

A IMAGEM ÍNTIMA: CINEMA DE POESIA E POESIA DE CINEMA

THE INTIMATE IMAGE: POETRY CINEMA AND CINEMA POETRY

ANDRADE, Émile Cardoso¹
ASSIS, Jadson Borges²

Resumo: O que é o cinema se não o ofício de tecer todas as artes em uma só? O objetivo do artigo é problematizar as relações da construção narrativa de cinema e poesia. Possui como norte a ideia de Pasolini de “cinema da poesia”, em que constatamos que a leitura das imagens é uma leitura pré-gramatical, é um exercício quase intuitivo, presente na memória, nos sonhos e em todo um universo onírico. Esse colóquio entre as duas artes que são ao mesmo tempo uma só, é encontrado no nosso objeto de estudo, a obra *Avessos do espelho*, de *Augusta Faro* e seu eu-lírico construtor de imagens do íntimo, a imagem da alma e dos sentimentos. Para esse estudo, analisam-se dois poemas: *Close* e <<*Flash*>>. A metodologia a ser empreendida é de caráter crítico, analítico e bibliográfico.

Palavras-chave: Cinema. Poesia. Pasolini. Augusta Faro.

Abstract: What is cinema if not the craft of weaving all the arts into a single one? The purpose of this article is to problematize the narrative construction relations in cinema and poetry. It is guided by the Pasolini's idea of “cinema of poetry”, in which we verified that the reading of images is a pre-grammatical reading, it's an almost intuitive exercise, present in the memory, in the dreams and in an entire oneiric universe. This colloquy between this two arts, that are at the same time one, can be found in our object of study, the work *Avessos do Espelho*, by *Augusta Faro*, and his intimate image maker self-lyrical - an image of soul and feelings. For this study, two poems are analyzed: *Close* and << *Flash* >>. The methodology used here is one of a critical, analytical and bibliographical disposition.

Keywords: Cinema. Poetry. Pasolini. Augusta Faro.

INTRODUÇÃO

O cinema é o artesanato das imagens, é a arte ficcional que, na junção das coisas do mundo constrói a narrativa do real. O cineasta é artesão, e seu olhar artefato de criação, que usa as expressões artísticas, uma a uma, para tecer movimentos que saltam para fora da tela, enchendo os olhos de seus espectadores. Ao espectador cabe a tarefa de criar dentro de si sua própria estória. Sobre o espectador, Jacques Aumont, em seu livro *A Imagem*, diz que a percepção das imagens pelo espectador é modelada pelo seu contexto, suas crenças, época e cultura. (AUMONT, 2010, p.77).

¹ Doutora em Literatura (UnB), atualmente professora na Universidade Estadual de Goiás – Campus Cora Coralina, vinculada ao POSLLI – Programa de Pós Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade.

² Mestrando no POSLLI – Programa de Pós Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade. Graduado em Letras (UEG) e Especialista em Educação para Diversidade Direitos Humanos e Cidadania.

Partindo dessa proposta de percepção das relações entre espectador e tipos de linguagens narrativas, é que iniciamos as discussões deste artigo. Buscamos aqui fazer um panorama sobre as relações de cinema e poesia, dentro dos pressupostos teóricos de *Pier Paolo Pasolini*, versátil artista italiano, cineasta e crítico, que em seu livro *Empirismo Hereje*, problematiza sobre a recepção da linguagem cinematográfica quando colocada ao lado de outras linguagens narrativas. Faremos aqui inter-relações entre a universo onírico pré-textual das expressões narrativas (cinema e poesia) e a poesia de Augusta Faro, mais precisamente, nos poemas *Close* e <<Flash>>, em sua obra *Avessos do espelho* (1994).

Para Pasolini, as linguagens literárias têm moldes na invenção poética com base na língua instrumental que está ao alcance de todos que falam, enquanto a linguagem cinematográfica não tem como base real nenhuma língua comunicativa. (PASOLINI, 1982. p. 137). Cinema é imagem, e a imagem está em um universo pré-gramatical, onírico, no campo da memória e do inconsciente, sendo assim, “expressão bárbara” que nasce antes da palavra; “a instituição linguística do cinema está constituída de imagens extremamente subjetivas e extremamente objetivas”. (PASOLINI apud AVELLAR. 2007, p. 106).

A leitura da expressão cinematográfica está ligada à realidade, ao dia-a-dia do destinatário do produto audiovisual. O destinatário está habituado a ler visualmente a realidade, a manter um diálogo com o cotidiano de coletividade, tem uma troca contínua e audiovisual: os gestos, os acenos, os atos, os silêncios, as expressões e as reações. E, também, as cenas da coletividade, com as ruas e pessoas. “O destinatário do produto cinematográfico está também habituado a <<ler>> visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade, [...] os objetos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso <<falam>> brutalmente através da sua própria presença” (PASOLINI, 1982. p. 138).

Não cabe aqui determinar fronteiras entre linguagem literária e linguagem cinematográfica, ao contrário o grande desafio das artes na contemporaneidade é diluir fronteiras entres expressões artísticas variadas. Sendo assim, não estamos tentando criar um hiato entre palavra e imagem. A intenção desse estudo é mostrar como se assemelham dois campos narrativos distintos.

Quando se trata de construção cinematográfica, temos consciência de que o roteiro é imagem (antes no universo onírico do autor/roteirista), materializada em texto escrito para novamente se transformar em imagem cinematográfica. José Carlos Avellar, em sua obra *O*

chão da palavra, nos lembra que “na fronteira entre cinema e a literatura se encontra o roteiro, uma estrutura se movimentando em direção a uma outra estrutura” (AVELLAR, 2007, p. 106).

Existe um pré-lugar, um entre-lugar palavra e imagem? Certamente é desse questionamento e do problema: O que é o cinema se não o ofício de tecer todas as artes em uma só? Podemos levantar a hipótese já problematizada pelo poeta Manuel de Barros “imagens são palavras que nos faltaram. Poesia é ocupação da palavra pela imagem” (BARROS apud AVELLAR 2007, p.05).

As relações entre poesia e cinema:

A palavra é matéria-prima para a construção da poesia, assim como as imagens são material primário para a construção da narrativa fílmica. Pasolini (1982) problematiza que, enquanto na poesia o poeta conta com um dicionário com palavras que são usadas para materializar a sua arte (é do jogo com as palavras que se faz poesia), o cineasta faz um ato semelhante; porém, não existe um dicionário de imagem, não existem imagens encaixotadas, prontas para serem usadas. “Se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos que criar um dicionário infinito, como infinito continua a ser o dicionário das palavras possíveis”. (PASOLINI, 1982, p. 139).

Embora esteja bem definido que o cinema é uma arte de natureza interpretativa, pré-textual/pré-gramatical mais voltada para um campo onírico, quase bruta e intuitiva, é impossível negar que esta é uma linguagem (utilizando o termo de Pasolini) dos “im-signos”. Perpassa, simultaneamente, por duas naturezas coexistentes e estreitamente indissociáveis. Uma é altamente objetiva e a outra extremamente subjetiva. (PASOLINI, 1982. p. 142).

Segundo Passolini existem, no cinema, duas narrativas: uma de natureza prosaica, objetiva e direta e outra poética, subjetiva e indireta. Esses dois olhares constroem o filme em seu enredo e causam, no espectador, sensações explícitas e implícitas. A imagem é o principal ingrediente para a produção cinematográfica, como nos relata o escritor Marcel Martin, em sua obra *A linguagem cinematográfica*: “A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa.” (MARTIN, 1990. p.21). Embora essa arte não trabalha

unicamente com imagens, diferente de outras artes, como a literatura, nesse caso a poesia, que trabalha com palavras. Cinema é palavra(falada e escrita), imagem, som, luz, ruído e silêncio. É o que Robert Stam, em seu estudo, *teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* sobre cinema, relata: “o filme[...] pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros, e imagens fotográficas animadas.” (STAM, 2008, p. 20).

Ainda falando sobre a duplicidade da natureza narrativa do cinema, Avellar (2007) nos lembra que o precursor dessa ideia, Victor Chklóvski, com o estudo *Poesia e prosa no cinema*, no início da década de 1920, provavelmente inspirou Pasolini.

Para Chklóvski, existe um cinema de prosa e outro de poesia, e a diferença entre os dois está relacionada à dominação de momentos técnicos e formais. O cinema de prosa narra, mostra, pois no cinema o acontecimento fala por si mesmo; mostra os acontecimentos como se a imagem fosse uma janela aberta para uma paisagem. Já o cinema de poesia separa, enclustra, desloca a imagem, assemelhando-se a maneira como a poesia extrai as palavras de seu sentido primário para introduzi-las num sistema inédito. Na poesia, as palavras não estão nas amarras da função instrumental, numa poesia a palavra não é reduzida a comunicação, é, antes de qualquer coisa, expressão de si mesma. (CHOKLÓVSKI apud AVELLAR, 2007, p. 107).

Falando aqui da função da palavra, dentro de uma proposta de poeticidade, tomamos como referência a análise de Hugo Friedrich em sua obra *Estrutura da lírica moderna*. Para o estudioso, embora a função da poesia não seja comunicar, ainda assim, ela o faz. T.S. Eliot afirma que “A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida” (ELIOT apud FRIEDRICH, 1991, p. 15). Baudelaire compartilha da mesma linha de pensamento quando escreve que “Existe uma certa glória em não ser compreendido”. (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1991. p. 16).

Entendemos, assim, que como na poesia, o cinema carrega em si essa possibilidade de usar signos de expressão (palavra, som, imagem) para além do comunicar, do linearizar o entendimento. A tentativa mais descomprometida com técnicas de filmagem carrega em si uma função estética da imagem, só pelo fato da escolha de posicionamento da câmera e de enquadramento da imagem. Tomas Edison, importante inventor norte-americano, quando filmou o seu *Sioux Ghost Dance* em 1894, mesmo sem técnica e com uma proposta bem mais antropológica, desenvolveu um produto com possibilidades de leituras artísticas. Terry

Eagleton em sua obra *Teoria da literatura: uma introdução*, diz que “Até mesmo o texto mais ‘prosaico’ do século XV pode nos parecer ‘poético’ hoje devido ao seu arcaísmo” (EAGLETON, 2006, p. 7), o que se aplica ao cinema, e também à obra cinematográfica de Tomas Edison.

Neste contexto, é impossível falar de cinema sem se atentar para o colóquio com outras artes, e nesse caso, para as teorias de artes distintas, sendo o cinema uma das mais jovens como nos lembra André Bazin:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, as pinturas são tão velhas quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo de artes consagradas. (BAZIN, 1991, p. 84).

Na literatura são as palavras que definem a trajetória da obra e, embora haja uma determinação clássica de gênero (sendo esta ideia da *Mimêsis* de Aristóteles), dentro da proposta do pensamento da contemporaneidade, entendemos que não existem fronteiras que possam ser demarcadas e possam ser nitidamente visualizadas. Avellar problematiza que: “Não é possível traçar uma nítida linha de demarcação entre prosa e poesia nem apontar a superioridade de uma dessas formas sobre a outra.” (2007, p. 107).

São inúmeras as possibilidades de assemelhar poesia e cinema, mas dentro da proposta de Avellar (2007), entendemos que o cinema, seja ele de poesia ou de prosa tem associação bem maior com o poema do que com o discurso. Assim como na poesia, o cinema “é um modo de dar novos nomes para as coisas.” (AVELLAR, 2007, p. 107). Iúri Tiniánov em *Os fundamentos do cinema*, apresenta-nos as possibilidades de parecença entre cinema e o texto poético:

[...] se existe alguma analogia possível entre o cinema e as artes verbais, esta se dá entre o cinema e a poesia. [...] no cinema as imagens não se desenrolam uma depois de outra numa ordem consecutiva, mas se relacionam em descontinuidade, por saltos; um filme salta de uma imagem para outra. Tal como os versos de um poema saltam de uma linha a outra. (TINIÁNOV apud AVELLAR, 2007. p. 107).

Vimos que o cinema, mesmo que não seja uma arte de expressão de raízes unicamente verbais como a literatura, está relacionado com essas expressões artísticas da palavra. Concordamos, pois, Avellar (2007):

O mundo contínuo é o mundo da visão, o mundo descontínuo é o da consciência, e o cinema é herdeiro do mundo descontínuo: o pensamento humano criou um novo mundo à sua imagem e semelhança. Um plano de cinema é como uma poesia isolada tal como o filme depois de pronto é como o livro onde o autor reúne seus poemas; é uma nova composição, é o resultado do encadeamento dos diversos poemas. (AVELLAR, 2007, p. 107).

As imagens estão, pois, para o cinema, assim como as palavras estão para a poesia. Embora essas duas artes estejam em campos diferentes de representação artística, entendemos que tanto cinema quanto poesia estão conectados em um mesmo campo de criação (o universo onírico). O trabalho artístico de construção permite da mesma forma, que o espectador/leitor crie, dentro de si, seu próprio poema, seu próprio filme, o que dependerá do contexto e das experiências humanas de cada ser. Neste estudo, relacionamos o universo onírico da poesia de Augusta Faro com a ideia de cinema de poesia de Pasolini, bem como com estudos de linguagem cinematográfica.

Avesso (Des)Avesso

As relações entre cinema e poesia foram brevemente evidenciadas acima, aqui buscaremos relacionar as características da linguagem cinematográfica, bem como a ideia de cinema de poesia, com a poesia de Augusta Faro no seu livro *Avessos do espelho*. Primeiramente podemos dizer que o espelho e a lente da câmera são objetos que se relacionam. Enquanto o espelho tem a capacidade de refletir o real, a câmera, por sua vez, capta o real. Sendo assim, podemos facilmente interpretar que o *Avesso* de Augusta Faro, é também o avesso do real. Pensando nisso, tomamos como exemplo a ideia de Martin (1990) sobre a imagem no cinema, para relacioná-la ao espelho, como objeto de revelação do real: “[...] a imagem filmica está sempre no presente. Enquanto fragmento da realidade exterior, ela se oferece ao presente, de nossa percepção e se inscreve no presente de nossa consciência.”

(MARTIN, 1990, p. 23). Assim como a imagem fílmica está sempre no presente, podemos dizer que o espelho nos mostra de forma objetiva uma face presente, mesmo assim, essa face carrega várias marcas de subjetividade, o que nos remete ao passado e às nossas leituras dos momentos que já se foram.

Outra relação pode ser feita entre imagem e o livro de Faro, e a figura dupla de uma cortesã, na capa do livro *La maja desnuda e La maja vestida* de Francisco Goya. Essa ideia de dupla face que forma uma só nos lembra o brinquedo óptico e cinematográfico, inventado em 1824 por Peter Mark Roget, o taumatrópio. Este invento é considerado uma das primeiras possibilidades cinematográficas, a ideia é girar a medalha com uma imagem diferente em cada face, para que estas completem uma nova imagem.



Figura 1: Capa do livro *Acessos do Espelho*, edição de 1994



Figura 2: Funcionamento do taumatrópio, brinquedo óptico que tem relação com o início do cinema de animação. Fonte: Oficina de Animação.

Sobre essa relação com o objeto de duas faces, lembramos ainda da análise de Moema de Castro e Silva Olival, em sua reflexão, *A Refração especular de uma mirada poética existencial*, sobre o livro de Augusta Faro:

Traduz, assim, em postura dinâmica, ‘os avessos’ existenciais – versos e reversos da medalha –, projetos afetivos, sentimentos abafados ou marginalizados, extraídos das vibrações interiores que sacodem sua alma de poeta. (OLIVAL apud FARO, 1994. p. 3).

Partindo para uma análise de relação mais restrita entre cinema e poesia podemos dizer que, assim como o eu-lírico é um elemento dentro do texto poético que dá a voz e conduz a narrativa, no cinema a câmera porta-se como eu-lírico, os movimentos, os *travellings*, os planos são elementos que dão poeticidade ao filme. Sobre o papel da câmera no cinema, Martin (1990) diz: “A câmera torna-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou do herói do filme. A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama” (p. 31).

Podemos afirmar que, assim como a câmera é objeto ativo no filme, na poesia esse “ser” ativo é o eu-lírico, a ele cabe direcionar o olhar do espectador, conduzi-lo entre as palavras, permitindo-lhe a uma diversidade infinita de leituras.

Embora existam poetas que buscam uma descrição mais concreta, o que aproxima mais facilmente o texto poético ao roteiro cinematográfico, os quais podemos citar *Sophia de Mello Breyner Andresen* seu eu-lírico é que descreve, conduzindo o espectador como se fosse uma a descrição, uma paisagem, uma tela:

JARDIM DO MAR

Vi um jardim que se desenrolava
Ao longo de uma encosta suspenso
Milagrosamente sobre o mar
Que do largo contra ele cavalgava
Desconhecido e imenso.

Jardim de flores selvagens e duras
E cactos torcidos em mil dobras,
Caminhos de areia branca e estreitos
Entre as rochas escuras
E, aqui e além, os pinheiros

Magros e direitos.

Jardim do mar, do sol e do vento,
Áspero e salgado,
Pelos duros elementos devastado
Como por um obscuro tormento:
E que não podendo como as ondas
Florescer em espuma,
Raivoso atira para o largo, uma a uma,
As pétalas redondas
Das suas raras flores.

Jardim que a água chama e devora
Exausto pelos mil esplendores
De que o mar se reveste em cada hora.
Jardim onde o vento batalha
E que a mão do mar esculpe e talha.
Nu, áspero, devastado,
Numa contínua exaltação,
Jardim quebrado
Da imensidão.
Estreita taça
A transbordar da anunciação
Que às vezes nas coisas passa.
(ANDRESEN. 1947, p. 82).

Outro caso exemplar encontra-se na obra de João Cabral de Melo Neto e sua descrição épica do sertanejo em *Morte e Vida Severina*, texto tão cinematográfico que ganhou três adaptações para o cinema. Em 1977, com direção de Zelito Viana; em 1981, com direção de Walter Avancini e uma animação em 2010, por Afonso Serpa. Todos com títulos homônimos.

— O meu nome é Severino,
como não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria;
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.
Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias

e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.
(MELO NETO, 1980. p. 6).

Em *Avesso do espelho*, de Augusta Faro, o eu-lírico não é objetivo, a descrição é interior, introspectiva e existencial, criando em cada espectador uma experiência exclusiva no momento da leitura. Dá assim, uma poeticidade à subjetividade na construção das imagens, aproximando-se muito mais do cinema de poesia, dentro da proposta de Pasolini. É o que podemos ver no poema *Close*:

CLOSE

Quando uma mulher chora,
não adianta preces nem vela acesa,
fotografia de santo.
Ela quer que lhe ouçam o pio,
que lhe soltem os cabelos e
contem histórias sob o telhado.

Quando uma mulher chora,
não adianta lenço nem recado,
lembrança do amado.
Ela quer cafuné, cochicho,
anéis-balinhas nos dedos dos pés.

Quando uma mulher chora,
Não pranteiem seus ídolos,
Escutem o que vai dizer
e diga de voz bem doce
quanto é amada e bonita,
pôr-de-sol no rosto pintado.

Quando uma mulher chora,
corram até a esquina,
tragam algodão-doce,
tirem retratos,
deixem que ela fale:
– Todos os meninos da rua
eram meus eternos apaixonados.
(FARO. 1994, p. 33).

A poesia de Augusta Faro passa para um campo descritivo intuitivo, um jogo metalinguístico que perpassa pela subjetividade feminina, a descrição das imagens do interior humano, das emoções do ser em introspeção. Na retomada de memórias da adolescência,

onde a mulher constrói sua *persona* para se apresentar ao mundo, instaurando-se, no campo onírico, imagens pré-definidas relativas à imaginação e à memória.

Há uma sensação de câmera subjetiva invadindo as imagens propostas no poema. Os *close-ups* se revelam através da montagem os vários objetos retomados da memória. As imagens em *Close* são construídas por meio de símbolos que remetem ao passado e à adolescência, são objetos como: algodão-doce, anéis-balinhas, velas e fotografia de santo, que faz o leitor construir a imagem do universo onírico. Nada é concreto. O eu-lírico vai deixando sinais para que o espectador construa sua própria imagem.

O *close* se refere ainda à ideia de intimidade, de profundidade subjetiva. Desloca-se a imagem do choro feminino do lugar piegas que lhe é conferido pelo senso comum e abre-se para uma singularidade expressiva e delicada, própria dos grandes momentos de *close-up* cinematográficos femininos, como os de Alain Resnais em *Hiroshima, mon amour* (1959).



Figura 3: As lágrimas em *close-up*

Fonte: <https://imagensamadasdotcom.files.wordpress.com/2017/07/z-3-o-desenlace.jpg>

Esta imersão íntima de um eu-lírico construtor de imagens de si também é perceptível no poema <<Flash>>. O próprio título já nos remete a câmera fotográfica e a captação de imagem, ao mesmo tempo em que remonta ao instantâneo e à imobilidade, marcas do dispositivo cinematográfico:

<<FLASH>>

Cairo, dezessete horas.

Através da janela de vidro vejo
Quéops, Quéfren, Miqueurinos.

Imóvel, tocada de eternidade
me eternizo nesse instante.
Meu corpo empedra
de olhos, fôlego, sentimento.
Em fração de instante
o tempo me serve
pedralizado completamente. (FARO. 1994, p.99).

Percebemos aqui um eu-lírico observador, que ao mesmo tempo observa, pela janela (outra alusão ao cinema), esculturas da antiguidade egípcia e se imerge dentro de si. Assim como a imagem fotográfica petrifica o instante o eu-lírico em <<Flash>> se sente petrificado, passando pelas corrosões e marcando-se com o inevitável tempo. Assim também é o cinema: a câmera tem a capacidade de eternizar instantes em imagens, que depois de captadas não são mais o real e sim reprodução de instantes do passado.

A ideia de imobilidade faz alusão ao próprio mecanismo do cinema, ou seja, a noção de construção da película a partir da fotografia. O tempo do filme se constrói a partir dos 24 frames por segundo, e o tempo do instante revelado por Augusta Faro assim também se configura, singularizando a experiência do olhar ao eternizá-lo no poema.

Considerações finais

São inumeráveis as relações entre cinema e poesia dentro da visão analítica de Pasolini, entendemos que, assim como existe um cinema de prosa e outro de poesia, o primeiro é mais comprometido com o fluxo narrativo concreto; o segundo se insere em uma proposta de leitura subjetiva das imagens, dos símbolos e dos objetos que aparecem em cena. É também possível perceber, na poesia, essas duas leituras narrativas, cada uma em um campo de percepção. De um lado a poesia do concreto, do real; de outro, a poesia do subjetivo, do intuitivo.

Sophia de Mello Breyner Andresen é uma representante dessa poesia voltada para o real, o concreto, assim como João Cabral de Melo Neto e seu verso descritivo do sertão. Os dois poetas se aproximam com sua poesia do texto descritivo do cinema, o roteiro.

Dentro de uma proposta narrativa mais subjetiva e ligada ao universo onírico, encontramos a poesia de Augusta Faro, cuja imagem se constrói amparada em símbolos, pistas que o eu-lírico deixa pelo caminho, para que o leitor/espectador construa sua própria narrativa, combinada com a exclusividade de suas experiências interiores.

O poder da criação de imagens poéticas é uma característica comum entre o cinema e a poesia. A construção dessas imagens se deve aos dispositivos elementares de cada arte – a câmera e a palavra – colocadas no lugar certo e arranjadas de modo a causar o efeito estético; ou seja, a montagem do poema (e/ou do filme) dão à obra seu verdadeiro sentido.

Assistir a um filme é algo ao mesmo tempo individual e coletivo. Quando as luzes do cinema se apagam e a luz do projetor se acende, o espectador, mesmo coletivizado, também é apenas um dentre vários espectadores em uma sala de cinema. O filme abre os olhos do espectador para uma amplitude inumerável de possibilidades de recepção e interpretação da história pelo cineasta contada.

REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia. **Dia do mar**. Ática: Lisboa, 1947.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas. SP: Papyrus, 1993.

AVELAR, João Carlos. **O Chão da palavra. Cinema e literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAZIN, André. **Por um cinema impuro** In: _____. **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 82-103.

CRUZ, Elcy Luiz da. **Entre o Cinema e a Poesia**. Diálogos. Disponível em: <https://goo.gl/BNmfk7>. Acesso em 20/03/2018.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARO, Augusta. **Avessos do espelho**. Goiânia: Ed. da autora, 1994.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas em voz alta**. 12^a ed. Rio de Janeiro, José Olympio.1980.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. **A refração especular de uma mirada poética existencial**. In: FARO, Augusta. **Avessos do espelho**. Goiânia: Ed. da Autora, 1994.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Herege**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

REVELLI, Vol. 11. 2019. Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade. ISSN 1984-6576. E-201916

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pier Paolo Pasolini escritos (1957-1984)**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

RESNAIS, Alain. **Hiroshima, mon amour**. França/Japão. Produção: Samy Halfon, Anatole Dauman. Distribuição: Pathé Entertainment. P&B. 90 min. 1959.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. New York University. Ilha do Desterro Florianópolis, nº 51, p. 019- 053, 2006.