

Artigo

Cinema de poesia em *Abril Despedaçado* (2001) e *Lavoura Arcaica* (2001): uma análise

Cinema of poetry in *Broken April* (2001) and *To the Left Of The Father* (2001): an analysis

Cine de poesia em *Abril Despedaçado* (2001) y *Lavoura Arcaica* (2001): un análisis



Heitor Pimenta

Universidade Regional do Cariri (URCA), Crato, Ceará, Brasil

heitor2014@hotmail.com



Ana Carolina Negrão Berli de Andrade

Universidade Regional do Cariri (URCA), Crato, Ceará, Brasil

nba.anacarolina@gmail.com

Resumo: O trabalho tem como objetivo analisar a presença da poesia como elemento norteador na construção fílmica de *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, e *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho. Nossa hipótese se baseia na definição de Cinema de Poesia cunhada por Pasolini (1966), que propõe que alguns filmes têm, estruturalmente, elementos típicos da poesia, como a metalinguagem ou a ênfase nos elementos formais. Assim, procuramos aproximar filmes citados no intuito de explicitar os elementos poéticos presentes na estrutura de ambos. Para tal proposta, utilizaremos, além de Pasolini (1966), Paz (1982), Sarvernini (2004), Andrade (2010).

Palavras-chave: Cinema de Poesia; Pasolini; *Lavoura Arcaica*; *Abril Despedaçado*; Luiz Fernando Carvalho; Walter Salles.

Abstract: This study aims to analyze the role of poetry as a guiding element in the cinematic construction of two films: Walter Salles' "Broken April" and Luiz Fernando de Carvalho's "To the Left of the Father", both from 2001. Our initial hypothesis draws from Pasolini's (1966) concept

of the “Cinema of Poetry,” which affirms that certain films share structural elements with poetry, including metalanguage and a focus on formal features. Consequently, this research seeks to compare the aforementioned films in order to highlight the poetic elements present within their structures. To achieve this, we will draw upon the insights of not only Pasolini (1966) but also other theorists, such as Paz (1982), Sarvernini (2004), and Andrade (2010), to enrich our discussion.

Keywords: Cinema of Poetry; Pasolini; To the left of the Father; Broken April; Luiz Fernando Carvalho; Walter Salles.

Resumen: El trabajo tiene como objetivo analizar la presencia de la poesía como elemento orientador en la construcción fílmica de ‘Abril Despedaçado’ (2001) de Walter salles y ‘Lavoura Arcaica’ (2001) de Luiz Fernando Carvalho. Nuestra hipótesis se basa en la definición de Cine de Poesía acuñada Pasolini (1966), que propone que algunas películas tienen, estructuralmente, elementos típicos de la poesía, como el metalenguaje o el énfasis en los elementos formales. Así, buscamos acercar las películas antes mencionadas con el objetivo de explicitar los elementos poéticos presentes en la estructura de ambas. Para tal, utilizaremos además de Pasolini (1966) Paz (1982), Sarvernini (2004), Andrade (2010).

Palavras-chave: Cine de Poesia; Pasolini; *Lavoura Arcaica*; *Abril Despedaçado*; Luiz Fernando Carvalho; Walter Salles.

Submetido em: 25 de setembro de 2023

Aceito em: 07 de maio de 2024

Publicado em: 16 de setembro de 2024

1 Introdução

O que chamamos de poesia é o resultado de processos estilísticos que se materializam na obra artística. Portanto, para definir o que é poesia e analisar a sua presença, bem como o seu efeito em determinada obra, precisamos entender quais são os recursos estruturais que tornam as artes poéticas. Dessa forma, como afirma Paz (1982), estando os traços poéticos ligados a recursos estilísticos e construções formais, as músicas, pinturas, esculturas e fotografias podem ser poéticas, dependendo dos processos de construção pelos quais elas passam.

O cinema, segundo Pasolini (1966), feito de imagens e com grau elevado de referência à realidade, pode usar de seus métodos de construção para suscitar poesia a partir da montagem deslocada, do uso insistente do zoom, de planos muito longos ou de cortes abruptos. Nesse caso, o filme teria como enfoque principal seus próprios métodos de construção, ou seja, o seu caráter expressivo e não a narrativa propriamente dita, tornando-se metalinguístico ao chamar a atenção para si mesmo.

Tendo isso em vista, a pesquisa recai sobre dois filmes brasileiros, *Abril Despedaçado* (2001) e *Lavoura Arcaica* (2001), dirigidos por Walter Salles e Luiz Fernando Carvalho, respectivamente. Nossa hipótese é que ambos os filmes podem receber a alcunha de cinema de poesia, já que apresentam as características atribuídas por Pasolini (1966) a esse tipo de produção, tais como o uso da subjetiva indireta livre, a montagem deslocada, os grandes planos, e a subversão das técnicas cinematográficas gerais, conceitos esses explicados ao longo do texto. Para confirmar tal hipótese, teremos como base teórica Pasolini (1966), Paz (1982), Savernini (2004) e Andrade (2010).

2 Poesia, prosa, cinema e realidade

Ao contrário do cinema de vanguarda e do experimental, que preconizavam um cinema totalmente subjetivo (Xavier, 2008), Pasolini (1966) acreditava em um cinema que mantivesse um certo

grau de referencialidade com a realidade objetiva e convencional. Dessa forma, ao tratar o cinema como uma arte ligada à realidade objetiva, Pasolini (1966) acreditava que esta realidade convencional seria superada em termos de significação e ainda reestruturada no momento em que fosse elevada ao nível de arte pelo cinema. Essa proposta se contrapõe à do cinema convencional, cuja *mimese* é predominantemente realista, buscando representar a realidade objetivamente, “imitando-a”.

O cineasta italiano acreditava em um cinema que dialogasse com a tradição cinematográfica convencional, para assim, poder superá-la, possibilitando a existência de um cinema que não fosse apenas narrativo, mas, sim, poético. O Cine de Poesia, segundo a proposta de Pasolini (1966), é pautado na dualidade que a própria imagem cinematográfica representa, já que a imagem é construída a partir de signos da realidade e, sendo o material “bruto” do cinema, ela (a imagem) possui dois modos: um objetivo, relacionado diretamente com os objetos do mundo real, e outro significativo, expressivo e onírico.

Dessa forma, segundo Savernini (2004, p. 35), “o fato de que o espectador de cinema já se encontra alfabetizado na interpretação visual do mundo aponta também para a objetividade da imagem”. Constantemente estamos decodificando e interpretando sinais de pessoas e da realidade que nos circunda, dessa forma, a imagem cinematográfica estabelece a mesma relação de interpretação. Entretanto, existe um outro lado da imagem que tende para o “rude” e que é típica do “mundo da memória e dos sonhos” (Pasolini, 1966, p. 279). Assim, como afirma Savernini (2004, p. 35), “a dupla natureza da imagem cinematográfica reflete sua própria iconicidade, no sentido de que todo signo icônico tende para o vago na sua concreção”. Ou seja, percebe-se que o signo, concreto, por ser pré-discusivizado, também pertence ao domínio do irracional, do onírico, do sonho e da memória. Isso porque, apesar de convencionalizado, o signo ainda existe em meio a um “caos” de possibilidades interpretativas. Dessa forma, quando o signo se torna ícone, ele traz, intrinsecamente, certo grau de abstração em

relação à realidade com a qual se relaciona. A concreção desse signo, a qual se refere Savernini (2004), trata do processo a partir do qual o signo deixa de ser apenas uma “representação” da realidade e passa a suscitar determinadas imagens/sentido já convencionalizadas. Portanto, existe um processo de transformação e, mais que isso, de estilização dos signos e do ícone, superando os seus papéis representacionais.

O autor de cinema, nesse processo, segundo Pasolini (*apud* Savernini, 2004) tem duas operações: uma linguística e outra estilística. Isso porque, assim como os escritores dispõem de uma gramática já organizada para compor os seus textos, o autor de cinema também dispõe de um léxico de imagens/ícones já internalizadas no espectador (Pasolini, 1966). A gramática internalizada a qual se refere Pasolini está diretamente ligada à gramática internalizada proposta pela linguística, isto é, somos aptos a reconhecer determinada forma como naturalizada devido ao nosso uso empírico desta. Nós fomos condicionados a aceitar significados “prontos” para determinadas imagens que vemos na tela, formada por um extenso dicionário de imagens que compõe o nosso repertório. Mais que isso, essa gramática é uma questão de redação, pois internaliza certas estruturas, procedimentos e regras narrativas como o jogo de câmeras que nos ajudam a acompanhar os diálogos, o uso do zoom para chamar atenção para algo ou os enquadramentos usados para expressar a dinâmica dos personagens com o espaço, por exemplo.

Entretanto, dois pontos necessitam ser ressaltados aqui: primeiro, esse dicionário de imagens não é literal, o que se tem, como já mencionado, é um processo de convencionalização de imagens, signos e ícones. Segundo, por ser o repertório de imagens extenso e infinitamente diverso, seria impossível organizar ou padronizar todas as imagens existentes ou as possíveis de existir, de tal modo que o autor de cinema teria que mergulhar em suas possibilidades, ou seja, seu repositório, que é constituído de objetos da própria realidade, para que, depois de estudá-las, possa passar para o processo de atribuir a elas novos significados, mais expressivos.

Nesse caso, tem-se o processo linguístico de desvendar todo o leque de imagens disponíveis ao autor, que coincidem com a realidade *tout court*, e depois o processo estilístico, para moldar essas imagens de acordo com as necessidades expressivas do diretor.

A ideia de Cinema de Poesia se desenvolve justamente como possibilidade de produção cinematográfica que explora a expressividade onírica do cinema, já que, “sendo o material básico do cinema imagens que guardam semelhança com as imagens da memória e do sonho, Pasolini aponta uma potencialidade quanto à formação de uma ‘tendência expressivamente lírico-subjetiva’” (Savernini, 2004, p. 42).

Savernini (2004) ainda afirma que:

O caráter onírico da imagem a caracteriza como um nível de “comunicação conosco próprios”, essencialmente subjetiva, mas mantendo uma tênue “comunicação indireta com os outros”, na medida em que emissor e receptor da comunicação possuem o mesmo referencial (Savernini, 2004, p. 42).

Nesse processo de produção é que se percebe que a poesia no cinema ocorre em graus variados, ou seja, existem níveis de poesia nos filmes, já que o diretor pode escolher quais níveis de poeticidade a imagem irá adquirir. Entende-se que, dessa forma, existe uma tendência no Cinema de Poesia buscar pela expressividade ao mesmo tempo em que a imagem mantém relações estreitas com a inteligibilidade. Assim, percebe-se que prosa e poesia no cinema são indivisíveis, apesar de existir, geralmente, uma *preferência* por parte do autor de cinema para uma delas. Desse modo, o criador do filme poético se utiliza do referencial de imagens que o cinema possui para explorar a ambiguidade, a riqueza imaginativa, a subjetividade, buscando a expressividade máxima do cinema de poesia.

A esse respeito, é importante lembrar que existe uma correlação entre o cinema narrativo e o cinema referencial. Isso se dá porque o cinema narrativo busca priorizar o aspecto narrativo

do filme, de forma que os procedimentos fílmicos sejam usados, comumente, com o objetivo de construir uma narrativa que, justamente, faça referências concretas à realidade objetiva. Nesse sentido é que Pasolini (1966) cunha também o termo Cinema de Prosa, contrário ao Cinema de Poesia, que tem caráter metalinguístico, pois chama a atenção para si, em questões técnicas, e não para a história que se desenvolve. A fábula, nesse caso, fica muitas vezes abafada pela expressividade e pela presença das técnicas cinematográficas que, neste caso, não se limitam a *imitar* a realidade, pelo contrário, fazem-se sentir durante todo o filme. De forma objetiva, Andrade (2010) diz que:

O conceito de Cinema de Poesia que ocupa posição de destaque na produção de Pasolini, diz respeito, basicamente, a filmes que fogem das soluções cinematográficas da narrativa tradicional. Ao contrário desta, o cinema de poesia privilegia a forma, a construção e a polissemia de significados em detrimento da história em si. Com isso, ele transpõe a ênfase para o modo como o filme é construído, modificando a função, a intenção de procedimentos cinematográficos usuais (Andrade, 2010, p. 29-30).

Desse modo, percebemos que o cerne do cinema de poesia é o cuidado que este recebe no seu processo de construção e que foge das soluções cinematográficas normalizadas. Nesse contexto, a poesia é construída a partir do efeito que essas soluções não convencionais suscitam no resultado do filme. Dessa forma, a polissemia de significados em detrimento da história é uma marca importante do cine de poesia. Assim, a imagem, como já foi dito acima, possui inúmeras possibilidades interpretativas, e, quando estão sob o olho da câmera e aos *cuidados* do diretor, assumem papéis que ultrapassam seu valor objetivo na realidade. Vale ressaltar que a própria realidade, material do cinema, adquire significados diversos, visto que esta pode assumir uma multiplicidade de sentidos, de acordo com a perspectiva interpretativa. Portanto, tudo está propenso a possibilidades várias de interpretação e leitura, sendo que no cinema o sentido é direcionado pelo cineasta.

Nesse sentido, Eisenstein (2002) ressalta que realidade e cinema se diferenciam na medida em que a realidade não possui um sentido direcionado, como o cinema. Isso porque no cinema, mais especificamente no cinema de poesia, existem procedimentos, como a montagem, que *recortam* imagens do mundo material e atribuem outros aspectos a ela, construindo o sentido do filme. Portanto, é a montagem que constrói o encadeamento de ações, visuais ou não, que atribuem ao filme uma narrativa, diferente do que acontece na vida cotidiana, no qual as ações não seguem um desenvolvimento pré-estabelecido. No caso do cinema de poesia, a montagem assume um nível no qual a preocupação com a narratividade é feita em menor grau, fazendo com que a montagem suscite significados pela expressividade, e não pela narratividade de encadeamentos lógicos mimetizando a realidade (Xavier, 1983).

Outro procedimento do cinema de poesia, segundo Pasolini (1966), é o uso da subjetiva indireta livre, *equivalente* ao discurso indireto livre da literatura. Justifica-se o uso dessa técnica pela possibilidade de compartilharmos com os personagens todas as suas experiências psicológicas e físicas, como por exemplo, o caráter sinestésico, muito explorado, das imagens. A câmera subjetiva livre age de forma que traz para a tela a perspectiva do personagem em relação ao ambiente que o circunda. Isso porque, segundo Savernini (2004),

Os filmes em que se pode observar a tendência para um cinema de poesia caracterizam-se pela existência de uma personagem central que domina a narrativa de tal forma que esta parece representar a sua subjetividade (ainda que, tecnicamente, o filme não se apresente como uma câmera subjetiva constante) (Savernini, 2004, p. 47).

Enquanto na literatura o personagem *fala* por meio do narrador, no cinema o personagem *fala* por meio da câmera. Assim, os processos de construção fílmicas são explorados de inúmeras formas buscando dar vazão aos sentimentos do personagem e esse fato, segundo Pasolini (1966), justifica os mais variados procedi-

mentos técnicos-estilísticos na construção do filme, de modo a dar vazão à subjetividade dos personagens.

Tendo apresentado esse aparato teórico a respeito do cinema de poesia, iremos agora direcionar nossa atenção à análise dos filmes propostos, já citados acima. A análise dos filmes será guiada por três aspectos do cinema de poesia: 1) os aspectos que apresentam para o espectador a psicologia do personagem pelo uso da subjetiva livre; 2) a montagem descolada e desconexa; e 3) o uso de metáforas visuais.

Esses aspectos, segundo Pasolini (1966), são considerados exemplares do Cinema de Poesia já que mostram uma preocupação com a forma, visto que é a forma que age como aporte para a construção formal poética. Vale ressaltar, no entanto, que não existe uma fórmula fixa de como o filme deve ser executado para ser considerado poético, já que os procedimentos sempre são passíveis de convencionalização. Assim, o que em um momento é tido como *estranho*, ou como um procedimento *avant-garde*, pode se adequar à gramática cinematográfica, noção que propomos anteriormente. Essa preocupação com a forma dá ao filme um caráter quase experimental, uma vez que a sua busca é por elementos que desnaturalizem a apreensão fílmica.

3 *Abril Despedaçado* e *Lavoura Arcaica* embebidos em poesia

A fim de contextualização, *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles, narra a história de Tonho e sua família que, envolvidos em uma disputa por terras que já perdura a gerações, vê a família minguar aos poucos, já que a disputa envolve também uma relação de assassinato e vingança entre as famílias. Se negando a dar continuidade à vingança, Tonho foge de casa em busca de liberdade e acaba conhecendo Clara e o seu padrinho, circenses que vem de fora e viajam pelas cidades do interior. O contato com os dois serve como uma quebra de paradigma tanto para Tonho e sua família, como para o sistema tradicional que eles seguem. Já *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, narra a história

de André, filho do meio de uma família bastante tradicional, que foge de casa por conta do seu amor pela irmã Ana, mas também por conta da autoridade do pai, dos excessos de carinho da mãe e da natureza contraditória da família como um todo. Ambos os filmes são baseados em livros homônimos, de Ismail Kadaré e Raduan Nassar, lançados em 1978 e 1975, respectivamente (Kadaré, 1978; Nassar, 1975).

As duas narrativas acompanham a jornada dos dois protagonistas: o primeiro, Tonho, de *Abril Despedaçado* (2001), para longe de sua família, símbolo de opressão e repressão, em busca de sua liberdade. O segundo, André, de *Lavoura Arcaica* (2001), vindo de um período de liberdade em relação as tradições familiares opressivas e ao próprio desejo e voltando a esse ambiente no qual vive Ana, sua irmã por quem ele nutre uma intensa paixão.

No caso de Tonho, os seus conflitos são causados pela iminência da morte, por estar preso em um sistema de vingança, na qual o sangue de um familiar morto precisa sempre ser vingado, fazendo com que os ciclos da vingança sempre se repitam, perpassando sua família, sua história, mantendo-o preso a esse ciclo. Já André tem seus conflitos se construindo em torno de sua família: além dos excessos de amor da mãe e da paixão por Ana, já citados, o autoritarismo do pai e a sua inadequação à vida na lavoura são motivos de embates. Em ambos os casos, a premissa das relações familiares é interpelada pelo peso das tradições familiares que reprimia os sentimentos de seus integrantes, violentando as suas vidas.

Nos filmes, é a câmera que proporciona a nós, espectadores, o primeiro contato com os personagens. O jogo de câmeras nos dá, juntamente da montagem, uma percepção do que acompanharemos no decorrer da obra, isto é, uma imagem geral dos conflitos dos personagens: no caso de *Abril Despedaçado* (2001), a decisão de Tonho entre a família, a honra ou a liberdade, que é explícita através da atmosfera estática e angustiada que predomina na narrativa; e, em *Lavoura*, a dúvida de André entre voltar para casa e para Ana ou continuar em seu exílio, percebida na homologia entre a confusão mental do personagem e a narrativa difusa. Ao

longo dos filmes, a câmera continua desempenhando o papel de narrador da história: os ângulos, os *travellings* e todos os procedimentos fílmicos dela provenientes nos levam à história, seja por meio de uma narrativa direta, seja pela expressão da subjetividade dos personagens.

Desse modo, a câmera apresenta para nós uma narrativa expressiva construída a partir da representação do espaço no qual os personagens existem. Nesse contexto, no qual a câmera serve como uma representação da psique dos personagens, perceberemos a contraposição entre os espaços macro e micro da narrativa (Borges Filho, 2008) de *Abril Despedaçado* (2001), onde a tradição entra em conflito com a transgressão de Tonho.

Essa contraposição pode ser exemplificada pelos enquadramentos da câmera nos espaços que circundam o personagem Tonho: grandes, vastos, vazios, opressivos, que simbolizam a tradição a qual está preso. Em contraponto, os enquadramentos nos rostos da família, salientando tanto suas expressões aflitas como os movimentos rústicos ressaltam como a realidade dura da morte iminente pesa sobre os personagens e, principalmente, sobre Tonho, cuja tensão advém da decisão de realizar ou não a vendeta.

Esse contraponto também remete as duas forças existentes em cena: de um lado a individualidade de cada personagem, de outro, a força maior e impessoal das tradições que os rodeiam. Tanto é que, comumente, percebe-se uma alternância no tom das imagens nesses dois pontos. Os *closes* nos rostos dos personagens possuem uma coloração quente e saturada, enquanto os enquadramentos das paisagens possuem uma coloração fria, remetendo a um ambiente duro e inóspito. Dessa forma, os personagens “tomam” espaços no enquadramento, nas imagens, apesar de não serem, em si, espaços, geograficamente falando.

A câmera também opera em função de um constante embate entre o real e o onírico, pois acompanha os níveis de abstração e devaneio que a narrativa estabelece. Podemos pensar, por exemplo, na cena em que Clara e Tonho brincam com a corda.

Figuras 1, 2 e 3 – Clara brincando e “flutuando” com a corda. Note como a imagem de Clara se desloca na cena, dando a impressão de falta de nitidez, de sonho



Fonte: Abril Despedaçado (2001), 65 min. e 04 seg.

Nessa cena, não só a câmera, mas também a montagem, agem de forma a transformar a percepção sobre a cena. A câmera enquadra Clara de baixo, contrastando com o seu azul, enquanto ela gira cada vez mais rápido, de modo que a imagem se torna borrada e sua voz vai ficando mais distante, com ângulos *estranhos* que distorcem a imagem e dão um aspecto irreal à cena. Visto de cima para baixo, Tonho dá impulso ao giro de Clara. O voo de Clara impulsionado por Tonho é outra forma de simbolizar a necessidade de liberdade dos personagens, atingindo um momento de catarse ao *sair* da realidade objetiva. Essa possibilidade de *dez-racionalizar* as imagens é tipicamente poética, quando a imagem deixa o seu caráter mimético e passa a ser predominantemente estésica.

No caso de *Lavoura Arcaica* (2001), percebe-se uma oscilação entre as imagens do presente de André e as imagens lembradas por ele. Ao lembrar da família, da modorra da fazenda e de sua infância, a memória se apresenta ao personagem como um sonho, assim a câmera assume um papel contemplativo como os olhos de uma criança a vagar e a descobrir o mundo, com sequências lentas pelos espaços da fazenda, fazendo uso da câmera lenta e da luminosidade, trazendo um aspecto de paz e calma. Entretanto, ao voltar para o presente, a câmera passa de contemplativa a acusadora, os olhos do André já mais velho, com seus próprios julgamentos e com uma visão mais crítica da própria família. A calma e a placidez das imagens da infância dão lugar à inquietação, à aflição e ao frenesi do tempo presente, como os momentos da conversa com o seu irmão, no qual a imagem é desfocada, os ângulos são confusos e a iluminação é predominantemente escura.

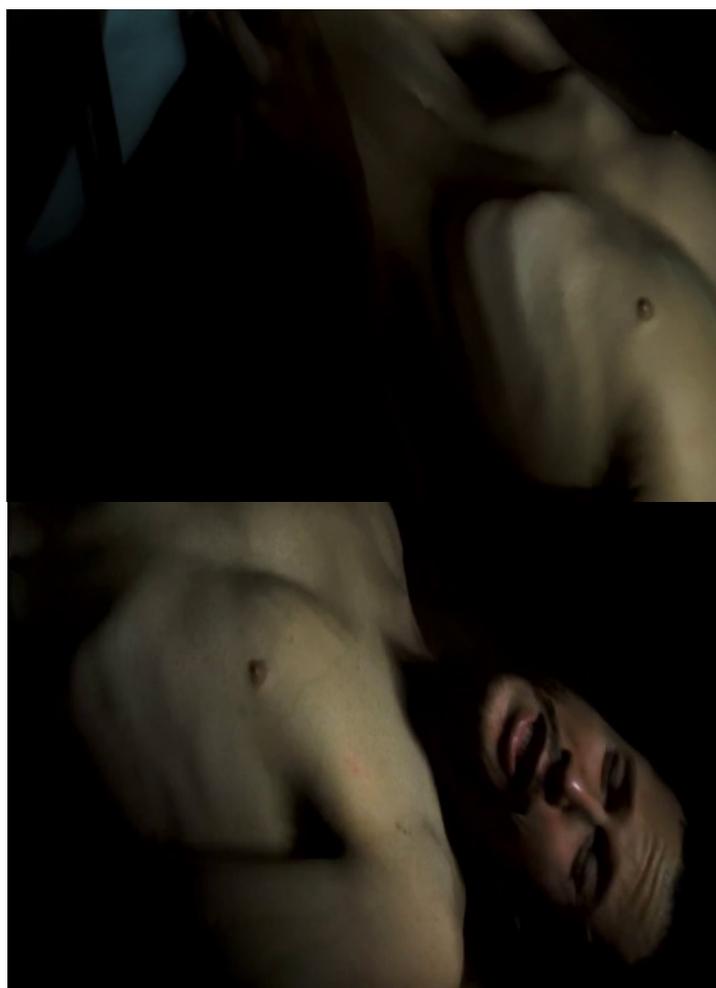
Essa dualidade da calma e da agitação, também presente em *Abril Despedaçado* (2001), atribui aos dois filmes momentos de poeticidade, no qual a realidade concreta é substituída por uma aura próxima ao sonho e de caráter irracional, remetendo às concepções pasolinianas de poesia. Dessa forma, a montagem trabalha, em ambos os filmes, para ressaltar os aspectos suscitados primariamente pela câmera. Assim sendo, a busca por uma imagem expressiva que reflita o olhar do personagem se estende para as possibilidades da montagem, que é usada também na construção metafórica, simbólica e icônica das imagens.

Na primeira cena de *Lavoura Arcaica* (2001), por exemplo, a montagem simboliza a intensidade e o êxtase sexual de André. Temos, sucessivamente, um plano sem cortes que começa na cama do quarto da pensão que ele ocupa e, aos poucos, vai surgindo a figura de André, deitado no chão, se masturbando. A imagem aproxima o rosto do personagem para logo depois cortar para sua mão, acima do peito, com os dedos quase retorcidos. A imagem a seguir é do movimento do seu braço, cada vez mais intenso. Depois seu peito arfando e, logo após, o seu rosto.

A montagem, aqui, intensifica a sensação de prazer do personagem pois amplia o efeito gradativo advindo da sensação do clímax. Inclusive, nessa cena, como em outras no filme, a montagem é acompanhada por sons, diegéticos ou não, que expandem o caráter expressivo da cena. No caso em questão, o som que é diegético é o som de um trem que fica cada vez mais intenso. Dessa forma, o som do trem aumenta de intensidade progressivamente de acordo com a proximidade do gozo do personagem, formando uma metáfora visual e sonora.

Figuras 4, 5 e 6 – André, no quarto da pensão em que está hospedado, se masturbando. Note o contraste das cores, o forte tom de preto preenchendo quase todos os espaços e dando volume e dimensão a cena





Fonte: *Lavoura Arcaica* (2001), 02 min. e 30 seg.

É perceptível que o ritmo em *Lavoura Arcaica* (2001) oscila, durante todo o filme, entre o frenesi e a calma. Por vezes, temos grandes planos sem cortes que são ressaltados pela narrativa em *off* e pelos enquadramentos de longos horizontes e paisagens que representam, nesse ponto, calma. Como, por exemplo, as cenas em que André, quando criança, brincava com sua mãe: as cores aqui são claras, com tons pálidos, tentando representar a luz de forma mais natural possível, buscando trazer à tona essa sensação de paz e tranquilidade.

Em outros pontos, os cortes são feitos de forma rápida, agitada e brusca, apresentando imagens desconexas e fragmentadas, simbolizando o frenesi. A montagem, neste caso, atua trazendo uma sensação também claustrofóbica, visto que usa de planos muito

próximos e cenas muito curtas, o que ressalta a psicologia confusa e angustiada do personagem. Esses fatores apenas salientam o caráter polissêmico e poderoso da montagem e do cinema de poesia.

No caso de *Abril Despedaçado* (2001), a montagem é mais sutil, todavia, não perde em termos expressivos. A construção feita em torno do personagem, com o auxílio da montagem, possui grande influência do espaço. Neste sentido, os grandes planos, em que a paisagem é o único elemento que preenche a tela, dão vazão ao sentimento de solidão, de angústia, que circunda os personagens. Ainda nesse sentido, as paisagens estáticas simbolizam também a peso da tradição sob os personagens, o ambiente inóspito do sertão, em planos gerais, o céu azul e o descampado não libertam, mas sim aprisionam, já que o espaço age como equivalente visual tanto das tradições quanto das próprias angustias do personagem, alternando, como já falado anteriormente, entre a individualidade e as tradições. Notamos, portanto, que, dependendo das relações estabelecidas pela montagem, o mesmo procedimento, caso dos planos abertos, adquire um sentido específico, contextual, a cada filme.

Figuras 6, 8 e 9 – Cenas de Tonho saindo para a vingança, da casa e dos arredores.

Note o posicionamento centralizado do personagem, da árvore e da casa. Note também como todos os detalhes da imagem possuem uma simetria que nos parece irreal por ser composta, quase em sua totalidade, por elementos da natureza





Fonte: *Abril Despedaçado* (2001), 03 min. e 55 seg.

Esses usos citados acima, da câmera e da montagem, juntos, constroem as metáforas imagéticas dos filmes. Segundo Pasolini (1966), o cinema faz uso de imagens que são, segundo o autor, convencionalizadas, na maioria dos casos, e que já carregam significados pré-estabelecidos, entretanto, o autor do cinema pode estilizar essas imagens, atribuindo a elas novos significados, o que é comum acontecer no Cinema de Poesia. Assim, nesse recorte, as imagens assumem um papel onírico e irracional, por ainda não estarem “organizadas” segundo o senso comum, ou seja, convencionalizadas, e, sim, de forma a representar as “ideias do autor”.

A respeito disso, Pasolini (1966) afirma:

O instrumento linguístico sobre o qual se apoia o cinema é, portanto, de tipo irracionalista. E isto explica a profunda qua-

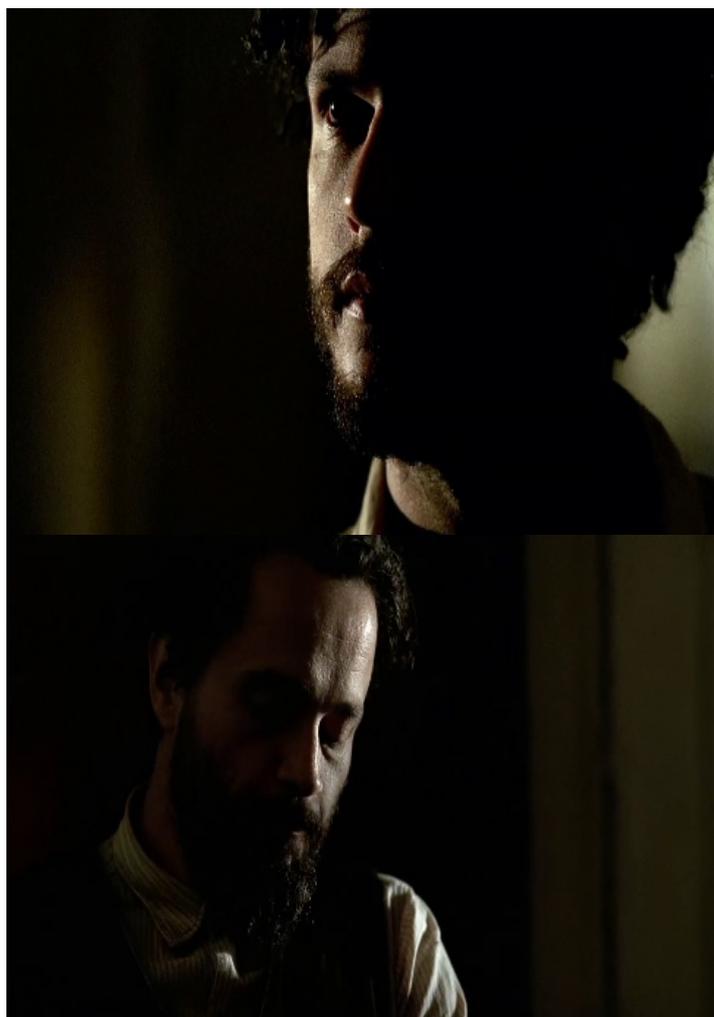
lidade onírica do cinema, e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos objetual (Pasolini, 1966, p. 26).

O processo de estilização das imagens é feito a partir dos vários elementos da cena, buscando a unidade total das imagens, que forma a metáfora. Em *Lavoura Arcaica* (2001), por exemplo, no início do filme, na conversa entre André e o seu irmão, tudo que é posto em cena converge na representação, de forma geral, das forças opostas entre a família e a transgressão do filho, já que a cena é construída a partir do jogo de luz e sombra que dá contorno e textura as imagens.

Nesse contexto, a figura dos dois irmãos é apresentada intercalada entre primeiríssimos planos e primeiros planos, além do plano detalhe. As imagens dos dois surgem ora desfocada, ora distorcida, além do contraste entre a luz e a escuridão. Cabe ressaltar que o protagonista se assume, desde o começo da narrativa, como a ovelha negra, o transgressor, de modo que, nesse caso, a luz e a sombra também constroem uma homologia entre forma e conteúdo. Esses elementos presentes na cena compõe uma imagem final, expressiva e simbólica, na qual a estrutura remete ao tema, no caso, o contraste entre a família e personagem. O caráter poético é perceptível, justamente, pela estilização das imagens, pelo cuidado com a linguagem e pela polissemia que os objetos assumem.

Figuras 9, 10 e 11 – André e o irmão conversam e relembram o passado da família. Note, novamente, como as imagens são compostas pela dimensão dada pela luz que reflete parcialmente no rosto dos personagens, projetando-os na imagem



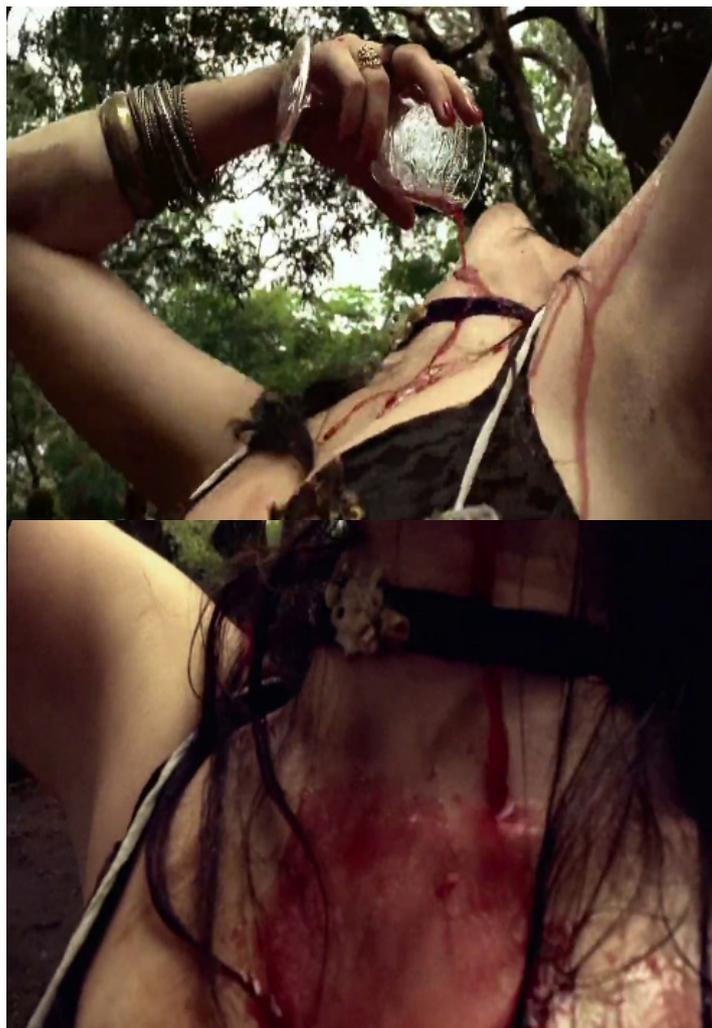


Fonte: *Lavoura Arcaica* (2001), 16 min. e 22 seg.

Outro exemplo, ainda em *Lavoura Arcaica* (2001), é a cena final, na qual Ana dança com os objetos das prostitutas com quem André dormia. Nessa cena, a metáfora também é composta pelo apelo sonoro. A música aumenta o ritmo da cena, intensificando o delírio de Ana ao dançar e o efeito de torpor e prazer que sua dança provoca em André. As imagens nessa cena são filmadas em primeiros planos ou planos detalhes: imagens em *close* são sobrepostas à imagem de Ana dançando, com as joias, o batom borrado, suas mãos em movimentos leves e sensuais. Todos os elementos sonoros e, principalmente visuais, convergem na expressividade da cena e na metáfora geral, ou seja, a relação entre a prisão e a

libertação ou entre a tradição, representada pela festa familiar e pela música, e a transgressão familiar, presente nos objetos sacrílegos e na dança sensual de Ana. Ou seja, a cena opera a partir de elementos opostos que, sobrepostos, constroem um significado diferente do que teriam separados. Esse significado é enfatizado pela mescla de cores na cena, na qual predomina o branco, com tons pontuais do vermelho do vinho, o qual possui uma simbologia dupla, já que é tanto representante de Baco, como também do sangue de Cristo na liturgia bíblica.

Figuras 12, 13 e 14 – Ana dança e derrama o vinho sobre seu corpo. Percebemos como a câmera se aproxima do corpo da personagem, realçando as texturas e as cores da cena





Fonte: *Lavoura Arcaica* (2001), 163 min. e 22 seg.

Em *Abril Despedaçado* (2001), as metáforas construídas ao longo do filme fazem referência direta com o código de vingança que o personagem deve seguir. Desse modo, os grandes planos, já citados acima, adquirem valor não apenas estético, já que naquele universo diegético as grandes paisagens e o ambiente inóspito representam, além da psicologia do personagem, o código e o destino que pesam sobre os personagens, sufocando e intimidando-os, visto que o espaço é utilizado como uma extensão da mente do personagem. Dessa forma, ele é expressivo na medida em que o personagem também é.

Outras figuras metafóricas são construídas durante a narrativa, como, por exemplo, a figura do sangue. No filme, Tonho precisa vingar o sangue do irmão que foi assassinado. Segundo a tradição, quando alguém da família é morto, ele só “descansa” depois que o sangue é vingado. A roupa do morto deve ficar exposta para todos, para lembrar que o morto espera a vingança. O filme começa com uma camisa ensanguentada ao vento, à noite. À imagem da camisa são justapostas a imagem do rosto do pai, da mãe, de Tonho e do seu irmão mais novo.

Figuras 15, 16 e 17 – Tonho e o seu irmão se olham. A imagem é entrecortada pela camisa do irmão mais velho que foi morto e que espera por ser vingado. Um símbolo da dívida de sangue que precisa ser cobrada se colocando entre os irmãos que restaram



Fonte: Abril Despedaçado (2001), 01 min. e 50 seg.

Essa justaposição de imagens, segundo Eisenstein (2002), forma a metáfora genuinamente cinematográfica. Desse modo, segundo o autor, quando uma imagem se justapõe a outra, no filme, esse processo forma um terceiro significado que corresponde ao tema geral da cena ou da obra como um todo. Nesse conjunto, a metáfora visual ocorre pela justaposição, formando um outro significado, simbólico, do efeito da vingança sobre a família. Dessa forma, a camisa deixa de representar o objeto *camisa* e passa a simbolizar a morte do irmão ainda não vingado, a dívida de sangue pairando sob a família. O efeito que causa essa representação visual é, como mostra a cena, de uma família fragmentada, marcada e presa pela sina da morte.

Portanto, ambos os filmes possuem, em seu processo de criação, uma estilização das imagens que são típicas do cinema de poesia, assim como uma ressignificação de imagens já condicionadas pelo público.

4 Considerações finais

Primeiramente, percebemos que, nos filmes analisados, como já ressaltamos, o filme é contado a partir dos dois personagens principais. Inclusive, os procedimentos fílmicos usados no decorrer da narrativa têm como função principal justamente dar vazão aos sentimentos do personagem naquela narrativa, para que possamos acompanhar a narrativa segundo a experiência do próprio personagem e disso, portanto, decorre a estilização.

Segundo, as metáforas criadas pelo autor do filme buscam criar um significado único e original a partir de signos já existentes na realidade objetiva. Ou seja, o diretor utiliza da gramática internalizada de imagens que cada pessoa tem, para ressignificar essas imagens, priorizando a expressão e não a narratividade. A partir disso, o autor do filme é capaz de elevar a linguagem banalizada e arbitrária do dia a dia para um patamar poético. As metáforas, por sua vez, a partir da construção fílmica, surgem como uma *consequência* do caráter onírico, polifônico e possível a interpretação das imagens.

Portanto, elencando essas categorias e aplicando-as aos filmes em questão, podemos perceber como a poesia é construída não tematicamente, mas estruturalmente. Os filmes são um deslumbramento visual e significativo que comunicam de forma única, fugindo das convenções cinematográficas e da necessidade de apenas narrar. O cinema de poesia é, acima de tudo, um cinema que evoca sensações (Pasolini, 1966).

Referências

ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. Roteirista: Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Ainouz. Porto Alegre: Lumiere; Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, 2001.

ANDRADE, Ana Carolina Negrão Berlim de. *Transformações (a) temporais em Il Decameron*: de Pasolini a Boccaccio. 2010. 211 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/99091>. Acesso em: 02 fev. 2021.

BORGES FILHO, Oziris. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, n. 9, 2008, São Paulo. *Anais [...]*, São Paulo: USP, 2008, p. 1-7. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em: 01 fev. 2021.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do filme*; apresentação, notas revisão temática. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KADARÉ, Ismael. *Abril Despedaçado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LAVOURA arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Glauber Rocha. [S. l.], Europa Filmes, 2001.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*, [S. l.], n. 7, p. 267-287, 1966.

SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia*: Pier Paolo Pasolini, Luiz Buñuel e Krzysztof Kiésowski. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 33-57.

XAVIER, Ismail. (org.) *A experiência do cinema*. Rio Janeiro: Paz e Terra, 2008.

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

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.