



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**  
**MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS**

ANA CAROLINE SILVA BARROS

**CINEMA DE POESIA:**  
A CONSTRUÇÃO DO POÉTICO NOS FILMES *CINZAS NO PARAÍSO* E *O NOVO MUNDO*

SÃO CRISTÓVÃO  
2022



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA**  
**MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS**

ANA CAROLINE SILVA BARROS

**CINEMA DE POESIA:**

A CONSTRUÇÃO DO POÉTICO NOS FILMES *CINZAS NO PARAÍSO* E *O NOVO MUNDO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais. **Área de Concentração:** Cinema, Linguagem e Relações Estéticas.

**Orientador:** Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz

**Coorientador:** Carlos César Mascarenhas de Souza

SÃO CRISTÓVÃO  
2022

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

B277c Barros, Ana Caroline Silva  
Cinema de poesia: a construção do poético nos filmes Cinzas no Paraíso e O Novo Mundo / Ana Caroline Silva Barros ; orientador, Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz. – São Cristóvão, 2022.  
81 f.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe, 2022.

1. Cinema e literatura. 2. Análise crítica do discurso. I. Queiroz, Carlos Eduardo Japiassú de, orient. II. Título.

CDU 791:81'42



**Ata de defesa de Dissertação do Curso de Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais**

Aos trinta dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e dois, às dez horas, na sala 101 da didática 7, Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos, realizou-se a sessão pública de defesa do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, da aluna **ANA CAROLINE SILVA BARROS**, cuja dissertação intitula-se "CINEMA DE POESIA: A CONSTRUÇÃO DO POÉTICO NOS FILMES CINZAS NO PARAÍSO E O NOVO MUNDO", presidida pelo Prof. Dr. CARLOS EDUARDO JAPIASSU DE QUEIROZ. A sessão foi realizada de maneira híbrida, estando na modalidade presencial os seguintes membros da banca, internos ao programa: Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz (orientador) e Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva. A discente Ana Caroline Silva Barros também participou presencialmente da defesa. A Profa. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade participou de maneira remota, através da plataforma *Google Meet*. O orientador passou a palavra à candidata para realizar a apresentação. Em seguida, a primeira examinadora, a Profa. Dra. CATARINA AMORIM DE OLIVEIRA ANDRADE, fez seus questionamentos, apresentando comentários e sugestões acerca da dissertação. A aluna respondeu aos questionamentos. O segundo examinador, Prof. Dr. RENATO IZIDORO DA SILVA, teceu alguns apontamentos. A aluna novamente teve oportunidade de manifestar-se. Em seguida, o Prof. Dr. CARLOS EDUARDO JAPIASSU DE QUEIROZ agradeceu os comentários e as sugestões dos membros da banca. Depois de reunir-se, a comissão considerou a discente **APROVADA**. Nada mais havendo a tratar, a secretaria lavrou a presente ata, que será assinada pelos membros da banca e na qual será anexada a declaração de participação remota.

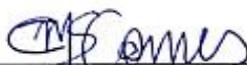
  
Prof. Dr. CARLOS EDUARDO JAPIASSU DE QUEIROZ  
Presidente/Orientador

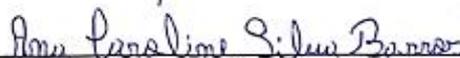
Documento assinado digitalmente  
**gov.br** CATARINA AMORIM DE OLIVEIRA ANDRADE  
Data: 14/09/2022 15:42:45 -0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Profa. Dra. CATARINA AMORIM DE OLIVEIRA ANDRADE  
Examinador externo ao programa- participação à distância por videoconferência

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** RENATO IZIDORO DA SILVA  
Data: 08/09/2022 23:23:51 -0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

Prof. Dr. RENATO IZIDORO DA SILVA  
Examinador interno ao programa

  
Prof. Dr. CARLOS MAGNO SANTOS GOMES  
Examinador suplente externo ao programa

  
ANA CAROLINE SILVA BARROS  
Discente

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu namorado Douglas Oliveira que foi um grande companheiro nesta jornada, que me apoiou desde o começo na realização do meu sonho. Obrigada por tanto. Sou muito grata pelo seu amor.

A Ruan Paulo que esteve sempre presente para tirar minhas dúvidas a respeito do mestrado, sempre muito prestativo e parceiro.

Ao meu orientador por ter acreditado em mim e no meu projeto e por sua paciência nos momentos tortuosos.

Ao PPGCINE e à UFS por tornarem meu sonho possível e por acolherem tão bem seus estudantes.

Aos membros da banca por suas preciosas contribuições.

Ao meu pai que sempre apoiou meus estudos e me deu condições necessárias para chegar até aqui, mesmo em meio a dificuldades.

A todos os amigos e familiares que festejaram minha conclusão no mestrado e torcem por mim.

*E foi nessa idade... Chegou a poesia  
para me buscar.  
Não sei, não sei de onde  
saiu, de inverno ou rio.  
Não sei como nem quando,  
não, não eram vozes, não eram  
palavras, nem silêncio,  
porém desde uma rua me chamava,  
desde os ramos da noite,  
de repente entre os outros,  
entre fogos violentos  
ou regressando sozinho,  
ali estava sem rosto  
e me tocava.*

*(Pablo Neruda - Trecho do poema "La  
poesia")*

BARROS, Ana Caroline Silva. **Cinema de poesia:** a construção do poético nos filmes *Cinzas no Paraíso* e *O Novo Mundo*. 2022. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

## RESUMO

Esta dissertação investiga o conceito de Cinema de Poesia e suas características através da exploração de traços estéticos e técnicos usados pelo diretor Terrence Malick nos filmes *O Novo Mundo* (2005) e *Cinzas no Paraíso* (1978). Essa investigação tem como objetivo analisar os elementos próprios da linguagem cinematográfica para produzir o discurso poético no cinema por meio de uma mudança nos seus códigos convencionais. Para a compreensão desse fenômeno, a pesquisa adentra na ideia geral e também literária do termo poesia, em seguida, passa por um comparativo com o conceito de prosa literária e, conseqüentemente, com o cinema prosaico. Após esse embasamento teórico, o estudo do conceito de cinema de poesia será desenvolvido tendo como fundamento inicial o texto *O cinema de poesia* do autor Pier Paolo Pasolini. Os resultados dessa análise apontam a necessidade de mais pesquisas na área, espera-se que se ampliem os debates e os estudos do fenômeno da poesia e sua ocorrência no cinema e nas demais artes.

**Palavras-chave:** Discurso poético. Cinema de poesia. Terrence Malick. Discurso cinematográfico.

BARROS, Ana Caroline Silva. **Cinema de poesia:** a construção do poético nos filmes *Cinzas no Paraíso* e *O Novo Mundo*. 2022. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

## ABSTRACT

This dissertation will investigate the concept of Cinema of Poetry and the characteristics of this type of cinema, looking to prove its occurrence through the exploration of aesthetic and technical traits used by the director Terrence Malick in the films *The New World* (2005) and *Days of Heaven* (1978). This study aims to analyze the elements of cinematographic language to produce poetic discourse in cinema through a change in its conventional codes. In order to understand this phenomenon, the research will go into the general idea, and also, literary of the term poetry. Then, it will go through a comparison with the concept of literary prose and, consequently, with prosaic cinema. After this theoretical basis, the study of the concept of Cinema of Poetry will be developed, having as its initial basis in the text *The cinema of poetry* by the author Pier Paolo Pasolini. During the path that this research will take, it is expected that the debates and studies on the phenomenon of poetry and its occurrence in cinema and other arts will be expanded.

**Keywords:** Poetic discourse. Cinema of poetry. Terrence Malick. Cinematographic discourse.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Incêndio no quarto de Holly .....	46
<b>Figura 2</b> - Incêndio no campo de trigo .....	46
<b>Figura 3</b> - Paisagem vista do carro por Kit e Holly .....	47
<b>Figura 4</b> - O mato próximo ao rio na cena que Bill e Abby se encontram às escondidas .....	47
<b>Figura 5</b> - Personagens indo para o campo e imagens do trabalho rural .....	50
<b>Figura 6</b> - Sequência da morte do Fazendeiro .....	51
<b>Figura 7</b> - Passagem pelo rio (momento de fuga de Abby, Bill e Linda) .....	53
<b>Figura 8</b> - Orvalho no trigo .....	53
<b>Figura 9</b> - Animais da fazenda .....	53
<b>Figura 10</b> - Trabalhadores descansando .....	53
<b>Figura 11</b> - Pintura <i>Christina's World</i> .....	55
<b>Figura 12</b> - Pintura <i>House by the Railroad</i> .....	55
<b>Figura 13</b> - Abby e o Fazendeiro em frente à casa .....	56
<b>Figura 14</b> - Uso do <i>chiaroscuro</i> .....	56-57
<b>Figura 15</b> - Pintura <i>Girl with a Pearl Earring</i> .....	57
<b>Figura 16</b> - Imagens simbólicas e o que elas representam .....	58
<b>Figura 17</b> - Presença da casa em <i>contra-plongée</i> e do fogo nas cenas .....	60
<b>Figura 18</b> – Sobreposições .....	62
<b>Figura 19</b> - Epígrafe inicial .....	63
<b>Figura 20</b> - Poesias verbais .....	65
<b>Figura 21</b> - Encontro de Smith com o Novo Mundo .....	67-68
<b>Figura 22</b> - Toques e gestos .....	68-69
<b>Figura 23</b> - A relação com o divino .....	69-70
<b>Figura 24</b> - Imagens simbólicas perante a morte .....	70
<b>Figura 25</b> - Pocahontas em contato com a natureza .....	73
<b>Figura 26</b> - Natureza na montagem final do filme .....	74

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
1.1	CINEMA COMO POESIA: UMA BREVE REVISÃO DE LITERATURA .....	14
<b>2</b>	<b>O CINEMA DE POESIA</b> .....	<b>19</b>
2.1	POESIA. POÉTICA. POÉTICO: PALAVRA E ORIGEM .....	19
2.2	A POESIA NA LITERATURA .....	22
2.3	O CINEMA DE POESIA SEGUNDO PIER PAOLO PASOLINI .....	28
2.4	PARA ALÉM DE PASOLINI .....	33
<b>3</b>	<b>O CINEMA DE POESIA NA CINEMATOGRAFIA DE TERRENCE MALICK</b> .....	<b>38</b>
3.1	DE UM CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO AO SURGIMENTO DA NOVA HOLLYWOOD .....	38
3.2	TERRENCE MALICK NO CONTEXTO DA NOVA HOLLYWOOD .....	41
3.3	O CINEMA AUTORAL DE MALICK: UM OLHAR POÉTICO DA NATUREZA .....	44
<b>4</b>	<b>CINEMA DE POESIA: ANÁLISE FÍLMICA DAS OBRAS <i>CINZAS NO</i></b> <b><i>PARAÍSO E O NOVO MUNDO</i></b> .....	<b>49</b>
4.1	<i>CINZAS NO PARAÍSO</i> : DA CHEGADA AO FIM DO ÉDEN .....	49
4.2	<i>O NOVO MUNDO</i> : HABITANDO A NATUREZA DIVINA .....	62
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>75</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>79</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O meu senso poético e a apreciação pela poesia surgiram a partir das aulas de literatura da graduação em Letras. Através de poemas abordados em aula, pude, aos poucos, despertar minha sensibilidade e reavivar meu imaginário. Poesias que iam do trovadorismo ao pós-modernismo, com suas ramificações e efeitos distintos para cada época, me encantaram de formas diferentes. Observava como a poesia trazia múltiplos sentidos quando interpretada por muitos leitores. Esse efeito de plurissignificação atrelado ao sensorial e sentimental da comunicação poética despertou em mim o interesse em ser uma pesquisadora dessa atitude artística. Diante disso, constatei que a poesia podia ser vista nas mais diversas manifestações artísticas, ampliando, assim, minha percepção para todas as artes existentes. Logo, uni o interesse da poesia à afinidade que tenho com a sétima arte.

Assim como na literatura, o cinema tem seus movimentos, seus gêneros próprios e uma história grandiosa que necessita cada vez mais de estudos. Há filmes que muitas vezes não têm como o centro a narrativa, ou que há certa importância narrativa, mas com muitos momentos poéticos que se sobressaem à narrativa. Ao decidir entrar no mestrado interdisciplinar em cinema, busquei um ponto inicial para unir meu interesse em estudar poesia à sétima arte. Por essa razão, o autor Pier Paolo Pasolini, com sua teoria que afirmava existir um cinema de prosa e um cinema de poesia, provocou-me para seguir os estudos relacionados a uma poesia cinematográfica.

Partindo de um conjunto de hipóteses escolhidas, o trabalho contará com duas análises fílmicas e com uma pesquisa do tipo bibliográfica, cuja função consiste em apoiar a definição de autores norteadores do horizonte teórico-metodológico voltado à fundamentação da investigação. A finalidade da pesquisa é investigar um conceito e abrangê-lo para propor novas interpretações por meio das fontes escolhidas.

Posto isso, pretendemos fazer a análise da ideia do cinema de poesia por meio da exemplificação de duas obras cinematográficas. Esse fenômeno será analisado e testado nos filmes: *O Novo Mundo* (2005) e *Cinzas no Paraíso* (1978), de Terrence Malick - diretor, roteirista e produtor de cinema norte-americano.

Suas estratégias estilísticas não são distinguíveis do que é rotineiramente chamado de “cinema de arte” e refletem um sentido mais geral do filme como um local em que se pode criar uma nova poética, um uso do cinema

como forma de ver e pensar o mundo (RYBIN, 2011, p. xxi, tradução nossa<sup>1</sup>).

Muitos são os espectadores dos filmes de Malick e teóricos que descrevem suas obras como poéticas a partir de elementos formais do seu processo autoral que criam camadas expressivas que se sobressaem na tela. Esses elementos da estética de Malick se unem para destacar um lirismo em muitos momentos de suas obras, deixando a narrativa em segundo plano. O maior objeto poético do diretor é o espaço, mais precisamente a natureza, que está sendo o tempo todo trazida para a tela para ser contemplada, mesmo sem sua necessidade na narrativa.

Assim, a maneira como é construída sua cinematografia corrobora para uma análise de um cinema de poesia, visto que essas obras cinematográficas têm seu princípio estético próprio do cinema que, assim como na poesia escrita, sai de um ato natural para um ato poético, com bases em conexões estéticas e analogias. Desse modo, este trabalho busca inferir por que seus filmes são considerados poéticos e se é possível se configurar como o cinema de poesia que Pasolini teoriza.

Para obter tal resultado, serão analisados os elementos significativos dos filmes (narrativa, montagem, enquadramento, movimentos de câmera etc.) para a percepção da poesia em sua forma e conteúdo. Além de as obras serem do mesmo diretor, elas têm em comum a temática do amor e da dor que esse sentimento pode carregar. Os dois filmes são de época. *Cinzas no Paraíso* se passa em uma América rural anterior à mecanização, e *O Novo Mundo* ocorre durante a chegada dos colonos à América dos indígenas.

Encontramos personagens inscritos em suas próprias situações sociais e históricas, sujeitos às ondulações poéticas do mundo cinematográfico que Malick molda. Em Malick, as histórias dos personagens são tecidas através das próprias recriações líricas e cinematográficas do diretor sobre o passado americano (RYBIN, 2011, p. xvii, tradução nossa<sup>2</sup>).

Além disso, há também a natureza como um dos elementos principais que quase sempre está em tela em ambos os filmes, em volta de seres que estão ou a adorando (*O Novo Mundo*) e a desfrutando (*Cinzas no Paraíso*) ou, de alguma forma, a corrompendo, violando

---

<sup>1</sup> No original: “his stylistic strategies are not distinguishable from what is routinely called the “art cinema” and reflect a more general sense of film as a site in which one might create a new poetics, a use of the cinematic as a way of seeing and thinking the world.”

<sup>2</sup> No original: “we meet characters inscribed in their own social and historical situations, subject to the poetic undulations of the film world Malick shapes. In Malick, the characters’ stories are woven through the director’s own lyrical, filmic recreations of the American past.”

sua pureza. A diferença entre esses filmes e o anterior, *Badlands* de 1973, e o filme que fica entre eles, *Além da Linha Vermelha* de 1998, é a natureza como ideia de paraíso, mas que, com a influência do homem, há uma certa perdição desse paraíso, apesar de ela permanecer onipresente. *Cinzas no Paraíso* inaugura mais fortemente esse estilo do protagonismo da natureza e seus momentos líricos, enquanto *Além da Linha Vermelha* continua ainda muito narrativo, apesar de trazer uma temática semelhante e elementos poéticos.

Se *Cinzas no Paraíso* inaugura o estilo de Malick, *O Novo Mundo* o consolida de vez, *Além da Linha Vermelha* seria a transição para isso acontecer. “Ao contrário de seus filmes anteriores, onde as imagens da natureza se apresentavam entre segmentos narrativos, aqui ela se torna ‘um componente essencial da narrativa’” (PATTERSON, 2007, p. 11), por essa razão, serão apresentados esses percursores do estilo de Malick para serem analisados, tanto do princípio quanto da concretização. Além disso, muitos fatores sensoriais se repetem nesses filmes, como a exploração da voz *off* de forma subjetiva, que, junto com as imagens em excesso, criam momentos líricos, enriquecidos com uma trilha sonora cheia de sensibilidade e uma fotografia feita, em sua maioria, por iluminação natural que cria uma plasticidade sublime.

Dessa forma, esta dissertação será dividida em três partes. Inicialmente haverá um levantamento bibliográfico com o intuito de investigar as nuances e as analogias que se podem inferir do objeto de estudo e de suas fontes. A primeira parte abordará o conceito de cinema de poesia, que é o centro deste trabalho; contudo, antes será feita uma contextualização com a ideia de poesia mais geral, do seu surgimento e do seu significado primário, pautando-se nos estudos literários, o que permitirá compreender o seu conceito mais a fundo para que se faça a relação e a diferenciação com esse termo no cinema. Serão coletados dados que comprovem o fenômeno da poesia no contexto cinematográfico através de um levantamento teórico, partindo, sobretudo, do texto *O cinema de poesia* de Pier Paolo Pasolini, perpassando por teóricos e diretores que assumem as possibilidades da poesia no cinema, como Gilles Deleuze, Luis Buñuel, Jean Epstein e Andrei Tarkovski.

A lacuna deste estudo será preenchida por formulações que deverão ser comprovadas. Assim, verificaremos a hipótese propondo uma explicação do resultado encontrado de forma a somar com estudos relacionados, aproximando-se do marco teórico escolhido. Serão extraídos os elementos principais que fazem um cinema ser de poesia, conforme Pasolini, que é a narrativa em segundo plano, sendo o estilo o protagonista, a montagem e a câmera, que são sentidas, e a ideia da subjetiva indireta livre que se dá por meio da estética do filme. Todos esses elementos serão analisados para conferir suas presenças nos filmes escolhidos.

Ademais, a segunda parte trará referências históricas da Nova Hollywood, a vanguarda que ainda habitava nos anos 1970, em que o diretor Terrence Malick está inserido, que evidencia uma cinematografia que vai contra padrões convencionais de uma Hollywood de estúdio que exala autoria, e a terceira parte se concluirá com a análise fílmica das obras, o momento de investigação do cinema de poesia.

Para analisar o filme a partir de sua linguagem e para compreensão histórica do movimento fílmico das obras selecionadas, partiremos de livros que tratam de cinema como um todo, desde sua história até a linguagem cinematográfica, destacando fenômenos próprios dessa arte. O presente estudo será embasado por teóricos do cinema como Gilles Deleuze com *A imagem-movimento* (1983) e Ismail Xavier com *A Experiência do cinema* (1983). Ao mesmo tempo, o conceito de cinema de poesia será comprovado na análise das obras a partir do referencial teórico. Depois de alcançar o escopo da análise, os resultados serão apresentados por meio desta dissertação-argumentativa.

Para tanto, as seguintes etapas foram traçadas como objetivos específicos: a) explorar o conceito geral da poesia, partindo desse conceito primeiro na literatura; b) estudar o conceito e as características do cinema de poesia; c) identificar os indícios do cinema de poesia no campo das produções cinematográficas através das obras de Terrence Malick; d) contribuir com a abrangência desse estudo e discutir sua importância.

## 1.1 CINEMA COMO POESIA: UMA BREVE REVISÃO DE LITERATURA

As pesquisas do estado da arte são importantes para conhecer o campo teórico-metodológico e mapear as produções acadêmicas das várias áreas de conhecimento. Com essa revisão de literatura, é possível identificar a dimensão acadêmica e social desses trabalhos e, também, as lacunas existentes para que se desenvolvam mais pesquisas.

Esta seção contém trabalhos similares e relacionados ao nosso objeto estudado: o cinema de poesia ou cinema poético. No Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES foi possível encontrar um total de 10 ocorrências ao buscar pelo termo “poesia” e aplicar um filtro na grande área do conhecimento, o das “Ciências Sociais Aplicadas”, em que está inserido o campo da comunicação. E, dentro desse fragmento, começou a busca também pelo termo “cinema” - ou por seus sinônimos - encontrando um total de 215 resultados. Dos 10 trabalhos encontrados relacionados ao cinema e à poesia, um deles se refere ao diretor que iremos investigar, Terrence Malick.

Quando se realizou a busca mediante o filtro “Linguística, Letras e Artes” como grande área de conhecimento e “Artes” como área do conhecimento, foram obtidos 175 resultados, sendo apenas 1 relacionado ao cinema e à poesia, chamado “*A Poética das Artes: as figuras cinematográficas no cinema de poesia*” (2009) de André Scucato, porém, a dissertação não se encontra na internet. Essa temática de estudo se torna ainda mais escassa em Sergipe. Não há trabalhos que abordem o cinema de poesia na biblioteca da Universidade Federal de Sergipe.

Os trabalhos apresentados na tabela possuem uma proximidade teórica com esta pesquisa tanto na intenção quanto nas conceituações. A começar com “*Pegadas de dinossauro: uma expedição teopoética pelo cinema de Terrence Malick*” (QUEIROZ, 2015), que aborda o cinema de poesia de Malick. Mediada pela poesia, a dissertação busca empreender uma jornada em busca de vestígios estéticos que conferem à obra um caráter estilístico singular.

Essa junção da teologia e da poesia abrem portas para um olhar mais aguçado sobre o caráter de autoria do diretor escolhido para esta pesquisa. Queiroz (2015, p. 24) afirma que para “Malick o caminho para uma teopoética começa com as escolhas estéticas do discurso sobre Deus e do *modus operandi* do orador, que se relacionam com uma realidade, provocam uma crise de alteridade e se revelam sob a forma do encontro”. Por meio dessa ideia, o autor analisa que o cinema de Malick representa o divino por meio da relação dos seres com tudo que há em volta, observando essa importante marca do diretor, que utiliza dessa ideia para a construção da estética de sua poesia.

Logo após, em “*Cinema e Poesia - Uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa*” (MENDOZA, 2006), estuda-se outro diretor, contudo, os pressupostos são muito similares ao desta pesquisa, pois refletem sobre os elementos poéticos na construção de uma narrativa cinematográfica, levando em consideração a linguagem e a estética da poesia. Assim como neste estudo, o autor pretende relacionar o que compõe o cinema poético a partir de um filme com uma carga expressiva que é aliada às técnicas formais do cinema.

Ao observar o trabalho “*A construção do poético no roteiro cinematográfico - Potência e Simbiose*” (JOHANN, 2015), notamos que o poético pode alcançar diversas construções estruturais no cinema. A poesia não se limita ao que vemos na tela, ela vai nascendo dos procedimentos e das técnicas traçadas. “Pensamos que a poesia evoca cenas que se alimentam de elementos e de objetos, que tem como objetivo suscitar ‘outros significados’ para aqueles personagens que as habitam e para o público” (JOHANN, 2015, p. 17). Por isso, é possível criar um roteiro poético, sem apenas mover o filme nas leis de funcionalidade, mas

por meio do recorte de um olhar. Essa ideia aponta que o cinema poético também é elaborado para ser poesia intencionalmente desde a escrita do roteiro.

Outro trabalho que amplia o cinema de poesia é a “*Poesia Audiovisual: Narrativas poéticas no cinema documentário de Werner Herzog*” (PENNEY, 2011), que coloca a poesia em um lugar incomum que é em um gênero documentário. Gaston Bachelard apud Penney (2011, p. 11) define a criação poética “como um processo não ensimesmado, mas, pelo contrário, aberto, vital e em comunicação com outras formas de pensamentos e processos criativos”, ou seja, a construção da poesia não se limita, apesar de ser incomum em alguns âmbitos, ela pode estar em qualquer lugar desde que o poeta assim queira e saiba direcionar esse olhar para a sua obra. Essa teoria ajuda a abrir possibilidades poéticas para os diversos tipos de cinema.

Ainda na perspectiva do documentário, a pesquisa “*Para dentro e para fora da imagem: A presença do poético no cinema documentário*” (LESNOVSKI, 2006) também busca comprovar a possibilidade de práticas de cinema poético dentro do filme documental, a partir dos conceitos de poesia cinematográfica dos cineastas Jean Epstein, Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Sergei Eisenstein, assim como de teóricos como Eduardo Peñuela Cañizal e Décio Pignatari, desmistificando a concepção generalizante do documentário como relato direto e de imagens denotativas para comprovar a existência de filmes documentais que subvertem essa forma, complexificando a abordagem das imagens e suas possíveis problemáticas.

Num direcionamento inicial próximo a este trabalho, a “*Poeticidade trágica de Dançando no Escuro em Lars Von Trier*” (CARVALHO, 2010) segue o mesmo princípio de entender a poesia a partir dos seus passos iniciais na Grécia antiga e seu sentido como *poiesis*, assim como faz um comparativo do poético cinematográfico com a poesia escrita. Visto isso, o autor aponta também Pier Paolo Pasolini em seu texto “*O cinema de poesia*”, ao perceber que “a poesia escrita em muito se assemelha ao cinema, tanto no ritmo - essencial nos versos escritos e na montagem cinematográfica, responsável pelo fraseamento fílmico, por sua pulsação rítmica - quanto na feitura por imagens” (p. 87).

Outro tipo de reflexão sobre o cinema de poesia no espaço cinematográfico é tratado no trabalho de pesquisa “*Imagens-sertões: imagens-espço de sertões-prosa e sertões-poesia no cinema brasileiro contemporâneo*” (VELASCO, 2015), que versa sobre os conceitos de cinema de poesia e cinema de prosa a partir da análise do imaginário cinematográfico do sertão nordestino no contexto do cinema brasileiro contemporâneo. É analisada a construção da imagem-espço em filmes contemporâneos utilizando como ponto de partida as teorias de

Imagem-movimento e Imagem-tempo de Deleuze, que auxiliam no pensamento sobre esse espaço, em conjunto com as definições de Pasolini e Sklovski sobre cinema de prosa e de poesia, que possibilitam a classificação dos filmes.

O trabalho “*Poesia em forma de imagem. Arquivo nas práticas experimentais do cinema*” (MENEZES, 2013) faz uma breve aproximação dos filmes documentais e experimentais que utilizam imagens de arquivo com a “língua de poesia” definida por Pasolini. A partir da análise da forma, alguns cineastas se apropriam dessas imagens para propor possibilidades visuais que vão além da linguagem prosaica do cinema.

Numa outra perspectiva, o trabalho “*Por um cinema de poesia mestiço: o filme Caramujo-flor de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros*” (TORCHI, 2008) tem como objetivo realizar uma análise da dinâmica semiótica no enredo do filme *Caramujo-flor* ao reler os signos verbais e visuais que se entrelaçam na construção do texto poético de Manoel de Barros na obra *Gramática Expositiva do Chão-Poesia*. Ao ligar aspectos fílmicos ao da poesia de Manoel de Barros, a pesquisa promove atualização de conhecimentos sobre literatura, cinema, semiótica, barroco e mestiçagem. Pasolini ajuda a fazer o contraste entre a poesia na literatura e o cinema de poesia. No caso desse filme, o cinema de poesia se pauta na montagem e nos procedimentos barrocos e mestiços.

Por fim, em “*Uma poética do cinema silencioso*” (MARCONDES, 2016), a poética do cinema silencioso é desenvolvida a partir de elementos básicos constituintes deste cinema: a imagem, o silêncio e a poesia. “A poesia, neste trabalho, aparece como uma forma de ontologia. Suas possibilidades de investida no mundo aparecem nas coisas mais gerais, imensas, comuns a tudo o que existe” (MARCONDES, 2016, p. 18). Contudo, a poesia também é técnica, e a investigação do cinema enquanto manifestação técnica é importante para essa pesquisa. A poesia revela a poética da obra do cinema silencioso que apresenta ausência do som, a encenação da fala, as imagens e o som que se acrescenta a essas imagens.

Nos últimos anos, houve um aumento das produções relacionadas a esta pesquisa, mas, ainda assim, são poucas, se comparadas a outras temáticas do cinema. O cinema de poesia é um campo vasto para estudar, visto que há muitos filmes que podem ser analisados como um cinema poético. Os pesquisadores aqui expostos fizeram investigações amplas sobre o tema, sem torná-lo um objeto estrito. Observamos um cinema de poesia ligado ao documentário, roteiros, ficção, filmes experimentais, produzindo um material plural mesmo diante da pouca quantidade de trabalhos.

A maioria dos trabalhos encontrados tem alguns dos mesmos referenciais teóricos desta pesquisa, o que fortalece as hipóteses deste tema, principalmente com relação à

principal teoria que o fundamenta: “o cinema de poesia” segundo Pier Paolo Pasolini, ocasionando a maior aproximação entre os estudos. Porém, os trabalhos possuem fontes de análises diferentes e vão se distanciando em alguns aspectos, o que chega mais próximo desta pesquisa é o trabalho “*Pegadas de dinossauro: uma expedição teopoética pelo cinema de Terrence Malick*” que analisa o mesmo diretor, mas que ainda assim se difere quando busca uma análise da teopoética, enquanto que nesta pesquisa o sentido de poesia é mais ampliado, portanto, mais fundamentado nas escolhas bibliográficas.

Este trabalho tem uma relevância acadêmica que ajuda a compor os estudos das artes, o que pode incentivar outros alunos a investigarem mais o tema e a entenderem as diferentes direções do cinema. Ao observar alguns trabalhos a respeito do cinema de poesia, deixando o cinema de prosa menos central, notamos a importância de fazer uma dissertação sobre o modelo estético cinematográfico com esse caráter estético da poesia, que se distancia do tradicional e dos modelos mais trabalhados. Considerando que o cinema, sendo uma arte ainda recente, necessita dessa diversidade de olhares.

## 2 O CINEMA DE POESIA

### 2.1 Poesia. Poética. Poético: palavra e origem

Ao buscar o termo ‘poesia’ no dicionário, encontramos: “1 arte de comunicar por meio de linguagem, sons e ritmos combinados com significados. 2 O gênero poético. 3 Graça, encanto. 4 O que desperta o sentimento, a sensibilidade” (BECHARA, 2009, p. 705). Parece fácil dar significados à palavra poesia, mas sua dimensão de sentidos carrega uma subjetividade que não consegue limitá-la. De acordo com Antunes (2000), a origem da poesia se confunde com a própria origem da linguagem. Ela faz um uso mais primário da linguagem antes da existência de conversas, jornais, aulas e afins, pois, se desvincula dos significados usuais. Por sua aparição em registros antigos em grande parte das culturas letradas, acredita-se ser anterior a escrita. Contudo, essa separação da linguagem e da poesia ocorreu com o emprego do significante e do significado em busca do entendimento dos códigos. Percebemos, então, o interesse estético na utilização da poesia, que não se importa com significados concretos, mas sim com acontecimentos metafísicos que vão além do explicável.

Os antigos gregos usavam a palavra “*póiesis*” com um significado de criação, no sentido de um modo de produção, sentido amplo envolvendo todas as artes ou atividades humanas, o que deu origem à palavra poesia no português. Em vista disso, Platão aponta “[...] que poesia é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos são poetas” (PLATÃO, 1973, p. 43). Nesse sentido primário, a poesia é a própria arte e também é linguagem, posto que toda arte é uma forma de linguagem.

Em sua obra intitulada *Poética*, Aristóteles questiona que a poesia não é apenas um texto em metro. Antes disso, toda a literatura grega pertencia à poética, até textos científicos, devido à presença da métrica. “Aristóteles ressalta criticamente a inadequação do termo ‘poeta’ a todo aquele que se vale do metro para expor um assunto” (COSTA, 2006, p. 11). Ele defende que a essência do texto poético estaria na mímese, que tem vastas representações do real. “Junto com a mímese, o mito e a catarse formam a base de sua teoria da arte poética (literária)” (COSTA, 2006, p. 7). Ele escreve a representação do outro como a principal forma de aprendizado do mundo. Portanto, mímese poética é aquela que imita a ação humana usando a métrica, como uma espécie de representação aprimorada.

Assim, para Aristóteles, na poesia, “o homem tem uma tendência congênita para imitar e encontrar prazer nas imitações; o homem tem uma disposição congênita para a

melodia e o ritmo” (COSTA, 2006, p. 13), por isso a poesia seria a arte mimética que utiliza ritmo. Já para um contexto atual, esses conceitos limitariam a poesia, pois ela tem uma amplitude que contempla as mais diversas manifestações artísticas e naturais, atravessando as fronteiras da imitação e do ritmo.

Numa perspectiva filosófica, a ideia de poesia também corrobora com a ideia de criação e modos de produção pautadas pelos antigos gregos, mas vai adiante quando envolve modos de existência. Por meio do famoso verso de Hölderlin, “... poeticamente o homem habita...”. “É a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (HEIDEGGER, 2001, p. 169). O habitar poético desvincula a ideia de que a poesia está apenas na área da fantasia ou num patamar celestial, acima do homem.

Esse habitar está no sentido de existência e vivências, quando o homem edifica, colhe, constrói, mas não um construir voltado para materialidade e sim um construir de cuidar do crescimento da terra. Quem está construindo fantasia também alcança a poesia. Antes de qualquer coisa, a poesia é condição necessária para tudo que há. Por essa razão, é importante habitar em diversos contextos e construir novos sentidos-significados. O homem os constrói diariamente no cotidiano, na sua história, desde o seu nascimento até a sua morte, cumpre o destino de cuidar e construir, de almejar, de buscar sentido e abrigar o desconhecido, principalmente no que há além do céu.

Por meio da linguagem, o ser traz à tona o que pensa, sente, todas as experiências e ensinamentos do mundo são perpassados, por isso o homem habita poeticamente pela linguagem. “Em sentido próprio, a linguagem é que fala. O homem fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo da linguagem.” (HEIDEGGER, 2001, p. 167). A linguagem é responsável por trazer a essência das coisas, mas não de forma imediata, há antes o processo de co-responder e de estar aberto a escuta. Quando um poeta está fazendo poesia, ele apenas coloca em linguagem o que estava dentro dele, os pensamentos e sonhos são articulados e traduzidos pela linguagem e é por ela que a poesia flui e são expostos os sentidos de todas as coisas.

O homem se coloca num lugar de um ser mortal no mundo em um quadrante que existe entre terra e céu, deuses e mortais. No seu lugar como mortal, o homem habita dentro desse quadrante e faz a vida fazer sentido, assim como a morte e os seres divinos. A partir da conexão entre céu e terra, a partir do momento que o homem olha para o céu num sentido celestial, cria-se uma medida. “O divino é ‘a medida’ com a qual o homem confere medida ao seu habitar, à sua morada e demora sobre a terra, sob o céu. Somente porque o homem faz,

desse modo, o levantamento da medida de seu habitar é que ele consegue ser na medida de sua essência” (HEIDEGGER, 2001, p. 172).

Essa medida não é uma questão espacial, tampouco geométrica, é uma medida que direciona um ao outro e faz o homem se entender como um ser na terra. É nesse medir-se que o habitar poético se pauta. A poesia seria uma medida extraordinária e privilegiada, “pois enquanto medição dessa estranha medida, a poesia mantém-se sempre cheia de mistérios” (HEIDEGGER, 2001, p. 172). O mistério que se inicia no que vem do desconhecido, a começar pelo divino, que é familiar ao homem. A poesia acolhe o mistério e mantém a essência do desconhecido.

Após essas teorias, é até possível pensar numa banalização da poesia quando tudo parece ser poesia, mas, ao final do texto, Heidegger traz o questionamento:

E nós habitamos poeticamente? Parece que habitamos sem a menor poesia. Se é assim, será mentirosa e não verdadeira a palavra do poeta? Não. A verdade de suas palavras se confirma da maneira mais inacreditável. Pois um habitar só pode ser sem poesia porque, em sua essência, o habitar é poético (HEIDEGGER, 2001, p. 179).

Portanto, a poesia se restringe a partir do momento que nem todo o ser humano sabe medir as dimensões ou quando há desmedidas. Um poeta dita poeticamente ao se deixar habitar, ao medir as dimensões, quando se permite habitar de forma sensível, vive de forma sensorial e, antes de tudo, se abre para a escuta, principalmente a escuta do mistério, do desconhecido, do irracional e responde ao chamamento da linguagem. Por essa razão, a poesia permite o homem habitar em sua essência.

Mudanças ocorreram até a poesia ser o que é hoje. “A poesia clássica era sentida apenas como uma variação ornamental da prosa, o fruto de uma *arte* (ou seja, de uma técnica), nunca como uma linguagem diferente ou como um produto de uma sensibilidade particular” (BARTHES, 1971, p. 56). A poesia tinha amarras com a técnica de embelezamento e com estruturas particulares, tanto que era considerada uma espécie de prosa decorada. “Na poética moderna, pelo contrário, as palavras produzem uma espécie de contínuo formal do qual emana aos poucos uma densidade intelectual ou sentimental impossível sem elas” (BARTHES, 1971, p. 57). Ao romper com essa natureza mais fechada, pôde se tornar mais substancial e sensível. É dessa poética moderna que esta pesquisa partirá para abordar uma poesia que pode correr mais intensamente por outras artes, em que sua necessidade é fundamental.

Apesar de ser prevalentemente da literatura, com a eclosão do modernismo, a poesia não se configura apenas como métrica e técnica. Foi provada a partir da construção da poesia em outros sistemas, como versos livres, poesia na prosa, poesia imagética, que ela pode pertencer a todas as artes e à totalidade do mundo. A poesia é concebida como um fruto da alma, beleza de espírito, voltada de prazer, é um meio de expressar o que há de mais íntimo. Poesia são manifestações sensíveis que podem ser buscadas nos elementos da vida, além de ser considerada filosófica por sua capacidade de ser universal. “A poesia é criação de um sujeito assumindo uma nova ordem de relação simbólica com o mundo” (LACAN, 1985, p. 94).

A palavra ‘poética’, além de um conjunto de anotações sobre a arte e a literatura, especialmente sobre a poesia, o que gerou a obra aristotélica, é polissêmica. Assim, como uma das pretensões da poética: “A poesia cria, faz (poiéin, póiema, poietés, póiesis=criar — fazer, criação — poema, criador — poeta, poesia)” (DE LA CRUZ-CORONADO, 1966, p. 57). A palavra *poiétiké*, que vem do latim e significa poética, possui o radical *poiein*, assim como a *poiésis*, que traz essa significação do fazer.

A poética tem seu sentido filosófico e seu sentido científico do estudo da poesia e sua função e estudo da produção da obra de arte. O que ambos têm essencialmente em comum é o estudo da produção. Enquanto os linguistas buscam analisar a construção do poema e de suas leis de produção, na filosofia há uma maior relação com a produção de sentido que opera na criação artística. Contudo, o termo “poética” ou “poético” pode estritamente se referir à poesia, tendo esse sentido adjetivo que indica a qualidade do que contém poesia.

Diante disso, neste texto se usará com mais enfoque o termo “poética” e “poético” com esse sentido adjetivo, a poética enquanto substantivo, no sentido de todo modo de produção, será menos usual no texto e ocorrerá de forma explicativa para uma fácil compreensão. O que importa para este estudo é a poesia como essência da alma.

## 2.2 A POESIA NA LITERATURA

É fato que a poesia está presente em todas as manifestações artísticas, ainda assim, antes de pensar sobre a poesia no cinema, é importante conceitualizar primeiro a poesia na literatura, em que é vinculada historicamente há mais tempo ou mesmo originariamente. O texto cinematográfico sofreu uma influência da literatura assim como do teatro no seu início e depois foi formando sua própria atitude artística. “Com efeito, o cinema e a literatura partilham ambos de um conjunto de homologias estruturais [...], a começar pela presença

transnarrativa das categorias do espaço e do tempo.” (JOZEF, 2010, p. 244). Por conta disso, o estudo primeiro da poesia literária é de suma importância para compreender essa ligação.

Na Antiguidade, surgiu a poesia lírica diretamente ligada à música com foco na expressão pessoal. Com relação ao conteúdo, o discurso lírico era bastante intimista e evocava muita emoção e sentimento. O sujeito lírico era o protagonista nas obras poéticas em várias fases da história: “o sujeito lírico: do ‘ego’ racionalista da poesia clássica, passando pelo subjetivismo romântico e chegando ao sujeito da poesia moderna quando, assumindo a diferença entre o ‘eu’ real do poeta e o ‘eu’ que aparece no poema” (CARA, 1985, p. 7).

Em qualquer época é possível ver no texto lírico uma centralidade do “eu” poético carregado de subjetividade. Essa é a importância da poesia lírica como uma etapa de autossuficiência de criação. O poeta não se limita a apenas doutrinações estéticas e ideológicas em sua construção. Ele produz diante da sua potencialidade expressiva, carregando uma liberdade criativa, gerando, como consequência, uma liberdade interpretativa, importante para amplitude poética, que não se sujeita a uma limitação discursiva.

Apesar de o conteúdo expressivo da poesia ser a grande chave no estudo da literatura, ele caminhou junto com a forma em quase sua totalidade. A exemplo da poesia lírica que passou de sua forma cantada para a escrita, mas a musicalidade através do ritmo continuava presente, agora através de poemas. Aristóteles, de certo modo, foi um precursor no estudo do modelo poético ao refletir sobre a criação do objeto estético. O romantismo, por sua vez, deu grande destaque para ritmo e analogias das poesias.

Os poetas românticos alemães e ingleses foram fundamentais naquele momento, pela relevância que deram à distribuição rítmica dos acentos [...]. Já a poesia francesa, tradicionalmente mais presa aos modelos métricos silábicos, precisou fazer uma verdadeira revolução contra essa versificação silábica e regular e, mesmo assim, o seu lirismo romântico é muito menos libertário e arrojado (CARA, 1985, p. 33).

Logo, o trabalho da poesia se constrói desde o início da história por meio de recursos formais e também estilísticos considerados recursos próprios da linguagem poética, como ritmo, métrica, léxica, morfossintática, semântica e afins. Ao mesmo tempo que há padrões fixos numa mesma estrutura de verso, estrofe e rima, também há a liberdade estrutural vista nos versos livres, sem regra métrica, e os versos brancos, sem rima, mais amplamente introduzido no modernismo.

Enquanto manifestação literária, a poesia é mais explorada dentro do gênero textual “poema”, em que o poético mais se exprime. Por essa razão, a diferença que se tornou mais

comum entre poesia e prosa está no âmbito formal e quantitativo, com foco na separação entre a prosa e o verso. Mas, o que seria a poesia na literatura? Seria o conteúdo, a forma, ambos ou vai além dessas duas variantes? Para entender tais questões, é necessário compreender os estudos de todas as nuances ligadas à poesia para ajudar na compreensão dela como um todo.

O Formalismo Russo é a chave dentro dos estudos literários modernos. O movimento surgiu a partir do desejo de estudar a literatura em sua forma pura, numa abordagem mais voltada para a essência da poesia que buscava “libertar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas” (EIKHENBAUM, 1971, p. 7). Ao se rejeitarem aspectos filosóficos e psicológicos, a arte podia ser investigada de perto em sua essência, sem as amarras concretas da ciência.

A obra literária era estudada em sua forma a partir de uma materialidade textual que delimitava sua estrutura. “Roman Jakobson escreveu um trecho famoso, que se tornaria quase um manifesto do movimento: A poesia é linguagem em sua função estética” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. IX). O objeto de estudo, portanto, era a literariedade, ou seja, os processos formais que tornam uma obra um produto estético, que determina o que é uma obra literária.

Considerando esses argumentos, percebemos que a diferença entre a literatura e uma obra não literária não se encontra no conteúdo, mas na forma como o tema é comunicado. É possível compreender a diferença entre a linguagem poética e a linguagem cotidiana. Jacobinski em seu artigo “Sobre os Sons da Língua Poética” constatou que os fenômenos linguísticos devem ser classificados a depender do ponto de vista objetivado em cada caso pelo sujeito falante:

Se os utiliza com objetivo puramente prático da comunicação, ele faz uso do sistema da língua quotidiana (do pensamento verbal), na qual as formas lingüísticas (os sons, os elementos morfológicos, etc.) não têm valor autônomo e não são mais que um meio de comunicação. Mas, podemos imaginar (e eles existem realmente) outros sistemas lingüísticos, nos quais o objetivo prático recua a um segundo plano (ainda que não desapareça inteiramente) e as formas lingüísticas obtenham então um valor autônomo. (EIKHENBAUM, 1971, p. 9).

Na vida cotidiana, o homem perde a consciência singular dos eventos e dos objetos. Há, então, uma desatenção causada pela naturalização de tudo que é comunicado, e a percepção se anula em vista da repetição dos fatos. Esse processo tem o objetivo de deixar a comunicação automatizada e cada vez mais econômica, sem que se necessite tanta reflexão. Já a linguagem poética existe para reacender essa sensação de vida das coisas, de como são

percebidas e singularizadas. O poeta deve reinventar significados para restaurar o que já é conhecido e, nessa perspectiva, causar sensações de descobertas.

Tezza (2003) traz argumentos baseados nos formalistas russos que apontam a poesia como uma linguagem em oposição à linguagem prática e direta, que é voltada para comunicação cotidiana e assume uma forma objetiva, enquanto que a linguagem poética se distingue numa dimensão “autossuficiente” que se define como uma forma que não se confunde com outras formas e usos da linguagem. Essa linguagem poética tem uma conexão própria com a vida que nos dá possibilidades de recriar o mundo por meio da liberdade do nosso interior.

“O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia” (BOSI, 1977, p. 140), em que os significados são doados pela iniciativa poética de maneira não convencional, com intuito de recriar os objetos em uma série de conotações imagináveis.

Muito antes de dar significados aos seres, o homem enxerga, sonha e cria memórias a partir dos olhos que captam as formas do mundo. Partindo da perspectiva de a imagem ser anterior a palavra, por fazer parte dos sentidos, é importante pensar a arte por meio das imagens. Segundo o princípio do estudo de Potebnia, “não existe arte e particularmente poesia sem imagem [...]”. “A poesia assim como a prosa é antes de tudo, e sobretudo, uma certa maneira de pensar e conhecer [...]” (CHKLOVSKI, 1971, p. 39). Ao usar uma imagem não habitual, a arte mostra um mundo desconhecido por meio de um conhecido para facilitar o conhecimento, por ser mais simples do que aquilo que ela explica, o que gera uma economia de energias mentais.

Por outro lado, Ovsianiko-Kulikovski por muito tempo teve que isolar a poesia lírica como uma arte sem imagens, assim como a música e a arquitetura, que são artes ligadas apenas às emoções. Contudo, mesmo com essa diferença, a poesia lírica apresenta semelhanças com a arte de imagens, uma vez que ambas trabalham com palavras da mesma forma. A arte pensada por imagens sobreviveu mais intensamente na teoria simbolista. Chklovski foi contrário à ideia de a imagem ser o traço principal da poesia, afirmando que com o passar dos anos as imagens usadas pelos poetas são as mesmas em todos os lugares e épocas e, assim, são transmitidas. Portanto, são novos procedimentos da mesma criação para trabalhar o material verbal.

Diferente da concepção potebniana, para Chklovski, a imagem não seria uma economia mental, sua função seria transformar o comum em incomum, em estranho. Mas, a

teoria potebniana foi importante para entender a imagem como um predicado usado por autores diferentes para, assim, atribuir qualidades às coisas e pontos de vista variados, o que é relevante para a poesia, que vem de um discurso que permite a interpretação a partir da vivência individual de cada ser.

Potebnia, diante dos seus estudos sobre a imagem, não conseguiu distinguir a língua da poesia da língua da prosa. Ele não percebeu a existência de dois tipos de imagens: “a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão” (CHKLOVSKI, 1971, p. 42). Enquanto a prosa busca um discurso simples e econômico e sua imagem evoca abstração, o discurso poético é muito mais elaborado e a imagem poética é um dos métodos de procedimento desse discurso. Isso é possível quando se enche uma imagem de uma carga simbólica para reforçar a impressão da poesia. “O tremendo poder de síntese da frase poética envolve a *imagem*, o *conceito* e o *som* que sai do corpo humano” (BOSI, 1977, p. 87).

A impressão do discurso poético se sobressai quando passa pelas manifestações da imagem, do pensamento e do som para trabalhar o material verbal, para que se sobressaia uma representação do objeto da poesia que implica numa construção perceptível. Muitas dessas representações estão fundamentados pelas ideias de sons na linguagem oral/escrita. Há a inter-relação do aspecto sonoro com o emocional, ocasionando uma significação própria a partir do ritmo e da sonoridade, utilizados muito na estrutura poética. Porém, Eikhenbaum apresenta oposição às ideias de Potebnia formulada por Chklovski em seu estudo “*Potebnia*” (Poética, Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética, Petrogrado, 1919) que continua a defender que a imagem não é o fator que distingue a língua poética da língua prosaica (quotidiana),

A língua poética difere da língua prosaica pelo caráter perceptível de sua construção. Podemos perceber seja o aspecto acústico, seja o aspecto articulatorio, seja o aspecto semântico. Às vezes, não é a construção, mas a combinação de palavras, a sua disposição que é perceptível (EIKHENBAUM, 1971, p. 15).

A distinção da prosa e da poesia aparenta ser fácil de identificar por muitos por conta das leis próprias da construção, como se percebe na teoria dos formalistas, da forma que envolve aspectos acústicos e semânticos, ou mesmo da métrica, presente desde a poesia lírica. Essa é uma distinção que não há dúvidas, pois se refere à diferença entre verso e prosa, sendo técnicas diferentes da manifestação literária. O aspecto externo tem sua importância no entendimento da poesia, mas não é suficiente para defini-la completamente. O aspecto interno

é o que dá a resposta mais categórica para compreender o que é um ser poético, tanto na literatura quanto nas demais manifestações artísticas.

A poesia está ligada em seu conteúdo na expressão da emoção humana. Ao contrário, “a virtude específica da prosa é ser ajuizadora; e é uma virtude que a poesia não pode ter” (VOSSLER, p. 247 apud MOISÉS, 1987, p. 77). O apelo da prosa está no seu discurso correto e econômico, sem amarras sentimentais, cuja finalidade é narrar e descrever. Já “a poesia tem por objeto o “eu” (enquanto a prosa, o “não-eu”), de modo que o “eu”, que confere o ângulo do qual o artista “vê” o mundo, se volta para si próprio” (MOISÉS, 1987, p. 84). Isso retoma aos primórdios da poesia lírica, fato que sempre esteve presente na poesia enquanto conteúdo, pois o “eu” do poeta é o objeto principal do discurso poético que demanda subjetividade. Tudo que é exterior ao “eu” pouco importa para a poesia, somente interessa se esses elementos externos estiverem interiorizados no “eu” ou se o poeta se projetar nesses espaços exteriores ligados à sua vivência. Desse modo, a vida intimista do poeta é o principal material da poesia e suas escolhas estruturais são seus meios expressivos.

Desse modo, a poesia tem um poder criador de ressignificar o material verbal para colocá-lo em uma nova ordem, ela precisa de elementos para subverter em uma linguagem conotativa, já que nem todas as palavras servem em nível expressivo. É por meio de uma estrutura polivalente, ou seja, por meio de metáforas, que se chega mais próximo de as palavras traduzirem o interior do poeta. “Tudo isso significa que a palavra poética pode reduzir-se a seus componentes primários (os sons), as suas relações sinestésicas (a cor, o perfume, a musicalidade, a forma), ou as significações irracionais, mágicas, oníricas, delirantes, extravagantes, etc.” (MOISÉS, 1987, p. 87). Em vista disso, retoma-se a importância da forma e da estrutura de um poema como facilitadoras da liberdade poética da criação, dessa forma, pretende-se usar dos recursos da linguagem para se aproximar mais fielmente do que o poeta quer expressar.

Ainda assim, nem sempre um poema apresenta poesia, assim como nem toda poesia é construída por meio de um poema. Apenas ir pelo caminho da forma simplificaria a ideia de poesia, caso contrário, não existiria prosa poética, por exemplo, assim como dificilmente se encontra uma obra puramente poética ou puramente prosaica. “Os estudiosos germânicos [...] chegaram a uma fórmula sedutora de obviar a questão: a poesia seria o núcleo residual e essente de toda manifestação artística” (MOISÉS, 1987, p. 82), o que também simplificaria a poesia, pois a tiraria como forma autônoma da arte e, assim, todos os artistas seriam poetas. Toda arte parece possuir aspectos poéticos porque a poesia traduz muito bem a essência artística por meio da sensibilidade interior.

O poeta deixa sua sensibilidade na sua obra, e o leitor se torna encarregado de tomar a poesia para si de forma não passiva. “Significa que a poesia está em nós e não no poema” (MOISÉS, 1987, p. 91). A essência da poesia está em tornar os leitores poetas, mesmo que não sejam criadores dos poemas. É importante a liberdade de não só sentir intimamente a poesia, mas também de recriá-la a partir de suas vivências. Em essência, a poesia cria vida própria, por isso precisa ser percebida, sentida e recriada para fazer sentido como obra independente, pois esse é seu maior poder enquanto arte.

Há estudos mais voltados para aspectos estruturais e outros voltados para aspectos expressivos do conteúdo e a poesia passa por todos esses aspectos, porque carrega essa dimensão substancial. Na teoria, ela não só é difícil de classificar como parece não se adequar às classificações pré-definidas, pois sua natureza tem uma amplitude que não se cabe em qualquer classificação flexível, por essa razão, seus estudos não possuem um ponto final. Há sempre muito do que se analisar no âmbito poético, por carregar, mais que tudo, uma essência universal que vem de dentro do ser.

### 2.3 O CINEMA DE POESIA SEGUNDO PIER PAOLO PASOLINI

O *Empirismo Herege* é um conjunto de ensaios sobre literatura, política e cinema do poeta, escritor e cineasta Pier Paolo Pasolini. Com base no texto de Pasolini, mais especificamente *O cinema de poesia*, notamos que a linguagem literária tem um sistema de códigos facilitadores da comunicação, o que inclui seus conjuntos de regras gramaticais, uma constituição mais complexa que identifica diferentes significados. Esse sistema amplia os horizontes da linguagem literária ao dar infinitas possibilidades de expressões. Para Pasolini, o cinema não tem essa base comunicativa da literatura, mas “o cinema comunica, o que significa que ele próprio assenta num património comum de signos” (PASOLINI, 1982, p. 137).

O obstáculo da linguagem cinematográfica é não possuir uma língua própria, não possuir uma gramática absoluta. Todavia, há possibilidades do cinema enquanto linguagem, “há todo um mundo, no homem, que se exprime sobretudo através de imagens significantes (podemos inventar, por analogia, o termo im-signo<sup>3</sup>): trata-se da memória e dos sonhos” (PASOLINI, 1982, p. 138). Esses im-signos precisam ser estruturados intencionalmente por

---

<sup>3</sup> “Pasolini declara que as imagens fabricadas, significantes, não naturais, são signos imagens, *im-signos*, que ele compara com os signos linguísticos, os *linsignos* (em italiano: *im-segni* e *linsegni*), que, como eles, são intencionais, criados, inventados” (AUMONT, 2004, p. 69).

meio da realidade para gerar essa escrita cinematográfica. “Esta é de fato a opinião de Pasolini: por um lado, o cinema reproduz tal qual os indícios e os símbolos do mundo visível natural; por outro, produz *im-signos* [...]. O trabalho do cineasta consiste em *inventar im-signos e em utilizá-los* [...] para exprimir a realidade.” (AUMONT, 2004, p.69). Portanto, os sonhos, a memória e a realidade são anteriores à gramática, pois é tudo que está em nosso entorno e no inconsciente. Os cineastas assumem essa limitação e trabalham primeiro linguisticamente para depois trabalhar esteticamente em suas obras. São mescladas a ideia de signos linguísticos com a ideia de mímese da vida. O cinema insere sentidos nas imagens cotidianas. Toda essa iconicidade é a representação da realidade. Cada enquadramento é um enunciado diferente que forma uma “escrita” composta de sentidos. Apesar das possibilidades da linguagem cinematográfica, seu maior obstáculo é exhibir e significar o que é abstrato, pois imagens são concretas, sendo essa a maior diferença das obras literárias.

Ao mesmo tempo que na literatura há teóricos que distinguem a linguagem poética da prosaica, no cinema há também os que diferenciam o cinema de prosa e o cinema de poesia, sendo Pier Paolo Pasolini um dos grandes teóricos que defendem essa classificação, mas que, também, as une. Com base no caráter onírico das imagens que é atrelado ao cinema:

Pasolini aponta uma potencialidade quanto à formação de “uma tendência expressivamente lírico-subjectiva”. O caráter onírico da imagem a caracteriza como um nível de “comunicação conosco próprios”, essencialmente subjetiva, mas mantendo uma tênue “comunicação indireta com os outros”, na medida em que o emissor e receptor da comunicação possuem o mesmo referencial (SAVERNINI, 2004, p. 42).

Logo, vê-se a capacidade lírica-subjetiva do cinema, apesar de haver uma barreira entre a identificação desse caráter onírico e a objetividade das imagens cinematográficas que assegura uma comunicação. O cinema de poesia pende para esse caráter mais imaginativo e subjetivo e a prosa pende para o que traz um caráter objetivo e de uma compreensão facilitadora.

Todavia, o cinema se configura como uma poesia que se combina com a prosa para representar o realismo, sem que se abandone o imaginativo. Essa prosa vem da necessidade da matéria bruta que é o cotidiano. Então, para se chegar a uma poesia do cinema, é preciso antes se dar por meio do vínculo com a prosa. A prosa cinematográfica possui suas próprias normas de tradição narrativa que faz parte da linguagem cinematográfica. A ruptura dessas normas colabora na atmosfera poética no instante em que parte dessa estrutura é subvertida em prol de uma linguagem subjetiva da poesia. O cinema se torna de poesia quando os componentes

do filme deixam de ter a função de fazer simplesmente coexistirem elementos semióticos, passando a apresentar-se em si mesmo como elemento semântico essencial do filme.

Desse modo, temos nas obras escolhidas para esta pesquisa uma história para ser contada. *O Novo Mundo* traz a história de Pocahontas e do capitão John Smith, e *Cinzas no Paraíso* traz uma história que ocorre com trabalhadores dos campos de trigo no início do século XX. Há, então, uma narrativa, ou seja, sua língua também é de prosa e há elementos clássicos de filmes narrativos, mas a narrativa não é, na maior parte do filme, o que mais interessa.

“Em Malick, a imagem não é estritamente um veículo para a compreensão da narrativa. As imagens e sons de Malick não geram simplesmente um mundo visto e dominado pela mecânica padronizada da forma narrativa” (RYBIN, 2011, p. xxi-xxii, tradução nossa<sup>4</sup>). O que importa para Malick é realçar as qualidades formais em suas obras que são, principalmente, as paisagens que vêm e voltam para a tela como uma espécie de protagonista, que, junto com técnicas como voz *off*, trilha sonora, montagem elíptica e movimentos de câmera, denotam uma intenção lírica e sensorial. Nesses momentos, encontram-se possibilidades de ocorrência do cinema de poesia.

No cinema convencional, há a câmera objetiva que não é a visão do personagem e sim o enquadramento com a finalidade de compreender o que está sendo comunicado, enquanto que a câmera subjetiva é como se vê a visão do personagem, o que seria na literatura o discurso direto. Pasolini se fundamenta no “discurso indireto livre” da literatura, que se baseia na combinação dos discursos direto e indireto, narrador e personagem, por meio da escrita que são expostas a psicologia e as falas dos personagens, correspondendo a uma espécie de monólogo interior evidenciado pelo narrador.

Porém, no cinema,

os conceitos de “discurso indireto livre”, “discurso direto” e “monólogo interior” precisam ser ponderados, pois não existiria uma forma de diferenciação estrita entre o sentido visual de um grupo social determinado ou uma comunidade, como existem as diversas línguas e/ou dialetos” (SAVERNINI, 2004, p. 46).

Na sétima arte, não há, portanto, o processo de abstração das palavras para alcançar o monólogo interior nem os diferentes usos de recursos linguísticos para evidenciar a psicologia dos personagens no discurso indireto livre. No cinema, esses conceitos são possíveis através

---

<sup>4</sup> No original: “In Malick, the image is not strictly a vehicle for the comprehension of narrative. Malick’s images and sounds do not simply generate a world viewed and mastered by the standardized mechanics of narrative form.”

da chama “subjectiva indireta livre”, de modo que esse conceito não consegue corresponder ao que o discurso indireto livre e o monólogo interior são na literatura. Dessa maneira, a subjectiva indireta livre se dá por meio da estética e dos movimentos formais do cinema.

O estético supera o subjetivo e o objetivo a partir de uma câmera consciente cuja *poética* (os modos de produção) é colocada em relevo. Essa câmera tem suas próprias demarcações nos procedimentos formais que produz um sujeito estético. Há atos de subjetivação que vão coexistir, sem um sobrepor o outro.

Isto faz com que a «Subjectividade Indirecta Livre» no cinema implique, teoricamente pelo menos, uma possibilidade estilística muito articulada; ela liberta assim as possibilidades expressivas sufocadas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de regresso às origens (PASOLINI, 1982, p. 146).

Há, então, uma interioridade dos personagens que é vista através do estilo e demonstra as suas visões de mundo. Essa é uma consciência poética que revela a autoria do diretor através do estilo, ou seja, a estética do diretor se confunde com a visão de mundo do personagem. Tudo se torna pensado e nada é por acaso. Os im-signos ocupam a tela, o que leva o espectador a projetar uma consciência na câmera a fim de se perceber o que é construído.

O cineasta “torna-se outro” quando “toma personagens reais como intercessores e substitui suas ficções por suas próprias narrativas” (Deleuze, 1989, p. 152). Como Woolf através da literatura, Malick através do cinema escapa a uma subjetividade singular movendo as expressões – seus pensamentos, seus atos de reunir e tomar conta. Não é apenas uma coletividade, mas também uma atividade de coleta e recolhimento que se move “de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor” (p. 153). A intercessão, uma palavra que também significa “oração em favor de outro”, é uma oração comunitária (BATCHO, 2018, p. 193, tradução nossa<sup>5</sup>).

Por isso, acontece a união da visão do personagem com a do autor que se desdobra na busca de uma mesma expressão. Os personagens produzem a verdade que ali é estabelecida pelo autor, fazendo com que a técnica seja justificada por suas ações expressivas, que, no caso dos filmes de Malick, seria a conexão entre os personagens e a natureza, ao mesmo tempo que há uma autonomia dessa natureza e a ação dos personagens prova isso. Como no caso de *O*

---

<sup>5</sup> No original: “The filmmaker “becomes another” when he “takes real characters as intercessor and replaces his fictions by their own story-telling” (Deleuze, 1989, p. 152). Like Woolf through literature, Malick through cinema evades a singular subjectivity by moving the expressions—their thoughts, their acts of gathering and taking account. It is not only a collectivity but also na activity of collecting and recollecting that moves “from place to place, from person to person, from intercessor to intercessor” (p. 153). The intercession, a word that also means “prayer on behalf of another,” is a communal prayer.”

*Novo Mundo* que existe uma espécie de adoração pela natureza, por ela ser tão onipresente na narrativa, e Malick reforça isso ao trazê-la à tela a todo momento.

Na área cinematográfica, a poesia é analisada mediante os elementos próprios do cinema, tais como a concepção da imagem e a síntese da linguagem. Diante da concepção do cinema de prosa e do cinema de poesia, Pasolini afirma que

[...] 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, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito (PASOLINI, 1982, p. 104).

Há diversas formas no fazer cinematográfico da poesia que se manifestam na linguagem para se tornar perceptível, enquanto que a prosa é mais simétrica e previsível, não se fazendo perceber. Os traços demarcadores das formas no cinema de poesia, então produzidos por técnicas e instrumentos, ganham relevo estético e, portanto, significação no plano narrativo e de seu conteúdo. Ocorre, portanto, uma estilização e um alto teor de expressividade indireta no fazer da poesia cinematográfica, libertando-se de funcionalidades objetivas da comunicação implicada pela mensagem direta entre emissor e receptor.

Além dos fatores da linguagem, Pasolini aponta uma poesia cinematográfica que dá margem para o cinema clássico. De fato, a câmera não é sentida na narrativa clássica, por isso a poesia passa a ser interna,

a formação de uma «língua da poesia cinematográfica» implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjectividade será garantida pelo uso do pretexto da «Subjectiva Indirecta Livre»: onde o verdadeiro protagonista é o estilo (PASOLINI, 1982, p. 151).

Os códigos técnicos seguem as normas do clássico, mas o estilo continua sendo protagonista visto que a poesia representa uma manifestação especial da linguagem. Essa manifestação interna possui uma força em suas particularidades sensíveis que está em constante oposição à narrativa clássica, superando as regras de composição. A câmera se torna sensível a partir de recursos técnicos como “os movimentos manuais da câmara, os *travellings* exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os *raccords* irritantes, as intermináveis paragens sobre uma mesma imagem [...]” (PASOLINI, 1982, p. 151).

Mas até esses recursos que surgem tentando subverter a linguagem cinematográfica se tornam cânones e usuais no cinema como um todo. No cinema de prosa, o espectador é

conduzido passivamente por cada código da linguagem cinematográfica para gerar sensações e pensamentos esperados. O cinema de poesia, pelo contrário, vai subverter essa recepção quando exige do espectador um maior raciocínio. Por seu caráter onírico e sua tentativa de abstração das imagens, é mais aberto à interpretação. Nesse intuito, o espectador sai da zona de conforto e não é mais direcionado a um resultado singular, produzindo-se um tipo de experiência única com o filme.

## 2.4 PARA ALÉM DE PASOLINI

Muitos teóricos se baseiam nas obras de Pasolini para elucidar suas teorias do cinema ou a poesia cinematográfica, como o grande filósofo do cinema Gilles Deleuze. Ele retoma Pasolini em sua obra *A imagem-movimento* ao tentar entender a percepção não só objetiva ou subjetiva, mas a união de dois atos de subjetivação no plano das imagens para produzir a “subjetiva indireta livre”. “A câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete” (DELEUZE, 1983, p. 98). Deleuze reforça que além de o personagem ver o mundo, de certo modo, a câmera o vê e vê seu mundo de um determinado ponto de vista. Esse ponto de vista reflete na visão do personagem.

Os cineastas têm suas pretensões na construção dos seus filmes, que podem se pautar apenas em uma imagem objetiva ou apenas subjetiva, mas, nesse caso, seria uma superação dos dois em uma forma pura que é vista nessa consciência câmera que modifica a imagem-percepção. Deleuze denomina como um cinema especial que faz sentir a câmera, por meio das ideias de Pasolini sobre os procedimentos estilísticos usados para tal.

Deleuze aponta em seu texto sobre o “‘enquadramento insistente’ [...] que faz com que a câmera espere que o personagem entre no quadro, faça ou diga alguma coisa, e depois saia, enquanto ela continua enquadrando o espaço que voltou a ficar vazio, ‘deixando novamente o quadro entregue a sua pura e absoluta significação de quadro’” (DELEUZE, 1983, p. 98). O cinema de Malick é um exemplo desse enquadramento insistente, quando traz o aspecto principal da sua obra que é a natureza e a coloca em tela de forma “obsessiva”, aparecendo entre a narrativa, quebrando sua linearidade ou em momentos que só ela e um conjunto de imagens do espaço entram na tela para formar uma cadeia de eventos expressivos. Além disso, os personagens estão em contato com a natureza, mas, quando não estão, ela ainda está sendo enquadrada, sem uma necessidade de personagens, sendo esse elemento o quadro principal do filme. Essa é uma consciência câmera autônoma que faz o cinema ser de poesia.

Quando Pasolini escreveu sobre o cinema de poesia, ele não trouxe o exemplo dos seus filmes, depois da escrita do seu texto, em 1965, ele produziu mais filmes. Todavia, até o momento da entrevista, também em 1965, ele afirmava:

Provavelmente, meus filmes não pertencem a esta corrente. Ou então só em parte: isso valeria exclusivamente para meu último filme, *O Evangelho Segundo São Mateus* [Il Vangelo Secondo Matteo, 1964]. Mas *Accattone*, *Mamma Roma*, *A Ricota* foram feitos segundo a sintaxe clássica; aquela do cinema de Chaplin a Bergman, de Mizoguchi a Dreyer (SITI e ZABAGLI<sup>6</sup>, 1965, p. 2891 apud DE OLIVEIRA, 2009)

Apesar de seu cinema ir por muitos caminhos clássicos, em *O Evangelho Segundo São Mateus*, por exemplo, são utilizados muitos recursos estilísticos como *travellings* autônomos, planos assimétricos, muito zoom e movimentos manuais de câmera, ocasionando uma câmera que é sentida, que é a essência do cinema de poesia e, mesmo tendo sido ateu, o diretor afirma ter emergido na alma de um crente. “Nisto consiste o discurso livre indireto: por um lado, a história é vista através dos meus olhos; por outro, é vista pelos olhos de um crente. É o uso deste discurso indireto livre que causa a contaminação estilística, o magma em questão” (SITI e ZABAGLI, 1965, p. 2891 apud DE OLIVEIRA, 2009).

Mas, de modo geral, nem sempre o cinema de Pasolini foi por esse caminho moderno, mas, mesmo diante disso, Deleuze afirma que “o que caracteriza o cinema de Pasolini é uma consciência poética que não seria propriamente esteticista nem tecnicista, mas antes mística ou ‘sagrada’” (DELEUZE, 1983, p. 99). Dessa forma, Deleuze abrangia o conceito de cinema de poesia de Pasolini a partir do próprio cinema dele, não só o qualificando por intermédio da técnica e da estética, mas por uma pura consciência poética provocada por elementos místicos, o que gerava uma imagem-percepção que refletia nos personagens e no universo fílmico, o que não diferenciava muito da ideia da subjetiva indireta livre, mas, agora, percebida de uma forma não tão técnica.

Na conferência *Cinema: Instrumento de Poesia*, Luis Buñuel apresentou alguns argumentos a respeito da sua ideia de cinema de poesia, afirmando que o cinema tem um grande potencial como instrumento poético.

Por atuar de maneira direta sobre o espectador mostrando-lhe seres e coisas concretos, por isolá-lo, graças ao silêncio, à escuridão, do que se poderia chamar seu habitat psíquico, o cinema é capaz de arrebatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana (XAVIER, 1983, p. 317).

---

<sup>6</sup> SITI, Walter; ZABAGLI, Franco (eds) Pier Paolo Pasolini per il Cinema. Milan: Mondadori, 2 vols. 2001. Entrevista concedida ao Cahiers du Cinéma, nº 169, agosto de 1965. Vol. II.

Desse modo, Buñuel criticava o aprisionamento da narrativa de uma estrutura clássica, pois deixava de lado o potencial expressivo-artístico do cinema. O cinema de poesia, então, se apoia em um cinema que expõe sua visão da realidade por meio de imagens concretas que são transformadas em imagens sensíveis e cheias de emoção.

“Como apontado no pensamento de Pasolini e em acordo com a proposta de Buñuel, a metaforização pode ser definida como uma substituição da experiência pessoal do artista (que é intransferível e única) por uma representação dentro do meio expressivo de que ele se utiliza” (SAVERNINI, 2004, p. 60). Essa representação abre possibilidades de expressar o subconsciente do artista. Depois de representada, essa realidade original não tem como ser recuperada, abrindo várias possibilidades de interpretação pelo espectador, ou seja, por meio do cinema há maneiras de reinventar essa realidade que é fruto da subjetividade do cineasta.

Pasolini e Buñuel mais uma vez compartilham de ideias semelhantes, agora sobre a narratividade do cinema. “Ainda que procure expressar o subconsciente humano e recriar seus mecanismos, o cinema de poesia não ultrapassa totalmente a fronteira da narratividade, mas busca explorá-la, reformulando-a” (SAVERNINI, 2004, p. 62). Não há necessidade de uma exclusão completa da narrativa para a poesia existir, só de estilizar o que há de convencional já expõe a poesia no cinema. “Deve-se explorar o prazer de algumas imagens por si próprias, deixar que elas suscitem pensamentos e emoções no espectador sem uma relação causal estrita com a trama narrativa” (SAVERNINI, 2004, p. 63).

Epstein afirma que

o filme está naturalmente mais apto a reunir as imagens de acordo com o sistema irracional da textura onírica do que segundo a lógica do pensamento da língua, falada ou escrita, em estado de vigília, uma vez que lança mão de imagens carregadas de valências sentimentais (XAVIER, 1983, p. 297).

Então, a literatura tem que se empenhar mais para expressar sentimentos, só conseguindo expressar através da construção lógica a partir de sua gramática. Um livro, por exemplo, só consegue expor um momento de afeto através da construção de uma ação que possua causa e efeito que gerem esse sentimento, enquanto a poesia é direta. Por esse motivo, o cinema tem mais facilidade de ser poético, pois sua linguagem é primariamente abstrata e, com menos esforço, uma imagem representa um sentimento. “Nos anos 20/30, a noção central dos seus escritos é a de fotogenia, palavra-chave que expressa seu sentimento de que há um

aspecto poético no movimento das coisas e dos seres que só ao cinema cabe revelar” (XAVIER, 1983, p. 180).

Para Epstein, o cinema teria em sua essência a capacidade de despertar o olhar sensível através de suas imagens e seus breves movimentos que acabam expressando muito a partir de sutilezas. Então, a fotogenia seria esse efeito que é mais sentido do que justificado. Há muita possibilidade para produzir o simbólico no cinema, criando caminhos expressivos para formar uma poesia.

Por fim, o diretor e também escritor Andrei Tarkovski busca na obra *Esculpir o Tempo* definir suas concepções de arte, sendo a poesia o conceito fundamental dessas concepções. Para ele “a tentativa de adaptar as características de outras formas de arte ao cinema sempre privará o filme da sua especificidade cinematográfica, e tornará mais difícil lidar com o material de uma maneira que permita a utilização dos poderosos recursos do cinema como arte autônoma” (TARKOVSKI, 1998, p. 21). Desse modo, o cinema ideal seria aquele que abandona a dependência com as outras artes, como a literatura e o teatro, passando a valer por si mesmo, a partir da sua própria linguagem para expressar aquilo que o autor deseja. E o cinema, como uma arte que em sua essência imprime na imagem um reflexo do mundo, deveria então, assim como a poesia e suas articulações, utilizar sua linguagem para exprimir a forma como o artista enxerga o mundo, através das suas experiências, transmitir sua visão da forma mais próxima aos seus sentimentos perante as coisas, dessa maneira, se distanciando de um desenvolvimento linear de enredo.

“O raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional” (TARKOVSKI, 1998, p. 17). Portanto, o cinema de poesia vem de uma quebra de paradigmas narrativos que busca essa subversão do que é natural, trazendo o espectador para um lugar de interpretar e reconstruir a partir da sua visão individual de mundo, trazendo uma liberdade para o espectador. “Quando falo de poesia, não penso nela como gênero. A poesia é uma consciência do mundo, uma forma específica de relacionamento com a realidade. Assim, a poesia torna-se uma filosofia que conduz o homem ao longo de toda a sua vida” (TARKOVSKI, 1998, p. 18). Portanto, para ele, a poesia é uma tomada de consciência da existência que ultrapassa a lógica linear para exprimir todas as nuances do mundo, principalmente através de sentimentos, por isso, há “alguns aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia” (TARKOVSKI, 1998, p. 31), pois só a poesia consegue criar uma camada expressiva do real.

Há muitos teóricos que corroboram ou complementam a ideia de Pasolini de cinema de poesia, outros nem tanto, como o caso Tarkovski, porém, todos estão em busca de tecer percepções sobre a poesia na sétima arte. “Quando o conflito que varia com o artista alcança aquele ponto onde uma expressão lógica, ou, por assim dizer, prática sua não é mais possível, então ele (o artista) é forçado a voltar-se à poesia<sup>7</sup>” (TUROVSKAIA<sup>8</sup>, 1989, p. 10 apud VASCONCELOS, 2020, p. 153). Independente das concepções existentes de um cinema de poesia, o cinema mostra uma busca pelo ato poético, pois é onde repousa sua essência e, assim, os autores conseguem subverter a linguagem do cinema mais convencional.

---

<sup>7</sup> No original: “When the conflict ranging with the artist reaches that point where a logical or, so to speak, practical expression of it is no longer possible, then he is forced to turn to poetry”.

<sup>8</sup> Turovskaia, M. 1989. *Tarkovsky: Cinema as Poetry*. Londres: Faber and Faber.

### 3 O CINEMA DE POESIA NA CINEMATOGRAFIA DE TERRENCE MALICK

#### 3.1 DE UM CINEMA CLÁSSICO HOLLYWOODIANO AO SURGIMENTO DA NOVA HOLLYWOOD

A Era de Ouro de Hollywood de filmes clássicos foi datada de 1917 a 1960. Por ser uma indústria de lucros, o investimento dos estúdios nos filmes era alto. Existia muita glamourização, muitos astros participavam dos filmes e os cenários eram exorbitantes. Os estúdios investiam no cinema, pois sabiam que havia um apelo por entretenimento e, como consequência, gerava lucros. Por isso, existia uma fórmula pronta na construção fílmica da época para alcançar a maior parte do público.

Nesse início da era clássica, refletia-se um estilo de vida americano, que era uma importante peça da cultura. Havia pouca liberdade de criação para os diretores e equipe, pois o monopólio estava nas mãos dos chefes de estúdio que determinavam o conteúdo que iria para as telas. “Eles todos queriam que filmes de entretenimento enfatizassem que a igreja, o governo e a família eram os pilares de uma sociedade ordenada e que o sucesso e felicidade eram resultados de respeitar e trabalhar nesse sistema (BLACK, 2002, p. 104). Além do conteúdo, havia uma padronização na forma de filmar que se iniciou no final da década de 1910, quando o cinema ganhava personalidade própria, e continuou forte até a década de 60.

O estilo clássico apresenta uma narrativa simples para que o espectador capte facilmente a trama. “Na verdade, os manuais de roteiro hollywoodianos há muito insistem em uma fórmula que é resgatada pela análise estrutural mais recente: a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador” (BORDWELL, 1986, p. 279). Havia o processo de causa e consequência com foco em ser lógico. O personagem é geralmente bem delineado e, na narrativa, procura uma resolução do problema que surgiu para ele. Ao longo do filme, ele passa por alguns conflitos. Há um clímax que deixa uma tensão na trama, mas, no final, o problema é resolvido, com algum êxito ou não no objetivo do personagem.

Há também técnicas de filmagens padronizadas nos filmes clássicos para que haja uma unificação de interesse. Esse interesse é fazer com que o espectador se identifique com os personagens e mergulhem no drama da história. A câmera se torna invisível para intensificar o espaço criado no filme para o público. “A montagem clássica tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor, e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos de câmera” (BORDWELL, 1986, p. 292). Esse conjunto de

elementos junto com temáticas conservadoras e religiosas se uniam para agradar um público dominante desse tempo.

Todavia, houve um declínio do sistema de estúdios da Era de Ouro de Hollywood que ocorreu por vários fatores da história americana, além da “[...] decisão (em 1948) do processo antitruste contra as *majors* em favor do governo (impondo a venda de seus braços no circuito exibidor)” (MASCARELLO, 2006, p. 341). Houve a popularização da TV que acabou sendo uma concorrência para o cinema. Muitas pessoas importantes para a indústria cinematográfica na Era Clássica (donos de estúdios, atores e atrizes, diretores e roteiristas) morreram.

“A aposta do governo Kennedy em uma América livre e democrática, que incluísse minorias e fosse síntese de um mundo de oportunidades, é posta em xeque com a efeméride do assassinato de Jonh F. Kennedy em 22 de novembro de 1963” (CRIVELARO, 2018, p. 16), além do assassinato de outros nomes importantes para o país, como Malcolm X, Martin Luther King Jr e Sharon Tate. Essas perdas geraram revolta na população norte-americana. Já era um momento de muitos protestos por conta do apagamento das minorias nos meios sociais.

“A conseqüente recusa dos homens americanos em se alistarem para a luta armada em território vietnamita terá repercussão na mídia americana e constituirá um estandarte de liberdade sobre o imaginário social dos Estados Unidos” (CRIVELARO, 2018, p. 23). Todos esses acontecimentos também geraram muita insatisfação na população. Tudo isso se refletia na forma de fazer cultura. Os filmes clássicos não mais representavam o momento atual dos EUA.

Dos anos 30 aos 40, alguns cineastas já experimentavam formas mais modernas no estilo de filmar, apesar de as temáticas permanecerem as mesmas em sua maioria. *Cidadão Kane* (1941) é um exemplo de um princípio do uso de traços modernos, como percebemos no uso da técnica de profundidade de campo na fotografia do filme, em que vários elementos estão em foco na narrativa, o que torna a obra menos impositiva e mais realista. Já se percebia, então, um cinema em busca de novos elementos no estilo cinematográfico. Foi nos anos 60 que o cinema norte-americano passou por uma renovação mais completa. Desse modo, a Nova Hollywood surgiu na fase de necessidade de mudanças em sua forma de filmar, com estilos mais modernos, e em seu conteúdo, com ideias progressistas que iam contra o conservadorismo.

O estilo cinematográfico dominante mudou drasticamente seguindo as tendências das vanguardas mundiais, principalmente a italiana com o Neorealismo, e a francesa, a *Nouvelle Vague*, cuja ideia da política dos autores foi assimilada. Contudo, a Nova Hollywood não era

tão bem definida e centralizada como as vanguardas europeias. Existia no primeiro momento da Hollywood pós-clássica o *Art Film* com essa influência do modernismo europeu, mas, em seguida, houve o aparecimento do *Blockbuster* em um momento mais pacífico nos EUA, com a volta dos filmes vistos como entretenimento, mas de uma forma diferente do cinema clássico, com diretores como Steven Spielberg com *Tubarão* (1975) e George Lucas com *Guerra nas Estrelas* (1997), cada caso com sua forma distinta. Havia filmes experimentais e filmes mais comerciais, o que os ligava era esse momento moderno de renovação.

Em primeiro lugar, se no *artfilm* o enfraquecimento da linha de causa e efeito típica do clássico decorre de seus protagonistas indecisos ou “não-afirmativos”, sem objetivos claros (Elsaesser 1975), no *high concept* ela é consequência - conforme Wyatt - da espetacularidade da imagem, da modularidade narrativa e da superficialidade dramaturgica. Em segundo lugar, o estilo excessivo observado em ambos (MASCARELLO, 2006, p. 354).

O foco das produções cinematográficas estava em volta dos diretores e não mais nos estúdios e produtoras. A Nova Hollywood gerou cineastas com maior liberdade que exalavam obras autorais. Houve uma quebra na narração clássica. Nem sempre os filmes seguiam uma linearidade, os finais eram ambíguos e incertos. Não eram mais uma tendência os finais felizes, com cenas românticas de casais héteros brancos. Agora, havia uma temática mais fria, mais realista, com finais que nem sempre eram felizes e o protagonismo era feito por anti-heróis ou pessoas errantes. A tragédia, a crise existencial, a defesa da contracultura, a manifestação contra costumes enraizados eram temáticas desse novo movimento. O cinema se espelhava nesse momento que necessitava de filmes realistas e subversivos, que não só entretêm, mas fazem refletir.

Em 1967, dois filmes, *Bonnie e Clyde* — Uma Rajada de Balas e *A Primeira Noite de um Homem*, fizeram a indústria tremer. Outros viriam rapidamente: *2001: Uma Odisseia no Espaço* e *O Bebê de Rosemary*, em 1968, *Meu Ódio Será Tua Herança*, *Perdidos na Noite* e *Sem Destino*, em 1969, *M\*A\*S\*H* e *Cada um Vive Como Quer*, em 1970, *Operação França*, *Ânsia de Amar*, *A Última Sessão de Cinema* e *Quando os Homens São Homens* em 1971, *O Poderoso Chefão* em 1972. De repente existia um movimento — rapidamente batizado de Nova Hollywood pela imprensa —, liderado por uma nova geração de diretores. Se alguma vez houve uma década de diretores, foi essa (BISKIND, 2009, p. 13).

Para muitos, *Bonnie e Clyde* foi considerado o marco inicial dessa Nova Hollywood, cuja história biográfica é sobre um casal de criminosos que fazem diversos assaltos na década de 1930 nos EUA e que se popularizam na mídia. Há muito elemento erótico na trama, o final é sangrento e não é feliz como nos clássicos. Esse foi um dos diversos filmes que

representavam essa nova era do cinema. Todos tinham produções ousadas, mas formas distintas de fazer, contudo, as temáticas em sua maioria tratavam de aspectos realísticos e da contracultura: em *A Primeira Noite de um Homem* (1967), o relacionamento sexual de um jovem com uma mulher mais velha, em *Chinatown* (1974), incesto e corrupção, em *Taxi Driver* (1976), corrupção, prostituição infantil, alienação e solidão, em *Laranja Mecânica* (1971), violência, estupro e sociopatia, em *Sem Destino* (1969), tráfico de drogas, em *Um Dia de Cão* (1975), crime e em *A Conversação* (1974), invasão de privacidade.

Depois da década de 60, houve uma quebra nos padrões clássicos de Hollywood a partir do momento que surgiram muitos diretores inovadores, subversivos e, principalmente, autorais. Entre eles, Terrence Malick, norte-americano que escrevia filmes com temáticas em comum com muitos outros cineastas da época, mas com um estilo de filmar muito autoral e singular, conhecido por seu olhar poético em suas imagens fílmicas.

### 3.2 TERRENCE MALICK NO CONTEXTO DA NOVA HOLLYWOOD

A Nova Hollywood era repleta de cineastas que faziam obras autorais e um cinema subversivo na linguagem e na forma de filmar, já eram de uma geração que saía de escolas de cinema e tinha bastante conhecimento sobre a sétima arte e a sua história, o que lhe dava confiança. Além do fazer cinematográfico, havia o pensar e o debater cinema, o que refletia num cinema mais crítico.

Os jovens cineastas dessa época são Martin Scorsese, Paul Schrader, Francis Ford Coppola, Michael Cimino, Brian De Palma e muitos outros. Brian De Palma, por exemplo, tem um estilo muito mais maneirista, hiperestilizado. É um formalista obcecado e transparece em seus filmes. Em alguns deles, a premissa não se propõe a inovar e até repete alguns clássicos consagrados, mas se preocupa em explorar os recursos da linguagem cinematográfica, trabalhando um estilo bastante demarcado e expositivo, como se destrinchasse a própria decupagem dos filmes aos quais tem referências.

Já Scorsese é um diretor com grande influência do cinema europeu, principalmente do neorealismo italiano. Ele une essa liberdade, esse realismo social urbano a um formalismo hollywoodiano. Muitos dos seus filmes têm esses personagens à margem da lei, mas sempre há questões relacionadas ao seu catolicismo, um moralismo cristão. São homens brancos héteros de tradição cristã, mas que subverteram padrões da sociedade através de seus filmes.

Dentre esses novos cineastas que vieram de escolas de cinema, havia um chamado Terrence Malick, que, além de dirigir, também escrevia seus filmes. “Inscreveu-se no Centro

de Estudos Avançados Film Studies no American Film Institute, e seu curta Lanton Mills (1969), que foi feito durante seu tempo lá, permanece inédito” (PATTERSON, 2007, p. 3). Porém, antes de se interessar por cinema, Malick havia se formado em filosofia em Harvard, com interesse expressivo nas obras do filósofo Martin Heidegger, as quais chegou a traduzir para o inglês, além de ter sido professor de filosofia. Ele iniciou sua carreira como cineasta na fase da Hollywood pós-clássica com seu primeiro filme *Terra de Ninguém* (1973), que conta a história de dois jovens que começam a namorar apesar de muitos elementos irem contra esse namoro. Por esse motivo, os jovens fogem para Montana e, no caminho, acabam cometendo vários crimes.

Malick lançou dois filmes no contexto da Nova Hollywood, depois fez uma pausa de 20 anos, quando retornou com *Além da Linha Vermelha* (1998), filme que se passa em uma batalha da Segunda Guerra Mundial e, mais alguns anos depois, com *O Novo Mundo* (2005), uma releitura da história de Pocahontas e o capitão John Smith. O segundo filme dele era da Nova Hollywood, *Cinzas no Paraíso* (1978), que conta a história do trabalhador de uma fábrica em Chicago (Bill) que mata seu chefe e acaba fugindo com a namorada (Abby) e a irmã mais nova dela. Eles são contratados em um grupo sazonal e vão trabalhar em uma fazenda de trigo. O proprietário da fazenda se apaixona por Abby, e Bill cria um plano para ficar com a fortuna do Fazendeiro.

Dentro do aspecto formal e temático, Malick e os diretores da Nova Hollywood seguem muitas particularidades cinematográficas próprias desse movimento.

Foi a última vez que Hollywood produziu um bloco de filmes arriscados e de alta qualidade — em vez de uma rara e solitária obra-prima —, que eram impulsionados por seus personagens e não pela trama, que desafiavam as convenções tradicionais de narrativa, que desafiavam a tirania da correção técnica, que quebravam os tabus da linguagem e do comportamento, que ousavam ter finais infelizes. Eram filmes frequentemente sem heróis, sem romance, sem — para usar o jargão esportivo, que se tornou onipresente em Hollywood — alguém “por quem torcer” (BISKIND, 2009, p. 14).

Os novos cineastas americanos desconsideravam as tradições narrativas e os temas conservadores e românticos, levando às telas conteúdos sobre drogas, sexo, violência, declínio dos seres, falta de caráter humano, questões existenciais, tragédias etc. Os filmes não traziam respostas prontas, só a vida como ela é. Os personagens não precisavam ter grandes motivações. Contavam histórias sobre pessoas reais, sem modelos prontos. Por essa razão, os atores eram mais naturalistas e menos teatrais em cena. O modo de filmar também fugia do estilo convencional. Havia ângulos inovadores, câmera na mão, muito *travellings*

acompanhando os personagens, narração em voz *over*, muitas vezes a narrativa era acelerada, com aspectos de documentários, montagem mais livre, sem se prender a aspectos formais. Muitos desses elementos não se aplicavam na Hollywood clássica.

Entretanto, nem todos os cineastas fugiam completamente do estilo convencional. Muitos ainda usavam elementos clássicos nos seus modos de filmar, mas com alguns elementos ressignificados para acompanhar o momento moderno. Esse novo movimento deu justamente liberdade de escolha para os diretores, por isso havia muitas formas diferentes e mistas do fazer cinematográfico.

Nesse meio, Terrence Malick tinha aspectos em comuns com a maioria dos cineastas da época. Havia temáticas em seus filmes da contracultura, sem finais românticos e sim trágicos, voz *over* e uma montagem mais livre, mas sua particularidade era sua forma de filmar, como longos planos-sequências, muitos *travellings*, planos abertos, tudo para fornecer um aspecto contemplativo para as suas imagens e para dar ênfase nos espaços. Enquanto muitos filmavam as ruas urbanas, Malick filmava mais a natureza. Percebem-se na narrativa de Malick temáticas sobre “a violação da natureza no mundo e em nós mesmos, a perda do paraíso e a busca da redenção, a esterilidade da vida americana contemporânea e a existência da violência como reação, o impacto o urbano e industrial sobre o pastoral, e a natureza e o significado da guerra” (MOTTRAM<sup>9</sup>, 2007, p. 15 apud RYBIN, 2011, p. xiv, tradução nossa<sup>10</sup>).

Os primeiros filmes dele são sua visão autoral perante a história americana. Essa história é ressignificada e os seres e o espaço ganham mais destaque que a narrativa em si. Portanto, o enredo é o pano de fundo para a exploração do ser, das ações dos corpos, dos gestos e, principalmente, do ambiente. Há um apelo por imagens poéticas com foco na natureza, mais especificamente do encontro do homem com a natureza, seja a admirando ou a violando. No cinema de Malick, a narrativa perde o foco em muitos momentos com o objetivo de que o espectador se volte para a contemplação das imagens, que são o centro, e para sua montagem inquieta e sem linearidade, o que o diferenciava da maioria dos diretores da Nova Hollywood.

---

<sup>9</sup> Ron Mottram, “All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption, and Transcendence in the Films of Terrence Malick,” in *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America, Second Edition*, ed. Hannah Patterson (London, UK: Wallflower Press, 2007), 15.

<sup>10</sup> No original: “the violation of nature in the world and in ourselves, the loss of paradise and the search for redemption, the barrenness of contemporary American life and the existence of violence as a reaction, the impingement of the urban and industrial on the pastoral, and the nature and meaning of war”.

### 3.3 O CINEMA AUTORAL DE MALICK: UM OLHAR POÉTICO DA NATUREZA

O cinema de Terrence Malick tinha elementos característicos da Nova Hollywood, mas era único. Os seus dois filmes dessa fase, *Terra de Ninguém* (1973) e *Cinzas no Paraíso* (1978), têm como personagens principais casais jovens apaixonados. Logo, se tem a impressão que Malick fará algo próximo das temáticas dos filmes clássicos, românticos. Porém, os personagens têm caráter duvidoso. Enquanto Bill, de *Cinzas do Paraíso*, faz um plano envolvendo amorosamente sua namorada com outro homem para conseguir melhorar sua vida e dar o golpe nesse homem; Kit, de *Terra de Ninguém*, mata o pai de Holly e ambos fogem e acabam cometendo crimes pelo caminho. Os dois filmes terminam com a separação dos casais, Bill acaba sendo morto e Kit vai preso. Então, o elemento amoroso é só pano de fundo para as verdadeiras temáticas, que são a traição, a violência e o crime, retratando uma juventude transviada, temática muito comum no movimento da Nova Hollywood.

O tema da contracultura e a ousadia no fazer cinematográfico eram a semelhança de Malick com os demais do movimento, mas a construção da obra de cada um tinha sua própria originalidade, e não era diferente com Malick. Um aspecto que ainda o tornava próximo dos demais da época era o uso da voz *off* que era bastante frequente. Esse foi um recurso usado em ambos os filmes de Malick. A voz *off* foi feita por uma criança em *Cinzas no Paraíso* e por uma adolescente em *Terra de Ninguém*, o que era o fato que o diferenciava do comum da época. A narração feita pelas meninas trazia um tom mais lúdico, com uma sensação de descoberta da vida e suas nuances, contrastando com a narrativa de crime e oportunismo.

Todos os atores escolhidos foram retidos em suas atuações, apresentando uma ação mais naturalista. O foco era o espaço, mais precisamente a natureza, que tem uma presença muito forte na diegese do cineasta. Na narrativa, personagens e natureza não são alheios uns aos outros. A natureza tem sua autonomia e não precisa da percepção dos personagens para se destacar. Ela tem a beleza que chama a atenção dos espectadores só por existir, e Malick reforça isso ao colocá-la em muitos momentos em planos que duram tempo suficiente para apreciação.

Nas mãos de um poeta do cinema como Malick - cujos filmes são o que Sobchack chama de filmes existencialmente “maduros” que exploram as possibilidades poéticas complexas do tempo e do espaço do cinema - o próprio cinema se torna uma maneira diferente, em relação à percepção humana, de ver no espaço e se tornar através do tempo. Por sua vez, os espectadores veem essa visão, enquadrada - separado de nós, mas intimamente conectado por nossa presença visual - pelos

quatro cantos da tela (um limite da visão do cinema que a câmera, é claro, não consegue perceber) (RYBIN, 2012 p. 7, tradução nossa<sup>11</sup>).

Os filmes de Malick eram notadamente um cinema de arte, que atendem a um público específico e fazem refletir o mundo. Suas obras são consideradas poesias cinematográficas, pois apresentam uma estética contemplativa e transcendental nas imagens, que não se atenta aos acontecimentos e sim à existência da natureza e às ações corporais. Apesar de serem narrativos, constantemente apresentam quebras, sobretudo em *Cinzas no Paraíso* (1978), em que são evocadas imagens que não são necessárias para a narrativa, mas que são postas para serem contempladas. “O espectador atento da obra de Malick também é atraído para um processo de construção de sentido que envolve, mas não se limita, a figura humana na tela. E mesmo quando estamos focados no personagem, todo o mundo fílmico [...] traz consigo o potencial do significado.” (RYBIN, 2011, p. xii, tradução nossa<sup>12</sup>). As figuras e objetos buscam uma atenção maior na tela. O peso dessas imagens está justamente na repetição e na sua presença constante. Esse excesso é gerado com auxílio da montagem que ao trazê-las muitas vezes não as conectam numa ordem de causa e efeito ou que gere associações simbólicas por meio de imagens particulares.

Por essa razão, ele filma muito material bruto para trabalhar na montagem, colocando nos momentos que julgue adequado para passar seu toque poético.

As estratégias narrativas de Malick frequentemente recusam os padrões de montagem do cinema clássico, em que os cortes ocorrem muitas vezes no movimento dos personagens ou em relação a uma progressão narrativa clara e causal e ao alcance de objetivos (RYBIN, 2011, p. xxviii, tradução nossa<sup>13</sup>).

Logo, a poesia é revelada através dessa forte presença do espaço da natureza e de objetos simbólicos, que muitas vezes são expostos com a ausência dos seres na tela, pois “o importante é cada imagem singular e seu poder gerador de uma experiência do mundo visível” (XAVIER, 2005, p. 103). Desse modo, Malick usa uma poesia visual em seus filmes da Nova Hollywood a partir dessa camada extra de imagens. Os objetos transmitem sensações

---

<sup>11</sup> No original: “In the hands of a film poet such as Malick - whose films are paradigmatic of what Sobchack calls existentially “mature” films that tap into the complex poetic possibilities of film time and space - cinema itself becomes a different way, relative to human perception, of seeing in space and becoming through time. In turn, viewers see this seeing, framed—apart from us yet intimately connected by our viewing presence—by the four corners of the screen (a limit of the cinema’s vision that the camera, of course, cannot perceive)”.

<sup>12</sup> No original: “the thoughtful viewer of Malick’s work is also drawn into a process of making meaning that involves, but is not limited to, the human figure on the screen. And even when we are focused on character, the entire filmic [...] world brings with it the potential of significance.”

<sup>13</sup> No original: “Yet Malick’s narrative strategies frequently refuse the editing patterns of the classical cinema, in which cuts often occur on character movement or in relation to a clear, causal narrative progression and attainment of goals”

por sua força de destaque na tela. Ele quer transmitir um sentimento abstrato através de objetos que, por vezes, são simbólicos para a narrativa e, por vezes, não, mas esses elementos não simbólicos ainda assim têm seu espaço, pois é parte de tudo que nos cerca e essa representação da existência é fundamental para constituir uma poética da vida.

No filme *Terra de Ninguém* (1973), há um objeto simbólico (a boneca sendo queimada) que pode ser representado como a interrupção prematura da infância de Holly, já que ocorre após Kit incendiar a casa que ela morava com seu pai. A imagem, presente na **Figura 1**, além de ser simbólica, emana beleza criando uma dimensão plástica por meio das chamas. Em *Cinzas no Paraíso* (1978), o fogo também está presente, como na cena final em que o campo de trigo acidentalmente é incendiado. A imagem, **Figura 2**, com a sombra dos trabalhadores se torna um espetáculo visual. A paisagem em seus filmes não são meros planos de fundo para esses acontecimentos, Malick passa sua visão diante da oposição da natureza e do ser humano e de como esses seres podem romper com a ideia de paraíso, criando essa atmosfera densa por meio da plasticidade da imagem para retratar até o lado sombrio do resultado dessa relação.

**Figura 1** – Incêndio no quarto de Holly.



**Fonte/Autor:** *Terra de Ninguém* (Terrence Malick, 1973).

**Figura 2** – Incêndio no campo de trigo.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978).

O elemento mais característico de Malick é a forte contemplação das paisagens. A natureza é como um personagem principal da diegese, o elemento estético que cria um quadro poético. Suas entradas na tela não precisam de momentos propícios, como podemos observar nas **Figuras 3 e 4**.

Essa ligeira assimetria entre a percepção humana (seja do espectador ou do personagem) e a percepção da câmera torna-se um recurso poético nos filmes desse diretor. Nas mãos de Malick, as paisagens cinematográficas se tornam reservatórios ricos de significado potencial, um excedente de sentido visual e sonoro ao qual o espectador - e o personagem - podem responder (RYBIN, 2012, p. 7, tradução nossa<sup>14</sup>).

**Figura 3** – Paisagem vista do carro por Kit e Holly.



**Fonte/Autor:** *Terra de Ninguém* (Terrence Malick, 1973).

**Figura 4** – O mato próximo ao rio na cena que Bill e Abby se encontram às escondidas.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978).

---

<sup>14</sup> No original: “This slight asymmetry between human perception (whether that of the spectator’s or that of the character’s) and the film camera’s perception becomes a poetic resource in this director’s films. In Malick’s hands cinematic landscapes become rich reservoirs of potential meaning, a surplus of visual and sonic sense to which viewer—and character—may respond”.

Enquanto muitos filmavam as ruas urbanas na Nova Hollywood, Malick filmava mais a natureza, mesmo em meio a personagens de caráter duvidoso, pois seus filmes buscam um tom contemplativo que só o ambiente natural é capaz de oferecer. As cenas das paisagens são feitas em plano geral para que se perceba a extensão da beleza que rodeia o espaço, e o plano fechado para detalhar as minúcias dessa paisagem. Essa natureza está, frequentemente, inquieta e percebe-se isso pelo vento que balança plantas e árvores, pelo mundo que tem o tom dourado do pôr do sol, pelas nuvens que estão sempre de passagem, pelo fogo que aparece para fazer uma dança, pelos animais e insetos que têm sua ação representada na tela.

A união de todos esses elementos contribui para a formação de uma *mise en scène* que exala a força da natureza, ou de Deus, sobre os homens. Esses aspectos sutis do espaço “permitiu ao cinema adentrar no que era ‘previamente o domínio exclusivo da poesia’”<sup>5</sup> (SITNEY<sup>15</sup>, 1993, p. 113, apud CUNHA, 2019, p. 3). A pureza dessas imagens da natureza é rica em textura e cria uma beleza plástica para alcançar o sublime. Essa paisagem possui um poder sensorial que, combinado com a relação dos personagens com a natureza e momentos afetivos, cria uma atmosfera lírica. Essa atmosfera é reforçada pela montagem, pelos movimentos de câmera, pelas imagens, pela trilha sonora, ou seja, por sua estética. Dessa maneira, Malick explora as possibilidades do espaço para criar sua poesia, tornando a natureza sua protagonista.

---

<sup>15</sup> SITNEY, P. A. Landscape in the Cinema: The Rhythms of the World and the Camera. In: KEMAL, S.; gASKELL, I. **Landscape, Natural Beauty and the Arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 103-126. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511554605.005>

## 4 CINEMA DE POESIA: ANÁLISE FÍLMICA DAS OBRAS *CINZAS NO PARAÍSO* E *O NOVO MUNDO*

### 4.1 *CINZAS NO PARAÍSO*: DA CHEGADA AO FIM DO ÉDEN

A história do filme *Cinzas no Paraíso* se passa no início do século XX em um ambiente rural, mas se inicia num ambiente industrial. Bill (Richard Gere) e Abby (Brooke Adams) formam um casal de jovens de Chicago que trabalhavam numa usina siderúrgica. Após matar o chefe da usina, Bill foge para o Texas com a namorada e sua irmã mais nova, Linda (Linda Manz) – que narra a trama em voz *off*. No Texas, eles trabalham em um grupo sazonal nos campos de trigo de um Fazendeiro (Sam Shepard) e fingem ser irmãos para evitar comentários. Ao descobrir que o Fazendeiro está doente e tem pouco tempo de vida, Bill cria um plano e encoraja Abby a se casar com ele para ficar com sua fortuna. Mesmo sendo contra a ideia inicialmente, o plano é realizado e ela se casa com o Fazendeiro. No decorrer do filme, alguns eventos saem do controle dos personagens e cria-se uma esfera de tensão.

O filme abre com uma montagem de fotografias<sup>16</sup> em preto e branco realizada no final do século XIX e no início do século XX, nos Estados Unidos. Percebem-se os registros de pessoas em situações banais do cotidiano urbano, rostos que encaram a câmera e fragmentos de suas atividades. No final da coleção, uma fotografia da narradora-personagem surge na tela sob a mesma condição das outras, servindo como transição dessa abertura da realidade para o universo do filme. É compreensível que estas imagens tenham sido utilizadas como fontes de inspiração para a construção da direção de arte do filme, como propósito de recriação de uma época, mas há muito mais na estética cinematográfica.

Existe uma atmosfera que transcende essas imagens, que exprime a beleza intrínseca do ordinário, propósito de grandes fotógrafos desse período. Sontag (2004, p. 22) salienta que Walker Evans, um notável exemplo desses, citou na epígrafe de seu livro de fotografias “*American Photographs*” uma frase de Walt Whitman que define bem essa ambição minimalista que também exala no filme.

Não tenho dúvida de que a majestade e a beleza do mundo estão latentes em qualquer migalha do mundo [...]. Não tenho dúvida de que existe muito mais em coisas banais, em insetos, em pessoas vulgares, em escravos, em anões, em ervas, no refugio e na escória do que eu suponha (Whitman apud Sontag).

---

<sup>16</sup> Sequência de fotografias por: Lewis Hine, Henry Hamilton Bennett, Frances Benjamin Johnston, Chansonetta Emmons, William Notman, Edie Baskin.

O filme *Cinzas no Paraíso* possui uma unidade estilística na sua *mise en scène* que estabelece um universo contemplativo quando os personagens saem da área urbana para o campo. Planos abertos e movimentos panorâmicos horizontais mostram, então, a imensidão do cenário. Em muitos momentos vemos ações rotineiras daquele ambiente acontecendo entre a dramaturgia (**Figura 5**), até em momentos que há uma ação de trabalho no campo, os planos continuam contemplativos quando conectados com a natureza. Essas imagens remetem a uma pintura por serem muito expressivas e texturizadas. Muitos desses acontecimentos não são *raccords* de uma outra cena. O filme assume uma linha de espontaneidade para dar leveza a esses trechos e para destacar o tempo presente da diegese, o aproximando de um tempo cinematográfico real.

**Figura 5** – Personagens indo para o campo e imagens do trabalho rural.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

Os personagens possuem poucos diálogos ao longo do filme, suas expressões faciais dizem muito sobre seus sentimentos e estado, por isso, o diretor passa a filmar os atores em primeiro plano e compor camadas únicas para eles, com momentos cotidianos e de afetos para que nos conectemos. Há atuações pontuais nos momentos de grandes tensões da história que focam na carga dramática, mas esses momentos continuam com poucos diálogos e imersos na representação da imagem e de seus significados. Como na cena do conflito entre Bill e o Fazendeiro, na qual a atmosfera de tensão é construída pela troca de olhares entre os dois, com primeiro plano dos rostos e plano médio deles encobertos pela fumaça da queimada do

trigo e pelo silêncio. A ação é rápida e direta. O Fazendeiro ameaça Bill com o revólver, que reage cravando a chave de fenda em seu peito e fugindo em seguida.

Enquanto o Fazendeiro olha para um grupo de cavalos que se posicionam contra um horizonte cheio de fumaça. Ou este é, de fato, seu olhar, afinal? A composição do plano é exata e é mais um exemplo dos motivos apocalípticos que modelam o filme como um todo; de fato, por ser tão cuidadosa e precisa a composição, o plano torna-se um exemplo do que se chama de “discurso indireto livre” no cinema, um momento do filme em que a perspectiva de um personagem se confunde com a do próprio cineasta (RYBIN, 2011, p. 9, tradução nossa<sup>17</sup>).

Parece ser o ponto de vista do personagem, sua última visão antes de morrer, mas quando a câmera volta ele já está morto. Então, não se adequa uma ideia de apenas um ponto de vista, pois o personagem já não pode mais ver, então a percepção do espectador não é totalmente condizente com a do personagem. Malick insiste nessa diferença de perspectiva e expressividade que acontece entre a câmera, o espectador e o personagem. Por esse motivo o diretor não se interessa em prolongar o sofrimento do Fazendeiro perante a morte e sinaliza somente seu ponto de vista final, ele volta rapidamente ao entorno, a todo o clima de desolação que a fumaça pontua nesse espaço. Logo, as diversas percepções se entrelaçam e coexistem (**Figura 6**).

**Figura 6** – Sequência da morte do Fazendeiro.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

<sup>17</sup> No original: “as the Farmer gazes at a group of horses which stand against a smoke-filled horizon. Or is this, in fact, his gaze after all? The composition of the shot is exacting and is yet another example of the apocalyptic motifs that pattern the film as a whole; in fact, because the composition is so careful and precise, the shot becomes an example of what is called “free indirect discourse” in cinema, a moment in a film in which a character’s perspective becomes mixed with the filmmaker’s own”.

O ponto central da poeticidade dessa obra está na montagem que foge da lógica padrão de um cinema de prosa apenas, ou seja, de uma narrativa do cinema clássico. Claro que há uma mistura de prosa e poesia nas intenções da trama, mas a carga poética se sobressai. A montagem não segue apenas uma lógica clássica de causa e efeito em sua narrativa. Ele evidência nas cenas muitos tempos ociosos dos personagens, como em passagens que eles estão apenas se divertindo, trabalhando ou em momentos de observação. Malick filma muitas imagens para trabalhá-las na pós-produção e causar esses efeitos de descontinuidade e contemplação das cenas.

*Cinzas no Paraíso* não é o filme em que ele mais recorre a esse método. Os posteriores forçam mais essa questão de filmar muito além da trama e colocar em tela. Um exemplo maior está em *Árvore da Vida* (2011), em que além das filmagens da natureza ao redor dos personagens, ele vai além, filmando a natureza do que não está perto deles e imagens que metaforizam a formação da Terra. Em *Cinzas no Paraíso*, ele dá início a esse método, tanto que leva mais de 2 anos para concluir a montagem. Há muitas imagens no decorrer do filme que mostra o trigo, os animais, o rio, os trabalhadores e tudo que existe naquele universo fílmico. (**Figura 7, 8, 9 e 10**)

Não é uma câmera invisível que quer contar apenas uma história ou ficar presa aos personagens. A câmera é livre e quer mostrar as possibilidades poéticas do espaço, por meio de uma montagem que dá acentuação à plasticidade fílmica, produzindo relevo estético que recorrentemente busca por imagens da natureza e da sua câmera livre.

Há, então, um olhar objetivo nos momentos da narrativa que se mescla com a subjetividade que o espaço cria em seus personagens que, através da estética de Malick, coexistem entre a forma e visão dos seres, realizando aquilo que Pasolini denomina como subjetiva indireta livre. Esse olhar mais subjetivo surge principalmente a partir da perspectiva de Linda que observa tudo com seu olhar intimista sobre as pessoas e o espaço a partir de suas reflexões, interagindo com o segundo processo de subjetivação que é da visão do autor através da forma. Na cena que Linda e seu irmão melhoram sua vida na fazenda e não são obrigados a trabalhar, ela reflete em voz *off*: “Passei a gostar dessa fazenda. Faço tudo que quero. Rolo na grama, converso com os campos de trigo. Quando durmo, eles conversam comigo. Entram nos meus sonhos”. Ao mesmo tempo que entramos no íntimo do personagem, vem a montagem para mostrar a beleza que a natureza emana, algumas vezes sem precisar ser percebida pelos personagens.

**Figura 7** – Passagem pelo rio (momento de fuga de Abby, Bill e Linda).



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

**Figura 8** – Orvalho no trigo.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

**Figura 9** – Animais da fazenda.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

**Figura 10** – Trabalhadores descansando.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

Malick, em parceria com seu diretor de fotografia Néstor Almendros, opta por uma iluminação natural durante quase todo o filme, por esse motivo sempre gravava no final do dia, ou quando estava amanhecendo, para capturar a beleza da natureza de forma mais expressiva visualmente, além de que a unidade estilística espontânea do filme pede por isso. A estética do que há de mais belo ao nosso redor é colocada em inúmeras cenas. Essa é uma busca de um cinema de poesia que não se importa só com a história.

Tarkovski (1998, p. 77) afirma que “ao passo que um filme nasce da observação direta da vida; é esta, em minha opinião, a chave para a poesia do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo”. Em *Cinzas no Paraíso*, além do retrato da natureza, há o envolvimento dos personagens com ela, não sendo só um elemento à parte. Os protagonistas estão sempre em uma espécie de êxtase com o espaço, quando rolam entre as gramas, brincam no rio ou com os animais. Um exemplo está na cena que Bill, numa madrugada, chama Abby para terem um momento juntos, escondidos do Fazendeiro, e eles decidem passar esse tempo no rio molhando os pés ou deitados à beira dele. Essa relação dos personagens com a natureza é que dá harmonização à obra.

Porém, Malick e Almendros elevam essa captura da natureza a um olhar quase impressionista. A iluminação alcançada através das gravações durante a chamada “hora mágica”, com a luz sempre difusa que valoriza toda a matéria e o céu de colorações alaranjadas e azuladas, quase sempre de plano de fundo das composições, não transmite apenas um naturalismo, mas excede a *mimesis* naturalista e transcende esse espaço a uma dimensão edênica que faz jus ao nome do filme. O diretor e o fotógrafo utilizam essas escolhas técnicas para recriar uma “visão formalista do mundo” (PASOLINI, 1982, p. 147) de Malick na imagem cinematográfica, de modo que esse olhar é análogo ao das memórias contaminadas da narradora do filme. É novamente a evocação da subjetiva indireta livre através de requintes estéticos e tecnicismos.

Mesmo nas cenas internas diurnas, os personagens costumam se localizar em pontos próximos de portas e janelas, permitindo a entrada de luz natural. Como na cena em que Bill convence Abby a se casar com o Fazendeiro, dentro da estalagem uma luz solar entrando pela janela é a fonte luminosa principal. As cenas noturnas são, em sua maioria, filmadas com iluminações diegéticas. Lâmpadas, lanternas e fogueiras são utilizadas como objetos tanto cênicos como luminosos. Esses métodos resultam em baixas iluminações que recusam um propósito dramático, mas que integram essa *mise em scène* naturalista.

Além desses elementos, o filme tem várias referências de pinturas para a construção da fotografia<sup>18</sup> (**Figura 11, 12 e 13**). A rigidez e sofisticação com a técnica possui resultados dignos de assimilação com as obras de Johannes Vermeer e Edward Hopper, em que uma cena de simples diálogo, excede seu conteúdo e ganha contornos sensoriais transcendentais através de sua composição plástica. Os visuais do filme foram inspirados na obra “*House by the Railroad*” de Edward Hopper e na obra “*Christina’s World*” de Andrew Wyeth. Como indica Susigan (2017, p. 635):

Apesar da semelhança da casa do fazendeiro com a pintada por Hopper, a influência do pintor também é notada pelo uso da luz e do enquadramento feito pelo cineasta, de modo a destacar a solidão do lugar e o isolamento das pessoas, vivendo dentro da imensidão dos campos de trigo circundantes. Elementos que estão subjacentes nas composições de Hopper; sentimentos capturados no quadro pintado e na tela do cinema.

**Figura 11** – Pintura *Christina’s World*.



**Fonte:** WYETH, *Christina’s World*, 1948.<sup>19</sup>

**Figura 12** – Pintura *House by the Railroad*.



**Fonte:** HOPPER, *House by the railroad*, 1925.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> *O olho interminável [Cinema e Pintura]* de Jacques Aumont é importante para aprofundar sobre essa relação possível entre cinema e pintura.

<sup>19</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Christina%27s\\_World](https://pt.wikipedia.org/wiki/Christina%27s_World) . Acesso em: 10 jul. de 2020.

**Figura 13** – Abby e o Fazendeiro em frente à casa.

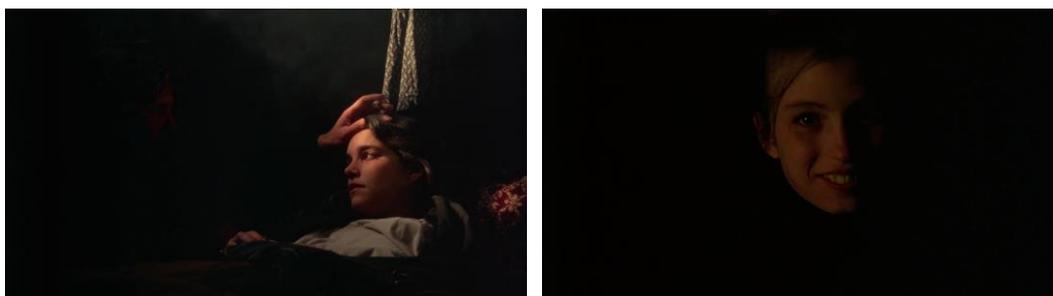


**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

A presença dos personagens na composição dos planos em diversos momentos é remetida às pinturas. O diretor utiliza em certos planos uma técnica oriunda da pintura chamada “*chiaroscuro*” (**Figura 14**), que é quando há um grande contraste entre a luz e a sombra, dando uma outra dimensão à tela, quase abstraindo todo o espaço, muitas vezes para dar efeitos dramáticos. O diretor usa essa técnica semelhante para dar ênfase às formas dos rostos dos personagens (atores) através de um único ponto de luz no quadro, com o intuito de exteriorizar suas emoções, eliminando o espaço no escuro através do alto contraste. É possível ver a semelhança desses planos com a pintura *Girl with a Pearl Earring* de Johannes Vermeer (**Figura 15**).

Todos esses recursos contribuem para uma dimensão poética do filme que se pauta por uma marcante presença física que, assim como na pintura, atribui à luz sua essencial força expressiva, sendo, no contraste da sua ausência e presença, transcendência da matéria filmada ao lirismo.

**Figura 14** – Uso do *chiaroscuro*.



<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78330> . Acesso em: 10 jul. de 2020.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

**Figura 15** – Pintura *Girl with a Pearl Earring*.



**Fonte:** VERMEER, *Girl with a Pearl Earring*, 1665.<sup>21</sup>

Logo, *Cinzas no Paraíso* possui uma história relativamente simples para ser trabalhada narrativamente, o que leva a ponderar que Malick reserva muito do tempo do filme para trabalhar suas imagens poéticas. Temos, então, “a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão” (CHKLOVSKI, 1971, p. 42). Esse fator revela a pretensão de Malick de reforçar sua impressão por meio das imagens, por isso está a todo momento “pintando quadros” em seus filmes. Essas formas plásticas moldam o conteúdo para uma estética muito bem articulada “onde o verdadeiro protagonista é o estilo” (PASOLINI, 1982, p. 151), essa forma sobrepõe o conteúdo para aumentar a subjetividade entre personagens e espaço, criando uma atitude poética.

O filme tem vários elementos simbólicos que se repetem ou que se ressignificam com o desenrolar da trama e que marcam acontecimentos importantes. Eles são filmados em *close-up* assim como vários outros elementos que recorrentemente surgem e parecem aleatórios, porém, com a progressão do filme, observamos suas presenças ressignificadas, sendo fios

<sup>21</sup> Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/girl-with-a-pearl-earring/3QFHLJgXCmQm2Q?hl=pt-BR> . Acesso em: 15 ago. de 2022.

condutores fragmentados na narrativa. Podem funcionar tanto como partes da composição atmosférica, como também recursos da estrutura narrativa.

Esses elementos buscam uma construção de sentidos que se materializam na linguagem. Um exemplo é quando um gafanhoto (**Figura 16**) aparece inicialmente sem grandes finalidades e depois se torna causador de um desastre no filme, de modo análogo à chegada de Abby, Bill e Linda, que parece pacífica, mas, depois, junto com o momento da infestação de gafanhotos, causa males ao Fazendeiro. O elemento de fertilidade também é marcado pela germinação do trigo que é filmada por dentro do solo. Esse momento marca um período de paz e felicidade entre Abby e o Fazendeiro após a saída de Bill da fazenda.

Outro exemplo marcante é quando a taça, usada por Bill para comemorar com Abby o encaminhamento do seu plano, cai na água e a câmera dá ênfase a ela por dentro da água. Após essa cena, vários empecilhos surgem entre o casal e um clima de tensão passa a entrar na diegese. A taça que unia os dois torna-se esse símbolo de uma iminente tragédia, servindo também de rima visual para a morte do personagem na água. Esses elementos utilizam recursos metafóricos e alegóricos que criam uma abstração típica da poesia.

**Figura 16** – Imagens simbólicas e o que elas representam.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

Além de elementos simbólicos, há os que compõem a temática visual do filme. Eles aparecem constantemente marcando um ritmo de repetição na fotografia e vão ganhando mais magnitude no decorrer da trama. O maior exemplo disso é a casa do Fazendeiro que aparece em muitas composições de cenas, algumas vezes intencionalmente no fundo de alguma ação ou como elemento principal da cena, enquanto tudo à sua volta se torna secundário. A casa por muito tempo parece distante e inalcançável pelos personagens Bill e Abby, tanto que é sempre enquadrada em *contra-plongée*, dando um ar de superioridade em relação aos personagens. Ela é o centro de tudo no filme. A casa só passa a ser mostrada por dentro a partir do momento que Abby se casa com o Fazendeiro e Bill executa seu plano, como uma espécie de conquista e passagem para o “paraíso”.

*Cinzas no Paraíso* poderia muito bem ser classificado como uma espécie de poesia fílmica bucólica, que é relativa à vida no campo. O fogo é também marcante, pois representa um elemento na vida da área rural, com seu uso constante para cozinhar, para aquecer do frio ou para momentos de festas ao redor da fogueira. Ele é colocado em cena desde que os personagens estavam em Chicago. O fogo denota intensidade, que tem relação com a felicidade (nos momentos de festas), como também com a tristeza (cenas de ciúmes e conflitos). A cena final do incêndio marca a consumação de tudo, marca a tragédia. É o ponto culminante, filmado com a câmera na mão para intensificar o desespero. Portanto, o fogo e a casa (**Figura 17**) criam uma atmosfera simbólica, rimas que perpassam e se repetem ao longo do filme. As cenas mais densas contêm esses elementos, criando uma dimensão poética e plástica, que fazem elementos simples virarem um “espetáculo”.

Após o Fazendeiro flagrar Bill e Abby se beijando e confirmar a sua desconfiança, o filme absorve a “neurose” do personagem, encaminhando-se para uma espécie de “destruição do paraíso” com a chegada da praga dos gafanhotos. Malick realiza isso com uma densidade progressiva, realizada através da montagem, na qual são formadas sequências de blocos de planos isolados do entorno desse espaço, como a sequência de versos de um poema.

Planos gerais da paisagem do trigo e primeiros planos dos animais se misturam, ao mesmo tempo que esses elementos são mostrados cada vez mais agitados. Os protagonistas vão percebendo os gafanhotos e a agitação vai se intensificando. A montagem ainda alterna entre a violência dos trabalhadores para tentar deter a praga e dos pequenos gafanhotos, que filmados em primeiro plano, parecem enormes na tela, com seus ruídos que em conjunto com a música de Morricone, formam uma atmosfera ameaçadora e melancólica. Tendo seu ápice

em um plano icônico da história do cinema, em que Bill e outros trabalhadores são cobertos por uma tempestade de gafanhotos. Uma imagem que é tão aterrorizante quanto bela, porque Malick como poeta quer registrar esse momento de “beleza pictórica pura” (PASOLINI, 1982, p.147), sendo os personagens meros intrusos do “paraíso”.

O mesmo pode-se dizer dos planos a seguir do incêndio do trigo, a câmera perde sua estabilidade, torna-se trêmula e de movimentos abruptos, as composições agora são mais aterrorizantes, mas, ainda assim, de grande valor pictórico, através da contraluz que as chamas provocam, sendo a única fonte luminosa da cena. O fogo, quase sempre ao fundo do plano, transforma as pessoas em rastros de sombra que se movem sobre o campo e, no alvorecer, cinzas cobrem tudo. É assim que Malick expressa o fim do paraíso, abandonando o prosaico e abraçando o lírico para representar o clímax do filme.

**Figura 17** – Presença da casa em *contra-plongée* e do fogo nas cenas.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

Uma importante composição poética e rítmica de *Cinzas no Paraíso* está na grandiosa trilha sonora de Ennio Morricone e nas sobreposições de cenas, que, aliadas à voz *off* da criança (Linda), conferem um lirismo ao filme. Há diversos momentos que Linda narra acontecimentos, descreve situações ou dá atributos a outros personagens e, em muitas dessas vezes, ela não está na tela e não vemos suas expressões. Desse modo, não dá pra considerar que seja uma narrativa em primeira pessoa, em que todas as cenas são submetidas a seu olhar subjetivo, mas uma narrativa contaminada pelo subjetivo da personagem. Por ser uma criança

e não estar sempre inserida nas tensões da trama, ela narra tudo de forma lúdica, atribuindo subjetividade à diegese, entre o que os olhos veem e o que o coração e a alma da criança interpretam, criando um lirismo. Além disso, a voz *off* evoca uma certa ambiguidade moral com as ações dos personagens, que, mesmo mentindo e cometendo crimes, ainda são vistos sob esse olhar lírico da narrativa.

A trilha sonora de Morricone capta o estado de espírito dos personagens ou os acontecimentos da diegese e amplia os significados das cenas. No começo, vemos os trabalhadores indo para o campo acompanhados de música Country, num ritmo mais agitado e marcante. Evidenciando a empolgação para se começar uma nova jornada. Quando os trabalhadores retornam para trabalhar, já perto do fim do filme, a mesma música retorna, pois é o recomeço daquele ciclo. Os momentos de paz e amor entre Abby e o Fazendeiro têm uma trilha mais calma e romântica para sugerir um estado de suspensão, de menos embates.

Já no ponto culminante da trama, quando há o incêndio e tudo se desmorona, a trilha é mais carregada, possui um ritmo de suspense e cria uma tensão maior no ambiente, que junto com as chamas, produz uma imersão do espectador. Depois a música se rompe e cria um silêncio que transborda em gestos e em sons ambientes. Até o silêncio tem ritmo nos filmes de Malick. A trilha sonora cria níveis para a trama e dá ritmos que intensificam todos os sentimentos, do espectador e dos personagens. Essa junção da imagem poética com a musicalidade é o encontro da linguagem da alma que transcende e se faz poesia.

“Os efeitos mais salientes em Cinzas no Paraíso são as transições paratáticas que ocorrem frequentemente de e para imagens. Essa forma de construção nos leva a questionar as relações entre imagens de maneiras que incluem, mas vão além, a progressão de uma história” (RYBIN, 2011, p. 71, tradução nossa<sup>22</sup>). Por essa razão, Malick aposta em muitas sobreposições (**Figura 18**) nas transições das cenas, elas ditam um ritmo próprio, deslizando de um elemento para outro, fazendo sensorialmente escorrer a noção de tempo cronológico. Elas se integram e assumem plurissignificados subjetivos.

As imagens se fundem por alguns segundos, criando uma nova imagem de valor pictórico conotativo. Por meio dessas novas imagens, criam-se novos elementos metafóricos que precisam se significar a partir do olhar de cada espectador. Não há ali uma representação direta, pois é um elemento criativo do filme, que tem poder de ressignificação. Todas essas escolhas estilísticas, como excesso de imagens contemplativas da natureza, montagem nem

---

<sup>22</sup>No original: the more salient effects in Days of Heaven are the paratactic transitions often occurring to and from images. This form of construction prompts us to question relationships between images in ways that include, but go beyond, the progression of a story.

sempre linear, enquadramentos pitorescos, justaposição dinâmica dos personagens, voz *off* subjetiva, símbolos metafóricos e a trilha sonora que acompanha essa progressão libertam muitas imagens do seu estado denotativo, ocasionam um conjunto de momentos expressivos e criam uma atmosfera lírica. Essa carga de estilo sobre a narrativa é uma das maiores potências poéticas do filme.

**Figura 18** – Sobreposições.



**Fonte/Autor:** *Cinzas no Paraíso* (Terrence Malick, 1978)

#### 4.2 O NOVO MUNDO: HABITANDO A NATUREZA DIVINA

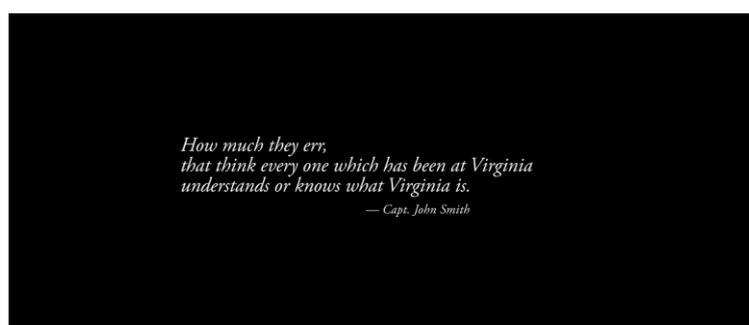
*O Novo Mundo* é o quarto filme de Terrence Malick, lançado em 2005, vinte e sete anos depois de *Cinzas no Paraíso*, tendo apenas o filme *Além da Linha Vermelha* (1998) entre os dois, feito após um hiato de vinte anos de produções. O filme tem seu contexto no início do século XVII, durante as expedições inglesas para a colonização do continente americano, chamado de Novo Mundo. Malick centraliza a história no relacionamento entre o

capitão inglês John Smith (Colin Farrell) e a indígena americana Pocahontas (Q'orianka Kilcher), importantes personagens da história americana.

O filme teve três versões lançadas, cada uma com durações diferentes, uma com 135 minutos, outra com 150 minutos e a versão estendida com 172 minutos. Neste trabalho será analisada a versão estendida restaurada, que foi supervisionada pelo diretor de fotografia Emmanuel Lubezki e pelo próprio Terrence Malick, podendo ser considerada a versão mais fiel à visão do autor. Assim como os filmes anteriores do cineasta, ele explora essa história a partir de quebras recorrentes da narrativa para expor seu estilo, por meio de uma poeticidade que busca traduzir de forma sensorial os sentimentos que estão envolvidos entre os personagens e o espaço.

*O Novo Mundo* abre com a epígrafe de uma frase do explorador John Smith, (**Figura 19**) publicada no texto “*A Description of New England*” (1616), “Quão errado estão, os que pensam que quem esteve em Virgínia, compreende ou sabe o que Virgínia é” (tradução nossa<sup>23</sup>). Segundo David Nicol (2011), no contexto original da citação de Smith “ele não estava contemplando o significado metafísico da descoberta da Virgínia, mas desabafando sua frustração com os cartógrafos amadores” (tradução nossa<sup>24</sup>). Porém, retirada desse contexto e sendo inserida no do filme, Malick introduz o espectador a um aspecto lírico-existencial da experiência do personagem nesse lugar, uma experiência de encantamento, que vai reverberar durante toda a obra.

**Figura 19** – Epígrafe inicial.



**Fonte/Autor:** *O Novo Mundo* (Terrence Malick, 2005)

A trama se inicia com a chegada da frota do Capitão Newport (Christopher Plummer) na América, conhecida hoje como Virgínia, onde entra em contato com os indígenas da tribo

<sup>23</sup> No original: “How much they err, that think every one which has been at Virginia understands or knows what Virginia is”.

<sup>24</sup> No original: “he was not contemplating the metaphysical meaning of the discovery of Virginia, but rather venting his frustration about amateurish map-makers”.

*Powhatan* e estabelece sua colônia. Os colonos buscam se adaptar ao lugar, com tentativas de negociar com nativos. Em uma expedição para buscar suprimentos, Smith é capturado pela tribo *Powhatan* e sentenciado à morte, mas é salvo por Pocahontas, filha do líder da tribo, que se apaixona por ele, mesmo sem entender esse sentimento inicialmente. Ao passar a conviver com a tribo, ele aprende os costumes do povo e também se apaixona por Pocahontas, mas logo precisa voltar para a colônia e liderá-la, passando por dificuldades como a falta de suprimentos. Com o passar da história, os nativos percebem que os colonos pretendem ficar no local e passam a entrar em confronto, o que gera problemas no envolvimento entre Smith e Pocahontas.

Existe um grande esforço no trabalho de fidelidade da reprodução material do período: o uso das locações reais, assim como da luz natural, cenografias das construções da colônia inglesa e da tribo *Powhatan*, figurinos, maquiagens, coreografias do elenco de apoio e uso da linguagem verbal e não verbal e das línguas, já que o filme possui também diálogos em algonquiano. Há uma complexidade de questões que envolve a história desse período colonial, porém Malick não está interessado em expor isso de forma didática e burocrática, tudo que lhe interessa está no que se vê e se ouve na tela e nas sensações que são produzidas por sua estética. Mesmo a narrativa não sendo o fator central do filme, dão-se as condições para que o espectador se localize no enredo, para que, enquanto isso, a sua poesia seja o cerne da obra.

Durante o filme, há poucos diálogos entre os personagens, o que mais expõe os acontecimentos são as imagens, não as lineares para formar uma sequência de causa e consequência, muitas vezes são imagens como meio de contemplação do ambiente. Há mais momentos de silêncio na narrativa, que dá mais espaço para expressões, gestos e eventos sem diálogos. A voz *off* é a comunicação verbal que tem mais destaque na obra, assim como ocorre em *Cinzas no Paraíso*, contudo, a grande diferença é que em *Cinzas no Paraíso* é mais descritivo e parte de memórias de uma personagem mais observadora das ações, já em *O Novo Mundo*, a voz *off* está entre os protagonistas Capitão John Smith e Pocahontas, o que expressa mais o íntimo deles. Tornando-se em muitos momentos textos poéticos, porque carregam uma lírica cheia de sentimentos e subjetividade que vêm direto da alma para a narrativa.

Na cena que Smith segue ao longo do rio em um barco (**Figura 20**) a caminho do local em que se encontra a tribo *Powhatan*, a voz *off* é exposta em tom poético. Enquanto há cenas dele no barco com outros homens, há também imagens do rio, de árvores e do sol. Quando aparece a primeira árvore da sequência, ele profere as seguintes frases: “Que voz é essa que

fala dentro de mim? Que me guia para o melhor. A estrela sempre me guiou... me levou... instigou-me a seguir à terra lendária.” Então, há pausas para cenas da narrativa, mostrando Smith interagindo com os indígenas ou apenas observando ao redor.

Em seguida, entre mais imagens da natureza, ele continua em voz *off*: “Um mundo semelhante às esperanças. Uma terra onde se pode lavar a alma e alcançar o seu potencial”. São palavras que trazem o sentimento de Smith sobre a descoberta daquele lugar. Além desse, tem muitos outros trechos em que o “eu” lírico dos personagens são evocados, como quando Smith expõe seus sentimentos por Pocahontas: “Você, minha luz, minha América. Amor” ou quando Pocahontas também expressa sua dor em amar Smith: “O amor libertou os meus membros. Este amor é como dor”.

**Figura 20** – Poesias verbais.



**Fonte/Autor:** *O Novo Mundo* (Terrence Malick, 2005)

Esse texto verbal é uma poesia literária, mais especificamente uma poesia de conteúdo lírico, que se preocupa com o “eu” e, a partir disso, os sentimentos tomam consciência de si mesmos. As imagens evocadas dentro desse momento da voz *off*, projetam-se em torno desse “eu” poético, “os objetos do mundo exterior são apenas o esteio, o fundamento, o impulso de onde nascem os sentimentos, as emoções, as reflexões, as opiniões...” (KRIDL<sup>25</sup>, 1940, p. 150 apud MOISÉS, 1987, p. 231).

No filme, o ambiente, precisamente a natureza, é estimulado através desse sentimento e, por isso, vem à tona em muitos momentos, sendo o pretexto para a criação poética em

<sup>25</sup> Manfred Kridl, “Observations sur les Genres de la Poésie Lyrique”, in *Helicon, Revue Internationale des Problèmes Généraux de la Littérature*, Amsterdam, 1940, t. II, fascs. 2-3, p. 150.

imagens. A paisagem é vista de forma intimista e é ressignificada em volta da centralidade sentimental do personagem, o que torna a imagem subjetiva. No que diz respeito ao texto verbal, as palavras são em muitos momentos conotativas, com metáforas que trazem significações irracionais e extravagantes para traduzir os sentimentos de maneira poética.

Contudo, o texto apenas não faz o cinema ser poético, há muito mais elementos estilísticos e formais que fazem um cinema ser de poesia, mas a poesia textual amplia o estilo em prol da construção poética, em que se envolvem imagens, gestos, música e outros elementos para criar o clima lírico. Essa atmosfera retoma para a subjetiva indireta livre que Pasolini aponta, em que a psique dos personagens é exposta por essas camadas que criam um elemento estético característico do olhar autoral do diretor.

Se a subjetiva indireta livre em *Cinzas no Paraíso* parte do olhar lírico das memórias da personagem-narradora e se concretiza através da criação estética de Malick sobre aquele espaço, em *O Novo Mundo* ele a trabalha por meio da sua visão lírica de uma história real. Os dois personagens contaminam o filme com um fluxo de gestos, de afetos e de suas relações com a natureza. Existe uma série de procedimentos que ele utiliza para chegar a isso, sendo os principais: a câmera e a montagem. A câmera possui muito mais liberdade, explora toda a ambientação, assim como fragmenta os corpos em busca dessas imagens expressivas. Ela está majoritariamente em movimento, seja nos *travellings* em plano geral das paisagens, seja nos *travellings* que perseguem os personagens entre as matas ou a câmera na mão que vai reenquadrando os personagens ou a floresta. Esses movimentos pouco se justificam por uma razão objetiva ou de exposição, mas seguindo uma ideia de ritmo sensorial, e sua principal aliada é a montagem, que vai unindo esses fragmentos, sem seguir uma hierarquia espacial ou temporal, mas um ritmo constante.

O filme não conserva aspectos de causa e efeito, não dramatiza momentos que seriam tidos como importantes para o andamento da história. A montagem é diversas vezes elíptica. Por exemplo, os colonos montam seu alojamento em pouco tempo, iniciam a colonização na floresta, as estações do ano passam de um plano para outro, tudo em uma fração temporal bem curta. Como observamos em uma sequência de planos com cerca de 2 minutos de duração, há o momento que Pocahontas consegue se entregar ao amor do John Rolfe (Christian Bale) por meio de imagens afetivas de força simbólica, nesse breve tempo, os personagens geram um filho e se passam alguns anos. O mesmo ocorre quando é narrada a morte de Pocahontas, temos breves planos que mostram isso, sem expor as causas e as circunstâncias, mas logo após a morte dela, retorna imagens de seu último momento viva em

contato com natureza, fechando esse ciclo para encerrar o filme. Dessa forma, o tempo maior do enredo é reservado para os momentos líricos.

Smith vaga pela floresta após ser libertado da forca. A câmera segue essa sua liberdade vagando pela natureza. A cena é iniciada com um plano-geral em *travelling* sobrevoando um rio, cortando para um plano dele caminhando pela plantação e retorna para o plano sobrevoando o rio e, em seguida, para a forca balançando sob a árvore e depois para Smith caminhando e tocando uma árvore. Por fim, surge um *travelling* em *contra-plongée* das árvores contra o céu e retorna para ele caminhando em uma parte mais aberta da floresta em mata baixa (**Figura 21**).

Esse ritmo de montagem segue por mais alguns planos. Sem diálogos ou voz *off*, apenas o som ambiente e a trilha sonora, criando um tom contemplativo. Os planos não buscam efeitos isolados, mas, em conjunto, formam essa sensação de fluxo de consciência do personagem ao conhecer esse espaço. A câmera mergulha na natureza, pula de um elemento para outro em um eterno movimento, sempre continuando no próximo plano, sem possuir uma lógica linear temporal ou de espaço, mas sensorial.

Esse primeiro contato de Smith com o novo mundo é revelador em fazer reconhecer o seu encanto pela natureza, ao mesmo tempo que o espectador é atraído para esse encanto. Nesse filme, essa é a forma que Malick expressa sua visão poética com relação à natureza, assumindo uma câmera subjetiva indireta livre que exterioriza os sentimentos dos personagens em relação a ela.

**Figura 21** – Encontro de Smith com o Novo Mundo.





**Fonte/Autor:** *O Novo Mundo* (Terrence Malick, 2005)

Em uma sequência mais à frente, após Smith ser capturado pela tribo indígena, ser salvo por Pocahontas e passar a conviver entre eles, o filme entra em um estado de descoberta junto à experiência do personagem em conhecer esse povo. A câmera se bifurca em assumir um estado quase documental que registra instintivamente os costumes e atividades da tribo, como a colheita, a prática do arco e flecha e a culinária, com planos breves que parecem capturar fragmentos espontâneos da rotina.

Smith está em um estado contemplativo, hipnotizado pelos movimentos dos corpos, em seu ritmo sublime, pela troca de toques e gestos (**Figura 22**). O gesto possui uma importância crucial em superar a barreira da linguagem verbal, é ele quem lhe possibilita compreender valores essenciais daquele povo, assim como se aproximar de Pocahontas. O romance no filme, seja o de John Smith e Pocahontas, ou dela com John Rolfe, é exposto desta forma: entre gestos e toques afetivos. Como na primeira cena de Smith e Pocahontas juntos, em que compartilham palavras em suas línguas, enquanto ela simboliza os elementos em gestos através de seu corpo, em toques de suas mãos sobre os olhos e lábios dele. A forma que a câmera, quase sempre na mão, acompanha esses movimentos com proximidade, capturando uma carícia em um toque de mãos, as nuances em suas expressões faciais e os movimentos em seus corpos, exprime uma cadeia de afetos como um estado quase primitivo da natureza sentimental humana.

**Figura 22** – Toques e gestos.





**Fonte/Autor:** *O Novo Mundo* (Terrence Malick, 2005)

Há uma união dos movimentos da câmera, da natureza e dos corpos, principalmente na perspectiva de Pocahontas, na forma que a câmera a acompanha pela natureza, caminhando sobre árvores, nadando no mar, recebendo o toque da luz solar sobre sua pele. O filme busca capturar nela a presença de um espírito, pode-se dizer que essa transcendência também se justifica a um certo olhar de outros personagens sobre ela, como o de Smith e Rolfe, que a veem como uma divindade que incorpora os elementos da natureza, como na cena que Smith reflete sobre Pocahontas em uma passagem em voz *off*: “... era tão intensamente bela, que o próprio sol, embora sempre a visse, ficava surpreso quando ela vinha à sua presença”. Assim como em outra cena, que Rolfe diz: “Ela une todas as coisas”. Mesmo que a humanize em relação aos seus sentimentos, em todas as camadas do filme existe um olhar divino sobre ela.

O divino no filme está na própria natureza pela qual os personagens tanto clamam e se devotam. A forma como o céu é sempre evocado visto como uma proximidade com o divino, conforme a primeira cena que a câmera mostra o céu refletido no rio e, em seguida, Pocahontas em *contra-plongée* eleva suas mãos para cima (**Figura 23**). Esse gesto se repete durante a obra, tanto nos momentos de felicidade que ocorrem no início, como uma espécie de agradecimento, quanto nos momentos de tristeza, após Smith ir embora, como um tipo de súplica. A natureza é o que há de mais próximo do divino na narrativa e Malick traduz isso através da forte presença desse espaço na imagem e da relação sentimental dos personagens com a floresta.

**Figura 23** – A relação com o divino.



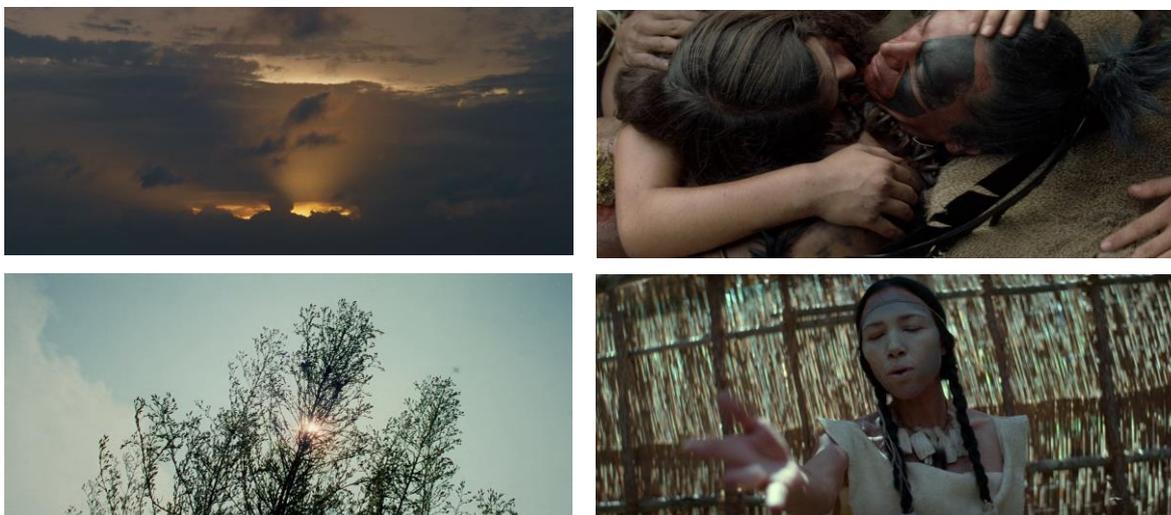


**Fonte/Autor:** *O Novo Mundo* (Terrence Malick, 2005)

Essa montagem, em diversos momentos do filme, assume nuances metafísicas, como na sequência do intenso confronto entre os *Powhatan* e os colonos. No meio da batalha, um indígena é ferido, a câmera assume uma espécie de subjetiva de seu olhar ao cair e retorna para o corpo caindo que depois é amparado pelos aliados, após isso, há um corte para um plano geral do céu durante o crepúsculo, o som da batalha é pausado e há um corte de volta para a batalha. Momentos depois, Pocahontas encontra o índio ferido cercado pelos aliados, deitado e em um tipo de ritual. Enquanto ela chora sobre seu corpo, há um corte para o plano de uma árvore contra o céu, com o sol visível entre seus galhos, e depois para o plano de uma indígena com rosto pintado de branco, ambos os planos sob um ângulo *contra-plongée*, se assemelhando a um plano subjetivo.

Apesar de o filme possuir essa característica da montagem que não segue uma lógica de espaço e tempo, esses cortes é que também contrastam com um ritmo interno da sequência, são cenas de violência intensa, com diversas mortes, cortes abruptos e câmera sem estabilidade que se desintegra em um repentino corte para imagens que se assemelham ao sublime, que evocam o divino à beira da morte do personagem (**Figura 24**).

**Figura 24** – Imagens simbólicas perante a morte.



**Fonte/Autor:** *O Novo Mundo* (Terrence Malick, 2005)

Os sons, assim como os silêncios do filme, são mais uma camada na construção autoral da poesia de Malick. Constantemente, a narrativa acontece com a ausência dos diálogos, deixando a encargo da comunicação ser não verbal. O que se ouve apenas é o som ambiente da floresta, o que faz transparecer a paz que é estar em meio à natureza, por isso poucas vezes essa paz é interrompida por vozes e, quando há, são vozes em *off* que quase sussurram, como forma de respeitar essa paz de que a natureza necessita.

As expressões corporais são a comunicação com mais destaque, o que auxilia o fato de haver dois povos com línguas diferentes, além do fato de a linguagem dos *Powhatan* ser muito gestual, como um modo de comunicar mais com a natureza através de toques e rituais de devoção por sinais corporais. Esse silêncio para realçar a natureza imprime um ar de serenidade que contrapõe a ideia de modernidade que vem da Inglaterra, o que remete a natureza a um Éden que ainda não foi corrompido pelo homem, por isso a floresta se encontra num patamar divino em muitos momentos.

A trilha sonora de James Horner entra como elemento importante nos trechos líricos, de imagens da natureza, da conexão humana e da voz *off* com textos subjetivos, como também se insere nos grandes acontecimentos da narrativa. É uma trilha que inicialmente apresenta cadência leve e que do meio para o fim da sequência ganha potência e dramaticidade.

Na cena inicial, a câmera mostra imagens dos nativos se conectando com a natureza. Há corpos nus como vieram ao mundo nadando nas águas do rio, quando alguns indígenas já avistam no horizonte os barcos e apontam. A trilha sonora se inicia baixa e calma e, depois desse trecho até o surgimento dos barcos na tela, a música vai aumentando sua densidade, gerando maior intensidade para preparar a cena para o seu ápice.

Surgem imagens dos navegantes se preparando para a chegada à terra. Smith como prisioneiro olha para uma abertura em que aparece a natureza se aproximando diante de seu olhar esperançoso. Ao mesmo tempo, a trilha vai ficando mais densa. Os nativos começam a se preparar em formação de ataque para a chegada do desconhecido, enquanto os barcos se aproximam. A trilha sonora vai ficando cada vez mais alta e instrumentos são acrescentados para dar mais ritmo e um clima de suspense e grandiosidade. Inquietos, os nativos não param de se movimentar ao mesmo tempo que os barcos se aproximam. A música cria um ritmo que, em conjunto com os movimentos de aproximação dos barcos e a tensão dos corpos indígenas indo de um lado ao outro, denota uma espécie de dança.

Nas cenas de conexão entre Smith e Pocahontas e entre eles e a natureza, em que a poesia é elevada no texto e nas imagens, essa trilha sonora sempre retorna. Na literatura, o ritmo sempre foi um elemento imprescindível na forma da poesia, pois dá expressividade ao texto. Brik em seu artigo “As repetições dos sons” (Conclusões sobre a Teoria da Língua Poética, fase 2, Petrogrado, 1917) determina que “qualquer que seja a maneira pela qual se consideram as relações entre a imagem e o som, devemos concluir que os sons e as consonâncias não são um puro suplemento eufônico, mas o resultado de um desejo poético autônomo” (EIKHENBAUM, 1971, p. 12).

Portanto, para que haja uma poesia não é exigida a presença do ritmo. Contudo, se um poeta pensa o ritmo como elemento importante para criar uma unidade completa da sua poesia, ele se tornará essencial. É o que acontece no cinema com a escolha da trilha sonora, do som ambiente e até dos silêncios. O cinema mais uma vez aqui está se revelando por uma “possibilidade estilística muito articulada” (PASOLINI, 1982, p. 146), o que cria uma consciência poética. Malick em *O Novo Mundo* se utiliza da trilha sonora como um elemento expressivo para criar mais uma camada essencial para a sua poesia que, combinada com as imagens, cria a visão autoral do diretor na narrativa.

O aspecto mais central da poesia de Malick é o espaço, mais especificamente a natureza, é o que mais interessa à tela, muito mais que o enredo. O espaço dos seus filmes não se adequa ao cenário, ele necessita de espaços naturais para sua finalidade autoral. “De fato, no cinema convencional, os espaços naturais ou exteriores tendem a funcionar como cenário e não como paisagem na grande maioria dos casos” (LEFEBVRE, 2006, p. 24, tradução nossa<sup>26</sup>).

O cinema de Malick estabelece os espaços naturais como paisagem e até além disso. Essa paisagem exerce uma autonomia sobre a ação, não submetida a ser apenas uma ferramenta da diegese para situar os personagens no plano. “A interrupção da narrativa pela contemplação tem o efeito de isolar o objeto do olhar, de liberá-lo momentaneamente de sua função narrativa” (LEFEBVRE, 2006, p. 29, tradução nossa<sup>27</sup>). Mesmo que o filme tenha uma narrativa, a paisagem possui um valor sensorial próprio para que o espectador contemple esses espaços. Essas paisagens são duplamente temporizadas, pois “ela está submetida

---

<sup>26</sup> No original: “Indeed, in mainstream cinema, natural or exterior spaces tend to function as setting rather than landscape in the vast majority of cases”.

<sup>27</sup> No original: “The interruption of the narrative by contemplation has the effect of isolating the object of the gaze, of momentarily freeing it from its narrative function”.

simultaneamente à temporalidade do meio cinematográfico e à do olhar do espectador” (LEFEBVRE, 2006, p. 29, tradução nossa<sup>28</sup>).

*O Novo Mundo* constantemente exhibe imagens da natureza na tela em meio às cenas narrativas, aparecendo e reaparecendo, sendo o protagonista em tela. Assim, o diretor induz o espectador a colocar a paisagem como centro, não dando tempo de se esvaír para o retorno da narrativa. Assim, além de a natureza ser central, os personagens principais e os nativos estão constantemente em conexão com ela, no toque, no olhar, na adoração perante a floresta e na vivência, eles estão a todo tempo em busca desse contato direto. Smith mostra muito encantamento assim que chega à floresta, a vê como uma espécie de paraíso perdido, onde só há lugar para a felicidade, diferente da Inglaterra. Um exemplo é quando ele diz: “Aqui, as bênçãos da terra são concedidas a todos. Ninguém precisará ser pobre”. Já Pocahontas, que nasceu na natureza, está inteiramente ligada a ela (**Figura 25**), acreditando existir uma mãe natureza que lhe concede força, que cuida de todos. Até nos momentos de sofrimento ela está o tempo todo buscando por conexões através da natureza e do divino.

**Figura 25** – Pocahontas em contato com a natureza.



**Fonte/Autor:** *O Novo Mundo* (Terrence Malick, 2005)

No final do filme, Pocahontas teve seus últimos dias na Inglaterra, longe do lugar que nasceu, mesmo assim são mostradas, após sua morte, memórias dela se conectando com o jardim e o lago ao redor do lugar que vivia na Inglaterra, como um último momento com a mãe natureza, que está em todos os lugares. Rolfe e seu filho com Pocahontas retornam para a floresta e nas cenas finais (**Figura 26**) é dado novamente destaque à natureza, como uma

<sup>28</sup> No original: “it is subjected simultaneously to the temporality of the cinematographic medium and to that of the spectator’s gaze”.

espécie de retorno ao paraíso divino. No ritmo grandioso da trilha sonora, as últimas imagens são apenas da natureza e a última cena é do *contra-plongée* de uma árvore com o céu de fundo, como se ela estivesse tentando tocá-lo. Uma representação adequada para um final em que a natureza é a protagonista.

**Figura 26** – Natureza na montagem final do filme.



**Fonte/Autor:** *O Novo Mundo* (Terrence Malick, 2005)

Toda essa estética própria de Malick retoma a ideia de cinema de poesia pautada por Pasolini na qual “sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito” (PASOLINI, 1986, p. 104). Tanto a câmera quanto a montagem são sentidas por conta das diversas elipses na narrativa, pela montagem fragmentada e sem linearidade, pelo excesso de imagens em pouco tempo, sendo a maioria da natureza, por isso essa natureza interrompe a narrativa a todo momento para direcionar a atenção do espectador para as paisagens. Portanto, o objeto principal para a construção da poesia de Malick é a natureza, suas nuances e tudo de belo que pode se retirar desse espaço.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho pretendemos encontrar um cinema de poesia nas obras do diretor Terrence Malick, que possui um estilo singular, em que há uma despreocupação em captar uma narrativa linear, seu foco está no recorrente enquadramento das paisagens, acompanhadas de uma perspectiva lírica dos seus personagens. Foram utilizadas como fontes de análise dois de seus filmes que podem ser considerados marcos do desenvolvimento da sua linguagem poética. *Cinzas no Paraíso* como um início dessa estética e *O Novo Mundo* como a consolidação dela, visto que após isso, nos seus filmes seguintes, essa forma se repete.

Para chegarmos aos resultados desejados, foi necessária a divisão da pesquisa em três partes. Primeiro, foi necessária a compreensão dos primeiros estudos sobre a poesia para entender como ocorreu sua evolução e o que permaneceu desse início, a partir das definições do termo e de suas constituições filosóficas desde suas raízes gregas. O primeiro conceito de poesia (*poiesis*) se tornou representante do que seria a poética (todos os modos de produção), levando a considerá-la como o princípio de tudo, como algo universal, o que ajuda a entender como ela facilmente atravessa várias artes.

A causa do seu aparecimento foi a tendência prazerosa do homem para a imitação e a sua disposição congênita para a melodia e o ritmo. Essas causas ainda permeiam a ideia de poesia atualmente. Através da ideia de mímese, o homem conseguiu uma abstração da forma a partir do seu olhar e de uma necessidade de conhecimento de tudo que há no mundo para que possa representar, enquanto que a melodia e o ritmo permaneceram na literatura através do metro, o que trouxe a importância de recursos estilísticos para enriquecer a impressão do poeta perante suas obras.

Ademais, destrinchamos as questões da poesia por uma perspectiva literária, à qual ela é primariamente associada. A começar com a antiguidade que trouxe a poesia lírica e a questão da musicalidade e depois o Formalismo Russo com a perspectiva moderna da importância da forma. Os conceitos da poesia na literatura podem ser relacionados com a construção da linguagem cinematográfica de muitas formas. Antes de Pasolini tentar separar poesia e prosa, os formalistas russos já haviam separado a ideia de linguagem poética da linguagem prosaica, apresentando suas especificidades estéticas e suas consequências comunicativas, o modo como a prosa é mais direta e tenta comunicar de forma mais prática, enquanto a poesia é mais abstrata e busca recriar sentidos, forçando um olhar mais atento do leitor. Esse conceito não difere muito da ideia de cinema de poesia e cinema de prosa que foi pautada por Pasolini. Além disso, o sensorial, que é possível na literatura, também é possível

no cinema, assim como também é possível haver um “eu” lírico no cinema, geralmente atrelado ao texto literário, buscando, assim como na literatura, uma subjetivação que é feita através do estilo e do conteúdo.

Depois, apresentamos as definições sobre a poesia cinematográfica, em específico o Cinema de Poesia de Pier Paolo Pasolini, como um artista que esteve tanto no cinema quanto na literatura, levando para o cinema discussões a respeito da estética de forma análoga à literatura, principalmente a ideia da subjetiva indireta livre, possibilitando o cinema, por meio da estética e dos movimentos formais de um filme, reproduzir o discurso indireto livre. Mas as definições de Pasolini sobre o cinema de poesia foram realizadas em um contexto específico, o texto foi publicado originalmente em 1965, contexto em que o cinema mundial vivenciava transições políticas e estéticas.

Nos anos 60, foram surgindo diversos cineastas, movimentos e vanguardas cinematográficas ao redor do globo, que tinham como um dos objetivos o rompimento com as regras estéticas presentes nos cinemas dominantes, sobretudo o hollywoodiano, em prol da construção de suas próprias linguagens estéticas, como a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo brasileiro e a Nova Hollywood estadunidense. Suas raízes tinham origens nas liberdades estéticas que o Neorealismo italiano manifestou.

Portanto, ainda havia o choque entre a presença massificante do cinema clássico e o surgimento de filmes que iam rompendo com esse paradigma, definidos como cinema moderno. Pasolini, nesse texto, utilizou como exemplo desse cinema de poesia o estilo de cineastas modernos como Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci e Michelangelo Antonioni, explorando técnicas utilizadas por eles para exemplificar as práticas da subjetiva indireta livre e contextualizando com as visões políticas que eles tinham.

Porém, ele não publicou mais nenhum outro texto a respeito desse tema, sendo assassinado em 1975, por isso não testemunhou grande parte dos cineastas e filmes que surgiram após esse pontapé do cinema moderno, como no caso dos próprios filmes de Malick, que só havia realizado *Terra de Ninguém*, lançado em 1973. Por consequência, foi necessário relacionar as definições de Pasolini com outras teorias a respeito da poesia cinematográfica e da poesia na arte em geral, principalmente na literatura, para se chegar às concepções a respeito da poesia de Malick.

Na segunda parte, iniciamos os estudos sobre o cinema de Terrence Malick para entender seu viés autoral, mas antes foi importante também contextualizar a fase que o cinema hollywoodiano estava passando. A influência das mudanças socioculturais, que auxiliaram a transformação na indústria cinematográfica, possibilitaram essa nova onda de

filmes com uma pluralidade de abordagens e estilos. Mesmo distante desse grupo principal da Nova Hollywood, ele concebeu dois filmes que foram marcantes e que já possuíam identidade estilística própria. Após 20 anos de hiato, continuou a desenvolver a sua linguagem poética até a atualidade. A forma como utiliza a natureza para não apenas ambientar seus filmes, mas expor sua sensibilidade estética de construir paisagens visuais que atuam por si e que se sobrepõem às narrativas, expressando liricamente a relação dos seus personagens com o espaço, continua a ser seu elemento de um cinema de poesia.

Por fim, foi necessário realizar de maneira analítica a aproximação de dois filmes de Malick com a poesia, sobretudo com o conceito de Pasolini. A escolha dessas duas obras em específico partiu da observação de suas fases em seu cinema, a primeira muito mais narrativa, mas ainda contendo seus momentos poéticos, e a segunda, que tateia narrativas, mas que explora de forma mais radical e abstrata as possibilidades poéticas.

Da primeira fase foi escolhido *Cinzas no Paraíso*, segundo filme de Malick, que prossegue algumas questões estéticas que ele já trazia em *Terra de Ninguém*, como a abordagem contemplativa, a relação dos personagens com a natureza, a força simbólica dos objetos, a aproximação plástica com a pintura. Porém, essas características em *Cinzas no Paraíso* são bem mais exploradas para atribuir essa carga poética ao filme, aderindo um tom lúdico, justificado pela memória afetiva da personagem-narradora Linda.

O outro filme escolhido para a análise, *O Novo Mundo*, demarca a força da segunda fase do cinema de Malick, na qual ele passa a experimentar muito mais com a montagem e com os movimentos de câmera em busca da expressividade sensorial de suas imagens. Nele, mesmo ainda tendo uma história a ser contada, o cineasta extrapola mais os quesitos técnicos. A narrativa está em pequenas passagens e a maior parte do filme está inclinada em expressar a experiência sensorial dos protagonistas. Malick utiliza todos os recursos da linguagem cinematográfica para expressar sua poesia, a voz *off*, que se aproxima de poesias verbais e que em conjunto com a música e seus sons ambientes vão nos fazendo flutuar, imergindo nas imagens que exploram todos os elementos da natureza, dos corpos que se movem, que ocorrem de acordo com a expressividade dos sentimentos, dos simbolismos e tudo que forma sua poesia cinematográfica.

Seus próximos filmes *A Árvore da Vida* (2011), *Amor Pleno* (2012), *Cavaleiro de Copas* (2015) e *De Canção em Canção* (2017) passam a depender menos da narrativa, chegando a filmar sem roteiro e indicações precisas aos atores, mas buscando força na espontaneidade, nas paisagens contemplativas, nos gestos, nos afetos que suas imagens

expressam e nos mistérios da vida, mostrando que sua autoria continua se perpetuando, mantendo a regularidade técnica da sua poesia.

Portanto, este estudo procurou, através das análises fílmicas, as relações da poesia e do cinema, pautando-se em teóricos que criaram fundamentos para entender que há um cinema de poesia, assim como há um cinema de prosa e esse processo de entendimento se dá principalmente por meio estético e por movimentos formais. É imprescindível ir além do “comum cinematográfico” e direcionar o espectador para uma visão crítica e mais atenta a respeito da sétima arte, que muitas vezes é vista apenas como uma forma de entretenimento. O cinema deve se tornar o espaço ideal para a análise das diversas relações poéticas (poesia e prosa) para que se entenda que ele é uma arte ampla e uma grande fonte de conhecimento.

## REFERÊNCIAS

- ACIOLI DE OLIVEIRA, Roberto. **Pasolini e o Cinema de Poesia**. Cinema Italiano, 2009. Disponível em: <[https://cinemaitalianorao.blogspot.com/2009/02/pasolini-e-o-cinema-de-poesia\\_15.html](https://cinemaitalianorao.blogspot.com/2009/02/pasolini-e-o-cinema-de-poesia_15.html)>. Acesso em: 20 de jul. de 2022
- ANTUNES, Arnaldo. Sobre a origem da poesia\*. 2000. **Cabaladadá**. Disponível em: <[https://letras.cabaladada.org/letras/sobre\\_origem\\_poesia.pdf](https://letras.cabaladada.org/letras/sobre_origem_poesia.pdf)> Acesso em: 06 de julho de 2020.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores)
- BECHARA, Evanildo. **Minidicionário da Língua Portuguesa** – atualizado pelo novo acordo ortográfico. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvora Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BATCHO, James. **Terrence Malick’s Unseeing Cinema: Memory, Time and Audibility**. Palgrave Macmillan; Softcover reprint of the original 1st ed. 2018
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock’n’roll salvou Hollywood : Easy Riders, Raging Bulls**; tradução Ana Maria Bahiana. - Rio de Janeiro : Intrínseca, 2009.
- BLACK, Gregory D. **Hollywood censored: morality codes, catholics, and the movies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. tradução: Fernando Mascarello. in: RAMOS, **Fernão Pessoa (org.)**. **Teoria contemporânea do cinema, vol 2**. São Paulo: Senac. pp. 277-301, 1986.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. - 1. ed. – São Paulo : Ática, 1985.
- COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles** – 2. ed. – São Paulo: Ática, 2006.
- CRIVELARO, T. S. **Hollywood e a contracultura: a formação de uma ambiência libertária para a família norte-americana**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo, p. 115. 2018.
- CRUZ-CORONADO, Guillermo De La. **Palavra - Coisa - Poesia**. Revista Letras, Universidade Federal do Paraná, v.15. 1966. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19833/13066>> Acesso em: 16 de agosto de 2021

CUNHA, M. (2019). **Natureza, paisagem e afeto em post tenebras lux de Carlos Reygadas**. Revista FAMECOS, 26(1), e30207. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.1.30207>

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento**. Tradução: Stella Senra; Revisão: José W. S. Moraes Elvira da Rocha - São Paulo: Brasiliense, 1983.

FAUSTINO, Mário. **Poesia-Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

GARCIA, Ana Carolina. **A Fantástica Fábrica de Filmes: Como Hollywood se Tornou a Capital Mundial do Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. – 8º ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

JOZEF, Bella. Cinema e literatura: algumas reflexões. **Revista Contexto**. Dossiê O teatro e suas arenas, Publicação da Edufes - Editora da Universidade Federal do Espírito Santo, nº 17, p. 236-253, 2010/1.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 3: As psicoses (1955-1956)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LEFEBVRE, Martin. **Landscape and Film**. Routledge; 1ª edição, 2007.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial/Fernando Mascarello (org.)**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. - (Coleção Campo Imagético).

MOISÉS, Massaud. 1928 – **A criação literária: poesia / Massaud Moisés** – 10ª ed. rev – São Paulo: Cultrix, 1987.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 3a ed., 2008.

NICOL, David. **Understanding Virginia: Quoting the Sources in Terrence Malick's The New World**. Screening the Past, 2011. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/issue-32-first-release/understanding-virginia-quoting-the-sources-in-terrence-malick's-the-new-world/>>. Acesso em: 02 de ago. de 2022

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

PATTERSON, Hannah (org.). **The cinema of Terrence Malick: poetics visions of America**. New York: Columbia University Press, 2007.

PLATÃO. **O Banquete**. In: \_\_\_\_\_. Diálogos. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Col. Os Pensadores).

RYBIN, Steven. **Terrence Malick and the thought of film**. Maryland: Lexington Books, 2011.

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

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUSIGAN, Cristina. **O silêncio e a estética na pintura de Edward Hopper: A iconografia norte americana**. In: XII EHA – Encontro de história da arte – UNICAMP. 2017. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Cristina%20Susigan.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2020.

TARKOVSKIAEI. Andreaei Arsensevich. **Esculpir o tempo/Tarkovski**; [tradução Jefferson Luiz Camargo]. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes. 1998.

**Teoria da literatura: formalistas russos**, organização de Dionísio de Oliveira Toledo e prefácio de Boris Schnaiderman. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Primeira edição: Editora Rocco, 2003.

Xavier, Ismail - **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1983.

Xavier, Ismail – **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3º edição – São Paulo, Paz e Terra, 2005.

## **Filmografia**

DIAS no Paraíso. Direção: Terrence Malick. Fotografia: Néstor Almendros. EUA: Paramount Pictures, 1978. DVD (94 min), NSTC, color. Título original: Days of heaven. a.k.a: Cinzas no paraíso

O NOVO Mundo (Extended Cut). Direção: Terrence Malick. Fotografia: Emmanuel Lubezki. EUA: New Line Cinema, 2005. DVD. (172 min), NSTC, color. Título original: The new world.