

# A LÍNGUA DA POESIA NO CINEMA: REFLEXÃO A PARTIR DE PIER PAOLO PASOLINI, TZVETAN TODOROV E ROBERT BRESSON

Dária Joana Teixeira Salgado<sup>1</sup>

**Resumo:** Como refere Edgar Morin, podemos identificar duas linguagens que correspondem a dois estados ou duas formas de estar: o prosaico e o poético. Entendidos num princípio dialógico, numa correlação que nos define, bipolariza e nos atribui uma dupla existência – uma regida pelo estado prosaico, que cobre grande parte do quotidiano apoiando-se na lógica para perceber, raciocinar usando uma linguagem empírica, prática e técnica; a outra pelo estado poético, que utiliza a conotação, a analogia, a metáfora. Nesta reflexão apresentar-se-á uma abordagem à estrutura da semiótica da linguagem da poética visual, assim como a forma como comunica na relação entre conteúdo e expressão, justificando-se a alusão às obras do filósofo Tzvetan Todorov que, apesar de se situarem na compreensão da poética nos estudos literários, podem ser transpostas para outras estruturas discursivas, como para esta proposta de estudo que se relaciona com a linguagem dos discursos audio-imagéticos (sobretudo no filme, no vídeo e na vídeo-instalação). Não é pertinente identificar as semelhanças ou pontos análogos entre estes discursos (o verbal e o visual, mas sim entender os principais aspetos diferenciadores da linguagem poética, o que se revelará fundamental no entendimento de uma outra referência tão importante e imprescindível deste estudo que é o ensaio *Cinema de Poesia* do livro de ensaios *Empirismo Herege*, de Pier Paolo Pasolini (1972).

**Palavras-chave:** Cinema; Poesia; Todorov; Bresson; Pasolini.

**Contacto:** [dariasalg@gmail.com](mailto:dariasalg@gmail.com)

## Discursos Poéticos: duas linguagens dois estados/cinematografias

Edgar Morin, no seu livro *Amor, Poesia, Sabedoria*, identifica duas linguagens que correspondem a dois estados ou duas formas de estar – o prosaico e o poético. Estes devem ser entendidos num princípio dialógico, numa correlação que nos define, bipolariza e nos atribui uma dupla existência: uma regida (ou encarnada) pelo estado prosaico, que cobre grande parte do quotidiano apoiando-se na lógica para perceber, raciocinar, usando uma linguagem empírica, prática e técnica; a outra pelo estado poético, que utiliza a conotação, a analogia, a metáfora – um estado que, “pode ser

---

<sup>1</sup> Designer, Artista, Professora do Ensino Superior, Membro da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, Doutorada em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Mestre em Design da Imagem e Licenciada em Design de Comunicação pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. <https://www.cienciavitae.pt/EF12-6F92-55EE>

Salgado, Dária Joana Teixeira. 2022. “A língua da poesia no cinema: reflexão a partir de Pier Paolo Pasolini, Tzvetan Todorov e Robert Bresson”. In *Atas do X Encontro Anual da AIM*, editado por Carlos Natálio, Elisabete Marques e Marta Pinho Alves, 204-212. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-4-5.

produzido pela dança, pelo canto, pelo culto, pelas cerimónias e, evidentemente pelo poema”, (Morin 2005, 35).

Centrando-se esta abordagem na estrutura da semiótica da linguagem da poética visual, como também na forma como comunica na relação entre conteúdo e expressão, justifica-se nesta pesquisa a alusão às obras do filósofo Tzvetan Todorov *Poética e Teorias do Símbolo* que, apesar de se situarem na compreensão da poética nos estudos literários, é passível transpor para outras estruturas discursivas, que nesta proposta de estudo se relaciona com a linguagem dos discursos áudio-imagéticos (sobretudo no filme). Não será pertinente identificar as semelhanças ou os pontos análogos entre estes discursos (o verbal e o visual), mas sim entender os principais aspetos diferenciadores da linguagem poética que se revelará fundamental no entendimento de uma outra referência tão importante, presente e imprescindível nesta reflexão, que é o ensaio *Cinema de Poesia* do livro de ensaios *Empirismo Herege* de Pier Paolo Pasolini.

Uma reflexão teórica sobre a comunicação cinematográfica que, como o próprio refere, está necessariamente ligada à semiótica: “o cinema comunica, o que significa que ele próprio assenta num património comum de signo”, (Pasolini 1982, 137), onde se questiona se a língua da poesia é possível no cinema e, na procura de uma resposta, exige situar a relação entre literatura e cinema: “A técnica do discurso indireto livre é possível no cinema?”, (1982, 143). Pasolini situa a sua reflexão no campo da semiótica começando por estabelecer comparações entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica – ambas instrumentos de comunicação passíveis de assumir um discurso poético, mas cada uma apoiada por um sistema de signos, a saber: os linguísticos, aos quais associa o sistema de *signos mímicos*<sup>2</sup> (porque, necessariamente integrados na língua falada) e os sistemas de *signos visíveis*, que apresenta como uma possibilidade mais enquadrável com a linguagem cinematográfica, sendo neste que, e como refere: “funda a sua própria possibilidade prática de existência, a sua pressuposição ao longo de uma série de arquétipos de comunicação naturais”, (Pasolini 1982, 137-138). Mas, vai mais longe, quando apresenta como possibilidade a existência de um único sistema de signos, referindo os mímicos (que associa como condição necessária à linguagem falada), como aqueles que poderiam cobrir toda a comunicação

---

<sup>2</sup> Pasolini refere que “deve-se invocar o sistema de signos mímicos para integrar efetivamente a língua falada”, acrescentando a sua indissociabilidade da comunicação oral, coloca como hipótese abstrata “a existência de um único sistema de signos mímicos como único instrumento humano de comunicação.” (*ibidem*, 137-138).

humana. Neste aspeto, Pasolini levanta dúvidas sobre a definição do sistema de signos visíveis, já que se refere a eles como (aparentes) sinónimos “mímicos ou visíveis”. No entanto, convém esclarecer que os segundos (além de incluírem tanto os linguísticos como os mímicos), respondem melhor à ideia de uma comunicação “completa” que os seres humanos tanto incluem nas expressões faladas, por intermédio de um corpo que acompanha e exprime significados, como em grande parte das criações humanas (visíveis) que resultam em expressões derivantes de imaginários coletivos: a comunicação feita com imagens (*im-signos*<sup>3</sup>) por intermédio de imagens mentais<sup>4</sup>. Estabelecendo-se uma comparação com a comunicação linguística, podemos constatar que não existe um dicionário, uma gramática comum na qual se fundam as mensagens visuais (independentemente da sua complexidade). Todavia, e como adverte Pasolini, existe sim uma espécie de “*património visual comum*” adquirido pela própria experiência existencial (arquivística) que classifica como “*pré-humano*”; diria ancestral, reconhecível e entendível. Aspeto favorável à linguagem cinematográfica, tanto na ótica da criação como da fruição, uma operação que tanto joga com uma realidade bruta, como com a sua transformação ou expressão individual. É neste ponto que Pasolini aponta como grande diferença entre a literatura e o cinema o papel criativo do escritor e do realizador, como podemos comprovar nas suas palavras: “Em suma, enquanto a operação do escritor é uma invenção estética, a do autor de cinema é primeiro linguística e só depois estética”, (1982, 139).

Retomando a questão da dupla linguagem na criação fílmica, a reflexão de Pasolini orienta-nos para uma leitura que se fundamenta na própria evolução técnica e histórico-social do cinema. Da representação do real, que se faz essencialmente numa narrativa em prosa, e que originalmente se alimenta de um fascínio técnico causado por um certo deslumbramento pela recuperação materializada de um espaço-tempo vivido, o cinema vai ganhando expressão à medida que se vai libertando dos desígnios técnicos, linguísticos e gramaticais. É certo que no ganho de uma linguagem ou expressão própria (que também oscila na voz de cada autor), o cinema parece aproximar-se da língua da

---

<sup>3</sup> Termo usado por Pasolini como análogo ao termo *lin-signos*, derivante do sistema de signos linguísticos.

<sup>4</sup> Sobre as imagens mentais, e no sentido de se direcionar e melhor interpretar a frase em questão, podemos referir que estas imagens são o que compõe a nossa imaginação, o que nos permite imaginar, representar situações imaginárias e experimentar o mundo. Visão partilhada com Jacob Bronowski, quando nos diz que usa a palavra “imaginação” simplesmente para se referir à manipulação das imagens no cérebro dos seres humanos, *A Arte e Conhecimento, ver, imaginar, criar* (Lisboa: Edições 70, 1983, 100).

poesia, mas tal como outras formas de expressão artísticas varia estilisticamente, ora se expressando mais de acordo com uma linguagem em prosa, ora numa linguagem poética. Assim, e em concordância com Pasolini, “o cinema, ou a linguagem dos *im-signos* tem uma natureza dupla: é simultaneamente demasiado subjetivo e extremamente objetivo (até aos limites de uma insuperável e ridícula fatalidade naturalista)”, (Pasolini 1982, 142). Não lhe restando dúvidas sobre este aspeto, no final o que tenta saber é “como é que a língua da poesia, poderá ser teoricamente explicável e praticamente possível no cinema?”, (1982, 143).

No sentido de se compreender possíveis conexões ou analogias, verificáveis sobretudo a partir do novo cinema pela nova crescença visual que se vai assumindo no domínio da expressão comunicacional, pelo protagonismo estruturante na forma de compor imagens, texto e som, podemos considerar que existe um paralelismo tácito entre as formas de narração literária e as formas de narração cinematográfica, nomeadamente na identificação de semelhanças nos princípios diegéticos, extensíveis da técnica do “Discurso Indireto Livre” ao “Discurso Indireto Livre cinematográfico”. Pasolini usa este termo como sinónimo de um outro termo “Subjetiva Indireta Livre”, mais esclarecedor e em concordância com as questões técnico-narrativas próprias do cinema (e que na prática se transcreve para o uso do *plano subjetivo*). Como o próprio refere, “o nascimento de uma tradição técnica da ‘língua da poesia’ no cinema está ligada a uma forma particular do Discurso Indireto Livre cinematográfico” (1982, 143). O autor justifica-o mais como uma possibilidade estilística do que linguística porque abre o cinema a outras formas ou possibilidades expressivas, muitas vezes “sufocadas pela tradicional convenção narrativa”, (1982, 146). A técnica da subjetiva indireta livre, que implica um recurso técnico específico, inaugura assim no fílmico uma outra forma de se ver e de se dar a ver – a representação do mundo vista pelos nossos próprios olhos, segundo um movimento que se inicia na visão interior da personagem e termina na identificação do espetador com a personagem representada. Como Pasolini adverte, não confundamos com o monólogo interior representado na literatura que em nada coincide com uma transposição direta da linguagem escrita para a linguagem das imagens (dos *im-sígnos*) (1982, 142-143). Os formalismos técnicos, conduzem necessariamente a operações linguísticas, cujo grau de representação (medido pelo grau de verosimilhança) ultrapassou naturalmente o real para se aproximar da realidade interior, do imaginário das personagens que tendencialmente e naturalmente o cinema também

teve necessidade de incluir nos seus processos narrativos de dupla realidade. Esta ideia pode ser encontrada nas palavras do grande cineasta Robert Bresson:

“O real que chega ao espírito já não é real. O nosso olho demasiado pensativo, demasiado inteligente. Duas espécies de real: 1º o real bruto registado tal e qual pela câmara; 2º o que nós chamamos real e que vemos deformado pela nossa memória e por cálculos falsos.” (Bresson 1950-1958, 69).

Vista como uma arte do tempo, que constrói e percorre espaços (que usa a observação direta mediante uma transformação que se processa através da sua metamorfose), o cinema, tem a particularidade de nos aproximar da realidade fornecendo-nos orientações para o mundo interior e exterior, abrindo espaço para a criação individual. Mas, desvincula-se da sua relação (aparente) com a realidade dada pela sua capacidade técnica de captura e de reprodução, apesar do artificialismo operado no processo de montagem ou do simples ponto de vista fragmentado da realidade (que depende do referente interior do realizador), para se posicionar como uma arte da reflexão, do pensamento, usando a técnica já não como um fim, mas como um meio que se foi autonomizando enquanto linguagem e que por sua vez se fragmenta estilisticamente. Da relação entre o real e o cinema poder-se-á destacar duas das mais relevantes teorias clássicas do cinema: a teoria fílmica de Eisenstein, pela relação que estabelece entre o cinema e o real e a relação do cinema com a arte, tornando condição necessária ao seu estatuto artístico o exercício da montagem; e a teoria fílmica de Bazin, que se fundamenta essencialmente na análise do real com o cinema, questionando a imagem em si mesma a partir da limitada relação (como condição “natural” e necessária) entre o modelo e o registado. Enquanto Eisenstein funda a representação (filme) com a realidade, “Bazin mantém-nos separados, embora crie uma certa dependência da imagem sobre e sob o real – não só na sua criação como através da sua existência”, (Henderson 1985, 82). Apesar de ambas as teorias fílmicas não apresentarem uma estética completa, Eisenstein toca num dos aspetos fulcrais de qualquer arte poética – os efeitos emocionais provocados nos espetadores<sup>5</sup>. Descentrou-

---

<sup>5</sup> Eisenstein centrava a sua teoria na importância da montagem porque via no seu exercício a condição necessária para o controlo das emoções dos espetadores. Neste exercício, relevava a música (pelo seu carácter abstrato) como um elemento desencadeador de estados emocionais.

se a questão do cinema na relação ou dependência com o real (pelas questões de reprodutibilidade), para se centrar numa perspectiva psico-analítica, na qual se circunscreve a questão da própria linguagem organizativa como um todo, no entendimento do trabalho filmico em si, como um processo complexo e autónomo do qual se fazem leituras e se produzem significados.

Como refere Eduardo Geadá “o cinema inaugura, provavelmente, uma poética da modernidade” (1985, 10), lembrando a visão de Walter Benjamin, “para quem o cinema e a fotografia iniciam não apenas um novo processo técnico de produção artística, mas uma nova era na contemplação e na compreensão do fenómeno estético”, (Geadá 1985, 10). O contexto visual no qual se podem descobrir universos narrativos com uma aproximação a um discurso artístico-poético desvincula a análise de questões que há muito deixaram de fazer sentido, onde os códigos do cinema não devem estar circunscritos à representação do real, mas sim a uma linguagem que se foi desenvolvendo e autonomizando mostrando que – “as imagens e os sons têm uma capacidade inusitada de nos fazer descobrir novos universos em permanente mutação. Essa capacidade centra-se, em grande medida, na distorção se não na destruição, dos códigos que fizeram a glória do velho cinema”, (Geadá 1985, 14).

Ainda que a associação entre imagem e imaginário esteja presente em todas as representações, porque atua num duplo registo (de uma presença e de uma ausência), na arte cinematográfica a relação parece mais evidente pelas semelhanças processuais com as operacionalizadas no pensamento. As imagens responsáveis pela formação das ideias são empregues no sentido de representar o objeto ausente ou o imaginado, recorrendo a esquemas, sinais e símbolos, provocando uma sensação real produzida como se o objeto referente estivesse presente. Na sala escura, na experiência individual estabelecem-se oscilações constantes entre o onirismo filmico e o filmico concreto, tornando o espaço territorial em território de um tempo imaginário, numa experimentação afetiva vivenciada na primeira pessoa. Visão que podemos encontrar em Deleuze, quando nos diz que o cinema é o espaço por excelência para a análise das complexas relações entre passado e presente, memória e acontecimentos – a câmara funda uma consciência que se define não pelos movimentos que é capaz de fazer, mas pelas relações mentais que é capaz de provocar no espetador. O espetador é um [ente] que habita um espaço e se torna mentalmente ativo; e o filme não acontece só na projeção da tela, mas também na cabeça dos espetadores, funcionando como ressonância. A contemplação de uma paisagem que se revela numa faixa de luz,

desperta no espetador um sentido de imensidão, convertendo-o “num lugar de ressonâncias dos efeitos das imagens” (Grilo, 2006). Na sala de cinema o espetador está psicologicamente recetivo ao que vê e imagina e é mediante este poder de identificação que a visão mágica se processa e flui numa osmose dial – o interior estende-se para o exterior e o exterior (o visível) alimenta o interior. Como Bachelard refere:

“a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. (...) «E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz consigo o signo do infinito”, (Bachelard 2003, 189).

Uma experiência poética, de resignificação, ancorada na leitura dos estímulos recebidos do ecrã, juntamente com uma recriação criativa ao nível da montagem mental. Assim, quando o filme resulta simultaneamente numa invenção e criação do seu autor e espetador, funciona como um lugar de criação poética conduzindo o espetador à experimentação sensível, pela identificação que este pode estabelecer com as imagens ao participar criativamente na experiência discursiva. Todorov refere este aspeto como fundamentalmente distintivo e definidor da singularidade desta forma de comunicar que é a sua exegese, dizendo-nos que a relação entre poética e interpretação é, por excelência, a de complementaridade, porque “a interpretação precede e segue ao mesmo tempo a poética”, (Todorov 1986, 13).

Assim, a *poiesis* como produção artística e estética é convocadora de um imaginário eminentemente partilhável e em permanente construção, de um imaginário coletivo, mas também individual, de experiências estéticas que valorizam tanto o adentramento da obra com o seu criador, como da obra com o espetador/recetor. Todorov, chama a atenção para o facto de, apesar do entendimento de *poética* variar ao longo do decurso da história, no seu sentido etimológico existe uma ideia que prevalece, fundamentando-a a partir das palavras de P. Valéry: “como nome de tudo aquilo que diz respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem é ao mesmo tempo a substância e o meio — e nunca no sentido restrito de conjunto de regras ou de preceitos estéticos respeitantes à poesia”, (1986, 12).

A sua natureza estruturalista justifica-se no uso da linguagem como o propósito da criação que se enraíza e edifica na própria organização significativa (ou nos aspetos

semânticos das obras), no como significa e o que significa, dois tipos de semântica para os quais estabelece, naturalmente, dois tipos de sentido: o sentido próprio e o sentido derivado. No processo de significação (dado no paradigma das palavras ou das imagens e sons) o significante evoca um significado, mas, distingue-o do processo de simbolização, “em que um primeiro significado simboliza um segundo”, (Todorov, 1986, 25). Enquanto a significação é dada no vocabulário, “a simbolização produz-se no enunciado (no sintagma)”, (1986, 25). Ao transpor esta ideia, ou forma de entender “poética” para a criação fílmica, podemos identificar os mesmos problemas de “interação dos sentidos”, a partir da “relação de verdade”<sup>6</sup> que também se tentou fazer ao se centrar a questão na relação entre a realidade e o seu referente<sup>7</sup>. Aqui, torna-se pertinente regressar às palavras de Robert Bresson, pela figura de “autoridade” que representa nas questões do cinematógrafo<sup>8</sup>: “Filmagem. O teu filme deve parecer-se com o que vês quando fechas os olhos. (Deves ser capaz a cada instante de o ver e de o ouvir inteiramente)”, (2000, 54).

Já vimos que a questão do verosímil não se faz entre o discurso e o seu referente, mas entre o discurso e aquilo que os leitores fazem dele ou que consideram verdadeiro. Voltamos ao ponto crucial que é a relação entre a obra (que se funde com o olhar do seu criador) e o seu discurso, que pertence a cada indivíduo ou a cada espetador, tornando-se relevante referir que entre aquilo que é percebido e aquilo que se percebe podemos ter como elemento preponderante a figura da personagem, tendo esta um papel crucial nos modos como se processa (o modo de visão) em *extensão* (ângulo) da visão e a sua *profundidade* (ou em grau de penetração). “Henry James chamava aos personagens, que são não só percebidos mas que também percebem, ‘refletores’: se os outros personagens são, antes de mais, imagens refletidas numa consciência, o refletor é a própria consciência”, (Todorov, 1986, 52).

A pertinência desta relação para o campo fílmico, encerra-se na urgência da reiteração da inexistência de visões puras como o ponto de partida de qualquer discurso

---

<sup>6</sup> Como refere Todorov, lembrando que Aristóteles já o tinha dito claramente, “que o verosímil não é uma relação entre o discurso e o seu referente (relação de verdade), mas entre o discurso e aquilo que os leitores consideram verdadeiro” (1986, 29).

<sup>7</sup> Todorov apresenta a *visão* como “a terceira grande categoria que permite caracterizar a passagem entre discurso e ficção” (...) porque, “Os factos que compõem o universo fictício nunca nos são apresentados ‘em si mesmos’, mas segundo uma certa ótica, a partir de um certo ponto de vista”, (1986, 49).

<sup>8</sup> Bresson, fez questão de substituir a palavra cinema por cinematógrafo (distinção que recaia na produção de filmes para massas e de filmes como pura expressão artística. Nas suas palavras, “o cinematógrafo é uma escrita com imagens em movimento e sons.” *Notas Sobre o Cinematógrafo*. (Porto: Elementos Sudoeste, 2000), 17.



poético. As personagens são *refletoras*, porque *carregam as imagens refletidas numa consciência*, sendo a consciência o próprio refletor (que coincide com o seu criador). Sobre as personagens, e que Bresson denominava como modelos, entendia: “Faz-te homogéneo com os teus modelos, e a eles homogéneos a ti.”, ou então, “Modelo. Entre ti e ele não apenas reduzir ou suprimir a distância. Exploração profunda”, (2000, 58). Já os espetadores, funcionam como duplos que se desdobram consoante a experimentação e leitura da obra. É neste jogo formal onde a sobreposição de visões entre autor – personagem – espetador, que se compreende um tecnicismo muito variado nas suas diferentes formas de representação e que vemos emergir os primeiros poemas cinematográficos de criadores tão diversos como Antonioni, Bresson, Resnais, Truffaut, Godard, Mizoguchi ou Bergman.

“O CINEMA procura a expressão *imediate e definitiva* através da mímica, dos gestos, da entoação. Este sistema exclui necessariamente a expressão por contatos e trocas de imagens e sons, bem como as transformações que daí resultam”, (Bresson, 2000, 42).

## BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G. 2003. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bresson, R. 2000. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto: Elementos Sudoeste.
- Bronowski, J. 1983. *A Arte e Conhecimento, ver, imaginar, criar*. Lisboa: Edições 70.
- Deleuze, G. 2004. *A Imagem-Movimento, Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. 2006. *A Imagem-Tempo, cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ferreira, C. M. 2004. *As Poéticas do Cinema – A Poética da Terra e os Rumos do Humano na Ordem do Fílmico*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- Geadá, E. (org.). 1985. “Depois do Cinema”. In *Estéticas do Cinema*. Walter Benjamim, Bela Balazs, Eisenstein, Pasolini, Brian Henderson, Daniel Dayan, Christian Metz, Peter Wollen, Jacques Aumont”. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Henderson, B. 1985. “Dois Tipos de Cinema”, In *Estéticas do Cinema*. Eduardo Geadá (org.). Walter Benjamim, Bela Balazs, Eisenstein, Pasolini, Brian Henderson, Daniel Dayan, Christian Metz, Peter Wollen, Jacques Aumont”. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Morin, E. 1997. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Pasolini, P. P. 1982. “Cinema de Poesia”, In *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Todorov, T. 1986. *Poética* (Ed. Original: Poétique – segunda parte de *Qu’est-ce que le Struturalisme?* 1973), Alfragide: Editorial Teorema, Lda.