79). O clímax desse regresso diaspórico é uma cena que ocorre já na Argélia em que os protagonistas do filme participam de um ritual sufi. A cena em questão é um plano-sequência “longo” numa tomada só, da qual brota a sensação da vivência poética assim como de um esgotamento da própria cena, ou seja, o tempo da cena, enfaticamente, se faz “sentir”.

Exílios pode também ser considerado um filme que tende à – ou mascare – certa estilização de padrão fílmico, se usarmos de forma maniqueísta as diferenças pontuadas por Pasolini (prosa e poesia). Há elementos que podem indicar isso: o filme tem bem colocado um início, um desenvolvimento, um clímax, uma certa catarse e ainda mais elementos que se encontram também em variados filmes de Hollywood. É necessário, portanto, colocarmos aqui que a ideia não é encaixotá-lo, *Exílios*, ou qualquer filme que seja, em poético e não poético, e sim apurar momentos em que uma possível poeticidade possa se executar na fruição fílmica. Quando se compara elementos do fazer fílmico, muito se baterá igual entre filmes diferentes, seja a comparação entre o mais “padronizado”, que siga fielmente uma série de guias, com o mais independente, destas mesmas guias, dos filmes. E isso acontece, talvez com mais força, também ao espectador que já tem no currículo dos olhos vários dos padrões e dos elementos repetidos de que uma massa produtiva faz uso em seus filmes e que o “induz” preceitos, manias ou jeitos de se assistir a algum filme. Logo, precisamos focar-nos em certos momentos, aqueles que consideramos ser mais enfáticos para a nossa análise aqui, com o escopo de, factualmente, buscarmos o poético que possivelmente aconteça na fruição fílmica.

Assistimos ao filme através de todo um campo fílmico, a câmera, as iluminações, enquadramentos etc., que gira em torno dos protagonistas, Zano e Naïma. O casal é protagonista de *Exílios*, não apenas em relação ao título do filme, mas também a todo um campo de significações que a palavra “exílios” suscita. Zano e Naïma têm em seus próprios corpos, aquilo que carrega sua história, sua possível metafísica, uma espécie de fronteira com o mundo. Zano, por exemplo, carrega uma marca que sofreu em um acidente que vitimou sua família. Esta cicatriz é como uma marca metafórica que sempre lembra a Zano o seu passado, embora, seja um passado impossível de ser resgatado. A filósofa búlgara Julia Kristeva diz que “o paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada” (1994, p.17). Zano e Naïma estão em eterna busca deste paraíso. Zano órfão, e Naïma aparentemente também (ao menos ela não menciona sua família), parecem manter-se estrangeiros para com o mundo. Zano recorda de seu pai, e deixa sua mãe um pouco mais de lado em suas lembranças, e desde que não mede esforços e percorre um enorme caminho em busca dessas raízes que lhe foram arrancadas, parece se encaixar no que Kristeva diz sobre o tema específico:

o exilado é estranho à própria mãe. Ele não a chama, nada lhe pede. (...) O estrangeiro seria o filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém. A rejeição de um lado, o inacessível do outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar o caminho. Fixado a esse outro lugar, tão seguro quanto inabordável, o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além. (1994, p. 13).

O exílio parece ser uma condição, um estado do ser que está ligado, também nos diz Said, à orfandade: Zano e Naïma têm nomes que não são franceses, provavelmente não tiveram como língua materna o idioma francês; entretanto, moram na França, falam fluentemente a língua francesa e a língua materna deles vai se esfacelando com o tempo. A orfandade também é cultural. Apesar de não acharmos que alguém possa ser totalmente órfão de signos, concordamos que há uma certa confusão simbólica nos exilados que Zano e Naïma representam, que os signos internos de tais indivíduos se agitam de modo complicado no momento da fruição, da compreensão da mensagem eterna e instantânea que a realidade nos envia. Said cita que “por mais que tenham êxito, os exilados são sempre excêntricos que sentem sua diferença (ao mesmo tempo que, com frequência, a exploram) como um tipo de orfandade” e – continua o autor –:

Aqueles que realmente não têm lar consideram uma afetação, uma exibição de modismo o hábito de ver a alienação em tudo o que é moderno. Agarrando-se à diferença como a uma arma a ser usada com vontade empedernida, o exilado insiste ciosamente em seu direito de se recusar a pertencer a outro lugar. (2003, p. 54).

O nome do filme *Exílios* já sugere todo um campo semântico ou temático que de alguma forma faz engatilhar algumas suposições no espectador. A palavra “exílio” etimologicamente vem, segundo a professora doutora Valéria Brissolara, da Grécia clássica enquanto “banimento, que era uma forma de punição” e que, ela continua, “significava não permitir que a terra natal fosse vista ou sentida” (2008, p.124). Edward Said também nos auxilia quanto à compreensão do que seria exílio propriamente:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (p. 46, 2003).

Zano e Naïma parecem estar nessa situação de entremeio de origens. Em certo momento do filme, Naïma, na Espanha, quando indagada sobre sua origem, chega a dizer que é “argelina, argelina da França”. De fato, o passado dos dois parece ser uma miragem inalcançável, um lugar-momento que eternamente se distancia, e que é também montado pelo espectador. Pois *Exílios* dispensa efeitos de produção fílmica para contar histórias passadas dentro da ficção. O filme opta por não mudar o desenvolvimento linear e alterar a sequencialidade, pois isso, diz Stam, gera “anacronias”, como analepses (grosseiramente, *flashbacks*, ou memória repetida do passado) e prolepses (grosseiramente, *flashfowards*, ou premonições) (2006, p. 37). O passado de Zano e Naïma, então, não é mostrado através de imagens de outrora com talvez uma narração numa voz *over*, como poderia ter sido, mas, sim, ele nos é contado através de seus personagens. Isso gera uma tentativa por parte do espectador de também montar este passado que nunca vivenciou, dando ênfase nessa sensação, própria dos protagonistas, de um passado nebuloso, remoto e detentor de uma paz buscada pelo casal. Os dois não nasceram na França, mas são identificados como franceses. A primeira marca disso é o idioma. O francês que é próprio deles e que eles falam com

maior fluência produz um contraponto na ideia de pertencimento ao povo argelino. Falta a Zano e Naïma a língua de seus pais e os trejeitos típicos do local para o qual eles rumam. Nessa corda bamba entre ser e não ser, Naïma chega a declarar que se sente como “uma estrangeira em qualquer lugar”. Para Said:

ver o mundo inteiro como uma terra estrangeira possibilita a originalidade da visão. A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística. (2003, p. 59).

Naïma e Zano parecem, em seu percurso, ter essa visão abrangente de alguém de fora dos nacionalismos, porém, ao mesmo tempo perdem a visão própria daquele que está dentro de algum nacionalismo, e é isso até que o casal parece buscar. Seria o exílio aí uma nação? De acordo com Said, não seria. Apesar de traçar certos contornos de identificação aos exilados, o exílio em si significa uma descontinuidade:

O exílio, ao contrário do nacionalismo, é fundamentalmente um estado de ser descontínuo. Os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Em geral, não têm exércitos ou Estados, embora estejam com frequência em busca deles. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmos como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado. O ponto crucial é que uma situação de exílio sem essa ideologia triunfante — criada para reagrupar uma história rompida em um novo todo — é praticamente insuportável e impossível no mundo de hoje. Basta ver o destino de judeus, palestinos e armênios. (2003, p.50).

Zano e Naïma se mostram no filme em uma tentativa de desapego de um ao outro ao mesmo tempo que em uma real necessidade de estar junto. “O exílio é uma condição ciumenta” diz Said (p. 51, 2003). E é este exílio, podemos dizer, que é imposto aos dois, uma vez que eles têm, podemos ver pelas histórias de Zano, o passado interferindo em suas raízes. Para Simone Weil, a mudança abrupta no passado em relação às raízes dos indivíduos é algo de extrema importância, “pois não possuímos outra vida, outra seiva, senão os tesouros herdados do passado e digeridos, assimilados, recriados por nós” (WEIL, 2001, p. 50).

Veremos ainda mais sobre a questão do enraizamento, exílio e sentimento estrangeiro em *Exílios* nas análises das cenas a seguir.

5.1 *EXÍLIOS* E AS QUESTÕES DA LINGUAGEM, CINEMA E POETICIDADE

Já na primeira cena (F01), temos uma contextualização simbólica que permanecerá durante todo o filme: a câmera sai das costas de Zano e o enquadra nu olhando para a cidade através da janela totalmente aberta de um prédio. Zano derruba, aparentemente por querer, um copo de bebida do alto de sua janela, em ato de certo desprezo à cidade moderna e à sociedade organizada de Paris. Lá fora, tal modernidade parisiense repleta de carros nas ruas, e prédios altos, tal organização social, se transforma em um núcleo em contraposição a outro núcleo, aquele que representa o universo íntimo de Zano e Naïma, simbolizado pela decoração do quarto cheio de referências musicais e culturais pela parede, em uma certa desordem mostrada pela câmera que vem aos poucos adentrando o recinto, mostrando Zano, agora em nu frontal, dando as costas para todo o aspecto cosmopolita da cidade. A música diegética que toca em um aparelho e condensa a cena fala repetidamente sobre a "urgência de se ouvir os ausentes", "ouvir os que vivem sem democracia nenhuma". É nesse sentimento de afastamento da cidade que Zano tem a ideia de ir à Argélia atrás do conhecimento de suas próprias raízes. A relação que se mostra aqui entre os dois núcleos, e até como veremos adiante, do núcleo formado por detalhes da cena em questão, se dá através de um mecanismo de diferenças e combinações, ou seleções e combinações. O urbanismo aparentemente vestido de organização entra em uma relação semântica com o quarto em desordem e os personagens nus, tendo tudo um caráter duplo, referencial, é claro, e metafórico:

Cada imagem projetada num écran é um signo, quer dizer, tem um significado, é portadora de informação. Contudo, este significado pode ter um carácter duplo. Por um lado as imagens do écran reproduzem objetos do mundo real. Entre estes objetos e estas imagens do écran estabelece-se uma relação semântica. Os objetos tornam-se os significados das imagens que são reproduzidas no écran. Por outro lado, as imagens podem revestir-se de significações suplementares, por vezes completamente inesperadas. A iluminação, a montagem, a combinação de planos, a mudança de velocidade, etc. podem dar aos objetos reproduzidos no écran significações suplementares: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc. (LOTMAN, 1978, p. 59-60).



(F01)

A jornada do casal de protagonistas então se inicia com eles pegando um trem em direção à Espanha. Ao descerem em determinado local, querendo chegar à cidade de Sevilha, eles protagonizam uma cena de conhecimento um do outro (F02): A câmera enquadra em um *close* as cicatrizes de ambos os personagens. É dia e a luz clareia bem as cicatrizes, há uma “limpidez” na cena. O rosto de Zano é mostrado, mas o de Naïma apenas parcialmente, tendo a câmera focado sua boca, e não seus olhos. Há um diálogo sobre a origem das cicatrizes de Naïma. Ela se esquivava de uma das perguntas feitas por Zano dizendo não poder revelar o motivo de uma das cicatrizes. Em conjunto, a cena límpida representa um momento de conhecimento dos personagens, embora Naïma ainda não consiga se mostrar por inteira, fato simbolizado pelo não aparecimento de seus olhos, tantas vezes ditos como as próprias janelas da alma.



(F02)

Embora a câmera enfoque as cicatrizes com relativa proximidade (do corpo dos personagens), em nenhum momento elas parecem desproporcionais ao tamanho natural da realidade referencial. Lotman mais uma vez nos auxiliaria dizendo que

quando vemos em grande plano mãos que ocupam todo o écran, nunca dizemos: “são as mãos de um gigante, são mãos enormes”. A dimensão neste caso não significa de maneira nenhuma tamanho, revela sim a importância e o destaque que tem este detalhe. (1978, p. 52).

Um *close* salientaria por si só o detalhe que se quer, mas também por não mostrar o que não quer, ao exemplo do rosto de Naïma quando a câmera enquadra sua boca e não seus olhos. E que se tenha claro que “os olhos” aqui serão o núcleo oposto do núcleo “boca” unicamente pelo contexto todo da cena e pela inferência do espectador de que Naïma ainda receia se narrar ao outro. Outro aspecto importante sobre a ênfase do signo¹⁵ “cicatriz” é o que Christian Metz apontou sobre a diferença entre a linguagem verbal e a do cinema. Como já visto aqui, Metz disse que o cinema age como os *displays*, fachadas luminosas ou não, que nos contam algo sem palavras:

A cruz verde na frente de um estabelecimento, por exemplo, não significa ‘farmácia’ (unidade lexical pura), mas ‘AQUI farmácia’. É um enunciado que se basta a si mesmo e que coloca a existência de alguma coisa na realidade; não é portanto uma palavra. (1972, p. 106).

Mais adiante ainda, Metz confirmaria que

contrariamente à palavra (que é uma unidade de léxico, puramente virtual) o plano é uma unidade do discurso, uma asserção assim como o enunciado, que se refere sempre ao real (mesmo quando interrogativo ou jussivo). A imagem de uma casa não significa “casa”, mas “Eis uma casa”. (1972, p. 138).

Logo, as cicatrizes mostradas em *close* não remeteriam apenas à palavra “cicatriz”, mas sim a frases que atualizassem ou contextualizassem “cicatriz”. E tudo isso toca em um ponto importante à nossa análise.

O exemplo metziano da imagem de uma casa significando “Eis uma casa” se reflete no entendimento de Stam, que diz, ao aludir tal ideia de Metz:

a palavra “cachorro” pode designar qualquer tipo de cachorro, ao passo que um plano cinematográfico de um cachorro nos diz, ao menos, que estamos vendo um determinado tipo de cachorro com um determinado tamanho e aparência, filmado de um ângulo específico com um tipo específico de lente. Mesmo que os cineastas possam “virtualizar” a imagem de um cachorro por meio de uma contraluz, um foco difuso ou uma descontextualização, o que Metz, argumenta, de modo geral, é que o plano cinematográfico se assemelha

¹⁵ Facilitando nossa compreensão, o nosso entendimento de signo é de origem peirceana: “algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*” (PEIRCE, 1972, p. 94).

mais a um enunciado ou frase (“eis aqui a imagem de uma silhueta em contraluz do que parece ser um enorme cachorro”) que uma palavra. (2009, p. 131).

Na comparação com a linguagem verbal, a imagem, segundo Metz, estaria mais para um discurso do que para uma palavra isolada. A interferência nossa aqui é sobre a construção acabada dos exemplos de Metz ou de Stam ao falar de Metz. A casa, ou a farmácia, ou o cachorro em imagem não corresponderiam necessariamente a um “eis a farmácia” ou “aqui farmácia” ou “eis aqui a imagem de um cachorro à contraluz”, mas sim, em certa desconexão de regência verbal ou nominal, embora ainda se constitua e se mantenha em contexto inteligível. Logo, o “eis aqui a imagem de uma silhueta em contraluz do que parece ser um enorme cachorro” seria mais algo como “cachorro – silhueta – contraluz – enorme) e muito provavelmente não horizontalmente sequencial como quer nossa língua escrita, mas talvez em gráfico, alternando-se a ordem dos elementos de pessoa a pessoa. Metz previu isso quando disse que

O plano fílmico se parece mais, portanto, com um enunciado do que com uma palavra. No entanto, seria falso dizer que o plano equivale a um enunciado. Pois entre o plano e o enunciado linguístico, grandes diferenças permanecem. Mesmo o enunciado mais complexo é redutível em última análise a elementos discretos (palavras, morfemas, fonemas, traços pertinentes) cuja qualidade e natureza são fixas. (1972, p. 138).

O plano fílmico, para Metz, já não seria reduzível, pois haveria uma instabilidade e indefinição enormes demais para assim se proceder. Os planos seriam passíveis de decomposição, pois são ainda uma organização de vários elementos, mas não de redução. Logo, o que queremos dizer é explicitamente o que Metz esboçou: a linguagem cinematográfica, a imagem na tela, difere menos do enunciado do que de uma palavra, mas tal enunciado não se estabelece, insista-se, necessariamente e exclusivamente em uma sequência horizontal contando com pronomes, dêiticos, e flexões verbais harmoniosas. Sua harmonia se encontra, sim, horizontal ou verticalmente, na relação dos elementos instáveis, ou seja, sem lugar fixo em uma “transcrição semiótica”, por exemplo. A própria falta de elementos pronominais só seria propriamente falta pelo fato de aqui estar em uma comparação linguística. De outra forma, não sentiríamos, com tanta ênfase, tal falta. Certo é que a transcrição semiótica depende da relação toda de seus objetos: o que será transcrito, o através ou o como será transcrito, e a transcrição resultante final.

O queremos dizer, enfim, é que o gráfico representando uma tradução semiótica de alguma cena seria algo cujos elementos estivessem também em movimento simultâneo, como a conhecida imagem de um átomo e seus elétrons, diferenciando-se do mesmo por não haver em cenas cinematográficas a necessidade sempre de um núcleo principal. Desde que, como nos diz Plaza, “os sinais táteis como os visuais dão-se no espaço de forma simultânea” (1897, p. 58), uma transcrição semiótica, específica da linguagem cinematográfica à linguagem verbal, da cena de *Exílios* em questão se daria, em uma de suas possibilidades, de forma, não tão elaborada, assim:



A transcrição é pobre já desta forma estática e serve apenas como esboço, e se enriqueceria se os elementos se movimentassem, alguns vindo em direção ao espectador, sobressaindo-se um dos outros, distanciando-se, ajuntando-se e assim conotando e ao mesmo tempo denotando a cena em questão. Suprimimos por nossa conta os verbos flexionados, mas nada impede que se faça tal analogia também, tudo dependerá de como se conceberá tal plano fílmico.

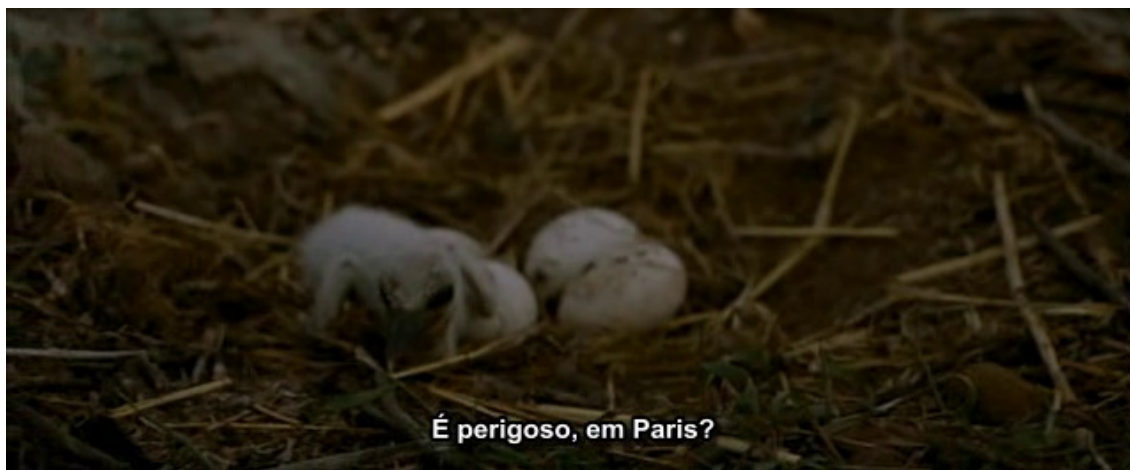
Pouco mais adiante no filme, Zano e Naïma encontram um casal de irmãos vindos da Argélia em busca de uma vida melhor na França (F03). Novamente há dois núcleos, o casal de irmãos fugindo de uma suposta má condição de vida na Argélia para tentar uma melhora na França e Zano e Naïma saindo de Paris para Argélia, motivo até de risos por parte dos irmãos. Em determinada cena, há uma conversa entre eles. Os irmãos argelinos perguntam como é Paris e Zano responde que em Paris não há nada, pois há tudo, mas só para quem tem dinheiro. E a moça argelina diz não ser isso possível, pois só o fato de ser francês já resulta em alguma coisa. Esse diálogo é acompanhado de longe, do alto, pela câmera que desliza, enquadrando primeiramente ruínas do interior da Espanha, passando pelos personagens e chegando, ao que nos parece, ao seu destino final: a imagem de uma ave que recém nasceu, junto de outros ovos em um ninho. Marcel Martin fala sobre as angulações no cinema. Basicamente há

ângulos que refletem a visão do espectador (nível dos olhos e sem inclinações), *plongée* ou picado (inclinação de cima para baixo), *contre-plongée* ou contrapicado (inclinação de baixo para cima). Sobre o segundo, que é o que mais se assemelha ao nosso caso aqui, Martin indicaria:

O plano picado (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino. (2005, p. 51).

Claro que não teríamos necessariamente tais efeitos relacionados a tais planos – o sentido do plano vai depender do contexto fílmico. Mas na cena em questão, o ângulo picado de que diz Martin auxilia a compreensão simbólica da cena. As ruínas no horizonte mostradas na tela representam a si e a suas próprias dimensões enormes. O enquadramento passa pelos personagens mostrando-os relativamente pequenos, reclamando ou menosprezando seus países natais, e foca de perto a ave em seu ninho. Zano e Naïma ou o mesmo o casal de irmãos não sabem disso, não se percebem eles mesmos como sendo peças de representação de um todo maior, que é a ideia de exílio suscitado pelas ruínas, pelos diálogos, por eles mesmos, e enfim, pela ave em seu ninho. Nenhum deles viu a comparação ou relação inevitável da ave com eles próprios e seus discursos. Aí, então cabe ao espectador inferir. Martin elenca vários tipos de movimentos de câmera. Basicamente há entre eles o movimento que acompanha um personagem ou objeto em movimento; uma criação de ilusão de movimento de algum objeto parado; a descrição de um espaço, a definição espacial entre dois elementos de cena; o acento dramático de personagem ou objeto em função importante na ação da cena ou mesmo para criar uma imagem choque; e a expressão da tensão mental de uma personagem. (2005, p. 55,56).

O movimento da câmera se enquadraria, a nosso ver, em vários desses tipos, porém se encaixaria bem, ou melhor, sendo uma acentuação dramática da cena com a imagem choque do ninho da ave, simbolizando o sentimento controverso de exílio de todos os personagens do contexto, pois nenhum deles está satisfeito com o local em que mora e agora se encontram todos eles como nômades em um território terceiro. Fosse uma transcrição semiótica para o verbal, as palavras “ninho” e “ave”, por exemplo, poderiam ser descritas em letras garrafais.



(F03)

A construção de tal cena é simbólica, ou seja, significa para além da função referencial. Voltamos ao esquema previamente mostrado da sequência *A-B* seguir não para *C*, mas para outro elemento. A ave e o ninho em relação contextual com os outros elementos mostrados transformam o plano fílmico em uma ambiguidade. Aqui já temos pistas da poeticidade do filme. Eco (1976, p. 149) já diria do poder ambíguo dos aspectos poéticos: “A linguagem poética, tornando ambíguos os signos, busca exatamente obrigar o destinatário da mensagem a recuperar a riqueza perdida, mediante a introdução violenta de vários significados compresentes num só contexto”. Realmente, em alguns filmes mais que em outros, há uma violência imagética de significados cuja fruição e total compreensão dependem também das circunstâncias do/a espectador/a. Não é raro se ver o filme de volta para melhor compreendê-lo. Eduardo Canizal comenta sobre o poder cinematográfico de nos prender a atenção e ao mesmo tempo sussurrar a poesia através de mistérios e identificações.

Não há como negar que, seja qual for o grau de cultura do espectador de um filme, a “sensação de esquecer o mundo da forma em que o ego subsequente veio a percebê-la (Eu esqueci quem eu sou e onde eu estava) é nostalgicamente reminescente daquele momento pré-subjetivo de reconhecimento da imagem”, pois na imagem cinematográfica, no que ela tem de fotogênico e rítmico, habita, de algum modo, o mistério e dele emana a poesia, segredo do mundo ou do sujeito que intenta insistentemente descobrir-se como parte desse mundo. (1996, p. 358).

A ave branca, recém-nascida em seu ninho, se transforma em um símbolo para o espectador. Para Marcel Martin os símbolos seriam objetos, ações, elementos do plano fílmico que além do seu significado direto, se encontrariam “investidos de um valor mais ou menos profundo e mais vasto, cuja origem tem causas diversas” (2005, p. 123).

O símbolo e a metáfora são partes precisas da poesia, ou da linguagem que se quer poética, e é claro que a ave e o ninho são só símbolos porque carregam em si o contexto do todo fílmico, ou seja, do movimento da câmera, da angulação, e mesmo do diálogo: Marcel Martin comentou sobre os tipos de diálogos fílmicos: há os teatrais, feitos para à câmera como se fosse esta o público do teatro, os realistas, em que há uma naturalidade explícita que faz os diálogos parecerem sem ensaios ou textos prévios, e os literários, que englobam hesitações, pausas, indefinições e mesmo a voz do autor. Os diálogos de *Exílios* balançam entre os realistas e os literários, sendo os discursos do filme, em muitas vezes, também de seu autor.

Como vimos, Tony Gatlif é preocupado com as questões de contraste de estereótipos, dos povos ausentes, dos ciganos, daqueles que de alguma forma encaram diásporas e exílios. Assim, é claro que podemos inferir que a obra inteira fala por ele, mas o autor deixa mais explícito isso por alguns diálogos, sequências, cenas e construções fílmicas em geral. Algo que casaria bem com o que Pasolini afirmou acerca de seu cinema de poesia. Um dos requisitos para um filme se fazer poético na opinião do teórico era de que “as personagens-pretexto não podem se escolhidas senão no meio cultural do autor: são assim análogas a ele na cultura, na língua e na psicologia.” (1981, p. 152). É claro, que um filme pode apresentar poeticidade sem nele atuarem obrigatoriamente atores do meio cultural do autor, tal obrigatoriedade seria nada senão um reducionismo. No entanto, o que podemos perceber é que Tony Gatlif tem grande apreço pelos atores de *Exílios*, principalmente por Romain Duris, que interpreta Zano, tendo este atuado em outros filmes do diretor. Zano, seria, então, a voz da busca que Gatlif faz em sua carreira artística sempre atrás do periférico, do outro, do esquecido, e luta ativamente contra preconceitos e o racismo e em favor dos povos de alguma forma “viajantes”¹⁶, como os ciganos e os imigrantes. Aqui, é claro, fazemos uma relação extra-fílmica. E também é claro, Zano não seria a personificação de Gatlif como um todo, mas um personagem em uma busca representativa das intenções do diretor. Sobre o cinema de poesia e a questão da fala do autor, a brasileira Érica Savernini, estudiosa do assunto, complementaria dizendo que “a diferenciação entre fala do autor de cinema e personagem fílmica é feita pelo estilo, e não pela linguística” (2004, p. 46). Realmente, determinado estilo de *Exílios* se mantém durante todo o filme, sendo um fio condutor entre as cenas e moldando a face da obra.

¹⁶ O termo é do próprio Gatlif, quando em entrevista ao periódico Euronews, disponível em: <http://pt.euronews.com/2010/10/14/gatlif-reage-a-expulsao-de-pessoas-de-etnia-cigana-em-franca>

5.2 O CASAL

Estudos sobre a identidade do ser estão em abundância na contemporaneidade. A questão é tratada muito fortemente pelo fato, dizem alguns pensadores, da fluidez rápida dos momentos da vida, da interconectividade, da rapidez da tecnologia, e da possibilidade de fácil deslocamento. “Parece que todos estamos estudando identidades hoje em dia”, diria Pennycook (2006, p. 80).

O pesquisador Stuart Hall explicaria esta busca de se entender o que é identidade por meio de uma análise do desenvolvimento histórico do mundo contemporâneo. Hall ressalta, num primeiro momento, a identidade do sujeito do Iluminismo. Este sujeito era centrado em si, racional, individualista e frequentemente “*descrito como masculino*” (2003, p.11). Em seguida, Hall situa alguns fatores que acabam por descentralizar este sujeito. Um exemplo é a questão psicológica apontada por Freud e outros psicanalistas sobre o inconsciente. A teoria de Freud é de que nossa identidade, assim como nossa sexualidade, é formada com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente; este que, por sua vez, funciona de acordo com uma lógica muito diferente da Razão tida como fundamental para os iluministas. Tal ideia “arrasa o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o ‘penso, logo existo’, do sujeito de Descartes” (2003, p. 35). Em seguida, Hall pontua o sujeito sociológico que releva questões sobre a relação de si com a sociedade. A noção de sujeito sociológico vai refletir, para Hall, a crescente complexidade do mundo moderno e o entendimento de que um núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas “era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos - a cultura - dos mundos que ele/ela habitava” (2003, p. 14). E em um terceiro momento, que é o atual, temos o sujeito pós-moderno. Neste sujeito, a identidade se daria pelas várias posições que ele ocupa na vida social, os vários “eus”, por vezes contraditórios, que desempenha na sociedade. Seria aquele que vive não só em um mundo fragmentado, mas cuja própria identidade, o próprio sujeito, porque é o sujeito do inconsciente freudiano, reconhece-se também fragmentado e que é construído através da linguagem, desde que Saussure, Hall explicaria, afirma que nós não podemos nos dizer “autores” do que dizemos já que a linguagem precede a nossa existência (2003, p. 40). Por isso, a identidade do sujeito pós-moderno se torna instável, ou seja, “a identidade completa e coerente” – diria Hall – “é uma fantasia” (2003, p. 13).

Parece-nos que é em tal instabilidade identitária que se encontram Zano e Naïma, e é contra essa mesma instabilidade que partem em busca de suas raízes. A linguagem também é uma barreira. Em todos os lugares que chegam, os protagonistas tentam aprender alguma palavra do idioma estrangeiro ou tem alguma dificuldade em se comunicar. Fato importante e fugidio da “linguística da dominação”, termo de Stam, que os filmes americanos geralmente produzem. Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, mostrariam o valor linguístico dentro do cinema salientando que “como símbolos importantes da identidade coletiva, os idiomas constituem campos de lealdades profundas, no fio da navalha entre as diferenças nacionais e culturais”. (2006, p. 281). O que o cinema clássico americano fez foi de certa forma promover a língua inglesa, lucrando com isso e ao mesmo tempo contribuindo indiretamente para um detrimento sutil da autonomia linguística de outras culturas. Shohat e Stam complementaríamos afirmando que “ao ventriloquizar o mundo, Hollywood indiretamente diminui as possibilidades de auto-representação linguística para outras nações”. (2006, p. 281). *Exílios* foge disso, ambientando também linguisticamente os protagonistas e aqueles que encontram em seu caminho (Veremos um exemplo disso mais adiante).

O casal protagonista é o núcleo que conduz o filme, representando um “nós”, firmando o ponto de eles serem uns em posição ao Outro, no entanto, sempre exilados em si. A cena já mencionada do ninho da ave representa também uma alusão à ideia de casa, ao lar, no caso deles, à França, ao país de que o casal agora parece pertencer ao mesmo tempo em que tenta fugir, que no contato complicado com outras culturas, na dificuldade da língua, acaba se percebendo mais francês do que se achava. Por exemplo, em determinado momento (F04), já com o casal na Argélia, Naïma se vê obrigada a cobrir o rosto e o corpo. Seu decote e seu cabelo cumprido estavam causando incômodo na população local, chegando ao ponto de uma senhora insultá-la indignadamente dizendo que era por causa de pessoas como ela, que se vestiam daquele jeito, que Deus havia lançado uma maldição sobre o povo local. Naïma, a contragosto, veste uma espécie de vestido maior que cobria todo o seu corpo e faz uso de um lenço na cabeça. Zano tenta amenizar a situação, dizendo que ela deveria usar o vestido e o lenço como uma simples fantasia, ao que Naïma responde: “Eu pareço uma bruxa”. É com a roupa “autorizada” no local que Naïma se vê como uma bruxa, um ente do mal, muito ao contrário da senhora que a insultou. Para a senhora, era a falta daquela roupa que a fazia capaz de trazer maldições.



(F04)

A desculpa dada pelo guia à senhora indignada é que Naïma e Zano são estrangeiros. É interessante notar que poucos momentos depois, Naïma desiste daquela vestimenta, dizendo “Preciso de ar”. Naïma, assim como Zano, estão em permanente exílio. Não se encontravam sendo franceses, situação ainda agravada pela orfandade de Zano, e o passado sombrio, e não revelado, de Naïma. E ao buscarem suas raízes, encontram-se ainda perdidos, como Naïma quando se mostra, de certa forma, resistente à nova vestimenta, tentando conservar algo de sua identidade, a qual ela não sabe bem o que é. O casal está em uma eterna ânsia de identidade, muito bem abordada pelo filósofo israelense Edward Said, que escreveu:

O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio é "uma mente de inverno" em que o *páthos* do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis. Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente. (2003, p. 60).

A busca de uma restauração de si próprio é o intento do casal, e sua ideologia é a busca em si. Encontrar seria mero resultado da busca. Zano e Naïma estão atrás de certo enraizamento de qual parecem de início não saber que procuram, mas que aos poucos no filme se faz saber e sentir. Os princípios do enraizamento são complexos. Como diria a filósofa francesa (de vida curta) Simone Weil:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos

presentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente. (2008, p. 61).

O estado de Zano e Naïma é um estado quase “impossível”. Explicaremos o uso de tal palavra: tópicos como o sujeito, a subjetividade e a linguagem nos tempos atuais sofrem e também causam o deslocamento de grandes verdades numa visão objetiva para “menores” subjetivas. O linguista francês Ferdinand de Saussure, no começo do século vinte, com seus ditos, depois escritos por seus discípulos, sobre a “metapesquisa” que a linguagem verbal necessitaria, é tido, por vezes, como o ponto de partida para uma grande avalanche de revoluções, desconstruções e reviravoltas no pensamento humano sobre si mesmo. Com fenômeno semelhante acontecendo no mundo científico da física, para os que estão cientes da teoria dos quanta, da relatividade do tempo, da teoria do *big bang*, sem citar os onze universos das supercordas, o que pode se perceber nesta leva contemporânea de estudos é uma grande análise das coisas por elas mesmas.

O sujeito não escapou da análise de si. Foi ao psicanalista com Sigmund Freud, entendeu a coletividade do pensamento com Carl G. Jung, e entrou no estágio do mal-estar da interpretação de si mesmo. Não que apenas agora, nos tempos modernos, se diga que o sujeito se olhe. Agora, nos tempos modernos, é que o valor de tais autoanálises atinge grandes proporções, sendo elas consideradas nas instituições de ensino e nas cátedras do saber.

Como vimos com Hall, o sujeito de hoje, semelhante ao casal protagonista, tem em si uma fragmentação identitária, ideia não fugidia dos pensamentos do pensador polaco Zygmunt Bauman que, enfatizando a vida rápida ao redor do uso de aparelhos interconectados e fatores como a globalização, internacionalização, além do movimento desenfreado do ser humano por sobre a terra, tece a contemporaneidade como “líquida”. O autor pontua: “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades, ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (2005, p. 11). Bauman revê conceitos, em sua opinião, tidos como estanques até então, como o fato do pertencimento a uma nação. E comenta que fatores como “identidade nacional” e mesmo a ideia geral de “nação” são convencionados tal qual qualquer ficção e, portanto, não são parte natural da vida humana. As construções abstratas, num modo geral, estão passando por um processo de liquefação:

Estamos agora passando da fase sólida da modernidade para a fase fluida. E os fluidos são assim chamados porque não conseguem manter a mesma forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças”. (2005, p. 57).

Logo, parece-nos que para Bauman, assim como para Hall, o ser humano de hoje se insere em qualidades híbridas, fluidas e fragmentadas. Aí, o que podemos pensar é em um novo homem, aquele cujas raízes não mais estão tão fincadas no lugar onde se nasceu. O poeta alagoano Ângelo Monteiro escreveu, num livro intitulado *Todas as coisas têm língua* (2008), um poema chamado “Os sem raízes” (p. 38), em que alude à possibilidade de indivíduos enfaticamente fragmentados, sem origens certas. Vejamos o texto:

Os sem raízes

Os que não têm raízes

Ancoram em qualquer porto.

Para eles as paisagens são iguais.

O céu é o mesmo céu.

O mar é o mesmo mar.

Apenas algumas nuvens mudam de lugar.

Os que não têm raízes

Acostumam-se com o tempo.

Só não sabem pedir um cobertor à tempestade

Nem chorar na amurada dos navios

A saudade do porto que deixaram.

Os invernos podem lhes provocar resmungos

Mas o verão, por mais que seja lúcido,

Está aí para isso mesmo.

Que o sol se esbanje sobre suas cabeças

Ou não se esbanje,

O seu relógio continua a andar

Com ou sem ponteiros.

Afinal que lhes resta por esperar?

Zano e Naïma parecem estar nesse estágio de suas vidas. Não se importam com a chuva ou o sol, ou mesmo com as paisagens pelas quais passam. Há uma única cena em que se percebe o casal dando real atenção à paisagem que é quando Zano aponta algumas plantas e vai ensinando Naïma os seus nomes – fato muito mais ligado a certa colonização um do outro do que importância dada ao território no qual estão. O casal está no ápice das ideias de desenraizamento e de fragmentação das identidades fixas já levantadas por Hall e Bauman, além de aparentemente estarem nessa atmosfera desenraizada, entretanto em busca de raízes, em um território do “não-pertencer”, como já explica Said:

E logo adiante da fronteira entre "nós" e os "outros" está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas. (2003, p. 49).

Os indivíduos não somente desempenhariam vários “eus” dentro da vida social, não apenas não pertenceriam a lugar nenhum, como também se constituiriam em seres quase assígnicos. E um ser assígnico, cujo céu significaria sempre o mesmo o céu e o mar fosse-lhe sempre o mesmo mar, é algo que a semiótica, justamente pelo seu funcionamento simbólico, não pode aceitar com facilidade. Ou seja, a mecânica das significações de referência de alguém pós-moderno, – levada em extremo a ideia –, cuja identidade está esfacelada, se daria de um modo em que as próprias significações referenciais estariam senão já extintas, por se extinguir. Desde que para eles um lugar seria como qualquer lugar (um porto qualquer para ancorar), o processo de referência entraria em pane. É claro que aqui, falar é crer. Mencionar coisas como “assígnico” ou “processo referencial” já é crer que a nossa realidade é permeada por signos. Seriam eles, incontáveis, nossos elementos primordiais, como a água é para os peixes¹⁷.

No nosso entendimento, os seres humanos estão sempre em um processo infinito de significação, ou seja, a realidade em geral está eternamente nos enviando uma mensagem. O todo, decerto imensurável, de tais significações nos vai estreitando o ser

¹⁷ Baseado em Merleau-Ponty: “a linguagem é o nosso elemento, como a água é o elemento dos peixes” (1960, p. 25). Nosso entendimento aqui sobre isso é ter a linguagem, ou código, como tudo que se faz significar, não unicamente a linguagem verbal.

dentro dum jeito específico, dentro de determinadas maneiras, dentro de alguma cultura. Vamos como que aprendendo vários códigos de significações como se tudo fosse uma organização, por mais complexa e confusa que seja, de elementos que se relacionam de alguma forma. Assim, se estamos num momento de hibridação do ser e se somos mediados por significações, princípios reguladores imanes de certa univocidade do ser se conservam em sua relação com o mundo que o rodeia. Não fosse assim e estaríamos não em uma crise de identidade, em que se aventura em pensamento pelos vales que não se é, sempre tendo o lar que se é para voltar, mas sim, sem identidade alguma, e já não mais nos reconheceríamos em relação ao outro e, por conseguinte, nem a nós mesmos, pois não teríamos para onde voltar, desde que somos tão fluidos que não conseguimos manter a mesma forma por muito tempo.

Para “funcionarmos”, assim como para todos os códigos semióticos funcionarem, é preciso que recorramos às próprias raízes, sejam elas híbridas ou fracas. O que importa é que as raízes existam. Não existissem e teríamos um mundo feito apenas de relativismos, já baseado no sonho francês primeiro de Saussure, posteriormente nos de Derrida e Foucault, de uma linguagem sistematizada em diferenças. Fôssemos todos diferenças, Eagleton bem notou, “ninguém seria capaz de dizer qualquer coisa inteligível – e não poderiam existir poesia, sinais de trânsito, cartas de amor ou folhas de registro, bem como nenhuma afirmação de que tudo é peculiarmente diferente de tudo o mais”. (p. 30, 2003).

Atentando à menção à poesia feita por Eagleton: no mundo das diferenças, realmente, ela mesma não poderia sobreviver. Aqueles, aos quais não faz diferença se “os invernos podem lhes provocar resmungos” pois “o verão, por mais que seja lícido/Está aí para isso mesmo” (MONTEIRO, 2008, p. 38), lembram muito um outro caso na literatura: Alberto Caeiro, o heterônimo mestre do escritor português Fernando Pessoa. Em *O Guardador de Rebanhos* (1970), Caeiro descreve a si mesmo em poemas: alguém que não enxerga significados extras ao que vê. Alguém que se atenta às coisas da natureza e nega qualquer sentimento que elas possam falar ou ter. “O que vemos das coisas são as coisas” (1970, p. 48). Tudo é o que é tal qual se apresenta. Caeiro assim contraria o pensamento de que tudo é representação de algo outro. Para ele, uma árvore é apenas uma árvore em si, e não qualquer sentimento, qualquer figuração poética, qualquer emoção que a árvore possa ter. Isso, é claro, antes de tudo, causa um impasse poético:

Como a obra de Caeiro canta um mundo governado pela ausência de signos, ela acaba criando um impasse poético, isto é, põe em xeque a própria sobrevivência, a própria pertinência da poesia, uma vez que, num universo desprovido de sistemas de significação, poemas já não seriam necessários. (GAMA, 1995, p. 31).

O metaimpasse, feito por Caeiro de assignificar a realidade através de justamente significá-la com poesia, está também no poema de Ângelo Monteiro. Se Zano e Naïma “acostumam-se com o tempo”, embora não saibam “pedir um cobertor à tempestade, nem chorar na amurada dos navios a saudade do porto que deixaram”, como falam os versos de Monteiro, muito precisamente é porque não houve processos de significação, de referência quando em outros portos, lugares, sensações, momentos; logo, assim, eles poderiam a todo o momento perderem a si mesmos, perderem as próprias identidades, não serem mais o que foram, como uma sociedade realmente líquida que mudasse tanto sua linguagem e hábitos que fosse impossível comunicarem-se com seu passado. Em uma das aventuras de *Gulliver*¹⁸, do escritor Jonathan Swift, o protagonista narra sobre um peculiar país:

Como a língua deste país sofre contínuas modificações, os struldbrugs de uma época não compreendem os de outra nem lhes é possível, depois de duzentos anos, travarem conversação alguma (além de umas poucas palavras gerais) com os seus vizinhos, os mortais; e têm assim a desvantagem de viver como estrangeiros em sua própria terra. (1971, p. 198).

A situação de estrangeiro na própria terra, então, não apenas implica um estado alheio de não pertencimento regional, mas também permanecer fora do ritmo da semântica temporal. Zano e Naïma não foram mostrados uma vez sequer falando francês com franceses, algo que, de forma implícita, aumenta o sentimento estrangeiro que sentem também no país em que nasceram. Aliás, fora a vista da janela de Zano na primeira cena, a França não é mostrada, só se sabe que os protagonistas são identificados como franceses.

Zano e Naïma se encontram nesse momento paradoxal, semioticamente impossível. E sabemos, como veremos mais adiante, que a busca por suas raízes trará, na acepção confortante da palavra, significado a suas vidas. Isso acontece quando o casal se vê conhecendo os outros e, de alguma forma, nessa relação, conseguem conhecer a si mesmos. No filme, e voltando a falar da cena, após tirar o vestido longo, Naïma, junto de Zano, chega finalmente à casa dos antepassados dele. Um momento

¹⁸ A referência não é sem razão. No sentimento da viagem, do “nós” e do outro, *Gulliver* representa bem o viajante “normal” que encontra o exótico ou o estranho.

antes (F05), eles avistam no alto de uma construção – não fica claro se essa construção é a casa em que chegaram ou não –, um ninho com aves já grandes e adultas, em plano picado no elenco de Martin, que agora sim adquire, com certa exaltação, o sentido simbólico das aves e de seu ninho representando a ideia de uma nova chance ao casal para se sentir em casa, remontando o ninho das aves à ideia de berço, lar ou mesmo origem. Fato importante é que agora o casal avista o ninho e as aves, diferentemente da cena anterior em que a ave era apenas percebida pelo espectador. A repetição da ideia das aves pode corroborar para um possível efeito de rima cinematográfica. Vejamos, no próximo tópico, mais sobre isso.



(F05)

5.3 A RIMA DAS JANELAS

O semioticista Lotman apontou a diferença entre narrativa cinematográfica artística e não artística.

De fato, numa narrativa não artística, a organização dos planos da expressão e do conteúdo processa-se de tal maneira que o primeiro está sujeito a uma automatização extrema: não veicula qualquer informação, devido a ele próprio se limitar a ser a manifestação de leis previamente conhecidas (...). Na mensagem artística, pelo contrário, a própria língua é portadora de informação. A escolha deste ou daquele tipo de organização do texto é imediatamente significativa relativamente ao conjunto da informação transmitida. (1978, p. 120).

O filme artístico então terá em suas escolhas não o acaso natural ou automático de uma narrativa, mas sim significâncias para além da simples ideia referencial. É o que podemos perceber em uma figura crucial em *Exílios* – a imagem do através. Seja através de janelas, de vidros que refratam a imagem, seja através da água, o filme conta com

essa rima simbólica. Lotman também diz do uso da repetição de determinada imagem pelo cinema:

A repetição de um mesmo objeto no écran cria uma série rítmica, de tal forma que o signo do objeto começa a destacar-se do seu significado visível. Se a forma natural do objeto possui uma dada orientação ou está marcada por características tais como “closures-abertura”, “sombra-luz”, a repetição esbate as significações materiais e sublinha as significações abstratas, lógicas ou associativas. (1978, p. 82, 83).

Há por volta de dez enquadramentos em que se mostram janelas, vidros, e imagens através de algo durante o filme. Geralmente quando chegam a lugares novos, quando viajam, os vidros dos trens que Zano e Naïma pegam são sempre focalizados de dentro para fora. Algumas vezes as imagens se distorcem por algum efeito de refração. Pode-se atribuir a isso o sentido de que o casal é sempre o Outro, o que aponta para a ideia de fragilidade da identidade dos protagonistas.

Como acontece com o idioma, também as janelas dos trens já são o símbolo primeiro de uma alteridade posterior vivenciada pelos protagonistas. E também do espectador, que pode sentir o aparato técnico durante determinadas cenas: Em uma delas (F06), Zano narra a história de seus antepassados à Naïma. O enquadramento é feito de baixo para cima, o contrapicado no elenco de Martin. Vejamos o que autor nos diz sobre:

O plano contrapicado (o assunto é fotografado de baixo para cima, colocando-se a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, porque engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina. (2005, p.51).

Quando comentamos que os ângulos não necessariamente significam o que Martin aponta, e o teórico tem em mente isso, sabíamos desse exemplo em que, contrariamente ao que postula Martin, não há um sentimento de exaltação de Zano. A câmera enquadra o protagonista como do fundo de uma espécie de poço e o mostra através da água, distorcendo sua imagem, e ao mesmo tempo deixando toda a tela escura, com exceção apenas de um círculo por onde se pode enxergá-lo. O processo pelo qual o espectador passa não é de percepção de exaltação do personagem, mas sim, de possibilidade de conhecimento. Através da imagem refratada de Zano, pode-se como que espiar a vida do protagonista.

Aqui duas instâncias podem ser lembradas: O que Christian Metz postula em *O Significante Imaginário* sobre o filme não ser e ao mesmo tempo ser exibicionista. Diz o teórico francês sobre o filme: “Eu olho para ele, mas não ele para mim a olhá-lo. Contudo, sabe que o olho. Mas faz que não sabe.” (1980, p. 98). Segundo Metz, foi essa a premissa que orientou todo o cinema clássico e acabou por lhe “apagar” o suporte discursivo. E a segunda premissa é o que Pasolini diz sobre o poético no cinema, cuja primeira característica seria, em resumo, a máxima “fazer com que a câmera se sinta” (1981, p. 150), algo que subverteria os signos tradicionais constituintes do cinema clássico, bem explanados por Metz, enfatizando o suporte discursivo do filme. Na cena em questão, a câmera é sentida, tendo seu enquadramento vindo de baixo, do que chamamos de um “lugar impossível”, pela estranheza de se enquadrar algo de dentro de um poço, formando um círculo quase no meio da tela, com somente a escuridão o rodeando. A voz fraca, porém presente e de ritmo lento, das espaçadas frases de Zano fazem com que o círculo no meio da tela muito lembre o olho humano, e a água daquela espécie de poço remeta às lágrimas, já que a história contada por Zano é o triste fato da morte de seus pais. Aqui o através não é entre os personagens, mas entre o espectador e os personagens.



(F06)

Até certo ponto do filme, Zano e Naïma estão sempre “deste lado” da janela. São eles que subjetivamente configuram o olhar que observa o “lá fora” ou o outro, ou como são observados como no exemplo anterior. Porém o núcleo formado pelo casal sofre um abalo em determinada cena (F07). Examinemos: Na Espanha, Zano e Naïma estão assistindo a uma apresentação de música espanhola. A cantoria e os movimentos da dançarina vão envolvendo o casal, fato enfatizado e mostrado com uma sequência de enquadramentos que delimitam o espaço artístico. Martin elenca os modos de criação de

enquadramento. Seguem-se em resumida lista as suas funções: a) deixar determinados elementos da ação fora do enquadramento; b) mostrar apenas um pormenor significativo ou simbólico; c) compor arbitrariamente e de maneira pouco natural o conteúdo do enquadramento; d) modificar o ponto de vista normal do espectador; e) jogar com a terceira dimensão do espaço (a profundidade de campo) para dele tirar efeitos espetaculares ou dramáticos. (2005, p. 45,46). A apresentação musical espanhola, por enquadrar alternadamente os rostos dos personagens principais, compõe certo envolvimento dos personagens com o movimento da dança, encantados com o ritmo frenético da música e os gestos corpóreos da dançarina espanhola que a câmera insiste em mostrar.



(F07)

Naïma, possivelmente hipnotizada pela sensualidade exaltante do local, acaba se interessando por um homem sozinho à mesa do bar. Naïma inventa uma desculpa e se aproxima do espanhol solitário. Os dois, então, travam um diálogo todo em espanhol, com Naïma se esforçando para falar o idioma. Abriremos um parêntese aqui sobre a questão idiomática: todo o diálogo em que o espanhol convida Naïma para conhecer um lugar histórico é travado na língua espanhola, contrariando o cinema clássico de Hollywood¹⁹ que, como vimos, tenta ser o ventríloquo do mundo. Em *Exílios*, nem todas as pessoas falam o francês automático, e quando falam, tem-se o corolário, no caso dos argelinos, de terem sido antes colônia francesa e viverem em eterno movimento para e à sombra da França. O que *Exílios* traz é certa equalização do falante e do ouvinte. Naïma é sempre mostrada tentando aprender palavras, é insultada na língua que desconhece, e Zano complica-se com o idioma espanhol para comprar sapatos novos em determinada cena. A exotização ou mesmo o racismo, presentes

¹⁹ A insistência na comparação se dá por considerarmos a hegemonia do cinema clássico americano como um padrão de linguagem cinematográfica. Seria o cinema de prosa de Pasolini, mas, é claro, como vimos, com a possibilidade subversiva da poesia. Stam e Shohat comentam o assunto dizendo que em uma situação neocolonial, a “linguagem de Hollywood se torna o modelo de cinema ‘real’”. (2006, p. 284).

muitas vezes quando temas periféricos são abordados pelo cinema²⁰, não são, em *Exílios*, linguísticos. O linguista francês Benveniste e o filósofo russo Mikhail Bakhtin discutiram a questão.

Benveniste (1991) comenta que no processo dialógico há sempre um “Eu que fala” e um “Tu que ouve”. Esta visão salientaria um papel ativo do falante e passivo do ouvinte. Mas essa questão, conforme podemos depreender dos estudos de Bakhtin (2000) e do próprio Benveniste (1991) não é nada simplista. Para Bakhtin, o diálogo se dá num processo social ativo de ambos os lados. O *tu* também é ativo.

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela compreensão responsiva ativa e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente. (BAKHTIN, 1997, 291).

Mesmo o silêncio diante de certos gêneros que o exigem (a poesia clássica, por exemplo) é já em si um tipo de resposta, pois de qualquer forma a compreensão responsiva virá, mesmo que tardiamente. Tal exemplo também se estenderia até o espectador, cuja fruição fílmica é sempre ativa, em especial em filmes suscetíveis de certa poeticidade na linguagem cinematográfica, que é, acreditamos, o caso de *Exílios*.

Voltando à cena: Zano não percebe o flerte entre o espanhol e Naïma. Fato enfatizado através do enquadramento, que mostra em profundidade de campo Naïma saindo do local, sendo seguida pelo espanhol, enquanto Zano está de costas para a ação, com a atenção presa à apresentação musical. O enquadramento se encaixaria, no elenco de Martin, naquele que joga com a terceira dimensão do espaço, a profundidade de campo, que de fato cria um efeito dramático.

De repente, Zano se vê sozinho, a câmera o mostra em meio às pessoas, e a música da apresentação já não o envolve mais. Zano, sem Naïma, está sozinho, mais estrangeiro e alheio do que outrora. Ele adentra outro cômodo em que há mais música e pessoas cantando. A objetiva vira a subjetiva, o olhar de Zano, e enquadra pormenores do espaço, alongando-se a cena em uma insistência que agrava o sentimento solitário de Zano no momento. A tomada lembra o que Pasolini atestou sobre o uso possível da

²⁰ Stam e Shohat abordam o tema: há muitos filmes, segundo eles, em que uma pedagogia antirracista e antieurocêntrica acaba por levar a uma imagem extremamente positiva do periférico, rodeado apenas de benevolência, e por provocar uma culpa paralisante nos membros do grupo dominante. (2006, p. 449).

“subjética indireta livre”. Comentando sobre um filme de Antonioni – comentário que poderia ser explicitamente transferível para *Exílios* –, ele diria que os únicos momentos expressivamente agudos do filme são exatamente as “insistências” dos enquadramentos, dos planos e dos ritmos de montagem. Esta insistência sobre os pormenores, diria Pasolini, é “a tentação de se fazer um outro filme” (1981, p. 148), aquele filme para o qual as metáforas apontam.

O personagem de Zano, sozinho e desorientado, é mostrado pela sua visão subjetiva que é agora também a do espectador (F07b). O aparato fílmico faz-se sentir pelo movimento da câmera que vagueia pelo lugar cheio de pessoas, porém distantes do protagonista. A linguagem cinematográfica aqui se faz sentir sendo ela, o próprio meio, o modo de arte. Pasolini diria que “trata-se pois do momento em que a linguagem seguindo uma inspiração diferente e talvez também mais autêntica, se liberta da função e se apresenta como ‘linguagem em si própria’, estilo”. (1981, p.149).



(F07b)

Mesmo se tratando da imersão do protagonista em uma desorientação solitária, e o espectador tornando-se o olhar de Zano, algo que passaria com mais intensidade ainda o sentimento controverso e amargo da solidão, do abandono, da possível traição, Christian Metz diria que há aí ainda uma questão de prazer na identificação do espectador com o filme. Em *O Significante Imaginário*, Metz buscou nos estudos psicanalíticos respostas para explorações das questões cinematográficas. O “espectador que tudo percebe”, expressão metziana, sempre tem um sentimento de prazer e identificação com o filme.

Quando digo que "vejo" o filme, isso significa para mim uma singular mistura de duas correntes contrárias: o filme é aquilo que recebo e é também aquilo que ponho em movimento, uma vez que não preexiste à minha entrada na sala e que me basta fechar os olhos para o suprimir. Ao pô-lo em movimento, eu sou o aparelho de projeção; ao recebê-lo sou o écran. Nestas duas figuras, simultaneamente, eu sou a câmera, lançada como um dardo e, não obstante, registradora. (1980, p. 61).

A afirmação de Metz corrobora a ideia vista em Bakhtin sobre o processo ativo da fruição fílmica. O exemplo da câmera e da identificação com ela é algo típico e único do cinema, sendo uma extrapolação de outras artes, mesmo da língua verbal, atestando, sobre isso, Pasolini quando diz do uso da subjetiva ser algo do estilo de filmagem, além de questões linguísticas (1981, p. 146).

Zano vai embora e a câmera não foca seu rosto (FO7c). A câmera o mostra caminhando à noite, com a iluminação se dando apenas com as luzes da cidade atrás dele, das quais ele vai se afastando, caminhando em sentido oposto, o que escurece o seu rosto. A iluminação da cena cria uma atmosfera de sentimentos de necessidade do outro, da desilusão amorosa, da soturnidade de Zano naquele momento. Tais fatores são de complexa análise. Já atesta, Martin, sobre as iluminações fílmicas:

Constituem um fator decisivo de criação da expressividade da imagem. No entanto, a sua importância é desconhecida e o seu papel não se impõe diretamente aos olhos do espectador inexperiente porque contribuem sobretudo para criar a "atmosfera", elemento dificilmente analisável; por outro lado, os filmes atuais manifestam, na maior parte das vezes, uma grande preocupação pela verdade na iluminação e uma concepção sã do realismo tende a suprimir o seu uso exacerbado e melodramático. (2005, p.71).



(FO7c)

Aqui, a atmosfera criada pelas luzes é expressiva, a sombra da noite no rosto de Zano pode atingir significados diversos em relação à traição de Naïma. Ao mesmo tempo, Zano precisa dela, mas deixa de procurá-la. A iluminação mostra esse desconforto fazendo com que apareça não o personagem, mas apenas sua silhueta caminhando solitariamente na rua. Mais tarde, já de manhã, ele aparece caminhando entre muitas garrafas vazias, tropeçando nelas e chutando-as. As garrafas, não no

sentido do “através” que temos visto até aqui, mas na ideia de engarrafar, ou seja, dar forma a um elemento líquido, que no caso são os próprios personagens, também se dão como uma rima figurativa, aparecendo mais vezes durante o filme. Sem Naïma, as garrafas estão todas vazias, caindo no chão, como se Zano não tivesse mais uma parte importante do invólucro que mantém a sua própria forma.

Na cena seguinte (F07d), já no trem, a câmera mostra Zano sentado nas escadas com uma garrafa de água, dessa vez cheia, ao seu lado. Ele olha para fora do trem, a visão subjetiva é somente dele agora. Ele toma um pouco da água e se acomoda. E quando olha para Naïma, pela primeira vez após a traição dela, é através da garrafa de água, agora não mais tanto como recipiente da forma líquida do ser, mas como o “através” das janelas. O rosto de Zano é mostrado, mas o rosto de Naïma está distorcido pelo através da garrafa d’água, e ao refratar-se, acaba por ficar descontínuo com seu corpo. A aberração da imagem de Naïma denuncia o afastamento dos dois protagonistas, como se Zano não a conhecesse mais. Como se fossem estrangeiros um ao outro.



(F07d)

Para Martin,

tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, geralmente, um segundo significado que pode não aparecer senão depois de nele se refletir: poder-se-á afirmar que qualquer imagem implica mais do que explicita: o mar pode simbolizar a plenitude das paixões (...) (2005, p. 117).

Todas as cenas cuja “rima” do “através” foi usada têm sua parcela de ligação com esta em especial, que divide o núcleo dos protagonistas. Seria uma metáfora visual que apontando para o sentimento de estrangeiro do “nós” e “eles”, agora implica num “eu” e “tu”, ou ainda “eu” e “ela”. Uma metáfora cinematográfica, para Martin (2005, p.

118), seria a “justaposição, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir”. Assim, a repetição da ideia do “através” desse algo transparente que aparece repetidamente em *Exílios* ajuda a caracterizá-lo, arriscamo-nos a dizer, como filme artístico, e, portanto, poético, à guisa do que sonhou Pasolini. A repetição artística, diria Lotman, “distingue-se da repetição não artística pelo fato de a identificação ou a posição se obterem aqui com um certo esforço, por vezes muito importante e, em certos casos, também emocional”. (1978, p. 103). Sendo assim, difere-se *Exílios* de uma montagem padrão, clássica e de esmaecimento autoral que automatiza a produção assim como a fruição fílmica.

5.4 RAPIDAMENTE SOBRE A QUESTÃO DO AMOR

Após o desentendimento por causa da traição de Naïma, o casal consegue um emprego temporário em uma colheita. Ao colherem os frutos, Zano e Naïma começam também a mostrarem-se um para outro, comendo as frutas e insinuando certa sensualidade. Os dois comem também as folhas das árvores em uma espécie de ritual e acabam praticando sexo. O enquadramento (F08) mostra os pés de Zano e a cabeça de Naïma e depois, em sequência, os pés de ambos. Cachos da fruta vermelha que colhem estão em primeiro plano, e ao fundo, o casal. O cenário da colheita e a ênfase no fruto parecem concorrer para definir a imagem de Zano e Naïma como um tanto quanto ligados ao corpo e aos prazeres físicos.



(F08)

Martin elenca três tipos de cenários:

1 – Realista, que não tem outra implicação a não ser sua própria materialidade, significando apenas aquilo que é.

2 – Impressionista: o cenário (a paisagem) é escolhido em função da dominante psicológica da ação, condiciona e reflete, ao mesmo tempo, o drama das personagens; é a paisagem estado de alma, apreciada pelos românticos. (...)

3 – Expressionista: enquanto o cenário impressionista é, em geral, natural, o cenário expressionista é criado quase sempre artificialmente para sugerir uma impressão plástica convergente com a dominante psicológica da ação. (2005, p. 79, 80).

O cenário em questão parece se aproximar do segundo elencado por Martin, pois os frutos simbolizariam o prazer e ajudariam na compreensão da cena enquanto mostram o estado dos personagens. Zano e Naïma parecem ser levados um ao outro e também pertencerem um ao outro. É uma atração realmente forte e instintiva. Aristófanes, no *Banquete* do filósofo grego Platão²¹, comenta que os seres, homem e mulher, antes eram um só. Depois é que foram cortados por Zeus em dois, e, então, cada metade do ser sempre busca sua outra metade:

Desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, num ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava (...) (PLATÃO, 1987, p. 23)

O mito ilustra a eterna incompletude de seres que buscam um ao outro com a finalidade de se completarem. Ao fim do filme, após passarem pelo clímax da ritual sufi (que será comentado posteriormente), Naïma e Zano ficam olhando um para outro por alguns instantes. A câmera passeia pelo recinto e gira em torno das cabeças de Zano e Naïma, mostrando-os com o olhar fixo um no outro. Isso nos dá a ideia de que os dois finalmente estão realmente juntos, entendendo-se em suas individualidades. Os dois são expressões que se equivalem e se respondem ao mesmo tempo em que se harmonizam. Sobre a questão da expressividade, Metz comenta que

²¹ Aristófanes conta que os andrógynos tinham 4 pernas e 4 mãos, duas cabeças e dois sexos. Andavam eretos, e por isso eram fortes, vigorosos e de uma enorme presunção. Tanto que desafiaram os deuses ao tentarem escalar até o céu. Zeus queria puni-los, mas não podia matá-los, pois assim também sumiria o povo o qual governava. Após muito pensar, Zeus resolve cortá-los em dois para que assim se tornassem mais fracos e úteis aos deuses, por serem numerosos. E Zeus ainda conclui que se não se acomodarem, partirá os humanos em dois novamente, e andarão em uma perna só.

o amor mais harmonioso não é um “diálogo”, é um canto amebeu. O que João diz a Maria, é o amor de João por Maria; o que Maria diz a João, é o amor de Maria por João. Elas não falam portanto da mesma coisa, e com razão diz-se que seu amor é recíproco. Eles não se respondem; não se poderia realmente responder a quem as expressa. (1974, p. 101).

À ideia de Christian Metz sobre a expressão não poder ser respondida, colocaríamos o que vimos em Bakhtin sobre a resposta ainda que tardia das expressões. Em um coro uníssono por completo realmente não se teria como os componentes se responderem, porém, isso ocorreria caso o coro estivesse já fortemente formado com seus elementos conscientes que amam uns aos outros. No caso de Zano e Naïma, que não se sabe se estão aprendendo a amar um ou outro, ou se estão em uma escala, se houver, de amor, ou se eles se amam, sim, mutuamente, mas não estão conscientes disso, os “cantos”, ou atos, se ajustam aos “cantos”, ou atos, um do outro, sendo não em primeira, nem em segunda, instância, um canto amebeu, mas mais um jogral de duas vozes.

Quando falamos de canto, podemos lembrar que a música é parte importante nas cenas de *Exílios*. Geralmente os sons e a música são todos diegéticos, vindo de um aparelho de música que Zano carrega. Ele comenta que “música é a sua religião”, porém é só um ouvidor e não um criador de música. Ele parou de tocar desde o acidente de seus pais. Na cena final (F09), então, Zano coloca o seu aparelho de música sobre o túmulo de seu avô, talvez deixando o fato de ser apenas um ouvidor da música para o passado, e já fazendo uma ligação eterna com este passado, que era o que lhe faltava para, então, seguir em frente compondo seus próprios passos. Naïma então descasca e parte ao meio uma laranja, oferecendo uma metade a Zano que a aceita. As duas partes iguais da laranja enfatizam o amor, agora, sim, recíproco de ambos. Tanto Zano quanto Naïma estão mais cúmplices e coniventes um com o outro, sendo expressões de si mesmos e ainda respostas mútuas.



(F09)

Veremos mais sobre a relação do casal, no tópico seguinte, abordando também a questão da mulher no cinema, além de asserções sobre o espectador.

5.5 MAS QUE ESPECTADOR? E A MULHER DA CÂMERA.

Duas cenas de *Exílios* mostram a câmera, como vimos em Metz, sendo identificada e fazendo parte do plano fílmico. A primeira (F10) é quando Zano e Naïma estão ainda na Espanha, recém-chegados, e tomam banho numa fonte de água que forma um pequeno lago. A câmera está fixa, quase sem movimento, enquadrando e mostrando-os em uma felicidade exultante. Quando o casal se abraça e brinca na pequena piscina, acaba por espirrar água, molhando a câmera, molhando a tela, e faz com que também o espectador “se molhe” e entre na trama física do casal.



(F10)

A segunda cena (F11) é aquela em que, após terem passado à noite em um bosque, Naïma é mostrada sozinha, deitada em uma rede posta ao chão, reclamando das moscas. Uma mosca, identificada pelo seu ruído, se torna a câmera. Naïma brinca com a mosca, olhando diretamente para a tela, como se nos encarasse, através da tela, através da câmera que é agora a mosca. Naïma se exhibe, mostra o corpo, levanta a saia, mostra os seios, tudo olhando para a câmera. A mosca parece um pretexto, já que sem ela, uma exibição daquelas ficaria um tanto quanto sem nexo, sem a câmera ser o olhar subjetivo de alguém. Aqui, é o olhar subjetivo da mosca que é de todo espectador.



(F11)

Metz diria que o cinema permite um tipo de voyeurismo, porém um voyeurismo segundo um regime de cinema. O espectador se identificaria primeiro com o próprio olhar. E o olhar para o cinema segue o que é mostrado na tela. A teórica do cinema Laura Mulvey comenta haver “circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado” (*in* XAVIER, 1983, p. 440). Laura Mulvey se aprofundou, como Metz, em questões psicológicas baseadas em Freud e em outros psicanalistas, e tendeu suas pesquisas para certo ativismo ideológico feminista. No artigo “Prazer visual e cinema narrativo”, ela comenta que

num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. (2009, p. 444).

De fato, se fôssemos considerar que foi a mulher do casal quem se exibiu para o espectador-câmera na posição do mosquito, aquele que, segundo ela, a “picou a noite inteira”, e que foi ela também que traiu o homem, sendo levada, sem relativa relutância, pelo espanhol e a sensualidade da atmosfera momentânea, teríamos Naïma sendo retratada como mais avessa a alguma espécie de regra moral. Ela é mais dançante do que Zano e, apesar de ambos terem tal característica, ela é muito mais corpórea. É necessário salientar, no entanto, que Mulvey reviu seu próprio texto em outro ensaio chamado “Reflexões sobre ‘Prazer visual e cinema narrativo’ inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)”. Apesar de sustentar suas posições, abordou também outros

caminhos. Mulvey está pensando no papel feminino enredado no cinema hollywoodiano. Nas palavras da autora:

Andrômeda continua acorrentada ao rochedo, como uma vítima em perigo, até que Perseu mate o monstro para salvá-la. Não é meu objetivo, aqui, discutir o que está certo e errado nessa divisão narrativa do trabalho, nem exigir heroínas positivas, mas antes assinalar que a "gramática" do enredo coloca o leitor, o ouvinte ou o espectador com o herói. A mulher espectadora no cinema pode fazer uso de uma velha tradição cultural que a adapta a essa convenção, o que facilita a transição de um sexo, o dela próprio, para o outro. (p. 385, 2005).

Em *Exílios*, a ideia de o homem salvar a mulher, de fato, não acontece. Naïma pode seguir os planos de Zano, porém, em muitos momentos no filme, como nas discussões, na cena da suposta traição, dá-se a entender que ela está longe de ser submissa. Quanto ao caso de ser ela quem exhibe o corpo à câmera, podemos nos perguntar se não acontece também um exibicionismo por parte de Zano logo na primeira cena em que ele está nu em seu quarto. O ponto principal e diferencial aqui é a câmera. Enquanto Zano parece muito mais ser mostrado nu enquanto a câmera também caminha a mostrar seu quarto, Naïma se mostra à câmera, que é o mosquito, “olhando-nos” diretamente. Grosseiramente, em suas respectivas cenas, Zano é narrado e Naïma narra a si própria. Veremos ainda aqui como isso se dá de maneira a se casar com determinada ênfase dada por este tipo de efeito fílmico, o da câmera em primeira pessoa, que enfatiza certa subjetividade e faz aflorar uma certa poeticidade no filme.

O binarismo de gêneros (homem e mulher) é tido por nós como já colocado pela atuação dos personagens, não só quanto seus papéis temáticos (Zano seria uma pessoa com um passado trágico etc., por exemplo), mas também quanto ao latente papel de gênero pré-moldado (Zano seria ele, Naïma, ela). Tal visão se sustenta em Judith Butler que desconstrói a ideia compulsória da existência de sexo e gênero, (sexo como biológico, gênero como cultural). Para a autora, “não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural de significado num sexo previamente dado” (2003, p. 25). Butler mostra que gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza, ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual o “sexo natural” é produzido, ele está num ambiente pré-discursivo, anterior a cultura, fora da política, lugar neutro sobre o qual a cultura age. Logo, gênero e sexo seriam construídos de forma performativa. “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias expressões tidas como seus resultados” (2003, p. 48). Pennycook ilustra o conceito de performatividade de Butler como “o

modo pelo qual desempenhamos atos de identidades como uma série contínua de performances sociais e culturais em vez de expressão de uma identidade anterior.” (2006, p. 80). Mais adiante, quando falarmos de certa fobia entre mulheres e homens, será também a partir da visão já dada pelos personagens em sua atuação repetitiva, ainda que não concluída, de gênero.

Em determinada cena (F12), após acordar, Naïma ouve música em seu *walkman* e dança em um campo de futebol. Zano acorda e percebe que lhe roubaram uma das botas em que guardava parte de seu dinheiro. Naïma, então, é mais instinto, enquanto Zano, mais ideologia. Ela segue Zano em um plano dele, e não dela. Apesar disso, se mantém dona de si, sexualmente livre, tentando se manter apartada de qualquer submissão. Zano, ao mesmo tempo em que a deseja, ao mesmo tempo em que tenta também colonizá-la (por todo o filme, Zano explica a ela as coisas do jeito que ele quer que sejam, não acontecendo o inverso), ele também a teme. A nossa leitura aqui sobre o filme não percebe nem tenta dizer que é o olhar masculino que controla a narrativa, ou que a mulher estaria no filme exclusivamente para ser olhada, em uma posição de submissão, mas sim que há momentos que mostram com mais ênfase certos aspectos. Não achamos nem nos atrevemos a dizer que o filme visaria uma identificação do narrador com o olhar masculino somente, mas sim que há cenas em que pensamentos sobre a questão da mulher e/ou dos gêneros e seus papéis são possíveis.



(F12)

Naïma, por sua rebeldia, em uma extensão de análise, poderia ser aqui até mesmo demonizada, representando um sentimento temeroso que a figura da mulher pode causar. Delumeau em *História do medo no ocidente* retrataria o motivo de horror que uma mulher autônoma pode representar. A mulher seria “o despertar da inquietude, não só por que ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele (o homem) a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar

incessantemente” (1989, p. 313). A mulher seria, continua Delumeau, uma “devoradora como um louva-deus” e o homem temeria o “canibalismo sexual de sua parceira”. De fato, após a traição, Zano questiona onde foi que Naïma aprendeu a fazer sexo, se foi “com qualquer um”, pois ela “trepas como uma cachorra”. Naïma responde angustiada: “nos filmes pornô, como você”. E uma lágrima escorre pelo seu rosto.

Naïma pode ser considerada a quebra da harmonia que Zano almejava. Em cena seguinte a do trem em que conversam sobre a traição, Zano discute ainda mais com ela, dizendo que Naïma somente se importava com ela mesma. Naïma responde, quando ele já não está ouvindo, dizendo que ela nunca teve ninguém e vaga de um lugar para outro, enquanto Zano, por sua vez, teve alguma posse. Mesmo com a discussão, Zano e Naïma continuam juntos. Sem ela, Zano ficaria sem direção, como vimos. Com ela, agora traidora, ele, de modo controverso, se completaria. O espectador acostumado ao amor recíproco e ao “até que a morte os separe” da cultura ocidental e religiosa, poderia se chocar e torcer para que Zano siga caminho sem ela. Algo que não acontece, sendo isso um fato recorrente nas narrativas segundo Delumeau: “da Índia à América, dos poemas homéricos aos severos tratados da Contra-Reforma reencontra-se esse tema do homem perdido porque se abandonou à mulher.” (1989, p.311).

Ainda que pareça que Naïma esteja com Zano por pura falta de opção, é inquestionável o fato de que ela está com ele, como companheira, seguindo os sonhos solitários de Zano, porém ele não parece perceber isso. Naïma, no fator representativo, é a culpada da desestabilização da trama, do ser desconhecido que, como vimos, tudo pode fazer. A mulher, na narrativa da história, assegura Delumeau, seria não sem razão motivo de temor.

Pandora grega ou Eva judaica, ela (a mulher) cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? (1989, p. 314).

Junto da questão feminista de Mulvey na segunda cena, caminha a questão do espectador. Alguns poderiam pensar que Naïma seria vista como representação de toda mulher; para algum outro espectador, pode ser que a cena de Naïma dançando passe a ideia de apenas Naïma dançando, embora percebamos que nesse filme, cuja linguagem cinematográfica é poética ou suscita poesia, a busca pela significação é intensa, tentando-se sempre fugir do simples caráter referencial ou da nomeação do mundo. Na

primeira cena que citamos, em que a câmera também se molha, podemos ver uma tentativa de participação também corpórea do espectador. Tais aspectos são estudados por teóricos que levam em consideração o cognitivismo no cinema. Para Grodal, além de lidarmos com aspectos mentais, do olhar, de ouvir, quando vemos um filme até mesmo nossos estômagos, corações e peles estão “ativados em empatia com as situações da história e com a habilidade do protagonista em lidar com elas” (apud STAM, 2009, p. 269).

Tais sensações dão vida e espaço a questões sobre o espectador em nossa análise. Tudo aquilo que já foi afirmado aqui sobre a significação do filme passa pelo viés de para quem o filme significa. Temos a noção de que o espectador modelo, por mais que sonhado pelo realizador fílmico, não é uma certeza de resposta, ainda que seja suficiente talvez para se limitar a questão. O filme *Exílios*, que já é em si a abordagem do periférico, ou de determinado periférico, não deixaria de buscar sua plateia diversa, um diverso praticamente infinito de povos e culturas que seria impossível de registrar, sendo todo recorte de espectadores, em toda análise fílmica, um recorte cego e bruto, já que se voltam os olhos do analista ao grupo escolhido e a certos periféricos, não à imensa maioria de outros grupos.

Temos a consciência de que o espectador não está nem livre nem totalmente preso a certa prescrição automática de seu meio, cultura ou ainda determinado ponto de vista:

Não há um espectador essencial racial, cultural, ou mesmo ideologicamente circunscrito – o espectador branco, o espectador negro, o espectador latino, o espectador resistente. Essas categorias reprimem a heteroglossia interna aos próprios espectadores. Os espectadores participam de múltiplas identidades (e identificações) relacionadas a gênero, raça, preferência sexual, região, religião, ideologia, classe e geração. Além disso, as identidades epidérmicas socialmente impostas nem sempre são determinantes das identificações e fidelidades políticas pessoais. (STAM, 2009, p. 258).

A espectadorialidade seria ao mesmo tempo em que estruturada e determinada, também aberta e polimorfa. A analista Mulvey, por exemplo, assiste ao filme buscando aspectos tocantes às questões de gênero, porém não só o faz assim no momento da fruição, ainda que seu recorte posterior tenha a tendência de documentar mais elementos respectivos aos gêneros. Logo, o espectador de nosso filme é alguém que conhece o aparato cinematográfico, não precisamente versado em semiótica ou em teoria do cinema, mas aberto a questões e inferências de tais ciências à própria compreensão fílmica. É uma tentativa de abarcar o público emergente crescido com o aspecto

fenomenal que o cinema enquanto indústria atinge, não só na sala escura, mas por meio das novas tecnologias. A rede mundial de computadores, os dispositivos de comunicação, as inovações digitais, carregam e apresentam filmes dos mais diversos jeitos e nos mais variados lugares. Por mais que não se deem os filmes em salas escuras de tela grande, não há como negar que o advento do cinema não alcance os espectadores e não se produza de tal maneira. Assim como os livros que ao passo dos dias perdem suas capas duras, seu cheiro específico, e tantos outros aspectos específicos do objeto, para acontecer como fenômeno em telas pequenas, portáteis, o cinema também vem agregando a si mais lugares para de fato acontecer.

Assim, não que façamos uma busca por uma figura assombrosa de um espectador total, mas que a ideia seja a de levar em conta as múltiplas facetas que o espectador tem, tentando não cair num relativismo extremo de um sujeito totalmente líquido e fragmentado, como o querem as teorias modernas, nem de um sujeito de olhos cansados com o pastiche que impera muitas vezes nas formulações artísticas de nossa era. Quando Stam comenta sobre o fator patológico do pós-modernismo: “Em uma era de *remakes*, sequências e reciclagens, vivemos no reino do já dito, do já lido e do já visto; já se esteve lá, já se fez isso” (2009, p. 333), também aborda o sujeito e sua gama de conhecimento. Ora, não é possível se sentir o já dito se não se tiver ouvido antes. Logo, a ideia do pós-modernismo, da liquidez e hibridação das identidades, também se encontra discutível quando se releva o periférico dos que não a criaram. Epko, autor também citado por Stam, diria, por exemplo, que para os africanos “a celebrada condição pós-moderna nada mais é que um grito hipocrítico de autoelogio de crianças mimadas e superalimentadas”²² (1995, p.122).

Por isso, não podemos somente levar em conta nosso sujeito-espectador como um ser unicamente pós-moderno e líquido, pois já se caracterizaria de determinado centro pensante. Isso também iria contra a questão do enraizamento sógnico que é, para nós, parte vital do mecanismo da poeticidade. O esfacelamento do sujeito também teria seu aspecto de teoria e, portanto, não abarcaria a todos. Não é por acaso que pesquisadoras como Elizabeth Fox-Genovese atacam o conceito:

Sem dúvida não se trata de coincidência (...) que a elite masculina ocidental tenha proclamado a morte do sujeito justamente no momento em que ela poderia ter que dividir seus privilégios com as mulheres e os povos de outras raças e classes sociais que começaram a questionar sua supremacia. (2006, p. 451).

²² No original, lê-se: “Nothing stops the African from viewing the celebrated post-modernist condition (...) as nothing but the hypocritical self-flattering cry of overfed and spoilt children of hypercapitalism.”

Assim, o nosso espectador não é unicamente o fruto pós-moderno esfacelado, múltiplo, líquido, resultante já de uma visão psicanalítica que o vê não como “uma pessoa, um indivíduo de carne e osso, mas como um construto artificial, produzido e ativado pelo aparato cinematográfico” (STAM, BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, 1992, p. 147). A busca aqui é pelo espectador cujos aspectos psicológicos atuem e assumem, sim, e ao mesmo tempo em que sejam parte principal da criação do espaço social, político, cultural, capaz, e ativador do cinema, também se deixe ativar pelo objeto cinema, tendo sempre um acordo ficcional entre objeto e apreciador não muito claro ou traduzível. Ao que Christian Metz comenta sobre a identificação de seu espectador que tudo vê dizendo: “o espectador identifica-se consigo mesmo, consigo mesmo enquanto puro ato de percepção” (1980, p.59), temos sempre de pensar na difícil tarefa de descrever a fruição fílmica, pois tal primeira identificação, ao que parece, não seria uma constante, pois o filme hipnótico faria o espectador muitas vezes se identificar com outras instâncias fílmicas, o personagem, a câmera, algo que Metz também comentou, deixando a primeira identificação dele com o próprio perceber em lugar secundário durante o decorrer da experiência de se ver um filme. Porém, o filme hipnótico, o que tenta levar o espectador a não perceber o aparato fílmico, o que “esconde” a câmera, é aquele cujo padrão, por nós aqui, é considerado fugidio dos aspectos poéticos, estando mais longe da possibilidade de um cinema de poesia.

Os recursos cinematográficos, na *mise-en-scène* produzida por Tony Gatlif, revelam fatos complementadores aos aspectos referenciais do filme. Ou seja, Gatlif subverte o padrão clássico em que A-B necessariamente serão C, criando sua obra repleta de aspectos relevantes ao cinema de poesia, já apontado tanto por Buñuel como Pasolini. O cineasta se vale do

fato de que a fruição e interpretação de um filme não se encontram apenas na compreensão da trama, mas são sobremaneira determinadas pelas imagens utilizadas e relações estabelecidas entre elas. Uma experiência única, intraduzível. (SAVERNINI, 2004, p.127).

Para Buñuel, diria a pesquisadora brasileira Savernini (2004), “o predomínio da função poética da linguagem determina um produto fílmico cujo formato, por si só, constitui uma narrativa menos funcional e mais expressiva, na qual” – continua a estudiosa – “a interpretação ambígua é suscitada pela obra”. Portanto, a obra em si, ao manter-se com uma sutil lógica poética, revela que não é a “negação” do cinema de

narrativa tradicional, mas sim uma subversão deste, além de mostrar uma possível gramática, um possível “jeito de fazer” do cinema de poesia, que seria a própria organização operacional de se criar algo que deixe o espectador sempre em um equilíbrio na corda bamba do incerto e dos vazios, pois o filme de cinema de poesia

tende a uma profusão de vazios de indeterminação simulados como vazios funcionais. Isto é, a atualização automática a que o espectador foi acostumado, ao invés de conduzir a um resultado unívoco, deixa-o frente a uma construção inusual, que lhe exige uma interpretação pessoal. (SAVERNINI, 2004, p. 28).

Exílios, portanto, ao lidar com o florescer dos aparatos fílmicos ao espectador e manter questões ambíguas e vazios próprios, mantém o espectador em constante atividade na experiência intraduzível da fruição fílmica. O espectador pode, através de seu enraizamento sógnico, perceber o que se faz poético ou o que não. O poema, citado antes, de Ângelo Monteiro, sobre os sem raízes, além de poder ser aludido ao casal protagonista, pode também se estender sobre o possível espectador, que pela vivência que tem, poderá então ser capaz de inferências pertinentes à obra e ainda propiciar, não de forma passiva, certo recebimento de informações. Claro, que na relação entre recepção e obra, não colocamos mais valor a um ou a outro. Eco já advertiria que “é possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio –, mas não se pode fazê-lo dizer o contrário do que disseram” (1997, p.98).

Eco também postula uma ideia sobre a diferença entre o leitor-modelo e o leitor empírico:

O leitor-modelo de uma história não é leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (ECO, 1997, p.14).

O leitor-modelo, ou o espectador-modelo para nós, seria o já sonhado pelo seu autor. Porém, não se é possível prever para quais espectadores a obra fílmica chegará. A ideia de um espectador filho do Iluminismo, filho do pós-modernismo, ou de qualquer teoria abarcante sobre o rosto das épocas, é, para nós, um tanto quanto simplista. Shohat e Stam, em “Negociando as questões do espectador”, último tópico de *A Crítica da imagem eurocêntrica*, afirmam que o espectador se tornou um espaço intercambiável, sendo nem texto nem espectador entidades estáticas, pré-constituídas, mas sim são

ambos “formados pela experiência cinematográfica dentro de um processo dialógico infinito” e que, continuam os autores, “o desejo cinematográfico não é apenas intrapsíquico, mas também social e ideológico”. (2006, p. 457).

É tentador ao analista, na ânsia pelo ponto final, se valer de fatores que emoldurem o espectador, porém, muitas vezes, o recorte de um fato não leva em conta uma imensidade de outros:

Na verdade, gostaríamos de problematizar a noção de um espectador circunscrito pela raça, cultura ou ideologia. – o espectador branco, negro, latino. Tais categorias são elas próprias imprecisas sociologicamente, pois camuflam a variedade de todas as comunidades. O espectador latino é um rico homem de negócios cubano, um refugiado salvadorenho ou uma empregada doméstica *chicana*? Além disso, essas categorias escondem a heteroglossia dos próprios espectadores que possuem identidades múltiplas determinadas pelo gênero, raça, preferência sexual, região, classe social e idade. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 458).

Shohat e Stam ainda dizem que devemos levar em conta as contradições dos indivíduos, as descontinuidades das possíveis identificações, não só de onde o espectador veio, mas sim para onde quer ir, além de suas aspirações, tornando o local que o espectador habita, em resumo, e é a ideia que temos aqui também, em um “espaço cambiável de diferenças e contradições que se ramificam” (2006, p. 459). Assim, ambos, filme e aquele que ocupa o espaço do espectador, ativarão, na experiência fílmica, possíveis aspectos poéticos, que não residem somente na obra ou no espectador. A poeticidade dependerá da relação do compêndio de informações que são tanto espectador quanto obra, contando com toda uma gama de ramificações, ou seja, inferências, contextos, intertextualidade, comparações possíveis, sendo tudo ativado na conversação entre espectador e o filme. A interdependência dos dois elementos em questão é óbvia se pensarmos que só existe o espectador por existir o filme. E o filme só cumpre o seu papel de ser se for assistido por alguém.

5.6 UMA CENA QUE SE ALONGA DEMAIS

O clímax do regresso diaspórico de Zano e Naïma se apresenta em uma cena (F13), que ocorre já na Argélia, em que os protagonistas do filme participam de um ritual sufi. A cena em questão é um quadro longo numa tomada só da qual brota a sensação da vivência poética assim como de um esgotamento da própria cena, ou seja, o sentimento do espectador sobre o tempo é relevado. Vejamos.

Pois, na tela temos: muitos músicos tocando uma música de ritmo frenético, repetitivo e constante, cantada por mulheres, algumas delas muito respeitadas por serem dotadas de uma profunda espiritualidade. A cerimônia de transe é mostrada em seu tempo real, ou seja, a cena não conta com nenhum corte nem se *dissolve* ou mesmo sofre um "deslizamento" da câmera para um canto neutro do ambiente, para dar sentido de término à cena de uma ação que ainda está se desenrolando, como poderia fazer. Logo, a opção é mostrar de perto, ao máximo possível, como as coisas acontecem na realidade, e ao fazer isto o filme subverte a sua própria linguagem quanto aos aspectos temporais. Ao invés de a cena se apresentar como uma redução temporal da narrativa da vida real, como normalmente os filmes, pensando nos longas-metragens, fazem, ou seja, narram histórias ficcionais ou não, por vezes, longas em poucas horas de exibição, ela, a cena, se “alonga” para se esbaldar no campo que incomoda ao mesmo passo que emociona, e que, de qualquer forma, atinge, o espectador.



(F13)

A cena se confunde com a própria jornada dos dois protagonistas, mostrando a bifurcação e salientando a questão de que mesmo que um sujeito volte ao lugar ao qual acha pertencer originalmente, ainda assim sente-se estrangeiro. Então, temos dois núcleos semiótico-culturais representados, de um lado, por Zano e Naïma e, de outro, pelos argelinos. Logo, o que se depreende dessa situação é que as fronteiras não são apenas territoriais, mas sim fronteiras semiótico-culturais. Como diz Nestor Canclini “a clássica definição *socioespacial* de identidade, referida a um território particular, precisa ser complementada com uma definição *sociocomunicacional*.” (1999, p. 59).

Em Lotman podemos encontrar o que chamamos de “fronteiras esponjosas” que seriam os limites dos diferentes sistemas sógnicos e que, na cena, seriam as próprias personagens e suas representações culturais. A fronteira seria o próprio corpo. Algo que

o filme pontua em diversas situações, em *closes* e ideias, por exemplo, a cena de abertura do filme em que se tem um foco total nas costas de Zano. Isso ressaltaria a postulação de um privilégio dos sentimentos em detrimento da linguagem, ou seja, as sensações físicas vencendo os abstratos simbólicos. Ideia que se enlaça com o que Stam salienta sobre os contrastes religiosos representados no cinema sobre as religiões africanas: Ele diria que 1) o ritual é corpóreo, ou seja, se contrapõe à visão ocidental do divino que apenas se manifestaria no simbólico e metafísico; 2) o transe se manifesta numa fusão transpessoal e também coletiva, além da possessão do corpo, e assim desrespeita uma unidade individual da tradição cristã; 3) a música e a dança fornecem uma fonte estética, algo que geralmente não há nos rituais tradicionais cristãos. (2006, p. 294). Stam comenta que, muitas vezes, há o uso de estereótipos quando o cinema mostra rituais religiosos de regiões periféricas, porém em *Exílios* não é o que acontece. O enlaçamento entre os personagens com o ritual é visível e bem colocado, sendo não apenas uma apreciação do exótico, mas um fundir-se culturalmente²³.

Sobre o tempo da cena, podemos dizer que ela é longa não por contar com mais de 10 minutos de duração, mas sim, pela forma como se executa: o “sentir” da cena se demorar é através do fato de que isso, a câmera subjetiva filmar algum evento em sua real completude, até então não acontece no filme. Os cantares espanhóis sofrem cortes, as viagens de trens também e assim por diante. Logo, é necessário dizer que a cena se demonstra longa no contexto fílmico em que está. A cena difere em questão de tamanho temporal quanto a outras cenas do mesmo filme. Um filme outro composto por repetidas cenas “longas” não teria o mesmo efeito. Logo, as palavras “cena longa” ou “cena demorada demais” funcionam unicamente aqui nesta análise e com o filme respectivo, e não corresponderá da mesma forma a outras circunstâncias. A cena aqui em questão tem o tempo real de um ritual sufi, e se apresenta, por isso, de modo controverso. Embora assistamos sem maiores problemas muitos espetáculos e apresentações de conjuntos musicais com mais de uma hora de duração, o cinema clássico, por sua vez, se mostra um tanto quanto impaciente. Mas, mesmo assim, há cenas longas em vários filmes com narrativas convencionais que não provocam nenhum desconforto ao espectador, aquele já acostumado a narrativas estereotipadas em que as cenas não se alongam por tanto tempo em apenas uma única ação como como que se percebe que acontece nessa sequência de *Exílios*. Com base em indagações por nós feitas em uma

²³ No livro *Os sufis* de Idries Shah, há o comentário de que os sufis chegam à iluminação pela experiência real e não por labirintos insondáveis da filosofia. E a ideia psicossomática do sufismo parece, então, realmente estar representada na cena.

sessão pública, constatou-se que a longa duração da cena teve efeitos diversos sobre os espectadores²⁴. Vejamos que sentido podemos encontrar para essa perturbadora escolha feita pelo realizador.

Uma tentativa de explicação vem através da própria montagem e dos recursos cinematográficos usados pelo autor do filme. A cena, em uma tomada só, é gravada somente com uma câmera subjetiva que busca ser a nossa percepção subjetiva natural, quebrando um clima que o cinema geralmente quer, e que o próprio filme vinha oferecendo, do tempo cortado a fim de não parecer que exista. Deleuze já diria: “o cinema não tem por modelo a percepção natural subjetiva”, e explana:

Se o cinema não tem por modelo a percepção natural subjetiva, é porque a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos, o leva sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas: ele tende então a reunir-se com o primeiro regime da imagem-movimento, a universal variação, a percepção total, objetiva e difusa. (DELEUZE, 1985, p. 38).

A experiência de ver um filme, já dizia Buñuel, é como um sonho, com cortes, *flashbacks*. E câmera subjetiva da cena em questão não é de nenhum dos personagens, mas sim a nossa. Nesse encontro de culturas, emerge a do espectador, que vai mensurar as visões culturais do ritual e perceber a cena como se estivesse dentro dela. É por isso que a cena dura o tempo real do ritual religioso.

E aí o tempo é sentido, pois a temporalidade da recepção é salientada. Ela foge de uma tentativa forte, segundo Doane, do cinema clássico de fundir a temporalidade da percepção com a temporalidade do aparato (2002, p. 30). Ou seja, o jeito sonâmbulo e o jeito autômato que nós vemos o tempo nos filmes são subvertidos.

A cena, então, por quebrar o caráter onírico do cinema que prevalece a partir da montagem, dos cortes, das idas e vindas dos planos, e se demonstrar real, quanto ao tempo, ou seja, a duração real do rito, vai acabar por fazer com que os movimentos se subordinem ao tempo, e não ao contrário. Por exemplo, assistimos, às vezes, por horas, subordinados ao tempo, a uma mesma paisagem que se apresenta a nós quando esperamos em alguma fila na vida real. Se este mesmo tempo decorrido aparecer em uma cena estática de algum filme, o desconforto será provavelmente enorme,

²⁴ A UEPG, Universidade Estadual de Ponta Grossa no Paraná oferta um sessão e discussão sobre o cinema mundial em um projeto chamado Tela Alternativa. Estagiário por dois anos, em alguns meses cheguei a apresentar vários filmes, dentre os quais, *Exílios*. A cena em questão neste artigo causou em alguns espectadores muita repulsa e desconforto, apesar de não mostrar explicitamente nada de muito violento ou que fosse causa de enjoos e náusea. Outros espectadores acharam a cena “uma verdadeira poesia”. Para ambos os lados, “o tempo” da cena é que foi a causa de ambas as sensações, segundo a opinião expressa na discussão que regularmente havia após a apresentação dos filmes.

simplesmente porque o tempo da narrativa cinematográfica não é o da vida real. Em ambos os casos, a noção de tempo decorrerá da percepção subjetiva automática (para ser sentido e notado):

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. (TARKOVSKI, 1998, p. 139).

Toda essa quebra de tempo condiz com a ideia de cinema de poesia, pois, segundo o mesmo Tarkovski, “o diretor revela sua individualidade, sobretudo, através do ritmo, da sua percepção do tempo” (1998, p. 143). Logo, as escolhas do ritmo fílmico também seriam o discurso de alguém, a busca da poeticidade por um ente, lembrando que para Pasolini o estilo é o verdadeiro protagonista do cinema de poesia e que a montagem é vital para produzir o ritmo estilístico de um filme. Sendo assim, com todas as quebras que *Exílios* traz, pode-se transpô-lo para a galeria dos filmes poéticos, em que se encontram os valores dos objetos, os valores dos sujeitos e a interação entre todos. O sistema de códigos semióticos, semióticos porque não importa sejam eles verbais, visuais, sonoros, sensoriais, etc., abrange em si as suas inúmeras possibilidades de subversão, dentre elas, a poética. A poesia, que está presente como um todo em *Exílios*, ressalta-se na cena aqui analisada de diferentes formas. O que devemos entender é que para a poesia sobreviver é necessária a existência do não poético, daquilo que em si é o estado bruto do código, que por sua vez embruteceu uma primeira poesia. É daí que nascerá, numa concatenação peculiar, aquilo que chamamos “poético”, como o exemplo, transferível para o mundo áudio-imagético do cinema, de Livingston, “dê três sons para o poeta da música e a partir de três sons, ele formará não um quarto som, mas uma estrela” (1927, p. 29).

CAPÍTULO 6

MONTANDO AS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as considerações aqui levadas em conta perpassam a possibilidade poética de *Exílios* e assim somam-se a uma possível investigação mais ampla sobre as caracterizações poéticas no cinema em geral. Logo, continuamos com o trabalho, já executado por outros com vigor e coragem, em um campo controverso que é o dos aspectos da linguagem, do cinema, e do poético. As técnicas usadas, as configurações que a figura artística do diretor representam são parte de um conjunto que faz o espectador sentir por vários momentos a atmosfera da poesia, e é essa repetição de elementos capazes do poético que podem, enfim, caracterizar um filme todo como um filme pertencente ao poético, ou mesmo ao cinema de poesia, já sonhado por Pasolini, com talvez alguma modificação ou alteração ou ainda algum esmaecimento de certa questão dentro da teoria proposta, assim como podemos esmaecer, relevar, ou modificar aspectos de outros teóricos e reunir uma gama de ideias para que possamos criar uma concepção nova ainda que retalhada e que se adapte de forma cabível àquilo que o objeto pode potencializar.

O poético se daria no filme pela presença técnica, pelo uso das ambiguidades, a criação de espaços vazios a serem preenchidos pelo espectador, a crença de que o espectador não é um sonâmbulo automático, mas capaz de inferências, explicitando isso tudo com o jogo cênico, as ideias teóricas de identificação concretizadas na *mise-en-scène* e no movimento das câmeras, ângulos, a produção de significados através de metáforas, comparações, sons e luz. Tudo isso, é claro, também está nos filmes que não se querem ou de fato não se dão poéticos. E o que dividiria um pouco mais pontualmente os filmes poéticos dos que não o são, ou os filmes com mais momentos poéticos do que outros com não tantos, é a forma que são produzidos e que são aceitos pelo público espectador. Quando a forma, de algum jeito, também “fala”, ou seja, o próprio código, ou linguagem, faz parte da mensagem explícita do filme é que temos maiores índices de um cinema de poesia ou que se suscite poético. Sobre tal questão, Savernini aponta com muita propriedade:

A presença da técnica é justificada pelo predomínio do estado emocional da personagem, que interfere na narrativa não apenas no nível fabular mas também no discursivo. A sua personalidade como que desestabiliza o padrão, introduzindo ligeiras perturbações que bastam para que se produza uma percepção do veículo cinematográfico. Existe no cinema de poesia um nível

aparente de metalinguagem, em que a percepção da técnica é exigida para que se alcance um segundo nível narrativo. É a ruptura na linguagem que denuncia uma diferença fundamental entre o autor e a personagem, revelando a existência de duas vozes. A interpretação fílmica torna-se indissociável da sua realização imagética. No cinema de poesia, o autor busca o ideal também da poesia na literatura, a intradutibilidade: forma e conteúdo amalgamados. (2004, p. 26).

Segundo Pasolini, o cinema de poesia cabe em muito às escolhas do cineasta quanto aos planos e imagens usadas e, sobretudo, quanto à montagem fílmica que, como nos textos literários, usa de uma estratégia de vazios que devem ser preenchidos pelo espectador. Ao lidar com essas indeterminações, ou seja, o não óbvio, o cinema de poesia exige mais da interpretação pessoal do espectador, segundo Savernini (2004), “um nível de atividade intelectual mais acentuado”, de modo que o cinema de poesia jamais vai permanecer em certa acomodação do pensamento, fruto de uma obra sem perguntas ou descontinuidades. Assim, quanto mais se tenta a compreensão da instituição do signo “Cinema de Poesia”, mais se privilegiaria o contato do público com a alta elaboração da linguagem cinematográfica, o que só tem a somar e avançar não só dentro da história teórica do cinema como também na praticidade do convívio mundano e social, já que o Cinema de Poesia lida diretamente com as possibilidades da própria realidade.

O cinema considerado poético se daria diferentemente da poesia verbal, aquela surgida na Grécia como vimos com Croce e Carpeaux. A construção dos vários momentos poéticos em um filme, algo que o caracterizariam como obra poética, se daria pela criação da obra de arte enquanto símbolo, um símbolo, composto de vários outros, que levaria em consideração os aspectos discutidos aqui. Carpeaux definiria:

O que, da parte do autor, entra na obra, não é a situação real, mas só a emoção, nascida da situação. Nasce uma obra de arte se o autor chega a transformar a emoção em símbolo; se não, ele só consegue uma alegoria. A alegoria é compreensível ao raciocínio do leitor, sem sugerir a emoção, essa emoção simbólica, a que Croce chama o ‘lirismo’ da obra. A forma desse lirismo é o símbolo. O símbolo fala-nos, não ao nosso intelecto, mas a toda a nossa personalidade. O símbolo exprime o que nós outros sentíamos também sem poder exprimir. A expressão simbólica é o privilégio do poeta. Tanto mais durável é a sua obra quanto mais universal é o símbolo. Há símbolos que refletem a situação humana inteira. (2011, p. XXXVI).

Como vimos com o auxílio de Lotman, Metz e Pasolini, o símbolo do cinema de poesia não seria algo horizontal, concatenado da esquerda para direita, mas sim, teria uma tendência também vertical, sendo dinâmico e em movimento. Aproximar-se-ia muito mais da poesia concreta, aquela já pensada por Haroldo de Campos, Augusto de

Campos e Décio Pignatari no Brasil. Nascida de Mallarmé²⁵, a poesia concreta se daria multiforme, em comunhão com o que vimos sobre o cinema poético. Diria Augusto de Campos:

Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. Se, no entender de Sartre, a poesia se distingue da prosa pelo fato de que para esta as palavras são signos enquanto para aquela são coisas, aqui essa distinção de ordem genérica se transporta a um estágio mais agudo e literal, eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, cirando uma entidade todo-dinâmica, "verbicovisual" - é o termo de Joyce - de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema. (2006, p. 56).

A capacidade ótico-sonora da poesia concreta se aproxima mais da capacidade do discurso cinematográfico do que a poesia clássica, mas não podemos afirmar a consideração simples de uma troca de valores. A construção do símbolo fílmico-poético, insistimos, não unicamente horizontal com ponto fixo de início de leitura, como uma frase verbal, da esquerda para direita, mas sim também na possibilidade de outras angulações e sem início exato de leitura (por onde começaríamos a interpretar a imagem na tela?), já seria, então, a razão da comparação com a poesia concreta. É daí também o fascínio do analista para com os ideogramas das culturas orientais.

O cineasta tem de lidar, como o poeta, com a estruturação de sua obra, montando-a da forma que suas aspirações apontam. A montagem fílmica é algo que perpassou todos os nossos comentários aqui sobre as cenas analisadas. Como vimos em Pasolini, o cineasta e poeta diferem quanto a seus elementos respectivos:

O cineasta lida (...) com uma pluralidade de linguagens muito mais ampla da que utiliza o poeta da palavra e que, em virtude disso, a conotação fílmica acarreta outros problemas, principalmente no campo da enunciação. Uma composição verbal, poema ou romance, pressupõe um sujeito enunciador singular, aquele que na ordem das palavras, em seu ritmo, deixa as marcas de quem utiliza, com objetivos artísticos, os signos de uma língua natural. No caso de um filme, a enunciação é polifônica. Vários são os sujeitos responsáveis pela construção do texto cinematográfico. No geral, cada um desses sujeitos se serve de uma determinada linguagem e, por força, a conotação, enquanto lugar em que se acomoda a intencionalidade poética, conserva, de algum modo, vestígios dessa polifonia enunciativa. (CANIZAL, 1996, p. 357).

²⁵ Augusto de Campos comenta o início da composição verbal poética enquanto estrutura: "as composições *Un Coup de Dés* fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética suja (...). A esse processo definiríamos, de início, com a palavra estrutura". (2006, p. 17).

A montagem para Eisenstein se basearia na criação de conceitos frutos de uma combinação de imagens:

Dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dos fatos, dois fenômenos, dois objetos. (2002, p. 14).

Lotman também define a montagem como “a justaposição de diferentes elementos da linguagem” (1978, p. 99). Assim, a capacidade de se chegar à poeticidade almejada depende do encadeamento de símbolos dentro de símbolos, da montagem do texto fílmico. Tanto Eisenstein quanto Lotman comentam o uso de elementos heterogêneos na montagem artística. Eduardo Canizal também mencionaria o caminho através do qual na fruição fílmica, assim como na produção fílmica, se vislumbraria a poeticidade do símbolo como todo.

(...) a maneira mais direta de chegar até os domínios do poético se dá abrindo caminho através dos conflitos significativos desencadeados pelos processos de conotação nos textos fílmicos. Semelhante atitude nasce em mim da convicção de que, em qualquer forma artística, a faísca da poesia brilha cada vez que os componentes semântico-expressivos liberam significações subversoras dos valores emblematizados sobre os quais se arquetam as imagens que caracterizam um poema ou um filme. (1996, p. 362).

Assim, a montagem de elementos, no que toca à justaposição, ou o encadeamento de imagens, é claro, se dá de uma forma contínua, horizontal ou vertical (se pensarmos no rolo de filme). Porém a imagem na tela requer uma interpretação análoga à dos poemas concretos. Assim, talvez, possamos inferir uma frequência dupla que o espectador deve habitar na fruição fílmica. E tal frequência é sempre baseada no enraizamento sîgnico que o espectador tem, assim como o que enraíza também o objeto fílmico. O enraizamento, como já vimos, é algo vital ao ser humano:

Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber a quase totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios dos quais faz parte naturalmente. (WEIL, 2001, p. 43).

E é tal enraizamento sîgnico que se ativará na hora da fruição fílmica e contato com o compêndio de informação sîgnica que o filme contém, e por extensão teórica do cinema de poesia de Pasolini, do próprio autor fílmico, já que o “poeta não é, pois, nada mais que a sua poesia” (1967, p. 175).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poeticidade do filme só se ativaria, como vimos aqui, na relação de um objeto próprio e previsto, um símbolo criado para determinado fim, com o espectador que, de acordo com seu enraizamento sógnico-cultural, daria também vida não somente ao filme, mas à experiência cinematográfica em si. A ideia de se haver um enraizamento é necessária, logo, para a poesia funcionar e, tão logo o cinema de poesia. O cinema, assim como a linguagem verbal, assim como a poesia, foi aos poucos se tornando uma linguagem e padronizando a si mesmo. Christian Metz diria que não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas histórias, é porque ele nos contou tão belas histórias que se tornou uma linguagem (1972, p. 64). Sabendo-se sempre que o filme, aqui o filme poético, se daria de diferentes formas em diferentes culturas, aí contando com a própria memória do sujeito, o filtro que são seus próprios olhos, o molde que se tem como poético, e a situação em que se encontram objeto observado, o sujeito observador e a relação que constituirá a poeticidade do momento. Descrever a sociedade, seus meandros, não é tarefa fácil assim como não é nada fácil chegar a conclusões fechadas sobre o poético. Mas que no âmbito cinematográfico, e não só dele, mas em geral, como a semiótica se quer, os postulados de Aristóteles, Croce, Pasolini, Metz, Eco, Lotman, e todos outros teóricos sobre o código poético e, alguns, também fílmico em relação com a realidade podem nos levar a avanços dentro desta linha de estudos. O trabalho aqui, portanto, não se fecha, tendo que seu principal objetivo era explorar as questões da subjetividade do espectador e do poético em relação ao cinema para que daí pululassem maiores lacunas, para as quais respostas seriam fornecidas, ainda que tais respostas fossem sempre fontes de novas indagações.

REFERÊNCIAS TEÓRICAS

- ARISTÓTELES; **Ética a Nicômaco; Poética**; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. ed. — São Paulo : Nova Cultural, 1991. — (**Os Pensadores**; v. 2).
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo; tradução: Maria Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**; tradução: Maria da Glória Novak, 3. Ed. Campinas SP: Pontes, 1991.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNADET, Jean Claude. **O que é Cinema**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003
- CAMPOS, Haroldo. **Ideograma** – Lógica, Poesia, Linguagem. São Paulo: Cultrix, 1986.
- CAMPOS, A. PIGNATARI, D. CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos. 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e cidadãos** - Conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1999.
- CANIZAL, E. P. “Cinema e poesia”; **O cinema no século**, Xavier, I. (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2011.
- COSTA, Flávia. “Primeiro Cinema”: MASCARELLOS (org), **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- CROCE, Benedetto. **A Poesia**. Trad. Flávio Chaves. Rio Grande do Sul: UFRGS, 1967.
- DE LAURETIS. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- DELEUZE, G. **Cinema 1 – A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. **Cinema 2 – A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DOANE, Mary Ann: **The Emergence of Cinematic Time**, Harvard University Press, 2002.

DUBOIS, Jean. **Dicionário de Linguística**; trad. Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 1999.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**: Introdução à pesquisa semiológica. São Paulo, Perspectiva, 1976.

_____, **Obra Aberta**. 8ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **O Sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FAUSTINO, Mario. **Poesia – Experiência**. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A, 1977.

GAMA, Rinaldo. **Guardador de signos; Caeiro em pessoa**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

GOMES, Wilson. “Princípios de poética”. Laboratório de análise fílmica, UFBA: Salvador, 2004.

EXÍLIOS. Direção: Tony Gatlif. Roteiro: Tony Gatlif. Intérpretes: Romain Duris, Lubna Azabal, Leila Makhoulf. Manaus, 2004, 1 DVD (104 min).

FRANCASTEL, Paul. (1983) **Imagem, visão, imaginação**. Lisboa: Edições 70.

FRYE, Northrop. **A Anatomia da Crítica**. Cultrix: São Paulo, 1973.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Tomaz Tadeu Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPA, 2003.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Trad. Fabiano Moraes; Riode Janeiro: Sextante, 2011.

KRISTEVA, JULIA. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria C. Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOWES, John Livingston - **The Road to Xanadu**: a study in the ways of the imagination. London : Constable, 1927.

LOTMAN, Iuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. **La semiosfera I**: semiótica de la cultura y del texto. Tradução de Desiderio Navarro. Valência: Frónesis Cátedra, 1996.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica – A Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura**. Ateliê Editorial: Cotia, 2003.

MANGUEL, A. GUADALUPI, G. **Dicionário de lugares imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

METZ, Christian, **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **O significante imaginário**: psicanálise no cinema. Trad. Antonio Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MONTEIRO, Ângelo. **Todas as coisas têm língua**. Recife: Ângelo Monteiro, 2008.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições, Graal, 1983.

_____. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao Sol, de King Vidor (1946). Trad. Silvana Vieira. In: RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do Cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005.

O HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. Produção: VUFKU (KIEV), 1990, 1 DVD, (86 min), som, colorido.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Direção: David Griffith. (Estados Unidos), 1915, (190 min), mudo, p&b.

OSIMO, B. Logos group: curso de Tradução Moderna. Disponível em: <http://www.logos.it/pls/dictio-nary/linguistic_resources.cap_1_28?lang=bp>. Acesso em: 01 jun. 2012.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. trad. Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PARMÊNIDES. “Sobre a Natureza”. “Os pré-socráticos” em **Os Pensadores**, São Paulo: Abril, 1873, p. 148.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

PAZ, Octavio. **Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. Trad. de Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Edições Ática, S.A.R.L, 1970.

PLATÃO. *O Banquete*. In **Os Pensadores**. São Paulo, Nova Cultural, 1987.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

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

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paes, Izidor Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHENEIDER, J. (editor geral). **1001 filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

SHAH, Idries. **Os Sufis**. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2008.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Trad. Mario Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2009.

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver**. Trad. Octavio M. Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

VALERY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VUGMAN, F. “Western”: MASCARELLOS (org), **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

WEIL, S. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Antologia organizada por Ecléa Bosi. 2.ed.ver. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições, Graal, 1983.