



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – CAMPUS XIV  
COLEGIADO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – RÁDIO E TV**

**DAILA FRANCINE ALMEIDA DE LIMA**

**CINEMA DE POESIA:  
UM ESTUDO SOBRE A POÉTICA DE *GRITOS E SUSSURROS*,  
DE INGMAR BERGMAN**

**Conceição do Coité  
2016**

**DAILA FRANCINE ALMEIDA DE LIMA**

**CINEMA DE POESIA:  
UM ESTUDO SOBRE A POÉTICA DE *GRITOS E SUSSURROS*,  
DE INGMAR BERGMAN**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, com habilitação em Rádio e TV, da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial de obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Cezar Botelho de Souza.

**Conceição do Coité  
2016**

**DAILA FRANCINE ALMEIDA DE LIMA**

**CINEMA DE POESIA:  
UM ESTUDO SOBRE A POÉTICA DE *GRITOS E SUSSURROS*,  
DE INGMAR BERGMAN**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, com habilitação em Rádio e TV, da Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial de obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social.

Aprovada em: \_\_\_\_ de novembro de 2016.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Dr. Marcos Cezar Botelho de Souza

---

Profa. Me. Carolina Ruiz de Macedo

---

Profa. Me. Patrícia Rocha Araújo

**Conceição do Coité  
2016**

## APRESENTAÇÃO

Desde criança, sempre gostei muito de estudar. Assim que aprendi a ler e a escrever, fui tomada pelo fascínio das palavras. Como toda criança e menina, gostava de brincadeiras de correr ou de bonecas, mas, na maior parte do tempo, eu estava com um papel e um lápis na mão. Queria mesmo era escrever histórias, inventá-las e registrá-las no papel. Aluna dedicada, não gostava de perder um só dia de aula e quando isso acontecia procurava saber, com os colegas, todos os detalhes da aula. Com o passar dos anos fui me destacando nas aulas de redação e me identificando com as aulas de literatura. Fui lendo os poetas, romancistas e contistas e, cada vez mais, me encantando sobretudo pelo universo da poesia. Na verdade, eu estava me descobrindo nela, pois o mundo da poesia tinha muito do meu mundo oculto. As poesias que eu lia pareciam falar de mim, pareciam minhas, mas escritas por outras mãos, acho que é isso que chamam de pertencimento e, ao mesmo tempo, alteridade.

Foi na sétima série que comecei a escrever minhas primeiras poesias. Eu tinha 16 anos e descobrir que eu também sabia escrever daquela forma foi o máximo. A escola além de tudo serve para isso, nos despertar para o mundo. Eu fui me descobrindo poeta, participei de competições escolares, ganhei prêmios com isso, mas, para mim, poesia sempre vai ser mais que isso. Poesia é um grito no escuro, um tiro sem direção, ela tanto chega onde você deseja, como a onde você nem imagina. Poesia é a vida pedindo para ser vivida em todos os sentidos.

Saindo do ensino médio direto para a Universidade do Estado da Bahia, fui conhecendo novos horizontes, fazendo novas descobertas. Em meio a tantas diversidades que o ambiente acadêmico foi me propulsionando, fui (re) descobrindo minha subjetividade e minhas identidades enquanto sujeito, mulher, negra e poeta. Inserida no Curso de Comunicação Social, me apaixonei pelo cinema e sua arte de representação, coisa que até então me era desconhecida. Conheci diversos cineastas, entre eles se destacou o cineasta sueco Ingmar Bergman. A princípio o rejeitei por não ter compreendido sua linguagem singular e moderna. Mas com um segundo olhar mais crítico e a mente mais aberta, mediante pesquisas, percebi que ele fala de si mesmo por imagens, como eu e todos os poetas falam de si próprios com palavras. Diante disso tudo, não restou dúvidas do que tratar no trabalho de conclusão do curso: uniria a poesia que trago como referência de vida com o mundo cinematográfico. A fim de representar essa relação através de um filme, veio a escolha por *Gritos e Sussurros*, primeira obra do cineasta com a qual tive contado. Muitas das vezes não é fácil seguir um sonho e torná-lo real, mas o segredo é ver o sonho também como um poema que é sempre reescrito!

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar a Deus, por ter me concedido paciência e força, para conseguir concluir o curso;

Ao prof. Dr. Marcos Botelho, meu orientador, pela ajuda na construção desse trabalho e no aprimoramento das ideias;

A minha mãe, que sem me entender, me compreendeu;

Aos companheiros Romério Novais e Rúthila Almeida pela irmandade, paciência e sintonia construída ao longo de nossas amizades.

“Mas como é que duas artes se encontram para a realização de uma obra mais perfeita”? Há um equilíbrio natural entre essas duas artes, ou esse equilíbrio nunca chega verdadeiramente a conseguir-se?” (Hugo Von Hoffmannsthal).

## RESUMO

O presente trabalho CINEMA DE POESIA: UM ESTUDO SOBRE A POÉTICA DE GRITOS E SUSSURROS, DE INGMAR BERGMAN, tem como objetivo analisar o filme *Gritos e Sussurros* (1972), do cineasta sueco Ingmar Bergman, na perspectiva do Cinema de Poesia. Mais precisamente de que maneira Bergman se apropria dos recursos cinematográficos para expressar seus gestos poéticos. A conceituação teve base nos textos de Pier Paolo Pasolini e Luis Buñuel, com suporte nos conceitos de prosa e poesia, diferenciando o cinema de poesia do cinema de prosa. Relacionamos ainda tais estudos com algumas considerações feitas por Michel Martin (2005) e Jacques Aumont (2006), sobre a linguagem cinematográfica. Na contramão do que estabelece a obra de Bergman como um “cinema de prosa”, apresentamos seu cinema como sendo “de poesia”, voltado mais para o estilo autoral, no qual o cineasta pode por meio de uma personagem expressar sua subjetividade, num cinema que se distância da narrativa clássica.

**Palavras-chaves:** Poesia; Prosa; Cinema; Pasolini; Bergman.

## **ABSTRACT**

This work "Poetry Film: A study of the poetic elements in the film *Cries and Whispers* by Ingmar Bergman," aims to analyze the film *Cries and Whispers* (1972), the Swedish filmmaker Ingmar Bergman (1918-2007), in view Poetry Film Festival. But precisely how Bergman film appropriates resources to express their poetic gestures. The concept was based on the texts of Pasolini and Buñuel, supporting the concepts of prose and poetry, differentiating the cinema of poetry prose cinema. still we relate such studies with considerations made by Martin (2005) and Aumont (2006), about cinematographic language. Contrary to what is established as prose cinema, we present a Poetry Film Festival, geared more to the authorial style, in which the filmmaker can through a character passing their personal issues and express their subjectivity, a cinema that distance classical narrative.

Keywords: Poetry; Prose; Cinema; Pasolini; Bergman.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>   | <b>10</b> |
| <b>CAPÍTULO 1. O CINEMA DE POESIA DE INGMAR BERGMAN</b>       | <b>14</b> |
| <b>1.1.Cinema de Poesia: antecedentes conceituais</b>         | <b>14</b> |
| <b>1.2.Bergman e o Cinema de Poesia</b>                       | <b>26</b> |
| <b>CAPÍTULO 2. ANÁLISE DO FILME <i>GRITOS E SUSSURROS</i></b> | <b>33</b> |
| <b>2.1.A estrutura narrativa e o Cinema de Poesia</b>         | <b>33</b> |
| <b>2.2.Linguagem audiovisual e o Cinema de Poesia</b>         | <b>40</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                   | <b>53</b> |
| <b>REERÊNCIAS</b>   | <b>55</b> |

## INTRODUÇÃO

O cinema nasceu como uma ferramenta de interesse científico, com sua impressionante capacidade em capturar a realidade e reproduzi-la. Depois dos primeiros experimentos, e a partir da estruturação de Griffith da narrativa clássica, é que o cinema toma uma forma e, por essa via, torna-se a base para um cinema que ainda hoje é privilegiado com inúmeras produções segundo suas normas.

Em menos de 30 anos de história do cinema, simultaneamente à evolução da narrativa clássica, já nascem às vanguardas cinematográficas, que incorporam o cinema como uma forma de produzir arte. Ao passo que as vanguardas nasciam e naturalmente se exauria, por motivos particulares, o cinema de narrativa clássica foi se estabelecendo e formando um sistema industrial e de produção mercadológica, incluindo ao sistema de lucros, pouco relacionados à produção de um cinema de arte.

Entre os diversos cineastas do cinema Mundial, sobretudo do cinema sueco, destaca-se o cineasta Ingmar Bergman, autor de mais de 50 filmes, tendo suas obras espalhadas pelo cinema, teatro e TV. Já foi premiado com o filme *Sorrisos de uma noite de amor* (1955) no festival em Cannes, em 1956. Concorreu à Palma de Ouro do Festival de 1957, com *O sétimo selo* (1956). Também, lançou outros filmes que entraria para a história como *Persona* (1966), e *Gritos e Sussurros* (1972), sendo esse último escolhido como objeto de pesquisa.

*Gritos e Sussurros* foi lançado em 1972, dirigido por Ingmar Bergman, com roteiro de sua própria autoria. O filme trata de vários temas voltados para a condição humana como a dor, o amor, Deus, a morte, etc., mais é, sobretudo, uma tentativa do cineasta de descrever a imagem de sua mãe. Bergman esclareceu, numa entrevista, a gênese do filme:

A ideia inicial era a seguinte: sentia que devia escrever alguma coisa sobre minha mãe, que morreu há alguns anos. Sempre tive com minha mãe uma relação ambivalente. Quando criança era apaixonado por ela, mas depois, durante a puberdade – crescendo – esta forma de relação se transformou em algo completamente diferente. As relações que tive com minha mãe sempre foram muito fortes, muito densas e há muito tempo tenho esta ideia bastante vaga de escrever alguma coisa e de fazer um filme sobre ela. Mas percebi que era mais fácil falar do que fazer. Eu simplesmente tinha muita dificuldade em exprimir algo de realmente sincero e objetivo a seu respeito. Fui perseguido, durante vários meses, por uma imagem: era um quarto vermelho – forrado de vermelho. Os móveis eram vermelhos. As cortinas duplas eram vermelhas. E neste aposento, havia três mulheres, todas vestidas

de branco que caminhavam numa espécie de iluminação crepuscular (...). Era um fio saído do meu subconsciente – e comecei a fazer um novelo desse fio, e foi justamente o que deu essa história com as quatro mulheres. Foi só depois – através de um raciocínio posterior ao filme – que compreendi que o filme tratava profundamente de minha mãe. Eu a descrevi sob a forma de quatro mulheres diferentes (BJORKMAN; MANNS; SIMA, 1977, p. 230).

O filme narra o drama de Agnes, uma mulher que sofre com câncer. Essa doença é o motivo da solidão que sente. Ela mora em uma casa de campo cercada por imensos jardins. Com ela mora suas duas irmãs Karen e Maria, e Anna, a governanta. Todas cuidam de Agnes, porém, as duas são frias e egoístas, enquanto Anna dedica-lhe todo seu amor. Esse comportamento de amor materno de Anna por Agnes se deve ao fato dela ter perdido sua filha ainda quando criança. O tempo nesta casa toda vermelha parece não passar, os relógios marcam a presença do tempo, e seu som faz menção a dor da personagem.

Agnes é a personagem através da qual a narrativa é guiada (ao seu lado se desenvolve enredos secundários vividos por suas irmãs, mais que se relacionam com o enredo principal), aqui importa mais seus sentimentos e emoções do que o conteúdo em si, fazendo, assim, prevalecer a técnica do cineasta, que por meio de uma personagem principal, expressa seu mundo subconsciente. Foi a partir da necessidade dessa expressão, que Pasolini evidenciou o Cinema de Poesia. Um cinema mais livre, mais autoral, que não se prende a narratividade convencional, tal como o Cinema de Prosa, que segue uma linearidade narrativa.

Foi preciso nesta pesquisa não só diferenciar o cinema de prosa do cinema de poesia, mas também, trazer a definição do que é prosa e do que se entende por poesia. Em *As teorias dos cineastas*, Jacques Aumont trás uma concepção de poesia do poeta Cacteau: A poesia é aquilo que escapa o tempo todo, o que não se pode perseguir e atingir por meios inteiramente conscientes (AUMONT, 2004, p. 95). Essa noção de poesia é complexa e paradoxal, ao mesmo tempo romântica e clássica. A poesia aqui ligada ao cinema está no nível psicológico, atingido por meio da técnica do cineasta. A prosa é a descrição dos acontecimentos, sua função é narrar. Por isso temos um filme onde os dois termos se sobrepõe.

Desse modo, esta pesquisa surge do seguinte questionamento: como o poético se materializa no filme *Gritos e Sussurros*, de Ingmar Bergman?

Tendo levado em conta todas as contribuições de Pasolini e Luís Buñuel sobre o cinema de poesia e da modernidade com a qual Bergman realiza seu filme, partimos da hipótese que seus gestos poéticos se manifesta a partir de sua técnica enquanto cineasta, do seu estilo mais autoral, presença forte no filme, e que vai ser caracterizado a partir das

personagens (representação de sua subjetividade), do enredo (de modo secundário) e também, no uso das metáforas que representam sentimentos.

Portanto, o objetivo principal desta pesquisa é analisar o filme *Gritos e Sussurros*, de Ingmar Bergman, enfatizando de que maneira o cineasta se apropria dos recursos cinematográficos para expressar seus gestos poéticos. Para alcançarmos nosso objetivo geral, foi preciso definir alguns objetivos específicos, tais como:

- Discutir os conceitos de Cinema de Poesia desenvolvidos por Pasolini;
- Identificar de que forma Bergman desenvolve esses conceitos em seu filme;

A escolha do tema e do filme *Gritos e Sussurros*, como objetos de pesquisa, vem primeiramente de uma relevância pessoal desta pesquisadora, pois sempre tive uma relação com a literatura, de modo particular com a poesia, seguida da vontade de saber como a poesia se concretiza em um meio audiovisual, daí o interesse pelo cinema e mais precisamente por Bergman. No primeiro momento que mantive contato com o filme, senti um certo estranhamento, estranhamento esse, que depois abriu caminhos para uma análise mais profunda das obras do diretor. Por fim, a pesquisa exploratória ganha força, pois durante toda a realização pude constatar que não há outras pesquisas que tratem da questão da poesia no filme, nem de modo geral, nem na obra do cineasta. Há alguns poucos artigos acadêmicos, textos jornalísticos, assim, como uma ou outra entrevista que abordam a modernidade de Bergman, mas nenhum tendo a poesia como tema. Sobre a poesia no cinema, os textos de Pasolini são os mais frequentes.

Portanto, estudar a presença da poesia fora de seu campo literário e, sobretudo, em um meio audiovisual como o cinema, tem uma importância teórica, pois, ajuda a pensar o filme além de sua estrutura prosaica, como também, pensar sua dimensão de expressão sentimental das personagens e do autor.

Para os objetivos almejados nesta pesquisa serem alcançados, foi feita uma análise a partir das ferramentas propostas no livro *A Linguagem Cinematográfica*, de Marcel Martin (2005), que traz conceitos sobre o uso da câmera, da montagem na criação de sentidos, entre outros elementos cênicos e cinematográficos. No entanto, a análise do filme centra na criação de sentimentos, emoções e expressões presentes no cinema de poesia. Portanto, embora fundamental à análise, centramos mais na subjetividade, de onde emana a poesia, que no conteúdo da narrativa.

Esta monografia está dividida em dois capítulos, sendo o primeiro intitulado O Cinema de Poesia de Ingmar Bergman, no qual traçamos, no primeiro momento, um esboço teórico sobre Pasolini, bem como Luís Buñuel com suas impressões conceituais sobre o

cinema de poesia, e, por fim, um percurso cinematográfico de Bergman com base nos livros *O Planeta Bergman* (1988), de Carlos Armando, e *O cinema segundo Bergman* (1978), dos jornalistas Bjorkman, Torsten e Jonas Sima.

O segundo capítulo intitulado Análise do filme Gritos e Sussurros traz a apresentação metodológica que usaremos e a análise do filme, dividida em duas partes, sendo a primeira voltada para a análise da estrutura narrativa e ao cinema de poesia, destacando a construção do enredo em conjunto com outros recursos próprios do cinema, e a segunda parte tratamos sobre como Bergman se apropria dos elementos cinematográficos para expressar sua poeticidade.

## 1. O CINEMA DE POESIA DE INGMAR BERGMAN

### 1.1. CINEMA DE POESIA: ANTECEDENTES CONCEITUAIS

Embora o cineasta espanhol Luís Buñuel, em 1958, tenha tratado sobre o “cinema de poesia”, o conceito foi desenvolvido com mais força por Pier Paolo Pasolini em conferência proferida durante o Festival de Cinema de Pesaro, em 1965. As reflexões acerca desse “tipo” de cinema podem ser encontradas em praticamente todos escritos teóricos do cineasta italiano ao longo dos anos 60, constituindo o volume de ensaios intitulado *Empirismo Herege*.

Com esse modo de fazer cinema, Pasolini descobre um meio expressivo que se revelará extraordinariamente adaptado às suas investigações estilísticas e ao seu projeto de comunicar, ao mesmo tempo, a “subjetividade do autor” e o “inconsciente político” nas obras cinematográficas. Ao mesmo tempo em que propõe um conceito, o cinema de poesia, Pasolini deduz que o cinema é uma linguagem artística não conceitual, a qual pode existir fora ou além da gramática fílmica do “cinema de prosa”, leia-se este último sinônimo do “cinema institucional” ou “clássico” como instituído pelo sistema hollywoodiano.

Assim, ainda segundo Pasolini, o que resulta dessa língua não conceitual do cinema é o modo de fazer filmes a partir de uma “língua de poesia”, livre da racionalidade e da linearidade da “narrativa de prosa” convencional. É contra esse “cinema de prosa” que Pasolini opõe “um cinema de poesia”, no qual ele detecta três características: nos filmes do “cinema de poesia”, sobressai a expressão de uma “primeira pessoa”, baseada na visão pessoal e autoral do diretor; a segunda propriedade da cinepoesia seria a criação de personagens que são “porta-vozes” do diretor/autor; e, no plano formal, esse cinema proporia um modo de narrar que se nega a representar o mundo de forma “naturalista” e “ilusionista”, como faz a narrativa clássica.

Pasolini teve sua vida marcada pelas experiências estéticas e políticas de sua juventude. Durante a Segunda Guerra Mundial refugiou-se na aldeia natal de sua mãe em Friuli e foi lá que começou a escrever suas primeiras poesias. Em 1947, entrou para o Partido Comunista Italiano, do qual, anos mais tarde, foi expulso “acusado” de “homossexualismo”. Já nos anos 50, escreveu seu primeiro romance, *Ragazzi de Vita* (1955), o qual foi muito criticado, porém deu-lhe reconhecimento como escritor e poeta. Nos anos 1960, ele escreveu

durante meses sobre cinema em uma coluna jornalística e passou a se dedicar ao “cinema de poesia”.

Pasolini introduz o “Cinema de Poesia” com a seguinte fala:

Na sua origem o cinema foi uma língua poética, vocês sabem que em literatura existe ao mesmo tempo língua de poesia e uma língua da prosa; a língua da poesia, suponhamos, em certo momento histórico usava as palavras *fé* ou *apeme*, que em prosa não se usava; agora o cinema nos é apresentado como uma língua cinematograficamente que se estende como sendo de poesia (PASOLINI, 1986, p. 103-104).

Em termos mais esclarecedores, o Cinema de Poesia teve seu início pela necessidade de expressão da subjetividade do autor, propondo dessa forma um diálogo tenso entre a convenção da linguagem clássica e o neo-formalismo poético. Por sua vez, esse neo-formalismo dispensa a invisibilidade da narrativa clássica para criar um cinema de cunho autorreflexivo, no qual se evidencia a consciência da técnica cinematográfica. “A experiência do autor torna-se a finalidade da obra, sobrepondo a noção da narrativa clássica, que basicamente evidencia a história contada dentro de determinados padrões” (AZEVEDO; SAVERNINI, 2015, p. 3). Ou seja: enquanto no Cinema de Prosa, a ênfase no ilusionismo procura tornar as estratégias da linguagem em *neutralidade*, sem que a montagem, por exemplo, apareça aos olhos do espectador, a fim de que o enredo e a trama ocupem o lugar central na recepção, no Cinema de Poesia, a linguagem é evidenciada e “descortinada” para que o espectador participe ativamente da compreensão dos sentidos abertos pelo filme.

Antes de darmos seguimento ao Cinema de Poesia, vamos tentar diferenciar o que é prosa e o que é a poesia. Segundo Massaud Moisés (1993: 81), a palavra “poesia vem do grego *poiesis*, de *poiein*: criar, no sentido de imaginar”. Ela é a expressão metafórica do “eu” cujo resultado, o poema, pode ser em verso ou em “prosa” (MASSAUD, 1967). A prosa é o “não-eu” do objeto, o sujeito que pensa e sente está agora dirigido para fora de si próprio, buscando seus núcleos de interesses na realidade exterior, que assim passa a gozar de autonomia em relação ao sujeito. Na prosa cabe desvendar as coisas do mundo físico, as coisas alheias ao subjetivo. A linguagem da prosa narra, ou seja, fixa os aspectos visíveis e históricos da realidade. Já a poesia exprime-se em versos, enquanto a prosa não.

Através dos séculos e dos estilos de cultura, o conceito e os limites da poesia têm constituído um problema permanente, glosado e discutido por grande número de especialistas em questões literárias e estética. Várias soluções foram apresentadas, cada qual com sua parcela de verdade, mas nenhuma alcançou aceitação integral e definitiva. Os estudiosos germânicos, com sua

peculiar capacidade mentais para assuntos de teoria filosófica e estética, chegaram a uma fórmula sedutora de obviar a questão: a poesia seria o núcleo residual e essente de toda manifestação artística. Desse modo, a poesia estaria presente na Música, na Pintura, na Escultura, na Arquitetura, na Coreografia, como se fosse o seu objeto último (MASSAUD, 1967, p. 82).

A poesia está em todos os gestos, podemos encontra lá nas letras de canções, nas brincadeiras infantis, em passagens bíblicas etc., e, por isso, podemos concluir que a poesia tem participação ativa em nossa vida e que está dentro de cada um. Mas chegar à poesia fílmica não é tão simples, pois essa tem lá suas problemáticas de existencialidade. Para Adalberto Muller (2008), ainda são poucos os estudos a respeito da fecundidade da poesia no cinema e talvez esse fato se deva à maneira como a ideia de poesia tem sido abordada nos estudos literários, até mesmo do desconhecimento de traduções que gozaram desse contato:

Poucos são os estudos sobre literatura e cinema que tomam a poesia como referência. Será isso um reflexo do lugar que a própria poesia ocupa nos estudos literários, ou um desconhecimento de uma tradição de filmes e autores de cinema que dialogam frutiferamente com a poesia? No caso brasileiro, não faltam exemplos, e significativos: bastaria lembrar de *Limite*, de Mario Peixoto – ele próprio poeta –, de Júlio Bressane, e, mais recentemente, de Joel Pizzini (*Caramujo – flor*) e Lima Chamie (sobretudo o recente *A via láctea*). Talvez o que ocorra é que esses filmes e diretores nos obriguem a pensar a relação entre literatura e cinema além da adaptação cinematográfica, gerando obras incomuns e inclassificáveis. Tal é o caso a meu ver de um filme como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (MULLER, 2008, p. 116-117).

Acreditamos que o que realmente acontece é a forma problemática como a poesia é vista na tradição literária e, mais ainda, o problema também da maneira como ela é encarada frente ao processo de sua transcodificação para outra mídia, principalmente para o cinema.

No cinema, segundo Pasolini, a poesia se apresenta desde sua origem com o “Primeiro Cinema”, no momento anterior ao estabelecimento da gramática fílmica, que se estabiliza entre as décadas de 10 e 20 do século 20. A criação de um modo de narrar no cinema coincide com o momento em que ele entra em sua fase industrial, ou seja, no momento em que se consolida “uma língua de prosa narrativa cinematográfica”:

Porém, pouco a pouco, as razões comerciais, as despesas de que fala Petri fizeram com que o cinema tomasse um caminho que no fundo é contraditório consigo mesmo, isto é, se tornasse praticamente um cinema escrito na língua de prosa, se tornasse um cinema da prosa (PASOLINI, 1986, p. 104).

Nesse processo, as vanguardas cinematográficas incorporaram o cinema como uma forma de produzir arte e poesia pela imagem. Ao passo que as vanguardas nasciam e, naturalmente, se exauriam, por motivos particulares, o cinema de narrativa clássica foi se estabelecendo e formando um sistema industrial e de produção mercadológica, incluindo-se ao sistema de lucros do capitalismo. Não que ele tenha deixado de ser poético, mas por essa questão mercadológica, os cineastas já não podiam mais se expressar com total liberdade de criação.

Buscando uma nova forma de pensar o cinema, Pasolini passou, em suas reflexões sobre o cinema de poesia, a criticar autores que procuravam reproduzir em seus filmes uma linearidade narrativa, ou seja, aqueles que buscavam reproduzir uma realidade de forma naturalista e neutra. Acreditamos que a recusa da narrativa, do naturalismo e da linearidade por Pasolini passa, muito mais pela recusa à teleologia do que à prosa em si, uma vez que muito dos seus próprios filmes advém de grandes narrativas e a sua opção cinematográfica continua sendo por contar histórias, a exemplo de suas obras baseadas em *As mil e uma noites*, *Os 120 Dias de Sodoma*, *Medeia* etc., mesmo que seu “estilo poético” seja um grande protagonista nesses filmes.

Em fins dos anos de 1950, o movimento da Nouvelle Vague, na França, buscou a ruptura com o “cinema de estúdios” francês. Com diversos questionamentos sobre a narrativa clássica, surge, com mais força, a ideia de um “cinema moderno”, no qual se busca outras perspectivas de representação da realidade que desconstrua o cinema institucional, o cinema de prosa, diríamos, já hegemônico naquele momento. Apresenta-se assim no horizonte europeu e mundial os primórdios de um estilo internacional que, mais tarde, encontraria no pensamento de Pasolini a expressão “cinema de poesia”.

Ao constatar que não existe na “linguagem cinematográfica” um dicionário abstrato, nem equivalente de uma gramática rigorosa, Pier Paolo Pasolini deduz que o cinema é “uma linguagem artística, não conceitual”, e daí deveria, portanto, resultar, logicamente, que o cinema é, sobretudo, uma “língua de poesia” aberta a experiências formais mais livres das obrigações e convenções da prosa (AUMONT; MARIE, 2006, p. 223).

Para Pasolini o “cinema de poesia” é uma contradição à espécie narrativa “tendencialmente naturalista e objetiva”. O cineasta aponta, assim, tanto para uma potencialidade quanto ao desenvolvimento de um espírito significativamente lírico-subjetivo. Enquanto no cinema narrativo convencional o esforço seria direcionado para fazer se compreender e a univocidade, no “cinema de poesia” o intento encontra-se na outra ponta, a da invenção da ambiguidade, do imaginativo, do subjetivo, do não concreto, do não palpável e

da polissemia da linguagem. Segundo Pasolini, “o cinema, carecendo de um léxico conceptual e abstrato, é poderosamente metafórico, começa por isso forçosamente ao nível da metáfora” (PASOLINI, 1981, p. 143).

A metáfora, como figura de linguagem, trafega no território do indizível. Ela tenta nomear algo que está além da experiência verbalizável, porém camuflado sob os signos cotidiano comum que se transforma apenas pela imposição do estilo do autor, que ordena imagens descontínuas, em um processo semelhante ao da montagem cinematográfica:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão a vista, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. [O cinema de prosa] segue uma narrativa literária para contar histórias e apresentar os acontecimentos em ordem lógica, construindo relações de causa e efeito. A história é contada linearmente, importa o que está sendo narrado, enquanto no “cinema de poesia”, é mais relevante a forma como a história está sendo construída, nesse cinema ficam mais evidentes as escolhas do diretor, apesar dos significados serem mais alegóricos. Em poucas palavras, no cinema de prosa, não se percebe a câmera, e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo. No cinema de poesia, ao contrario, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito (PASOLINI, 1986, p. 104).

Como exemplo, Pasolini cita os filmes de Godard, nos quais transparece sempre a presença da câmera que trabalha com/nos personagens e os cortes da montagem são sentidos como partes das sensações que o filme procura criar. Os filmes de Godard nunca são uma narração quieta, plana, tranquila, estável etc., mas estão sempre voltados para criar uma experiência cinematográfica que vá além da mera fruição do enredo e da trama, buscando uma experiência com o cinema, com sua própria linguagem e o específico fílmico.

A característica fundamental para a diferenciação entre esses dois cinemas é a utilização da câmera. No cinema de poesia, a câmera é sentida pelo espectador de duas maneiras: ao ser movimentada na mão, mas também quando se encontra estática. Nesse caso, o efeito de ilusão ao que se quer dar ênfase é o processo de introspecção, ou seja, a câmera sem ação é posta frente aos personagens, quando se quer enfatizar seu universo subjetivo. Contudo, essa câmera pode ser usada em qualquer outro cinema da mesma forma e não ser caracterizada como um cinema de poesia. O diferencial, então, seriam as intenções do cineasta.

No cinema de prosa equivale efetivamente a uma corrente dominante que imprimiu, desde o surgimento do cinema industrial, convenções narrativas herdadas da língua da comunicação da prosa. No cinema de poesia, o verdadeiro protagonista é o estilo de narrar, as

marcas autorais impressas pelo diretor enquanto autor de um universo particular. Pasolini aponta outros elementos estilísticos do cinema de poesia: “os contraluzes contínuos e fingidamente acidentais, com os seus reflexões na câmara, movimentos manuais de câmara, travellings exasperantes, as montagem falseadas por razões de expressão, os raccords irritantes, etc.” (PASOLINI, 1981, p. 151).

Adalberto Muller desmistifica ainda mais a questão da renúncia radical da prosa e provoca a ideia de que, se uma das marcas fundamentais no cinema de poesia é o protagonismo do estilo, é preciso dizer que tal cinema não deve estar necessariamente associado a obras de artes herméticas. Em relação a esses elementos destacados por Pasolini, Muller reflete sobre o fato de que estes recursos já não são tão específicos ao cinema de arte e de poesia. Para ele, os procedimentos técnicos do “cinema de poesia” voltaram à tona no cinema contemporâneo e não apenas em filmes experimentais ou de vanguarda.

Pode-se encontrar esses procedimentos em filmes produzidos para o grande público e até mesmo em programas televisivos ou em filmes publicitários, o que contribui para tornar ainda mais difícil uma separação muito rígida entre o cinema dito de “arte” e o cinema dito “industrial”. Fala-se hoje de produtos híbridos, nos quais as fronteiras entre o poético e o massivo tendem a diminuir sensivelmente, pelo menos do ponto de vista dos procedimentos e das estratégias estéticas e formais (MULLER, 2006).

Ao se referir ao cinema de poesia, Pasolini de maneira nenhuma quer dizer que se trata de um cinema inspirado na poesia, mas de um cinema que tome da poesia a sua característica mais íntima: o autoquestionamento ou aquela consciência lírica que a poesia desenvolve e a aproxima mais do pensamento conceitual do que das formas narrativas. Por isso, o cinema de poesia não é apenas um cinema de belas imagens, mas, muito pelo contrário, um estilo aberto ao feio, ao grotesco e o pobre, porém um tipo de cinema em que as imagens se pensam (MULLER, 2006).

De maneira geral, o que se estabelece como “poético” depende muito da sensibilidade do autor em captar os mecanismos distintos do cinema e levá-los para dentro da obra. De fato, a concepção moderna de poesia está essencialmente enraizada no indivíduo e na subjetividade. Muller aponta para a definição hegeliana de poesia como forma artística na qual o espírito (a interioridade) se manifesta com maior grau de liberdade em relação à exterioridade. A poesia se realiza, antes de em qualquer meio de expressão, no espaço interior, mas ao ser exteriorizada toma formas até certo ponto autônomas, por isso entendemos que o cinema de poesia é uma expressão dialética por natureza, pois depende da

dedicação inicial do gesto poético do autor, mas ao ser realizada cinematograficamente extrapola sua idealização.

Embora haja essa separação de cinema de poesia e do que vem a ser cinema de prosa, ambos andam sempre juntos, pois dificilmente encontramos filmes totalmente dotados de poesia. Ao contrário, os elementos poéticos podem ser inseridos nos filmes ditos de prosa. Desse modo, o que temos são filmes de prosa, nos quais a prosa com frequência se esbarra e quase se esfuma na poesia, como é o caso dos filmes de Ingmar Bergman.

Pasolini refere-se ao cinema, em seus estudos, como um composto de poesia e de prosa. Mas, o traço de pertencimento à prosa tende a torná-lo mais convencional (embora nem toda prosa, a exemplo do romance modernista, seja “convencional”), resultando, sobretudo, no desenvolvimento das convenções narrativas, fundamentadas em processos baseados na linearidade literária; o cinema torna-se, assim, pelo menos desde D.W. Griffith, uma espécie de equivalente da literatura de massa ou do romance realista do século 19. Ao contrário, o pertencimento do cinema à poesia, embora também tenha um aspecto histórico (que faz o cinema de poesia corresponder ao “romance sem romance”) é mais de princípio. Os *im-signos* baseiam-se em processos psicológicos irracionais, a memória, o sonho, a “comunicação consigo mesmo”, em suma, são da ordem do lírico-subjetivo (AUMONT, 2004, p. 94).

Deparamo-nos agora com um questionamento: como a língua da poesia é possível no cinema? Melhor: a técnica do Discurso Indireto Livre é possível no cinema? Pasolini evidencia o Discurso Indireto Livre (recurso próprio da literatura) como a imersão do autor na alma da sua personagem. A esse respeito, Jacques Aumont traz, no livro *As teorias dos cineastas*, uma visão bastante técnica de Pasolini. A equação “cinema de poesia” = discurso indireto livre no cinema é colocada expressamente em torno de uma equivalência: ao discurso indireto na literatura corresponde o plano subjetivo clássico; ao discurso indireto livre corresponde a “subjetiva indireta livre”, a história contada por intermédio de um personagem (AUMONT, 2004, p. 93).

Jacques Aumont, na obra citada, levanta uma importante questão em torno da noção de discurso indireto livre, segundo Pasolini:

[...] neste campo, as dificuldades são menos de poesia do que de poética e quase de poética – a arte de fazer. Como não existe língua do cinema, tampouco existem ‘sublínguas’, essas linguagens de classe atribuíveis aos personagens pelo homem de letras e que são em literatura o meio essencial do discurso indireto livre. Consequentemente, os olhares diferentes do diretor e do personagem diferem nas características ‘psicológicas’ e não ‘linguística’. Conclusão: de maneira diferente do escritor, o cineasta opera

no nível estético, não no nível linguístico (PASOLINI, 1976, p. 174), e a sua subjetiva indireta livre é baseada na nação de um recurso estético e não linguístico (AUMONT, 2004, p. 93).

Desse modo, se a subjetividade é uma marca da poesia, a escolha é do cineasta e logo é subjetiva. O cinema pode ser dividido em sua forma naturalista e subjetiva, ou seja, em linguagem de prosa e linguagem de poesia. Temos, portanto, um cinema de prosa, tributário do texto narrativo, cujo instrumental advém da linguagem gramaticalizada e com função basicamente comunicativa e referencial e outro cinema mais metafórico, autorreflexivo, afinado com um modo de operação da “lógica” política e, por isso, mais coerente com sua própria especificidade sógnica.

Com o cinema de poesia, cada autor teria que contar com personagens problemáticas que impregnassem a atmosfera do filme, fornecendo ao cineasta a oportunidade de exercer um alto grau de liberdade estética e estilística. São como que duas vias distintas em um mesmo filme, a do cineasta, com suas intervenções formais anteriores, e a da subjetiva indireta livre, da qual o cineasta se serve do estado psíquico em desordem do personagem, estado este que se torna dominante no filme. A subjetiva-indireta-livre é apenas um pretexto e assim como Michelangelo Antonioni serviu-se, em seus filmes, provavelmente dela, para se permitir a mais ampla liberdade poética possível, Bergman fez o mesmo.

Para exemplificar, podemos pensar alguns dos filmes da Nouvelle Vague, que trazem, quase sempre, dentro de si um “segundo filme”. Este segundo discurso é aquele que o autor não pode fazer. Por conta disso, utiliza o que Pasolini chamou de “subjetiva livre indireta”, que vem a ser a utilização da personagem para passar as suas próprias questões. O que não quer dizer que não existam filmes nos quais o autor conta a história em primeira pessoa. O estilo não consiste apenas em fazer de si o objeto da obra, mas em ver o mundo através de si e interiorizar o mundo. A característica fundamental da “subjetiva indireta livre” é, pois, a de não ser linguística, mas estilística. Isto faz com que a “subjetividade indireta livre” no cinema implique, teoricamente pelo menos, numa possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradição das convenções narrativas, paradoxalmente, numa espécie de regresso às origens do cinema, até reencontrar nos meios técnicos do cinema as suas qualidades oníricas, bárbaras, irregulares, agressivas e visionárias. É, em suma, a “subjetiva indireta livre” que instaura uma outra tradição possível de “língua técnica da poesia” no cinema.

Nesse processo, a câmera, por exemplo, como dispositivo narrativo, torna-se “de poesia”, pois a câmera “subjetiva-indireta-livre”, que representa no plano imagético o estado

subjetivo da personagem. A personagem descentralizada do mundo em torno é uma das características importantes desse cinema, pois é que conduz a narrativa, enquanto que na narrativa clássica é a ação que move o drama da personagem. Embora em ambos os modos se encontrem com todos os elementos que compõe a obra fílmica, desde o plano representado, a iluminação, o som, a montagem e os recursos próprios do cinema, no cinema de poesia do subjetivo-indireto-livre a personagem, além da ação, representa a visão de mundo saída da subjetividade do autor.

O estado emocional da personagem (geralmente sofredora de alguma perturbação) serve como pretexto ao cineasta para uma exploração, no mais das vezes formalista, da linguagem cinematográfica. Por isso, o que se toma como subjetiva da personagem é justamente a visão do cineasta, em alguns momentos, liberada da funcionalidade e tendo como objetivo primordial a expressividade (SAVERNINI, 2004, p. 48).

O traço que marca a narrativa é a percepção da técnica, juntamente com essa personagem principal, com alguma perturbação. É a personagem o meio pelo qual o autor manifesta sua subjetividade, pois

no cinema de poesia, acentua-se papel do cineasta/autor em revelar um mundo transformado ao seu público/fruidor, expondo, a si próprio, a sua sensibilidade e sua visão da realidade através de imagens concretas [...] a imagem filmada é utilizada para “expressar a vida subconsciente”, constituindo-se como que em uma metáfora da subjetividade do cineasta – no sentido de que suas ideias ganham materialidade (SAVERNINI, 2004, p. 64).

Essa materialidade se dá por meio do estilo, pois quando o realizador mergulha na sua personagem e conta uma história ou representa o mundo através dela não poderá valer-se desse excelente instrumento diferenciador que é a língua. Por isso, a sua operação não pode ser linguística, mas estilística.

O Cinema de Poesia pode, assim, ser caracterizado, pela subjetiva-indireta-livre desenvolvida por Pasolini, no qual ele transmuta os elementos da narrativa-indireta-objetiva, que se dá sob o ponto de vista da câmera, e a narrativa da direta subjetiva que se realiza do ponto de vista da personagem. Aqui, os dois tipos de imagem dialogam, de modo a não discernirmos o que é visto pela câmera e o que é visto pela personagem. O “cinema de poesia” tem assim como característica comum a produção de filmes dotados de uma dupla natureza. O filme que se vê e se aceita normalmente é uma “subjetiva indireta livre”, por vezes irregular e aproximativa – muito livre, em suma: o realizador serve-se do “estado da

alma psiquicamente dominante do filme”, que é a de um protagonista “anorma”, a partir do qual “opera uma mimésis contínua – o que lhe permite uma grande liberdade estilística, anómala e provocativa” (XAVIER, 1982, p. 149).

Por sua vez, Buñuel entendia o cinema como um instrumento de poesia capaz de reproduzir, através de imagens sólidas e capturadas fisicamente, o que era da natureza do sonho, do inconsciente, que iria além da capacidade de reproduzir histórias, incluindo certa percepção de mundo único do autor. O autor de *Um Cão Andaluz* reivindicou a prática de um cinema que se configurasse como instrumento de poesia na medida em que deixasse as imagens fluir com “liberdade”. O que vem a ser essa liberdade das imagens, no entanto, é coisa que Buñuel não definiu muito bem, mantendo uma espécie de aura indefinível em torno da palavra poesia, tal como hoje se costuma usar o termo poesia a diversos produtos culturais, como uma espécie de *plus*.

Esse cinema vem propor uma liberdade ao mundo do inconsciente, fora das coerções da sociedade, ou melhor, do que essa sociedade está acostumada a ver e perceber. Para Buñuel, um dos elementos essenciais à obra de arte é o mistério: “aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte” (BUÑUEL, 1983). Esse mistério que Buñuel exalta não é fácil de solucionar, pois não corresponde, por exemplo, aos mistérios dos filmes policiais ou de suspense de Hollywood. O mistério do Cinema de Poesia não se resolve, permanece mistério e sua solução não é importante, assim como não cabe numa resposta curta e “seca”. O mistério do cinema de poesia, então, está sempre associado a outros elementos do universo discursivo, a exemplo da metáfora.

Buñuel tinha uma preocupação com a arte cinematográfica e a justifica pelo fato de que a produção até então teria deixado em segundo plano e não tenha explorado algumas características linguísticas, potenciais do cinema: a sua capacidade de “arrebatar” o espectador; a capacidade de exprimir a subjetividade humana (sonhos, emoções e instintos) e de criar o mistério. Acrescentando ainda que o cinema, como poesia restauradora da subjetividade e do mistério, estaria em tudo que completa e amplia a realidade tangível. Buñuel expõe sua preocupação dizendo que “o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém, quase nunca é usado com este propósito” (BUÑUEL apud XAVIER, 1983, p. 168).

De um modo geral, Buñuel também apresenta um gênero de cinema que estaria em permanente conflito com a narrativa tradicional e cujos contornos, ainda mal definidos, o aproximam do gênero literário da poesia. Portanto, para o cineasta espanhol, o cinema como instrumento de poesia, mesmo integrado de alguma forma a uma narratividade

cinematográfica, funda-se na subjetividade inerente à obra. O poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo "um fato em seus elementos fotogênicos", libertar-se-ia da lógica da sequencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento.

Destacamos ainda a relação imagem/som e a montagem, não como privilégio do cinema de poesia, mas como características importantes para sua existencialidade. A imagem, tradução ideal do mundo do autor, dela se ocupam todos os elementos cinematográficos dentro e fora de campo. Cada imagem obtida recoloca a realidade e ao mesmo tempo exprime a individualidade do autor, como uma característica do estilo autoral. A imagem é sempre concebida com dupla face: um lado representativo, que a puxa em direção ao mundo (e constitui sua garantia referencial), e um movimento metafórico, que é sua parte propriamente criativa e constitui sua garantia artística (AUMONT, 2004, p. 63).

Para o filósofo Gaston Bachelard, a imagem poética é uma espécie de abstração ou impulso comprometida de maneira efêmera e fugaz que, através da expressão artística do poeta, busca a materialidade na poesia. A presença da imagem poética em um filme pode ser notada pelo trabalho desenvolvido pelo diretor e sua equipe ao compor uma cena. Alguns elementos como as lentes utilizadas, a luz, as cores e as interpretações dos atores são importantes para demarcarem a intenção poética na narrativa fílmica. Diante disso, concluímos que a imagem poética no cinema é a manifestação do imagético, daquilo que o autor vivenciou no passado e que agora busca seu lugar no futuro da imaginação do espectador/leitor.

A imagem fala por si só, como sempre foi no Primeiro Cinema, porém, com seu desenvolvimento, a linguagem cinematográfica adquiriu sonoridade, transformando-se em um produto audiovisual. A junção imagem/som se dá através da montagem, e assim como a imagem é elemento constituinte do cinema, o som também tem sua função na criação de sentidos. Quando associados à imagem, os sons produzem um terceiro elemento, que é percebido pelo espectador como um conjunto de informações audiovisuais que traz consigo diversos significados.

Michel Martin diz que a imagem readquiriu o verdadeiro valor realista graças ao acompanhamento sonoro. Dentre as muitas contribuições que o som trouxe para o cinema, o autor destaca o realismo, a impressão de realidade, pois o som aumenta o coeficiente de autenticidade da imagem, a continuidade sonora, ou seja, enquanto que a banda de imagem é uma sequência de fragmentos, a banda sonora restabelece a continuidade. A utilização natural e direta da palavra deu valor expressivo à imagem e ao silêncio uma função dramática.

O silêncio encontra-se promovido a um valor positivo e sabe-se muito bem a função dramática considerável que pode desempenhar como símbolo da morte, de ausência, de perigo, de angústia ou de solidão. O silêncio, muito melhor do que uma música atormentadora, pode sublinhar com força a tensão dramática de um determinado momento (MARTIN, 2005). Desse modo, a ausência do som é utilizada como grande aliada na criação dramática de um filme. No Cinema de Poesia, diria que a ausência de música, por exemplo, é um grande aliado do cineasta, quando este busca expressar o mundo interior de seus personagens, um mundo sombrio, vazio, e a dor de um sentimento que se cala. Por sua vez, também com o som é possível haver um controle de emoções que, às vezes, só a imagem não consegue dar conta.

Surge assim, por necessidade, a montagem. Alguns historiadores concordam em considerar que o efeito estético principal do surgimento da montagem foi uma libertação da câmera, até então mais presa ao plano fixo. É de fato um paradoxo muitas vezes assinalado que, enquanto o caminho mais direto para uma mobilização da câmera parece ter sido, logicamente, o do movimento de câmera, a montagem teve um papel muito mais decisivo nas duas primeiras décadas do cinema. Confirmando o que diz Christian Metz, a “transformação do cinematógrafo em cinema operou-se em torno dos problemas de sucessão de várias imagens, muito mais do que em torno de uma modalidade suplementar da própria imagem” (AUMONT, 2009, p. 64).

A montagem é um conceito artístico presente, de alguma maneira, em todas as artes. Pode ser considerado como um processo de interferência seletiva que vai desde a escolha das matérias-primas a serem utilizadas à composição de cada elemento artístico na criação de sentido e significados de uma obra. Aumont deu-lhe uma definição sucinta: “A montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (AUMONT, 2009, p. 62).

Martin a define como “a organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração” (MARTIN, 2005). O autor também observa que a montagem pode ser definida como “narrativa e expressiva”. A montagem narrativa tem em sua força na linearidade e no imediatismo, ou seja, os planos são organizados em sequências lógicas e cronológicas possibilitando uma interpretação mais sequencial e teleológica. Já a montagem expressiva consiste na justaposição dos planos a partir de duas imagens que geram “terceiros sentidos”.

Compete à montagem selecionar, agrupar, juntar e assim obter uma totalidade que é o filme. Sua função principal é a narrativa, pois é a montagem que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e temporalidade. Separadamente, dois elementos fílmicos não produziram um efeito específico, mas, quando colocados lado a lado, este efeito é alcançado, ou seja, enquanto técnica de produção, a montagem é considerada o elemento dinâmico essencial do cinema.

A montagem aparece como fator decisivo da “edição poética” por que permite que surja o fantástico e o mistério da conexão ou associação de imagens concretas da realidade. A montagem consiste em criar e dá significados ao cinema, de acordo com a visão do autor, podendo, assim, seguir uma sequência linear ou não.

Destacamos, por assim dizer, naquilo que vem a ser o cinema de poesia os procedimentos alegóricos, o aspecto descontínuo e fragmentado no texto e na organização das imagens os acontecimentos que existem além da experiência ordinária do tempo e do espaço, a força com que são colocadas as sensações, a acentuação da subjetividade, o caráter transcendente, a insubordinação dos elementos lançados na obra, o que vai além do que poderíamos chamar de incoerência narrativa. O objetivo não foi sistematizar as características desse cinema, mas destacar alguns elementos que evidenciam o gesto poético no fazer cinematográfico, percebendo-o em formas distintas de recriar a linguagem cinematográfica, seja através da música, da pintura ou com recursos próprios do cinema.

## **1.2.BERGMAN E O CINEMA DE POESIA**

Ingmar Bergman (1918-2007) nasceu na cidade Uppsala, na Suécia. Filho de um rigoroso pastor, sua infância foi marcada por uma educação religiosa que deixou profundas feridas que mais tarde seriam registradas na maioria dos seus filmes. Tornou-se autor completo de seus filmes e renovou a linguagem cinematográfica. Seus filmes carregam uma espécie de autobiografia e seus personagens dão a impressão de se movimentarem dentro de suas próprias cabeças, refletindo um permanente estado de inquietude e angústia existencial (ARMANDO, 1988).

Quando ainda adolescente Bergman deixou a família e foi viver em Gamla Stam, um bairro de artistas em Estocolmo. Foi quando começou a se interessar pelo teatro e pela literatura, artes de que seu cinema iria absorver constantes influências. Entre os autores da literatura nórdica, cuja influência foi inegável sobre Bergman, é imperioso assinalar August Strindberg, de quem ele herdou alguns dos seus personagens, sobretudo as mulheres

destruidoras e os homens destruídos. Depois dos estudos secundários na Universidade de Estocolmo, Bergman dirigiu um grupo de atores amadores e montou, em 1938, sua primeira peça: *Através de um porto livre*, de Sutton Vane. Não se contentando em dirigir peças dos outros, Bergman escreveu, em 1942, *A morte de Gaspard*, que foi representada no mesmo teatro dos Estudantes. Nos anos seguintes, continuou escrevendo peças até que em 1945, estreia seu primeiro filme, *Crise*.

O contexto nesse momento de estreia era de significativas mudanças nos campos da sociedade, da política, da cultura e da arte. O mundo respirava os ares do fim da Segunda Guerra Mundial e, por isso, numa percepção que parece atualmente aceitável, em que pese realizar um cinema de concepção clássica, a filmografia de Bergman seria um verdadeiro divisor de águas entre a tradição e a modernidade.

*Crise*, seu primeiro filme, é oriundo de uma peça teatral. O filme se passa numa cidade da Suécia. A trama se desenrola a partir de uma grande rivalidade entre duas mães que disputam a guarda da filha, sendo uma a mãe adotiva e a outra legítima. A rivalidade é a base de toda a história. A abordagem ressalta a adolescência e o conflito de gerações.

De 1945 a 1947, Bergman realizou quatro filmes com referências do teatro e que apresentam muito bem o desenvolvimento do cinema sueco. É inegável a presença do teatro nos filmes de Bergman.

Os filmes de Ingmar Bergman refletem muito bem as diferentes épocas do desenvolvimento do cinema sueco. O primeiro período da cinematografia bergmaniana caracteriza-se precisamente por uma marcada influência do teatro e só muito ligeiramente podem adivinhar-se nos seus primeiros filmes afirmações de cinema. Tal como seu mestre Alf Sjöberd, Bergman procurou desesperadamente apropriar-se e dominar os recursos do cinema, num esforço de “não teatral”, mas caiu num expressionismo de sabor teatral (ARMANDO, 1988, p. 30).

Com *Sorrisos de uma noite de amor* (1955), ele ganhou um prêmio no Festival de Cannes, em 1956, denominado “humor poético”. O filme estava muito à frente de sua época, na abordagem de um tema que o cineasta já havia mencionado antes, mas que foi pouco estudado: o relacionamento homem-mulher dentro de uma sociedade em que as regras são ditadas pelo homem e a mulher é submissa. Além do humor e da poesia, o filme contém ironia, caricatura, romantismo e dramaticidade. Foi nesse festival que os críticos franceses descobriram um Bergman cineasta, porém, os franceses não levaram em conta que os críticos brasileiros já o tinham descoberto dois anos antes, durante o Festival de Cinema do IV Centenário de São Paulo.

Dando continuidade às suas produções, Ingmar Bergman lança *O sétimo selo* (1956), outra obra prima que concorreu à Palma de Ouro do Festival de 1957, em Cannes, mas só ganhou o prêmio especial do júri. Por volta de 1966, Ricardo Pinheiro Cury, colunista do jornal *O Diário* (hoje *Jornal de Minas*), escreveu um artigo sobre Bergman e deu um panorama sobre o filme:

*O Sétimo Selo*, transcorrido na Idade Média, representa um macabro poema onde a presença da morte, personificada, aliás, é permanente. Poucas vezes houver no cinema uma criação que traduzisse com tão grande fidelidade as maiores emoções e os mínimos detalhes daquele impressionante período da História, onde pessoas eram queimadas vivas sob a acusação de feitiçaria, e a peste assolava aldeias e florestas. Além do problema metafísico que nunca deixou de aparecer em toda obra, Bergman procura principalmente expressar uma mensagem de justiça, esperança e dúvida, solidamente apoiada nos personagens marcantes que sabe criar (ARMANDO, 1988, p. 203).

*O Sétimo Selo* é servido por uma linguagem cinematográfica sem falhas, grandes variedades de planos e beleza plástica de imagens.

No ano seguinte ele lança *Morangos Silvestres* (1957), com o qual entraria para a história, o filme é uma verdadeira revelação da indústria, sobretudo, da arte que é o cinema. Neste ponto, Bergman atinge a síntese ideal da narrativa cinematográfica. Suas imagens são sempre sugestivas e, em algumas ocasiões, tocam o mistério. O homem salva-se dos símbolos e fica para o espectador uma inquietação de ordem metafísica que não é fácil suportar. A síntese de Bergman é de caráter expressivo, de caráter artístico. As tensões produzem um equilíbrio que é o filme acabado, feito, pronto, mas na ordem das ideias, mais do que a síntese, o que há é um mostruário onde cada espectador pode escolher a vontade.

Bergman seguiu e em 1958, lança *O rosto*, um filme romântico-fantástico, repassado num expressionismo alemão sabiamente dosado e assimilado com rara intuição para o ambiente nacional sueco, além de enriquecido de elementos estilísticos pessoais e próprios da escola cinematográfica nórdica. *O rosto* é uma meditação sobre o artista no mundo moderno. Segundo Bergman, “a arte é insignificante em nossa época, pois não tem mais o poder de influenciar pessoas”. Seu protagonista nesse filme é um fabricante de ilusões que explora truques de mesmerismos para trapacear com pessoas, da mesma maneira que o cinema é para Bergman uma lanterna mágica capaz de corporificar fantasias e realidades com uma ambiguidade desconcertante (ARMANDO, 1988, p.21).

*Persona* (1966), marca a maior fase da sua carreira. *Persona* era a máscara no teatro grego. O artifício que esconde a alma. Essa nova história de mulheres deixou perplexa a

crítica mundial que não poupou elogios ao filme que gerou polêmicas em outras áreas, como por exemplo, entre os psicanalistas, já que *persona* designa na obra de Jung, com a qual Bergman está familiarizado, a parte de nossa personalidade, a máscara com a qual nos apresentamos ao mundo. Neste filme os enquadramentos e angulações de câmera, assim, como os experimentos de montagem vão constituir o conjunto de elementos formais verdadeiramente transgressores. Foi através de *Persona*, que Bergman conheceu Liv Ullmann, ela tornou-se não só uma das suas principais atrizes, como também sua mulher por muitos anos.

*Gritos e Sussurros*, um filme de (1972), com o qual ele atinge o ápice estético de sua obra. Construído envolta de cores significativas: o vermelho profundo, o branco puro, o negro sóbrio, o autor diz pensar nos grandes pintores e procurar uma significação simbólica para as imagens belíssimas que surgem na tela, ao som de delicadas partituras de Chopin e Bach. Imagens que contam a história de quatro mulheres que moram numa casa em local determinado, mas cujo tempo se situa no fim do século passado (ARMANDO, 1988, p.22). Em *Gritos e Sussurros* notamos uma sequência surrealista, em que a morta chama sucessivamente Karin e Maria, que a recusam e a repelem, nos conduz à generosidade de Anna. Nessa sequência Bergman remete a *La Pietà*, de Michelangelo, numa cena antológica em que a criada oferece à morta o calor protetor de um corpo.

Em 1974, ele filma *A Flauta Mágica*, adaptação da obra-prima de Wolfgang Amadeus Mozart. *A Flauta Mágica*, por sua realização e pelo caráter maravilhoso em que o filme se desenvolve, apresenta-se, sobretudo, como um sonho de criança. De onde, verdadeiramente, a escolha de uma direção teatral, ao invés do uso de efeitos cênicos, providencia milagres ao nível fantástico-onírico.

Os filmes de Bergman carregam consigo uma espécie de confissão biográfica e os seus personagens dão a impressão de se movimentarem dentro de sua própria cabeça, refletindo um permanente estado de inquietude e angustia existencial. Mas o que mais me fascina em Bergman não é esse extraordinário poder de autoanálise, e sim a maneira pela qual ele entende a sua vivência individual, a ponto de transformá-la em visão universal (ARMANDO, 1988). *Fanny e Alexandre* (1982) é um bom exemplo dessa autobiografia. A obra é a revisão dos velhos temas de Bergman, desde a morte até a significação da arte, passando pela metáfora do teatro como imitação da vida ou da vida como encenação teatral. Na história, o menino Alexandre de doze anos, representa Bergman, e Fanny representa sua irmã de dez anos, e para reforçar a autobiografia, o filme é estruturado a partir da visão de Alexandre.

Destacamos alguns dos filmes de Bergman, os quais julgamos importantes, pois trazem fortes marcas de sua autoria. São filmes de conteúdos fortes, com relevância humana e que se diferenciam, também, pela forma. É a forma que diferencia a arte e é a partir dela que notamos as marcas de autoria, que se resume em uma forma artística, a exemplo da pintura e da literatura, possibilitando ao artista a realização de trabalhos em que se façam perceber a individualidade e o senso estético do criador. Trata-se de filmes que expressam sua visão de mundo e sobre a própria arte. Fazer um filme significa dizer “a verdade sobre si próprio, sobre aquilo que realmente se é” (PASOLINI, 1986). Para Pasolini, o filme, embora derivado do real, da percepção direta da realidade das coisas, é resultado de uma intervenção autoral.

Em que se pesem as marcas de autoria de Bergman, percebemos que a maior parte de sua obra carrega características próprias do teatro. Seus temas sempre estão abordando a condição humana e expõem seu próprio “inconsciente”. Outro fato que enriquece a autoria de Bergman é que ele procurava trabalhar sempre com os mesmos atores e, sobretudo, com atrizes. Ele já tinha um quadro de atores certos, vindos em sua maioria de companhias teatrais, como Liv Ullmann, Bibi Anderson, Ingrid Thulin, as quais não abria mão. Seus filmes são em preto e branco, com ressalva de alguns poucos, a exemplo de *Gritos e Sussurros* e *Paixão de Ana* (1970) e seus personagens costumam conversar com a câmera.

Como cineasta, Bergman costumava filmar seus atores bem de perto, explorando os planos aproximados e valorizando a expressão do olhar, para ele o mais extraordinário meio de expressão.

Em todos os seus filmes, Bergman se inclina sobre os rostos. Ele enquadra o personagem de maneira que possamos acompanhar os movimentos complexos de seus pensamentos através de suas fisionomias. Mas há também diálogos que se revezam com longos silêncios. Diálogos fechados, diretos, percucientes. Esse desejo de fazer os rostos falarem, de apresentar suas antinomias, seus esforços, suas insolúveis questões, Bergman traduz por números planos americanos que confrontam dois personagens. Porém, as palavras nunca dirigem os personagens e nunca determinam uma situação. Há sempre um diálogo brilhante, que não é elaborado para saturar a ação, mas para integrar-se a ela com perfeição (ARMANDO, 1988, p. 135).

Para Bergman cada estado de espírito e cada condição interior de um personagem devem encontrar seu equilíbrio exterior num movimento e num gesto. Os estados de crise e paroxismos sempre integram a ação, mas o *espetáculo* é quase essencialmente feito de rostos que são um das marcas de seus filmes.

Caracterizamos, ainda, o fato de ele utilizar os personagens como meios para tratara de suas questões. E neste quesito vemos o quanto ele se apropria da proposta de Pasolini, da

estratégia da subjetiva indireta livre. Bergman traz essa narrativa de cunho metalinguístico em *Prisão* (1984), com o filme dentro do filme, um índice de modernidade que se tornará recorrente em sua trajetória fílmica. “Fazer cinema é exprimir-se discretamente apesar de tudo, como fez Bergman, ou muito discretamente como Fellini: o autor é aquele que empreende uma forma comunicável ao romance de sua biografia; a arte é dar forma a isso e ter o domínio que o gesto supõe” (AUMONT, 2004, p. 155).

Assim, os gestos poéticos realizados por Ingmar Bergman vão se realizar no uso da metáfora, no uso da sua técnica enquanto cineasta e quando este exprime através de seus personagens a sua subjetividade. O estilo moderno dos seus filmes vai além da narratividade. Embora Pasolini diga que ele pertence ao cinema de prosa, é uma prosa muito particular, uma prosa que com frequência se confunde com a poesia. Em seus filmes, seu estilo prevalece mais que o seu conteúdo. Trata-se de prosa, mas uma prosa que se esfuma continuamente para expressões estilisticamente poéticas, isto é, uma prosa profundamente expressionista (PASOLINI, 1986, p. 104).

Notamos sua poesia em *Persona*, por exemplo, nascido de sua vontade de fazer um poema em imagens, assim como em *Gritos e Sussurros*, com metáforas desconcertantes acerca da dor existencial, característica do estilo mais autoral, entre outros de seus filmes. Acerca dessa poesia, Woody Allen disse em uma entrevista sobre Bergman:

Sua abordagem era poética. Não era prosa; era uma abordagem poética. *O Sétimo Selo*, *Morangos Silvestres*, *O rosto* eram filmes realmente poéticos da mesma maneira que, anos depois, seria possível de se ver num filme como *Gritos e Sussurros* (1972) – que possui pouquíssimo diálogo. Você fica hipnoticamente fascinado pelo movimento de câmera em volta daquela casa vermelha. É assistir à poesia em movimento (CASTAÑEDA; LUCCAS; ZACHARIAS, 2012, p. 211).

Essa poesia no cinema Bergmaniano faz-se, assim, por rupturas no próprio nível da construção do tempo/espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso a regras mais usuais da gramática fílmica. Isso vai exigir do espectador um olhar mais apurado, pois tanto os filmes ditos de poesia quanto naqueles que percebemos o gesto poético, como são muitos dos filmes de Bergman, se apresentam de forma descontínua e fragmentada. Neles estão contidas as obsessões, a vida subjetiva do autor, ou seja, estes elementos tão presentes no cinema de poesia.

Pasolini diz que a característica fundamental do cinema de poesia é “sentir a câmera”. Porém em Bergman não a sentimos da mesma forma apontada pelo cineasta italiano. E não a

sentimos desse modo porque em seus filmes a poesia é “interna” e não está, apenas no nível visível da linguagem. Ela nasce antes de tudo dentro para fora, fruto de seus devaneios, pois Bergman, como ninguém, serviu-se de suas memórias como documentos e matéria-prima de sua arte.

## 2. ANÁLISE DO FILME *GRITOS E SUSSURROS*

Após traçarmos um recorte teórico acerca do cinema de poesia e de trazermos um esboço sobre a filmografia de Bergman, este capítulo apresenta uma análise fílmica de *Gritos e Sussurros*, demonstrando de que forma Bergman usa os recursos cinematográficos para expressar seus gestos poéticos.

Sabendo que a metodologia é o caminho por onde vão ser conduzidas teoria e realidade empírica, partimos de um método inspirado na análise fílmica da estética, que tem como parâmetro os recursos narrativos e estilísticos presentes no livro *A Linguagem Cinematográfica* (2005), de Marcel Martin, demonstrando como os elementos fílmicos são utilizados de modo expressivos no filme *Gritos e Sussurros*.

Portanto, a análise fílmica segue os procedimentos metodológicos baseados nos momentos de estilização formal da obra, como o uso da câmera e outros recursos cinematográficos, que podem ser relacionados aos princípios do cinema de poesia, conforme o pensamento de Pasolini. Para a análise foram selecionadas cenas precisas, que consideramos como aquelas que mais se aproximam do cinema de poesia. Outras cenas serão citadas apenas para a compreensão da obra.

### 2.1 A ESTRUTURA NARRATIVA E O CINEMA DE POESIA

Mencionamos aqui o enredo como parte fundamental de uma narrativa, seja ela qual for. É na relação com o enredo que o personagem vai atuar e se construir, ou seja, a estrutura narrativa contribui tanto psicologicamente como *fisicamente* para a construção da personagem.

Desde o início de *Gritos e Sussurros* já nos deparamos com uma atmosfera densa e de cunho psicológico que faz menção ao estado das personagens, sobretudo da personagem principal. O cenário da ação é uma casa apartada do mundo urbano, meio castelo, meio casa senhorial. Há um jardim tomado pela neblina matutina, bem cuidado e próximo ao prédio principal, mas atravessado por raios de sol outonal. Mas tudo ao redor da casa tem um aspecto desolador e tomado pela quietude. A época na qual se passa o drama é imprecisa, talvez na passagem do século 19 para o 20. O fato de não situar a trama numa data precisa torna o filme ainda mais “aberto”.

No interior da casa predominam tons vermelhos, o que sugere tonalidades associadas às cores do crepúsculo, com uma fotografia que valoriza a luz indireta dos dias de neve, as reverberações dos candeeiros ou os raios de sol outonal. Essa “atmosfera de pôr-do-sol” tem uma função poética específica: trata-se de um clima equivalente ao drama da protagonista que, numa fase crepuscular da vida, espera a chegada da morte. Daí a valorização das sombras em contraste com os figurinos brancos das personagens, pois a sombra do fim “persegue” a protagonista, que se encontra num interior em que predominam o vermelho e suas variações.

É-nos apresentada Agnes (Harriet Andersson), que demonstra sentir muitas dores (sendo estas físicas, mas também existenciais). Ao seu redor, encontram-se suas duas irmãs, que também têm seus “surto de dores”. Há também Anna (Kari Sylwan), a criada, importante personagem que gravita em torno de Agnes. No drama dessas quatro mulheres, Agnes é o centro das atenções e a proprietária da casa, na qual reside desde que nasceu. É possível que Agnes tenha tentado ser pintora ou pianista quando jovem. Há certos indícios que, quando jovem, ela tenha pensado em seguir a carreira artística. Mas, como quase tudo no filme, esse dado biográfico da personagem é apenas sugerido e não afirmado diretamente. Ao longo da vida, parece, que Agnes não teve qualquer relacionamento amoroso duradouro e nunca se casou. Agora, ela espera o fim da vida e vive seu “crepúsculo” deitada, a maior parte do tempo, em uma grande cama, num quarto que pertenceu aos pais. Mesmo que às vezes consiga ficar em pé, encontra-se muito frágil fisicamente, em adiantado estágio da doença.

Os recursos do enredo e os elementos cinematográficos são usados de forma a evidenciar os sentimentos, as emoções e os dramas de cada uma das personagens centrais do filme. O poético é um elemento que provoca e traduz o enredo complexo das emoções das personagens. A intenção do autor é tratar de temas voltados para a investigação dos paradoxos da condição subjetiva humana, sobretudo no que diz respeito ao problema da incomunicabilidade. Embora vivam próximas, essas mulheres, sobretudo Agnes e sua irmã Karen (Ingrid Thulin), vivem “dores” diferentes: a primeira sente a dor da impotência física e a segunda é acometida pelas dores do sufocamento existencial. Essas dores explodem, portanto, em formas de “gritos e sussurros”, ora extremados, ora numa calma dolorosa. Logo, a narrativa do filme se centra mais nos conflitos internos, psicológicos e afetivos das personagens do que no desenvolvimento “externo” e linear de uma trama baseada em causas e efeitos. Os conflitos externos são mencionados de forma secundária, embora também contribuam na formação emotiva das personagens.

Com essa estrutura narrativa centrada nos acontecimentos “interiores” de cada uma das personagens, passamos a conhecer o papel da protagonista Agnes e das personagens

secundárias, que também terão seus momentos de destaques. A narrativa apresenta a seguinte situação: uma mulher está com câncer e aguarda a morte em uma casa de campo. Com ela moram Karen e Maria (Liv Ullmann), as irmãs que cuidam dela, e Anna, a governanta, um ser que demonstra amor de mãe pela doente, enquanto que as irmãs não são capazes de mostrar afeto sincero. Apesar da dor física, Agnes é um “ser de pureza”, digamos assim, pois são suas irmãs que, verdadeiramente, sofrem os tormentos da incomunicabilidade.

Agnes é uma mulher pálida, devido ao seu quadro de saúde debilitado, que passa a maior parte do tempo em seu quarto de paredes vermelhas, assim como boa parte dos móveis. Esse vermelho vai ser contrastado com o branco de suas roupas, os lençóis da cama e as cortinas que também são nesses dois tons. Agnes aparece deitada e ao levantar-se e ao caminhar, vamos conhecendo tudo ao seu redor. Os elementos e objetos que a circundam vão, de forma direta ou indireta, estar em sintonia com seus estados subjetivos, num jogo incessante entre exterioridade e interioridade. Vemos o relógio e passamos a ouvir seus sons, que fazem menção ao tempo da narrativa e às horas de dores. Com o diário surge pela primeira vez o uso da voz off. O diário terá importância no desfecho da história.

Aos poucos, com o desenrolar das imagens, dos sons e das performances das personagens, vamos nos aproximando, cada vez mais, das características de um cinema de poesia. Notamos agora o primeiro olhar subjetivo de Agnes com relação aos seus mundos interior e exterior. Aqui a câmera já passa a ser usada de acordo com as observações pontuadas por Pasolini, fazendo emergir das personagens suas emoções complexas e ao mesmo tempo uma das muitas marcas estilísticas de Bergman: a câmera bem próxima aos rostos das personagens. A função estética dessa aproximação extrema aos rostos das personagens é, basicamente, traduzir, nas expressões e reações, os impactos da teia de relações intersubjetivas que se estabelece entre as pessoas envolvidas, seus desencontros, suas aflições e a falta de diálogo entre elas. Os diálogos existem, mas nunca são esclarecedores e restam aos rostos, captados pela câmera, dialogarem e exprimirem os conflitos das relações familiares.

Na sequência, conhecemos as irmãs de Agnes: Maria e Karen. Maria é mais chegada a futilidades e sem muitos escrúpulos vive o momento presente. Há no filme uma cena em que ela se insinua para o médico da irmã, mas este a ignora. Karen é a irmã mais velha. Mais forte e arrogante, seu maior conflito é a relação com o marido, homem rico que se mudou para um lugar distante do país. Karen entende que seu casamento fracassou e o marido aparece para ela com um misto de desprezo e repugnância, física e emocionalmente. Ela tem uma fachada mais séria, orgulhosa e inacessível. Mas, como é comum nas personagens de Bergman, por

trás dessa imagem orgulhosa esconde-se um ódio impotente do marido e uma visão desencantada da vida. Sua angústia e insatisfação nunca são “ditas” claramente, mas sentidas à meia luz. Mesmo não estando fisicamente doente como Agnes, Karen traz sérias enfermidades emocionais e também se encontra, podemos dizer, em um eterno crepúsculo, entre aquilo que queria realizar e as frustrações de um casamento fracassado. Contudo, essa angústia represada e o ódio contra o parceiro explodem num ataque de Karen a si mesma. Para se vingar do marido, ela, em uma cena fortíssima, mutila o próprio sexo com um caco de vidro. As duas mulheres, Karen e Maria, também travam um conflito entre si. Elas não conseguem se relacionar de forma saudável e dividem o mesmo espaço por causa de Agnes, mais vivem se estranhando o tempo todo.

Já Anna é uma criada devota até a morte, digna de sua ativa resignação. Há um momento em que ela faz uma oração pedindo a Deus pela sua filhinha que morreu, ainda quando criança, por isso, talvez, toda a dedicação que transfere para sua relação com Agnes. Tanto ela quanto Agnes aceitam suas vidas sem reclamar, sem desespero aparente, mas ambas também travam internamente lutas contra dores existenciais, decorrentes de perdas, traumas e passividade.

Até o fim da primeira parte do filme tudo gira em torno de Agnes e de sua condição. As irmãs se dividem para cuidar dela. Anna sempre ao seu lado e o doutor (primeira aparição de um homem no filme), que chega para examiná-la. Também nesta primeira parte, o filme já esboça pequenas partituras de poesia. Destacamos a cena de Agnes com as rosas e a *autobiográfica*, expressões forte da subjetividade da personagem que se revelam poesia em Bergman. Com esses momentos-fragmentos, o filme vai se distanciando da *racionalidade* e da linearidade da “narrativa de prosa” convencional. Essa cena autobiográfica, mencionada antes, parte de uma lembrança e se não prestarmos bastante atenção na construção da história não saberemos definir de qual das personagens vem a rememoração, se de Maria, já que a última cena foi de um pensamento seu, ou se é fruto das memórias de Agnes, uma vez que a cena trata dela.

Esse aspecto fragmentado se faz presente em todo o filme e é característico do cinema moderno, do cinema de poesia, segundo Pasolini. No cinema (como na literatura, aliás), encontramos muitas vezes uma espécie de discurso antinarrativo, o qual contesta a narrativa e as convenções que esta propõe.

No caso do cinema, podemos fazer remontar esta contestação das convenções narrativas aos anos de 1920. É então que, sob uma clara

influência dos movimentos modernistas como o cubismo, o dadaísmo, o futurismo ou o surrealismo, a narrativa cinematográfica é colocada sob um ataque muitas vezes cerrado. A narrativa é despedaçada, estilhaçada, rompida, distorcida nos seus princípios de inteligibilidade e causalidade (NOGUEIRA, 2010, p. 84).

É por causa dessa *distorção* em *Gritos e Sussurros* que não há como falar do filme seguindo uma ordem linear, sendo que seu discurso não foi construindo assim. Há, no início do que chamaremos aqui de “início do segundo ato”, uma cena que introduz o drama vivido na sequência pela protagonista. É nesse momento que surge a segunda peripécia, uma das mais relevantes, que:

Instaura uma espécie de desvio em relação à previsibilidade e a normalidade, desestabilizando a situação de equilíbrio vigente e revelando muitas vezes uma perda de poder por parte do protagonista (início das adversidades). Esta peripécia corresponde à perturbação. Também o chamado momento de crise, localizando sensivelmente o meio do segundo ato e o meio da história, consiste numa peripécia, especialmente vincada, já que é neste ponto que o protagonista se encontra num momento de maior afastamento em relação ao objetivo que persegue. (NOGUEIRA, 2010, p. 108).

Em *Gritos e Sussurros*, acontece o contrário. A protagonista não tem um objetivo a ser alcançado, pois seu destino final já está dado, a morte que se aproxima. Contudo, há um tormento tanto por parte dela, quanto da sua irmã, na cena que antecede a dela. A normalidade que não era tão estável antes nesse momento, se ausenta de vez.

Além do estilo autoral e das características pertencentes ao cinema moderno, nos ocupamos agora do som como recurso que intensifica os gestos poéticos em *Gritos e Sussurros*.

É madrugada e Karen está lendo um livro. O quarto está muito escuro e a única fonte de luz vem de um abajur. Desde o início da cena escutamos os tique-taques do relógio, que aos poucos vão ficando mais evidentes. O vento sopra forte e Karen, assustada, demonstra sentir medo. Mais uma vez o som do relógio, agora mixado em conjunto com o som do vento lá fora, entra como recurso sonoro que explicita a emoção da personagem, a passagem do tempo, a proximidade do fim, o tempo e o vento significando o caráter efêmero da vida como um “sopro”. Não por acaso, é nessa mesma sequência que recomeçam as dores agudas de Agnes. O vento e os tique-taques continuam como quem acompanha o sofrimento da personagem. Ela chama por Anna, que se aproxima e lhe esquentam com o calor do seu corpo. Apesar do tique-taque do relógio, a sugerir uma progressão temporal, o tempo parece não passar naquela casa e Agnes só piora. O doutor é chamado, mas dessa vez não aparece. O dia

amanhece, a crise de dores ainda não passou, mas, paradoxalmente, no mesmo instante aparecem em choque as imagens do relógio e de Agnes dormindo tranquila. Essa sequência é exemplar do predomínio da imagem sobre a ênfase mais usual, no cinema de prosa, no diálogo explicativo. Aqui a intensidade da dor da personagem é narrada *por e nas imagens*, com toda a virtualidade aberta da poesia. As cenas das irmãs no parque e no jardim são outros exemplos dessa narração por imagens “puras”, em cenas que são das mais belas do cinema de poesia.

Na mesma sequência acima descrita, vemos as três irmãs dando banho em Agnes. Essa, aliás, é a única cena em que as duas irmãs são mostradas cuidando de Agnes. A câmera é posta sobre o rosto de Agnes, passando de primeiro plano a um plano detalhe. Mais uma vez o som do relógio introduz na cena a dor da protagonista. Ela está dormindo e vemos também, em um plano geral, Agnes e a rosa que lhe faz companhia, enquanto continuamos a ouvir incessantemente as batidas do relógio. Na outra parte do quarto, encontram-se as três que velam por Agnes. No mesmo instante, Agnes desperta e é tomada por um ataque de dor. Ela grita, chora, sussurra e pede ajuda, afirmando não mais aguentar. Anna a abraça e Maria não sabe o que fazer enquanto Karen tenta ajudar como pode. Chegamos ao ponto crucial do filme, Agnes morre. Sua morte é o ponto de virada, pois Karen e Maria passam a ser as protagonistas da história. Temos também nessa cena performances bem *teatrais*, como o próprio grito de Agnes indica.

Um esboço de peripécia é insinuado aqui, pois a morte de Agnes interfere no rumo da história, causando uma notável tensão dramática e expectativa quanto aos rumos da narrativa. Mas, como é mais característico da poesia bergmaniana, a “peripécia” está envolta em mistério, dúvidas e suprime as relações entre causas e efeitos (NOGUEIRA, 2010). Temos a surpresa de não saber o que irá acontecer com essa nova situação que nos é dada. Agnes deixa de ser o centro das atenções, é fato, mas mesmo assim, morrendo logo no início da trama, sua presença e esse momento da sua morte se prolongam. Pela segunda vez, uma figura masculina entra em cena, mas dessa vez é o padre que veio dar a extrema-unção a Agnes.

Com a câmera imóvel em primeiríssimo plano sobre o rosto de Karen, igualmente como ocorrera na primeira parte com Maria, e como ocorrerá com Anna, temos outro momento de *flashback* no filme. É interessante observar que nessas passagens/transições, enquanto a câmera está sobre os rostos, ouvimos murmúrios que não entendemos, como se cada uma delas quisesse comunicar algo, mas não soubessem ou não conseguissem expressá-lo.

Quando o *flashback* acaba e a “realidade” volta, vemos os mesmos planos dos rostos, mas a diferença no uso da luz que incide sobre os outros lados dos rostos, dividindo as faces. Vemos esse contraste como característica de um ser dividido emocionalmente, afetado por suas fragmentações internas. Há também gritos distantes, que representam a alma da personagem.

Pensando o cinema de poesia como um meio, através do qual o cineasta livremente pode expressar seu inconsciente poético, deixando fluir o mundo dos sonhos – e pesadelos – a como propunha Buñuel, o filme de Bergman nos direciona o tempo todo para as questões afetivas e emocionais das personagens, evidenciando as marcas de autoria do diretor, quebrando a objetividade da narrativa para expressar sentidos poéticos.

No primeiro ato do filme, conhecemos o perfil de cada uma delas, quatro mulheres que dividem praticamente um só cômodo da casa, o quarto de Agnes, onde a trama se concentra e praticamente se desenvolve. Apesar de ter quatro atrizes atuando, o filme não é sobre a “condição das mulheres”, pelo menos não diretamente, mas sim sobre a condição existencial e afetiva dessas mulheres. O mais importante nessa fase é deixar transparecer o lado psíquico de cada uma. Daí que o filme é quase todo atravessado por transições que vão da realidade aos momentos de memórias e/ou sonhos dessas mulheres. Esses *flashbacks*, ao mesmo tempo em que aproximam os dramas dessas personagens, naquilo que estas têm em comum, também descortinam suas diferenças e especificidades, como se o filme nos dissesse não haver uma essência a caracterizar a identidade de gênero, no caso o feminino. Mesmo pertencendo a uma mesma família, classe social e compartilhem um pertencimento a um local cultural específico, a língua, os valores e certas convenções comportamentais, essas personagens, que às vezes compartilham também lembranças em comum, têm muito mais diferenças entre si do que motivos de identificação gênero plena.

No segundo ato, após o ponto de virada do filme, quando Agnes morre, suas irmãs sobem ao primeiro plano. Abaladas pela tão recente morte da irmã, agora elas tentam se relacionar de forma mais amável, o que não acontece e elas entram em crise entre elas mesmas. Mesmo Agnes morrendo logo no início, sua morte vai se prologar até o final, até poucos minutos antes do término do filme. Essa parte do filme é bastante abstrata. O sonho – ou o que quer que seja, como disse o próprio Bergman, – se confunde com a realidade. Temos outro momento de *flashback*, mas dessa vez é Anna que está a lembrar; ela aparece dormindo encostada na cama e desperta assustada por um choro de criança. Ela sai à procura dos sons de choro, mas só encontra Karen e Maria imóveis. Ao entrar no quarto de Agnes, a morta começa a conversar com ela, diz querer ver as irmãs, mas elas fogem. Anna nessa última noite

oferece a Agnes “já morta” o auxílio de sua presença física e reconstrói em uma imagem extremamente tocante a *Piéta* de Michelangelo. Uma das questões preponderantes da obra é exatamente essa tentativa constante de um contato físico que substitui a tentativa de comunicação verbal – esta última utilizando a situação presente, mas também a evocação do passado morto, porém quase sempre mais vivo, mais significativa do que o momento realmente vivido.

Antes desse desfecho, as irmãs decidem o que fazer com os bens materiais: o terreno, a casa, os pertences de Agnes e decidem dispensar Anna. E, em gesto ambigualmente magnânimo, oferecem a Anna algo que pertenceu a Agnes, já que ela foi tão dedicada à irmã. Para a única que a acolhia genuinamente, deixam uma migalha, que ela dispensa. A família reunida, com os respectivos maridos, decide o futuro de Anna, cedendo-lhe o restante do mês na casa e agradecendo, com perversidade evidenciada nos rostos, jeitos e tons de vozes. Maria dá algum dinheiro a Anna e vê-se que é pouco.

Já no terceiro ato da narrativa tudo o que tinha para acontecer já aconteceu, diferente do que ocorre nos filmes com uma narrativa clássica em que a peripécia (que corresponde à resolução) prenuncia uma espécie de retorno à normalidade, de recuperação do poder do protagonista ou de tendência ao reequilíbrio do mundo (NOGUEIRA, 2010, p. 108). Esse reequilíbrio – se podemos chamar esse momento assim –, em *Gritos e Sussurros*, se dá de maneira bastante diferente: a protagonista reaparece na cena por meio de uma lembrança.

O filme termina com Anna lendo o diário de Agnes e a recriação das palavras vai aparecendo na tela com a imagem das quatro em um belo jardim. A câmera fecha no rosto de Agnes e sentimos sua expressão de felicidade. A câmera como recurso narrativo cria esse sentido. Em seguida, a imagem se apaga e é tomada por um tom vermelho com os créditos finais.

## 2.2 LINGUAGEM AUDIOVISUAL E O CINEMA DE POESIA

*Gritos e Sussurros* começa com cenas externas de um imenso jardim. Vemos apenas a faixa de uma casa, árvores e algumas estátuas de anjos. É uma atmosfera sombria, porém sem ser soturna. Poucos raios de luz do sol vão aparecendo por entre as árvores. Aos poucos percebemos uma bruma que representa o sereno do amanhecer. Não há ninguém ao redor. Ouvimos apenas o canto de pássaros e as fortes badaladas de relógios.

Lentamente, um tom avermelhado vai tomando conta da tela e somos conduzidos para o interior da casa. As transições das imagens são feitas nesse mesmo tom, diferentes de outras obras de Bergman, nos quais predominam os tons de preto, cinza e branco.

Na casa, como já dissemos, vive Agnes, a mulher que aguarda em agonia física o seu encontro com a morte. Ao seu lado estão as duas irmãs e a governanta, que assistem inquietas a sua agonia. Agnes é paradoxalmente amável e doce, enquanto suas irmãs, cheias de vida, não são mais que rostos mascarados pelo sofrimento moral. Entre essas duas se trava uma espécie de combate. Elas se odeiam e se amam, unidas e divididas pelo passado, opostas pelo temperamento, unidas pela solidão e pelo condicionamento burguês.

À margem dos duelos odiosos entre Karin e Maria e das tentativas vãs de comunicação entre elas, encontra-se Anna, a criada, que a tudo assiste em silêncio. Ela é a personagem positiva de Bergman nesse filme. Ela encarna o amor, a resignação, a piedade e a simplicidade. Pateticamente maternal, ela será a única a proteger e ajudar Agnes.

Os homens ocupam um papel secundário no filme, como na maioria dos filmes de Bergman, exceto o doutor e o pastor, que introduz uma meditação religiosa à obra. Aqui eles são distantes, cínicos, frios e egoístas, e só têm sentido na história porque fazem parte das recordações femininas. Recordações feitas a partir de primeiros planos dos rostos das mulheres na tela meio encobertos, muitas vezes, e fundidos em vermelho profundo.

Existem três tempos fortes no filme: a exposição dos personagens e das situações, a eclosão, o desenvolvimento da crise e por fim a explosão dramática. Na primeira parte do filme, nos são apresentados os personagens, seus estados mentais, e não há cortes brutos de uma cena pra outra. Vamos passando pelas personagens que estão distribuídas por cenas e ao final destas há um elemento que já compõe o início da próxima. As notas musicais, por exemplo, no final da segunda cena, dá início para a cena das rosas, a qual consideramos aqui como sendo a mais poética, que por sua vez acaba na imagem de uma rosa. Vemos a imagem de Maria fundida à imagem da rosa que vai se apagando na tela e cedendo lugar à personagem. Por se tratar de um filme que a todo instante se fragmenta, desde o início já é preciso ficar atento para o que é “real” e para os momentos de lembranças das personagens.

A primeira sequência, bastante longa, ora em planos-médios, ora com muitos planos de detalhes dos grandes relógios nas paredes, vai nos ambientando dentro da narrativa que se desenrolará praticamente no quarto vermelho. Além da predominância do vermelho profundo no filme, que para Bergman vem representar a cor do sangue e do inferno, mas também o interior humano e a alma, tem o branco da purificação e o negro sombrio, que representam as mentes turbadas de suas personagens. Em geral são cores que procuram dá uma significação

simbólica para as imagens que surgem na tela, ao som de delicadas partituras de Chopin e Bach (ARMANDO, 1988). As personagens estão ora vestidas de branco, ora de preto, e apenas no final há o rompimento deliberado com a cor dominante e com a atmosfera asfíxiante: Anna abre o diário de Agnes e recorda os tempos de felicidade passados com as irmãs num jardim. Todas surgem de branco num verde ao fundo, e a câmera aproxima-se do rosto de Agnes e lentamente vai se apagando na tela.

Logo na abertura do filme, as imagens dos relógios acompanhadas dos ruídos e tique-taques e grandes pêndulos dos relógios já provocam a sensação de se tratar de um “filme de poesia”, uma obra fílmica que vai se distanciar da narrativa clássica. Esses sons que vêm dos relógios nos deixam inquietos e durante toda a história vão-se fazer presentes, tornando-se introdutores de sentidos e “acompanhantes” dos momentos dolorosos de Agnes. De modo a despertar o interesse e cativar a atenção do espectador desde cedo, uma narrativa começa muitas vezes com um evento espetacular ou enigmático que, de alguma maneira, nos faz entrar na história, ainda que a sua ocorrência possa ser irrelevante para o prosseguimento do relato. É o que ocorre com *Gritos e Sussurros*. Ele faz parte do cinema moderno, o cinema de rupturas, a exemplos de obras como *Roma*, *Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini, *A aventura* e *O eclipse*, de Michelangelo Antonioni; *O Evangelho Segundo São Mateus*, de Pier Paolo Pasolini, entre outros. Estes últimos foram cineastas que inovaram os modos de fazer filmes.

Os relógios marcam a passagem inexorável do tempo. O bater dos pêndulos, os grandes períodos de silêncio e depois as crises de dor, os gritos e sussurros, e algumas notas musicais de violoncelo mostram-nos a longa e inútil defesa de um organismo contra um fim implacável. Agnes morre e nos faz lembrar outras personagens bergmanianas que conhecem o mesmo destino. Com a morte de Agnes e as irmãs em primeiro plano, teremos a arrogante Karin, dura, insatisfeita, que vive num estado neurótico constante, e Maria, mais insegura e sem escrúpulos, sem remorsos, que vive o instante presente e usa a inconsciência como álibi.

Logo no início, a câmera é posta sobre o rosto de Agnes. Ela emite seus primeiros sussurros de dor. Vemos sua agonia e, desde então, fica claro que ela é a personagem principal. Mas com sua morte e com as irmãs subindo ao primeiro plano, também estas têm seus surtos, seus gritos, com a diferença de que, ao contrário de Agnes que sofre fisicamente, as dores de Karin e Maria são de cunho psicológico.

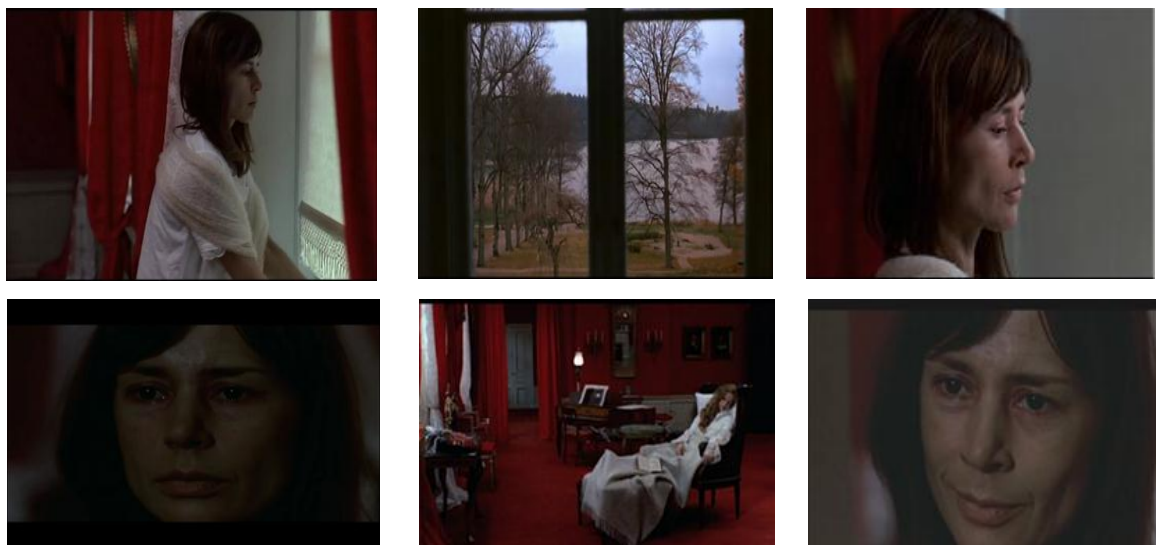
Foram quatro cenas escolhidas para serem analisadas do ponto de vista do cinema de poesia. A primeira cena selecionada é aquela em que notamos pela primeira vez a câmera subjetiva indireta livre, que nos apresenta a debilidade de Agnes, a qual, além de frágil, parece flagrada em sua existência solitária. A segunda cena escolhida é aquela na qual percebemos o

uso da metáfora, quando Agnes se dirige até as rosas que estão sobre a mesa. Na terceira cena, o mais significativo é o plano que irá pontuar uma pequena cena autobiográfica, o momento de lembrança de Maria, que está pensando no momento em que viveu com sua mãe: uma menina está observando a mãe por detrás da cortina. Bergman afirma que aquela menina era ele. Já a quarta cena é o ponto crucial de virada no filme: Agnes é tomada por um ataque de dor. Seus gritos e sussurros são escancarados, numa atmosfera sofrida na qual ela ficará até chegar a morte. Outras cenas foram citadas ao longo da análise para ilustrar o cunho estilístico da obra e, para evidenciar-lo, o conteúdo foi mencionado em segundo plano.

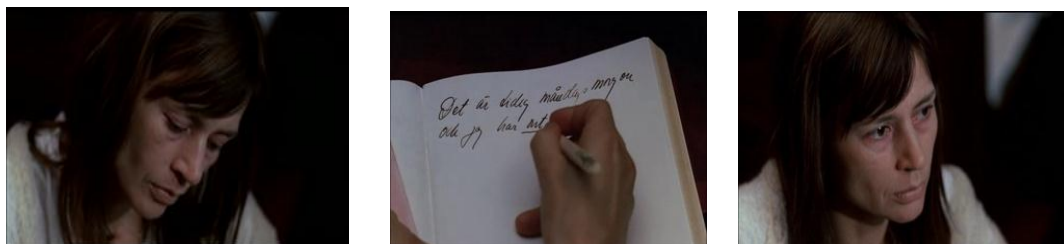
A primeira cena escolhida é aquela filmada com uma câmera subjetiva indireta livre. Além da dor física, Agnes tem sua mente tomada pela solidão. Ela está dormindo e aos poucos vai acordando. A câmera está muito próxima ao seu rosto. Agnes sente dor e começa a dar seus primeiros gemidos. Sentindo-se agoniada, ela toma água, olha para o lado e, em seguida um pouco já mais calma, se levanta, vai até um relógio e ajusta os ponteiros (um recurso metafórico). A câmera que está em plano médio vai acompanhando os passos de Agnes que se dirige até uma janela.



Nesse momento, a câmera que acompanha Agnes até a janela do seu quarto assume o papel de subjetiva<sup>1</sup>, quando Agnes abre a janela e registra o que se passa lá fora, a partir da perspectiva desta. A câmera volta ao rosto de Agnes, que está com o semblante abatido e cabisbaixa. Ela vai se movendo para o interior do quarto. Agora a câmera a enquadra em primeiríssimo plano e pela segunda vez assume o ponto de vista de Agnes. Vemos então o que está acontecendo: sua irmã Maria dormindo em uma poltrona. Novamente a câmera se volta em primeiríssimo plano e vemos Agnes se movendo até uma mesinha, onde se põe a escrever em seu diário.



A câmera fecha e vai variando entre um close-up de Agnes e outro em planos de detalhes do seu diário. Em voz *off*, ela escreve em seu diário como está se sentindo: “É manhã de segunda-feira e eu estou com muita dor. Minhas irmãs e Anna estão revezando para dormir.” Pela voz *off* e ao destacar no papel a palavra “dor”, entendemos que ela sofre fisicamente. Em seguida a câmera volta-se para ela demonstrando, subjetivamente, essa dor, através do seu olhar cansado e abatido.



<sup>1</sup> Nesse caso, a câmera subjetiva é aquela que assume o ponto de vista da personagem. Mas também está incorporada como subjetiva indireta livre, já que está incorporando o momento de solidão da personagem.

O mais interessante dessa cena, do ponto de vista da análise fílmica, é o fato de serem os primeiros momentos em que a câmera assume o estado emocional da protagonista. Até então, foram mostradas cenas de cunho narrativo, registrando seus movimentos, mas sem pretensão de explicitar a subjetividade da personagem. A câmera passa a assumir a subjetiva indireta livre própria do cinema de poesia. Nesse primeiro momento de maneira sutil, os movimentos feitos são feitos para percorrer o ambiente em que Agnes se encontra, representando essa condição de solidão e de dor, colocando o espectador pela primeira vez em contato com o seu estado.

Não só a câmera se envolve no estado emocional da protagonista, mas também pela trilha sonora: é um momento de silêncio, que aos poucos vai sendo cortado pela respiração de Agnes, que caminha com dificuldade, abre a janela e vai escrever em seu diário. Também desde o momento em que Agnes ajusta os ponteiros do relógio, os “sons do tempo” vão se acentuado na cena. Tais sons serão repetidos em outros momentos importantes. Além disso, os relógios trazem, como já foi dito, um sentido metafórico e poético que estão presentes nos momentos de dor de Agnes, aumentando ainda mais a carga emocional/dramática da personagem. As batidas fortes do relógio evidenciam seus momentos de solidão e é a dor que se arrasta no tempo, assim como o tempo que passa lentamente.

Na sequência, Anna, a governanta, entra no quarto e logo em seguida Karin. Nessa sequência é importante observar o momento em que Maria, ao passar por Karin, a toca de leve em seu ombro, como quem quer dizer alguma coisa e Karin que a olha de lado, meio surpresa com a atitude da primeira. Esse olhar de indiferença é um fato importante no filme, pois, a partir desse momento, torna-se claro a questão da incomunicabilidade entre as personagens, assim como nos revela as indiferenças e os transtornos psicológicos e morais que as envolvem.



A segunda cena escolhida é aquela em que percebemos o uso da metáfora. Agnes se dirige até as rosas que estão sobre a mesa. Embalada ao som de notas musicais de violoncelo, Agnes olha para as rosas, retira uma e a cheira, sente seu aroma e delicadamente a coloca sob a mesa. Ela olha para a rosa com ternura e, logo em seguida, abaixa a cabeça. Notamos, então, que a fragilidade da rosa representa uma imagem correlata da fragilidade da personagem, tanto do seu corpo quanto da sua vida psicológica, já que Agnes é um ser que carece de cuidados, assim como as rosas. Ao deixar a rosa sobre a mesa e abaixar a cabeça, Agnes nos dá a entender como ela se sente deixada de lado por aquelas que ela tanto ama, suas irmãs.



Vemos, no último plano que enquadra Agnes e a rosa, mais um momento de solidão e dor emocional da personagem. A câmera junto com outros recursos cinematográficos, tais como o som, a montagem, vai trabalhar na criação imagética da emoção, produzindo desse modo uma imagem com grande carga poética. Temos na tela não só a comparação, ou representação metafórica do objeto em relação ao personagem, ou vice e versa, mas também uma carga emocional sem pieguices ou truques que visam atingir o emocional do espectador de modo melodramático. É prudente ressaltarmos que poesia não é só metáfora, mas o que nos interessa aqui é a forma como a poesia trabalha a metáfora, como ela potencializa a metáfora como recurso da linguagem poética.

Essa cena é uma composição muito densa. A poesia fora da literatura passa pela ideia de sublime que toca o mais profundo do ser. Entendemos essa beleza aqui como um atributo de tudo aquilo que, pela proporção e harmonia de suas formas e através do olho/ouvido ou da imaginação/recordação, produz na sensibilidade uma sensação de prazer (LIRA, 1986, p.30).

Essa questão com as rosas vai se confirmando ao longo da história. Além delas fazerem parte da decoração do ambiente, há sempre uma que mantém relação direta com

Agnes. Quando o médico chega para examiná-la, Agnes está desenhando e ao acompanharmos seu movimento para colocar o desenho na mesinha, vemos se tratar do desenho de uma rosa. Há também outro momento em que ela está dormindo e em um plano geral vemos ela e apenas uma rosa em um copo de água sobre o criado mudo. Depois disso a roda volta a aparecer quando Anna oferece a Agnes, que já está morta, o calor protetor de seu corpo.



Nessa cena da rosa desenhada, quando o doutor a examina e toca com a mão em seu corpo, no “lugar da doença”, de onde emana a dor. Agnes pega a mão dele e a leva até seu peito. O que fica claro aqui é que sua dor pode ser física, mas é, sobretudo, uma dor emotiva, que ela sente na alma, digamos.



É característico do cinema de poesia que um personagem de personalidade conturbada, ou seja, que sofre com dilemas subjetivos, seja o centro da história, a qual gira em torno dele. Em *Gritos e Sussurros*, Agnes, a personagem central, sofre de uma doença física, mas essa doença faz com que sua dimensão psíquica seja abalada e suas emoções mais íntimas aflorem em gritos e sussurros. Desse modo, a dor física é só mais um elemento que contribui na sua dimensão psicológica. A grande questão do filme é a falta de afetividade entre as irmãs e a falta de comunicação entre elas. São seres que se amam e se odeiam ao mesmo tempo, incapazes de se comunicar, que vivem aos sussurros, assustadas pelos cantos da casa, lançam olhares uma sobre as outras e poucas palavras são ditas (exceto quando elas estão pensando).

Bergman usa imagens que falam diretamente dessa dimensão silenciosa e às vezes invisível que somente a poesia pode, nas entrelinhas, tornar visível. Um olhar atento ao universo fílmico de Bergman verá que nesse ponto o cineasta sueco faz poesia com imagens e não apenas “imagens poéticas”.

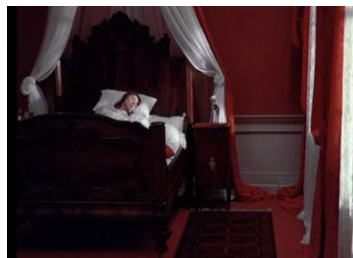
Na terceira cena selecionada, já mencionada antes, o mais significativo é o plano que aparece em uma pequena cena autobiográfica: é um momento de lembrança de Maria. Ela está relembrando os momentos que viveu com a mãe: a menina está atrás de uma cortina observando a mãe sentada e debruçada sobre a mesa. A mãe a descobre escondida atrás da cortina e a chama. A menina pensa que será repreendida, mas, ao invés disso, a mãe a olha no fundo dos olhos e a fita com um olhar de compaixão e colocando a mão em seu rosto.



Nessa cena, também, pontuamos o uso da subjetiva por meio da qual o autor expõe a interioridade das personagens. O estado emocional das personagens (geralmente sofredoras de alguma perturbação) serve como pretexto ao cineasta para uma exposição dos dilemas existenciais, utilizando-se dos recursos da linguagem cinematográfica. Por isso, o que se torna como subjetiva da personagem é justamente a “visão de mundo” do cineasta, que em alguns momentos se liberta da funcionalidade e tem como objetivo a expressividade (SARVENINI, 2004). Para se fazer cinema de poesia, portanto, é necessário que o cineasta seja autor, ou seja, tenha um estilo próprio, e criador de um universo particular, o qual exprime uma espécie de “filosofia” sobre a vida. O cinema de autor ou de poesia é aquele no qual o cineasta não apenas pensa através dos filmes, mas faz o “cinema pensar”.

Essa cena trás muitas significações, além da homenagem que o cineasta faz à mãe, revelando a emoção que esta traz nos olhos. Bergman nos apresenta a partir das personagens um comentário memorialístico do seu mundo com a mãe. Percebemos por meio da câmera a ternura e o carinho de um para com o outro. Não há falas na cena, apenas gestos que comunicam e falam através das imagens. Eis aqui um exemplo da criação de uma atmosfera emotiva sem as concessões ao pieguismo melodramático. Bergman sabe trabalhar as emoções e os afetos sem, contudo, cair no apelo fácil que visa causar uma identificação direta com o espectador comum. Não descarta a emotividade, mas a trabalha em silêncio, sem apelar ao patético “clássico”. Nessa cena há também a aplicação da câmera subjetiva indireta livre proposta por Pasolini, na qual autor usa suas personagens para exprimir sua subjetividade. “O cinema”, assinala Robert Bresson, “é movimento interior – a arte de não dizer nada, não é um código nem espetáculo, mas uma linguagem de imagens e sons em movimento capaz de produzir a voz do silêncio” (Apud SGANZERLA, 2001, p. 26).

Já a quarta cena é o ponto crucial de virada no filme. Agnes é tomada por um ataque de dor, emitindo seus gritos e sussurros, seu sofrimento até que lhe chega a morte. Esta é outra cena fortíssima, que evoca a sensação de não saber o que fazer diante da morte clínica (já que existem outros tipos de morte no filme. Antes desse acontecimento, temos a imagem de um relógio, que entra como um anunciador do momento de dor da personagem, como se dissesse que Agnes estava chegando à hora final. Em seguida, vemos Agnes dormindo e ao seu lado, sobre o crido mudo, está a rosa, sua única companhia. Do outro lado do quarto vemos as outras três personagens, que estavam guardando Agnes. É uma sequência marcada pelo silêncio e, de repente, explode a crise de dor que quebra os acontecimentos, rompendo definitivamente com o silêncio.



Diante da emoção e agonia da dor, cada uma das personagens reage de um jeito. Anna é a primeira a correr e abraçar a irmã, enquanto Agnes grita por socorro. Maria fica assustada por não sabe o que fazer, enquanto Karen tenta lhe dar suporte. Estas são encenações bem com alto grau de teatralidade.



Passado o momento mais tenso, as dores cessam. O som do relógio é acentuado. Agnes olha pela última vez para Anna e em seguida olha para fora da janela, nos tirando para fora de campo e morre. Anna fecha olhos de Agnes e todas choram sua dor.



A cena, como já foi dito, é também o ponto de virada do filme, pois, com a morte de Ages, Karen e Maria sobem ao primeiro plano. É o momento de se mostrarem como realmente são. Nesse momento de perda, Maria tenta uma reaproximação com Karin, buscando restabelecer a amizade com a irmã. A proposta é tentar se conhecer, se aproximarem, o que parece impossível. Karin rejeita o toque, depois cede, mas não aguenta a aproximação. Chora e rejeita Maria e seu toque. Karin dirá que sempre pensou no suicídio, mas que ele é nojento, degradante e sempre igual. Ela vai do riso ao choro, agradece Maria e fala do seu próprio ódio. Grita, pede perdão, ambas choram, se tocam, se beijam. Aproximam-se, afinal. Mais tarde, ao final do filme, será Maria quem irá colocar a distância (e a rejeição) na relação entre as duas, de forma agressiva. A despedida marcará essa impossibilidade, matando uma vez mais uma relação desde sempre moribunda.

Destacamos nessa parte final um fragmento importante do filme que evidencia uma distância latente da realidade à qual estamos habituados, e que, também, faz jus ao cinema de poesia. É uma transição que vai da *realidade* da narrativa para a *realidade* do sonho. Anna está dormindo. Ainda em sonho, ela acorda atormentada ouvindo um choro de criança, que procura, mas não sabe de onde vem o choro. Até que se encontra com Karen e Maria paralisadas (isso mesmo sendo um sonho faz sentido e se conecta com a última cena em que as irmãs discutiram). É aí que nos *perdemos* de vez, digamos, e ficamos sem saber se o que estamos vendo é a realidade do relato ou parte de um sonho. Na mesma sequência Anna vai até o quarto de Agnes e começa a conversar com a morta. Está é uma cena surreal. Agnes pede para ver as irmãs, que mais uma vez a rejeitam e quem a acolhe mais uma vez é Anna e, assim, compõe-se uma cena belíssima.

Em *Imagens*, Bergman se refere a *Gritos e Sussurros* como um poema: “Um ser humano deixa esta vida, mas, como num pesadelo, detém-se a meio caminho, pedindo aos que ficam ternura, reconciliação, libertação” (BERGMAN, 1996, pg. 97). Anna é a única capaz de amar, já que não está presa à existência material pesada daquelas terras, daquela casa, seus objetos, valores, posições sociais e regras de conduta.

O filme termina com duas imagens muito bem construídas que se combinam. Anna lê o diário de Agnes e se percebe mais uma vez que ali, apesar de parecer o contrário, há amor. Do diário vem uma das poucas lembranças afetivas positivas de Agnes com as irmãs naquela casa. Aparece, então, a imagem das quatro personagens nos belos jardins da propriedade, vestidas de branco, portando sombrinhas e compartilhando o balanço da infância. Idealiza-se, portanto, o amor, o respeito e a proximidade entre seres humanos, a despeito da incomunicabilidade que caracteriza suas personagens, numa busca interminável e inalcançável.





A casualidade das imagens/sons da cena final cria um poema-duplo belíssimo. As palavras vão bordando as imagens que vão aparecendo na tela. O poema, ou seja, o filme acaba com a imagem fechada em primeiro plano do rosto de Agnes, que expressa sentir felicidade.

A forma como o filme foi construindo intensifica as marcas de autoria de Bergman, a preferência por atrizes, as características bebidas do teatro, a abordagem de temas tais como Deus, o amor, a morte etc. A exploração dos rostos dos personagens em planos detalhes nos dá a sensação de sentirmos seus medos e suas emoções. Já quanto à questão do poético no cinema, Pasolini defende o uso da subjetiva indireta livre como expressão do autor por meio da personagem no filme, citando também, como característica desse cinema, filmes com aspectos descontínuos, desconfigurados e fragmentário. Contudo, para nós esse poético existe no filme porque há cenas que conseguem tocar o emocional. A poesia está na possibilidade de tocar o sujeito no mais profundo dele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cinema de Poesia teve seu início pela necessidade de expressão da subjetividade do autor, propondo dessa forma uma revisão entre a convenção da linguagem clássica e o formalismo. Por sua vez, o formalismo dispensa a invisibilidade da narrativa clássica para criar um cinema de cunho artístico, no qual se evidencia a consciência da técnica. Por meio desse cinema, o cineasta pode livremente expressar seu mundo inconsciente, passar suas questões por meio de uma personagem, aplicando a técnica da subjetiva indireta livre proposta por Pasolini.

Daí a importância de se ter em primeiro momento um capítulo teórico sobre Pasolini e suas considerações sobre o Cinema de Poesia. Fizemos, também, um percurso pela filmografia de Ingmar Bergman, destacando algumas das suas principais obras, evidenciando suas marcas de autoria. No segundo momento do trabalho, fizemos uma análise fílmica de *Gritos e Sussurros*, abordando como Bergman se apropriou dos recursos cinematográficos e de sua técnica para expressar sua subjetividade e poesia.

Traçamos um caminho diferenciando a prosa da poesia, esta como um discurso mais direto e cuja função é narrar os fatos e acontecimentos; enquanto a poesia é estilística, mais livre do discurso direto. A poesia é a expressão do “eu poético” e por isso tem relação com o mundo inconsciente. O cinema de prosa equivale efetivamente a uma corrente dominante que imprimiu, desde o surgimento do cinema industrial, convenções narrativas herdadas da língua da comunicação da prosa. No cinema de poesia, o verdadeiro protagonista é o estilo singular do cineasta.

Fomos ao longo desta dissertação procurando estabelecer um diálogo entre a linguagem poética e o cinema, relacionando o nosso objeto de estudo com os princípios do cinema de poesia, proposto por Pasolini. Portanto, tivemos nesta pesquisa o objetivo de analisar o filme *Gritos e Sussurros*, de Ingmar Bergman, na perspectiva do Cinema de Poesia. Mais precisamente de que forma Bergman usa o discurso narrativo para expressar seus gestos poéticos.

O que pode ser constatado, mediante a análise do filme, é que as características da obra estão em conformidade com o cinema de poesia. Os elementos observados que evidenciam essa relação são a presença de uma personagem principal, afetada por uma perturbação (na obra em questão, a personagem não sofre de uma perturbação em si, mas tem

suas emoções abaladas por conta da doença, já suas irmãs emocionalmente instáveis) e o modo de representação através da câmera subjetiva indireta livre, além de outros recursos cinematográficos que também estão em harmonia com o estado psicológico da personagem. Essa personagem que guia a narrativa e os momentos de cunho formalista são os meios pelos quais o autor expressa sua visão de mundo e cria um universo ficcional particular. O autor usará os recursos cinematográficos para expressar-se, opondo-se à noção de invisibilidade técnica própria da narrativa clássica. Por isso a consciência técnica é evidente durante o filme. Esses recursos tornam possível a expressividade do autor e uma estética correspondente ao que é buscado no cinema de poesia.

Como exercício de análise, foi importante perceber que o gesto poético está presente em formas distintas de recriar a linguagem cinematográfica, seja através do som, da montagem ou de outros mecanismos próprios do cinema. De modo geral o que se estabelece como poético depende muito da sensibilidade do autor em captar esses mecanismos distintos e levá-los para dentro da obra. De fato, a concepção moderna de poesia está essencialmente enraizada no indivíduo e na subjetividade. O que constatamos é que o poético é do particular de cada um. Essa questão do que é poético ou não passa por essa particularidade do mundo de quem vê o filme e considera poético ou não. Passa também por uma sensibilização, de modo geral, pois nós, seres humanos, vivemos numa dinâmica de desumanização e massificação e a poesia vem para sensibilizar o humano.

O poético ao que propunha Buñuel e ao que evidenciou Pasolini está ligado à subjetividade. Nesse cinema poético, as emoções dos personagens e seus sentimentos são mais importantes que o conteúdo em si. O objetivo é quebrar ou fugir da linearidade e por esse motivo os filmes que se apresentam de forma fragmentada, por exemplo, ou nos quais a câmera trabalha de modo a evidenciar as emoções dos personagens, podem ser considerados pertencentes ao cinema de poesia.

Os gestos poéticos de Ingmar Bergman se concretizam no uso da metáfora (salientando que poesia não é somente metáfora), no uso da sua técnica enquanto cineasta e também quando este exprime através de seus personagens sua subjetividade. O estilo moderno dos seus filmes vai além da narratividade e aparece em obras que se fragmentam e que, a exemplo de *Gritos e Sussurros*, esbarram em partituras de poesia. Caracterizamos as relações entre imagem/som como elementos primordiais para a construção dessa poética e também a questão a montagem cinematográfica utilizada para a obtenção de um elo entre a linguagem poética e o cinema, ou seja, o conceito de montagem ampliada, no qual cada elemento cinematográfico deve estar entrelaçado com o tema principal.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BJORKMAN, S.; MNNS, T.; SIMA, J. **O cinema segundo Bergman**. Ed. Paz e Terra, 1978.
- CARLOS Armando. **O Planeta Bergman**. Belo Horizonte: Oficina dos livros, 1988.
- FAUSTINO, Mario. **Poesia – Experiência**. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A, 1977.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- LYRA, Pedro. **Conceito de Poesia**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivros, 2005.
- MASSAUD, Moisés. **A criação Literária: Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1967.
- MULLER, A. “O cinema de Pasolini ou a língua da realidade”. In: **Devires** (UFMG), Belo Horizonte, n 3, 2006.
- NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema I: laboratório de guionismo**. Covilhã: Livros LabCom, 2010.
- PASOLINI, P.P. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- SAVERNINI, Erika. **Índices de um Cinema de Poesia: Píer Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- SILVA FILHO, Antônio Carlos Pacheco. **Cinema, Literatura, Psicanálise**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária LTDA, 1988.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 2005.