

O Cinema de Poesia em “Repulsa ao Sexo”, de Roman Polanski¹

Cristiana Magalhães de Carvalho Azevedo²

Erika Savernini³

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar a obra de Roman Polanski na perspectiva do cinema de poesia. Mais precisamente, a forma como é conduzida a fotografia e a análise da personagem. A conceituação teve como base os textos de Pasolini e Buñuel, com suporte nos conceitos de personagem trazidos da literatura. Este artigo foi desenvolvido para o projeto de extensão em interface com a pesquisa Formação do pensamento cinematográfico: o cineclubismo como forma de atuação no âmbito da Educomunicação (FAPEMIG - fev.2014/jan.2016)

Palavras-chave: cinema de poesia; personagem; Pasolini; Buñuel; Polanski.

Introdução

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

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

A representação da realidade exercida pela narrativa clássica pressupõe, a princípio, uma execução da obra em torno da invisibilidade da técnica a partir de uma narrativa estrutural que confere uma característica “naturalista”, conceituada assim por Xavier. A decupagem clássica produz, a partir da técnica e normas de roteirização, uma ideia de

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Graduanda em Comunicação, FACOM/UFJF. E-mail: crismagalhaesca@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do departamento de Comunicação e Artes da Faculdade de Comunicação, FACOM/UFJF E-mail: erika.savernini@ufjf.edu.br

representação da realidade que vai ser assimilada como natural. Savernini ilustra que “a narrativa cinematográfica clássica formou-se em torno da otimização dos recursos - filmicos”. (SAVERNINI, 2004, p. 21.)

Esse funcionalismo remete-se a reprodução lógica do olhar, em que os planos, a montagem, o roteiro, o enredo ou as personagens parecem fluir de acordo com a narrativa. Os recursos de montagem e de filmagem recuam para um segundo plano de percepção, na função de possibilitar o desenvolvimento da narração sem se auto expressar. (SAVERNINI, 2004, p. 21.)

A montagem, por exemplo, foi codificada a ponto de se tonar invisível, ser assimilada pelo espectador e diminuir distância entre percepção correspondente com a realidade tangível e a realidade diegética, entre cortes, enquadramentos e outros recursos.

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos de montagem e ao mesmo tempo, torná-la invisível. (XAVIER, 1977, p. 24)

Além da montagem, Xavier também expõe a estruturação segundo os princípios naturalistas no nível da execução do trabalho dos atores e produção de cenários em estúdios, somado aos gêneros narrativos incorporados e assimilados, “de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc.” (XAVIER, 1977, p. 31)

Portanto, a decupagem clássica se vale de elementos exteriores a obra que a estruturam, enfraquecendo o espaço de criação por parte do autor, sendo este espaço reivindicado por autores de outras correntes estéticas e vanguardistas que fizeram o cinema ao longo da história, procurando outros objetivos, sobretudo, pensar e fazer cinema como arte. Xavier problematiza a questão quando discorre o que chama de “transparência”, em que a representação da obra é calcada em uma projeção e mecanismos técnicos que produzem uma certa identificação com o mundo real, transportando o espectador para um mundo ilusório, sem distinção da realidade com a própria obra. “Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a indecência de princípios tradicionais a cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real.” (XAVIER, 1997, p. 15). Oposto a isso, quando ocorre a quebra dessa invisibilidade técnica e o discurso ganha evidência, passa a existir uma opacidade da obra, percebida por ela mesma, negando a prática da “mimese” aparente da realidade.

O cinema moderno nasce com o questionamento dessas imposições feitas pela narrativa clássica até então, por exemplo, no caso do neorealismo italiano, a utilização de cenários reais e também de atores não profissionais, entre outras técnicas e decisões estilísticas. (FABRIS, 2006, p. 205). Há uma busca por outra perspectiva de representação da realidade, mais autêntica, desconstruindo um cinema até então privilegiado para a construção de um cinema de identidade nacional. Já na França, a *nouvelle vague* busca a “ruptura com o cinema de estúdios francês e, no plano da história das formas, a consciência avançada da representação”. (MANEVY, 2006, p. 221) O diretor da obra analisada nesse artigo, Roman Polanski, é contemporâneo a esses movimentos, com a obra em questão claramente aberta para esses novos conceitos do cinema moderno. Este artigo fará a análise do filme “Repulsa ao sexo” (1965), a partir dos conceitos de cinema de poesia, passando pelos conceitos da personagem cinematográfica. A análise será baseada nos momentos de estilização formalista da obra, como uso da câmera e outros recursos cinematográficos, que podem ser relacionadas com os princípios do cinema de poesia de Pasolini.

O Cinema de Poesia

A conceituação do cinema de poesia inicia-se na necessidade de expressão da subjetividade do autor, propondo um diálogo entre a convenção da linguagem clássica e o formalismo. O formalismo dispensa a invisibilidade da narrativa clássica para conceber um cinema de cunho artístico, evidenciando a consciência da técnica. A expressividade do autor torna-se a finalidade da obra, sobrepondo a noção da narrativa clássica, que basicamente evidencia a história contada dentro de determinados padrões. A percepção da técnica e a presença de uma personagem principal com alguma perturbação são os instrumentos que conduzem a narrativa. A personagem será o meio pelo qual o autor irá manifestar sua subjetividade.

No cinema de poesia, acentua-se o papel do cineasta/autor em revelar um mundo transformado ao seu público/fruidor, expondo, a si próprio, a sua sensibilidade e sua visão da realidade através de imagens concretas [...] a imagem filmada é utilizada para “expressar a vida subconsciente”, constituindo-se como que em uma metáfora da subjetividade do cineasta – no sentido de que suas ideias ganham materialidade. (SAVERNINI, 2004, p.60)

O cinema de poesia para Luis Buñuel, no contexto de vanguarda surrealista, segundo Savernini, “criticava a cristalização da narrativa em torno de uma estrutura

clássica. ” (SAVERNINI, 2004, p.59). Buñuel entendia o cinema como um instrumento de arte que seria capaz de reproduzir, através de imagens sólidas e capturadas fisicamente, o que era da natureza do sonho, do inconsciente, que iria além da capacidade de reproduzir histórias, incluindo uma certa percepção de mundo única do autor. Buñuel então concilia a forma proposta pela narrativa clássica que, segundo Savernini, é explorada e estilizada em função da subjetividade do autor. É levando em conta a emoção e a sensibilidade do cineasta no ato técnico, que se torna explícito no decorrer da obra. “O predomínio da função poética da linguagem determina um produto fílmico cujo formato, por si só, constitui uma narrativa menos funcional e mais expressiva, a qual a interpretação ambígua é suscitada pela própria obra. ” (SAVERNINI, 2004, p.64).

Pasolini, nos anos 1960, retoma o conceito de cinema de poesia de Buñuel, em uma sistematização das ideias. Inicialmente, há uma apropriação da alfabetização da linguagem sistematizada pela narrativa clássica, de modo a explorá-la e reestruturá-la. Segundo Savernini, Pasolini propõe uma “nova disposição do olhar em relação ao naturalismo” e conceitua a natureza da imagem, sendo esta dupla, entre a univocidade interpretativa (prosa) e a ambiguidade (função de expressão poética). (SAVERNINI, 2004, p.34). Por mais concreta que seja a imagem captada, existe uma ambiguidade inerente no plano dos significados por parte do espectador, um ser que também se vale de sua subjetividade para decodificar o que lhe é apresentado. Pasolini também vai abordar o ato criativo como um procedimento de duas vias: de cunho linguístico e cunho estilístico. (SAVERNINI, 2004, p.40). O cinema de poesia vai trabalhar principalmente na esfera da estilização, não excluindo os princípios básicos da narrativa clássica, porém, submetendo-os à expressividade subjetiva do autor.

A realização do cinema de poesia para Pasolini depende de uma linguagem técnica apropriada. “... a releitura do ‘discurso indireto livre’ e do ‘monólogo interior’ (recursos próprios da literatura) como uma ‘subjetiva indireta livre’ é que viabilizam uma ‘língua técnica da poesia no cinema”. (SAVERNINI, 2004, p. 46). A “subjetiva indireta livre” é a mistura entre a subjetividade do autor e o personagem, como se o narrador falasse a mesma língua da personagem no ato de narrar, porém, feita no nível estilístico, sendo os elementos técnicos que irão incorporar e representar a perturbação da personagem. A câmera, por exemplo, como recurso narrativo, torna-se câmera “subjetiva indireta livre”, onde estará representando no plano imagético o estado emocional da personagem. Os outros recursos cinematográficos também estarão em conformidade com a “subjetiva indireta livre”. É

importante reiterar que a experiência mista entre o autor e personagem é dada no nível da imagem, de ordem estilística, não linguística. Segundo Savernini, o cinema de poesia se vale de uma personagem central que conduz a narrativa: porém, diferentemente da narrativa clássica, o autor narra o drama da personagem não apenas com a ação desta, mas com todos os elementos que compõe a obra, desde o plano representado, iluminação, som, montagem, uso dos recursos próprios do cinema, sendo que a personagem, além disso, a representação da subjetividade do autor.

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

Savernini faz a relação da dupla natureza da imagem cinematográfica com a dupla atuação do cineasta na criação: enquanto narrador, existe também o seu reflexo enquanto personagem, relacionados respectivamente com as características da prosa (narração) e da poesia (manifestação da subjetividade). Pasolini admite e incorpora a mistura entre narração e manifestação poética em seu cinema de poesia. E Savernini também aponta outra característica do cinema de poesia, que é a presença sensível da técnica, esta que também agrega possibilidades de expressão da subjetividade do autor em seu grande potencial explorável. “Deve-se ressaltar que no cinema de poesia proposto por Pasolini e por Luis Buñuel não é o jogo da metalinguagem o que mais interessa, mas o poético.” (SAVERNINI, 2004, p. 55)

A Personagem

Um pressuposto da análise do cinema de poesia é entender a personagem como peça fundamental de expressão da obra, portanto do autor. Por isso é necessário entender o processo de construção da personagem cinematográfica. Através dos conceitos da personagem da literatura e do teatro, teremos a base para a análise da personagem cinematográfica, afinal é a partir destas que o cinema se fundamenta, do ponto de vista da narração e da ação. Assim afirma Paulo Emílio Sales Gomes, que chama o cinema de “teatro romanceado ou romance teatralizado” (GOMES, 1998, p. 106).

Rosenfeld define as personagens dos gêneros literários, teatrais e cinematográficos, fazendo uma diferenciação no modo como a narrativa se dá em cada um destes. Na literatura de caráter épico, através das palavras; no teatro de caráter dramático, o ator e o cenário tomando por completo o espaço do narrador; e o cinema de caráter épico-dramático, a câmera existindo como um recurso narrativo, assim como são as palavras na literatura, e a presença da personagem vivida por atores, assim como o teatro. Deste modo, conclui-se que o cinema tende mais para o épico do que propriamente para o dramático, diante seu forte caráter narrativo. “...a câmera, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve.” (ROSENFELD, 1998, p.30-31)

Rosenfeld define a personagem como elemento de expressão máxima e que fundamenta a obra de ficção. “É, porém, a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”. (ROSENFELD, 1998, p.21) Candido pressupõe que a personagem, o enredo e as “ideias” estão ligados, e a personagem ganha destaque por viver os outros elementos e por servir como vínculo comunicacional para o receptor, “pelos mecanismos de identificação, projeção e transferência”. (CANDIDO, 1998, p. 54). Partindo desses conceitos, a personagem é analisada como elemento principal da ficção, contendo nela as finalidades da obra (portanto, do autor) e servindo como ponte entre o emissor (autor) e o receptor (espectador).

Rosenfeld problematiza os três níveis que orientam a ficção: *o problema ontológico*, *o problema lógico* e *o problema epistemológico*. No *problema ontológico*, ele aborda a diferença entre a projeção dos seres reais, “autônomos”, e das personagens de ficção. Ele chama de *objectualidades puramente intencionais*, os seres, objetos e mundos projetados no texto de ficção ou de não-ficção. A personagem no âmbito ficcional não é um ser autônomo, é puramente intencional. Assim como o contexto projetado. Já a personagem projetada no texto não ficcional, é autônoma e também puramente intencional. A diferença entre elas, Rosenfeld aborda quando trata do *problema epistemológico*: trata-se de onde o “ponto zero das coordenadas espaciotemporal” é colocado. Na ficção, o foco narrativo está inserido dentro da personagem, por ela que o narrador se orienta. Rosenfeld chama de “estilo indireto livre” quando a base da narrativa parte de dentro da personagem, orientado o narrador a expressar-se em relação lugar dela no tempo e no espaço. “No caso, os pensamentos são reproduzidos a partir da perspectiva da própria personagem, mas a

manutenção da terceira pessoa e do imperfeito ‘finge’ o relato impessoal do narrador. ” (ROSENFELD, 1998, p.24)

Neste sentido, entendemos que no cinema de poesia ocorre essa transferência autor-personagem através do conceito de subjetiva indireta livre, de Pasolini. A manutenção do “ponto zero das coordenadas espaciotemporal” dentro da personagem, (ou seja, estamos sob a perspectiva de tempo e espaço da personagem), somada com a transferência da subjetividade do autor para personagem com o uso da câmera subjetiva indireta livre, que irá narrar o estado emocional da personagem no nível estilístico, possibilita a personagem como instrumento de expressão do autor.

O autor de cinema, ao tentar diferenciar seu discurso individual com a *fala* da personagem que está representado, deve utilizar “de certos modos característicos da linguagem de poesia” – uma operação estilística. A “subjetiva indireta livre” possível no cinema caracteriza-se por alguns procedimentos que denunciam a linguagem de poesia; entre eles, a adoção de uma “subjetiva indireta livre de pretexto”, em que o autor mescla, em maior ou menor grau, o seu sistema de signos com os da personagem, (SAVERNINI, 2004, p. 47)

Uma analogia entre o cinema de poesia e a estrutura da poesia lírica é possível. Rosenfeld trata da personagem da poesia lírica como o “eu lírico”, que se encontra fundido com a linguagem poética. Apesar não ter um contorno preciso como a personagem do texto épico ou dramático, o “eu lírico” está encarnado no universo contido no poema, segundo Rosenfeld, com linguagem extremamente estilizada e carregada de símbolos. Isso é notado no uso da linguagem formalista na obra cinematográfica, que funde a personagem com os elementos que compõe a obra, trazendo significados com relação à perturbação da personagem. A personagem, portanto, não conta somente com suas ações (interpretação do ator) para se manifestar, mas também com os recursos, como planos, a iluminação, som, montagem, que incorporados sistematizados em torno de suas emoções, agregarão à obra o sentimento encarnado em sua própria estrutura. A obra que se aproxima do cinema de poesia estará equilibrando o ato narrativo com a expressão subjetiva do autor:

Entretanto, assim como não se pode estabelecer os limites entre um cinema de prosa e um cinema de poesia, essas dicotomias apontadas por Pasolini também não representam polos que se excluem, elas se cambiam. Pasolini declara-se comprometido com a narrativa cinematográfica, não lhe interessando a expressividade pura, mas uma possibilidade de língua de poesia em que a expressão mescla-se com a narrativa. (SAVERNINI, 2004, p. 48)

E no *problema lógico* que Rosenfeld vai problematizar a questão da verossimilhança do texto ficcional. A busca pela correspondência com a realidade do texto não ficcional é

análoga à construção da verossimilhança no texto de ficção. Ou seja, o caminhar da obra não toca os seres e objetos autônomos, mas “um esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objetuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar uma aparência real à situação imaginária”. (ROSENFELD, 1998, p. 20). Neste caso, o cinema de poesia vai entender a estética formalista como forma de representar a subjetividade do autor através da personagem, com os recursos de linguagem e estilo (o uso da narrativa clássica reestruturada), explorando-os, criando uma “verdade”, ou seja, um plano onde a emoção está encarnada no modo conduzir a obra.

Para sugerir a dimensão de um ser ilimitado, assim como são os seres autônomos, o autor utiliza a técnica e sistematização que vão delimitar certos aspectos desejados para suas personagens, e essa delimitação acontece pela finitude imposta pelo meio de representação da personagem em face da infinidade existencial dos seres reais. Rosenfeld também fala em “maior coerência” da personagem do que os seres reais, “maior exemplaridade” e “maior significação”. Isso não significa que são seres menos complexos que os seres reais. Existem nas “zonas indeterminadas”, apontada pelo autor, uma certa atividade por parte do receptor, que de maneira despercebida, as encobrirá com outros aspectos evidenciados da personagem por parte do autor. É nessa reunião de características fundamentais da personagem que o autor reproduzirá “mistério humano, através da apresentação dos aspectos que produzem certa opalizarão e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real.” (ROSENFELD, 1998, p. 35)

Segundo Savernini, existem dois níveis básicos de “zonas indeterminadas”. “Um, sob uma forma funcional que *conduz* o espectador a um resultado precioso, unívoco (...) e outra sob forma mais indefinida que apenas *induz* a procurar respostas possíveis”. (SAVERNINI, 2004, p. 55). Na última, é exigido do espectador um envolvimento com a obra, uma vez que ele participa ativamente da construção dos significados com seu repertório, sua visão de mundo. “No *cinema de poesia*, a abertura é enfatizada, chamando o espectador a se comprometer na interpretação. (...) ao invés de conduzir a um resultado unívoco, deixa-o frente a uma construção inusual, que lhe exige uma interpretação pessoal”. (SAVERNINI, 2004, p. 57).

Em um grau mais formal para definição dessas suas personagens que ele propõe, Candido cita Foster, para recapitular os conceitos de personagens planas, aquelas com uma dimensão que mais se aproximam da reprodução de estereótipos, e as esféricas, de caráter

mais complexo. Enquanto, de acordo com Foster, a personagem plana se valerá de uma única “ideia” ou “qualidade”, Candido explica a personagem esférica à luz da teoria do autor: “[...] concluímos que suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade, e, em consequência, mais capazes de surpreender.” (CANDIDO, 1998, p. 63)

Análise do filme

Repulsa ao Sexo (1965), de Roman Polanski, se passa em Londres, onde Carol Ledoux, interpretada por Catherine Deneuve, trabalha em um salão de beleza como manicure. Ela vive com sua irmã mais velha em um apartamento, Hélène Ledoux, interpretada por Yvonne Furneaux, que tem um caso com um homem casado e Carol tem um profundo sentimento de desaprovação pelo relacionamento. É notável, desde o início do filme, este sentimento de repulsa a qualquer insinuação ao sexo, que aos poucos progride em intensos momentos de crise, revelando uma complexa repugnância ao sexo. Em presença de qualquer homem, Carol está sempre em estado de esquiva, evitando o contato físico, encontros e até mesmo qualquer diálogo entre eles.

A protagonista, ao longo da narrativa, está em constante contato, direto ou não, com “insinuações” sexuais. Uma delas é o fato de que Carol escuta, já à noite deitada em sua cama, o ato sexual entre sua irmã e o homem com quem se relaciona, que a deixa inquieta, sem conseguir dormir. Outra insinuação se dá quando o homem com quem Carol tem uma relação confusa a beija e ela corre para sua casa em direção ao banheiro para lavar a sua boca. Ou quando vê o namorado da irmã no banheiro de sua casa, fazendo a barba, se assusta e, logo em seguida, começa a passar a mão em seu corpo em um ato de “limpeza” da imagem que viu. Torna-se claro, desde o início, a perturbação da personagem. Até mesmo quando um homem é citado em uma conversa com a colega de trabalho, ela paralisa, e assim termina a conversa.

A personagem é concebida, na obra, em torno da perturbação em relação ao sexo. As delimitações da personagem virão dessa perturbação, que são exploradas em seus períodos de crise, ou seja, nos momentos formalistas do filme que se mesclam com a narrativa. Porém, apesar de guiada por essa perturbação, a personagem terá situações em que outras de suas características a guiarão, mesmo que rapidamente volte para o seu estado

de perturbação emocional. Há uma clara desconstrução de sua racionalidade do início ao fim da narrativa. Seu estado emocional no início é evidente, porém, a representação através da subjetiva indireta livre é mais suave. Na medida em que a narrativa progride, a racionalidade de Carol passa a se abalar mais violentamente, o que é percebido através da representação não somente da personagem em si, mas também da representação imagética dessa perturbação. Existe uma diferença entre o comportamento da personagem com os homens que ela projeta imaginariamente, que a estupram durante a noite, e os homens que acoossam em seu cotidiano: ela se “entrega”, mesmo que inicialmente relutante, aos homens projetados; os homens que a procuram, ela tem uma atitude mais clara de esquivo. Por exemplo: quando seu suposto namorado vai até sua casa, não sabemos até que ponto a procura para abusar dela ou por preocupação com estado emocional de Carol, é assassinado violentamente por ela. Outro momento é quando o cobrador de aluguel também aparece no apartamento, e na tentativa de aproveitar da fraqueza e solidão de Carol, é morto por ela. Portanto, revela-se um comportamento imprevisível. O que é apresentado, inicialmente, é uma personagem tímida, reclusa, frágil, com olhar perdido nos momentos de confusão mental em público. A complexidade da personagem é representada de forma mais expressiva nos momentos que ela está só e tem que lidar com seu estado psicológico. A personagem tenderá mais para uma personagem esférica, em que as características dadas inicialmente não serão as que guiarão os momentos de estilização formalista ao longo da obra.

Foram três cenas escolhidas para serem avaliadas do ponto de vista do cinema de poesia. A primeira cena escolhida é o primeiro momento em que a câmera é de subjetiva indireta livre, quando Carol é deixada em casa sem a companhia da irmã pela primeira vez. Na segunda cena escolhida, a análise será baseada em um plano que pontua o momento em que Carol será tomada por sua perturbação, deixando claro que é a partir daquele instante que a narrativa será dominada por suas confusões em relação a sua sexualidade. Já a terceira cena é o momento em que Carol, já completamente tomada por sua perturbação nessa altura da narrativa, lida com seus traumas em uma conexão com o ambiente em que vive. Outras cenas foram citadas ao longo da análise para ilustrar o cunho estilístico na obra e, para evidenciá-lo, o conteúdo da narrativa foi mencionado em segundo plano.

A primeira cena selecionada é um momento em que Carol é deixada sozinha no apartamento pela primeira vez na narrativa, quando sua irmã sai com o homem com quem se relaciona. Carol está sentada em uma cadeira, com os braços apoiados em um fogão e

está beijando levemente a própria mão. Neste momento, está em plano médio e a câmera começa a se aproximar do reflexo do rosto de Carol na chaleira à sua frente. Em um plano detalhe muito próximo do reflexo, Carol estranha sua imagem e se vira. A câmera também se retrai nesse momento, voltando ao plano médio, um pouco mais fechado que antes. Atraída por um barulho no corredor fora do apartamento, Carol se levanta e vai até o olho mágico. A câmera que regista Carol em plano geral até a porta do seu apartamento, assume o papel de subjetiva⁴, apontando diretamente para o olho mágico registrando o que se passa lá fora, o que Carol está vendo. Volta para o rosto de Carol, que está em frente a um móvel e mexe com um dos objetos dispostos em cima. Neste momento, a câmera a deixa em um plano sequência dos objetos e Carol reaparece em quadro quando passa pela janela. Mais uma vez a câmera assume o ponto de vista de Carol, que registra o que está acontecendo fora do apartamento: uma freira passa solitária. Volta para dentro do ambiente e Carol mexe com uns discos, mas não conclui a ação. A câmera mais uma vez a abandona, circundando o ambiente e fecha em um retrato disposto em cima de outro móvel, em um plano detalhe mostrando, na foto da família, Carol quando criança.

O mais importante dessa cena do ponto de vista da análise é o fato de ser a primeira vez em que a câmera está assumindo o estado emocional da protagonista. Até então, foram apresentadas cenas de cunho puramente narrativo, registrando sem pretensão de explicitar a subjetividade da personagem. A câmera passa a assumir a subjetiva indireta livre própria do cinema de poesia, nesse primeiro momento de maneira sutil. Os movimentos feitos são os de percorrer o ambiente em que Carol se encontra, representar essa condição de solidão e de nos colocar pela primeira vez em contato com o seu estado. O movimento brusco da câmera, quando é retraída no primeiro plano da cena, em que Carol está olhando seu reflexo na chaleira, acompanha o próprio movimento brusco que Carol faz, quando vira de costas para o objeto. Não só a câmera se envolve no estado emocional da protagonista, mas também o som: é um momento de silêncio, cortado apenas pelo som ambiente do lado de fora do apartamento. Porém, quando a câmera passa pelos objetos pela primeira vez, é acentuado o som de um relógio, e este som será repetido em outros momentos, importantes para acentuar a perturbação de Carol.

Na segunda cena selecionada, o mais significativo é o plano que irá pontuar a virada da obra: Hélène partiu para uma viagem com o amante e é apresentado a primeiro dia de

⁴ Neste caso, a câmera subjetiva é aquela que assume o ponto de vista da personagem. Mas ela também está incorporada como subjetiva indireta livre, já que está incorporando o momento de solidão da personagem.

trabalho de Carol após a saída da irmã. A protagonista entra na sala, depara-se com sua cliente deitada na cama e uma colega de trabalho terminando uma tarefa, no meio de um diálogo entre as duas. A câmera vai assumir o ponto de vista de Carol. O diálogo trata de homens e, do seu ponto de vista, a câmera registra a fala da mulher em plano detalhe de sua boca, em *plongée*, falando de maneira intensa sobre o assunto. O plano dura em média dez segundos e é o único plano da cena de subjetiva indireta livre. O plano está representando a perturbação de Carol, porém nesse momento, ela não está só. A perturbação passa a ser assimilada mais intensamente na estrutura da obra neste momento e vamos perceber-la, a partir desse ponto, também nas cenas em que a protagonista está acompanhada. Então a câmera volta para o rosto de Carol, em primeiríssimo plano e se abre lentamente, para primeiro plano de Carol acompanhando-a para uma cadeira no canto, onde ela senta e permanece paralisada com olhar fixo para o chão.

Até o momento, o filme tendia mais para uma lógica narrativa e partirá agora para a lógica da perturbação da personagem. Até aí, a perturbação da personagem é apresentada de uma maneira mais aberta e tende, a partir desse momento, a progredir para a expressão do estado emocional da personagem na própria estrutura da obra. Antes disso, a perturbação se mostrava em momentos de solidão de Carol, em silêncio, mas também com algumas de suas ações: o ato de “limpeza” do seu corpo, quando tem algum contato com o sexo masculino (quando, por exemplo, o homem a beijou no carro e ela limpou a boca e escovou os dentes ou quando viu o namorado de sua irmã fazendo a barba no banheiro de sua casa, e limpa seu corpo da imagem que viu). Outro desses momentos acontece quando está conversando com sua amiga no salão em que trabalha, chorando por algum homem, e Carol senta em um banco no canto da sala. Quando a amiga sai, descortina uma luz da janela em uma cadeira ao seu lado. Carol olha fixamente e limpa o banco. É também apresentada uma obsessão que Carol tem com frestas e rachaduras. Sempre olha para elas com espanto e fixação.

Antes de chegar à análise da terceira cena, vale ilustrar alguns momentos de subjetiva indireta livre em três cenas, em que o mesmo conteúdo se repete: as cenas de estupro imaginário no quarto de Carol. Vale lembrar que, antes de sua irmã partir, Carol estava condicionada a ouvir a relação sexual entre a irmã e o amante, que a deixava inquieta, sem dormir. Nesses momentos de assédio imaginário, Carol é surpreendida com um homem no quarto: na primeira vez, ele entra por uma porta interditada por um guarda-roupas, jogando-o no chão. Na segunda vez ele está debaixo do cobertor de sua cama, que

ela tira e então é puxada por ele. E no terceiro momento, ela está deitada em sua cama, a câmera aproxima de um plano geral para o primeiro plano⁵ e, quando ela olha para o lado, ele aparece, agarrando-a. A câmera subjetiva indireta livre funciona, nos três casos, com planos rápidos e confusos, em que a protagonista tenta sair daquela situação e não consegue, superada pela força física do homem. O elemento nas três cenas que nos leva a acreditar que a situação é fruto do inconsciente de Carol é que o som que permanece é o ambiente, e não seus gritos e agressões físicas entre eles. Permanece o som do relógio de mesa e dos ruídos do lençol, exceto na terceira cena. A câmera está nesse momento assumindo o plano da imaginação, do trauma, da perturbação, da realidade “subjetiva” de Carol, e o som permanece no plano da realidade diegética “objetiva”. No caso da terceira cena, o som também está representando a perturbação de Carol, mas não reproduzindo ruídos condizentes com a imagem: agora os sons vêm de um sino tocando, mais o relógio e mais uma trilha sonora confusa. São nesses momentos que fica claro na narrativa que a perturbação de Carol está estruturada de maneira mais definida. Isso se dá também nos momentos em que as rachaduras de seu apartamento se rompem diante de seus olhos: sabemos, até o momento, de sua obsessão, e quando ocorrem esses rompimentos, ficam registrados “objetivamente” pela câmera subjetiva indireta. A única pista que temos de que isto faz parte da perturbação de Carol é que não voltamos a ver os buracos que foram deixados na parede.

A terceira cena é a última cena de representação da perturbação de Carol. Nesse desfecho, há uma união dos elementos que foram colocados separadamente ao longo da narrativa: a câmera, além de movimentar-se em planos precisos para a representação da angústia de Carol, passa a também a distorcer o ambiente. A própria cenografia é alterada de modo a fazer o apartamento parecer maior. O ambiente, assim, também entra em concordância com o estado de emocional conturbado da personagem. Além dessas distorções fotográficas e de cenário, traumas ganham vida nas paredes: mãos surgem entre elas enquanto Carol passa pelo corredor. Finalmente, há repetição de sons já usados anteriormente para representação confusão da personagem.

A cena começa com Carol escrevendo algo em um vidro, com um objeto pontiagudo – não fica o registro da escrita, pois o objeto não tem tinta como uma caneta. A câmera está

⁵ Vale mencionar que essa aproximação da câmera sugere que é o espectador que se aproxima. Pode ser considerado também o olhar de Carol para a câmera, sutil, pouco usual do ponto de vista narrativo, que logo de dispersa para o nada. É um momento de crise, em que ela sorri, como se tivesse esperando por algo, porém, se assusta com o homem ao seu lado.

em plano médio e, quando Carol se levanta, acompanha-a até a sala. Carol entra, circunda um pouco o ambiente – este está distorcido em relação ao que é visto anteriormente, além de estar mais vazio de objetos. Antes de sair da sala, a câmera desce em um *contra plongée* de Carol, em plano geral, e com isso fica ainda mais clara a distorção do ambiente – o teto parece estar muito mais próximo que o normal da cabeça da protagonista. Ela se vira e para diante da parede do corredor: a câmera também para em um plano médio e aparecem mãos saindo da parede. O plano corta para a câmera posicionada no final do corredor, Carol anda em direção a ela em contraluz. Agora o corredor está repleto de mãos saído pelas paredes. Ela segue andando. Corta para um plano, ainda no corredor, porém a câmera está em *plongée*, e o corredor está ainda mais estreito, fazendo com que Carol tenha que passar por aquelas mãos, que a tocam. Corta para Carol deitada em uma cama, em um plano que aproxima de seu rosto e a ela está claramente olhando diretamente para a câmera. Então, temos o *contra plano*, em que Carol está olhando fixamente para o teto, e este está se aproximando dela. A cena termina com um corte em fusão com a última cena, quando Hélène retorna ao apartamento.

Considerações finais

O que pode ser constatado, mediante a análise do filme, é que as características da obra estão em conformidade no que é proposto pelo cinema de poesia. Os elementos observados que evidenciam essa relação é a presença de uma personagem principal afetada por uma perturbação (na obra em questão, a personagem tem repulsa ao sexo), e o modo de representação através da câmera subjetiva indireta livre, além de outros recursos cinematográficos que também estão em harmonia com o estado psicológico da personagem, que culminam em cenas de forte estilização formalista.

A combinação, proposta por Pasolini, entre narrativa clássica e a estética formalista é executada no filme: no princípio, temos uma narrativa linear, até o ponto de virada, em que o filme passa a assumir a lógica da personagem. A linearidade inicial é importante para a construção da personagem, que aparentemente é delimitada em torno de seu comportamento nos primeiros momentos do filme (olhar vazio, timidez, reclusão) para, logo em seguida, mostrar-se terrivelmente afetada por sua perturbação. A linearidade voltará outras vezes ao longo do filme, alternada com as cenas de estilização formalista. Mas, diferente da estrutura clássica, em que a personagem tem um objetivo a ser seguido,

caminha para o clímax até a resolução de seu problema para chegar ao desfecho, a obra de Polanski, a partir do ponto de virada psicológico da personagem, progride a medida que a perturbação também se agrava. Além disso, não há um objetivo a ser perseguido, a obra cresce junto com a protagonista e acaba no ponto alto de seu estado confusão mental.

Essa personagem, que guia a narrativa e os momentos de cunho formalista, é o meio pelo qual o autor expressa sua subjetividade. O autor usará os recursos cinematográficos para expressar-se, sobrepondo a noção de invisibilidade técnica própria da narrativa clássica. Por isso consciência técnica é evidente durante o filme. Esses recursos tornam possível a expressividade do autor e uma estética correspondente ao que é buscado no cinema de poesia.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SAVERNINI, E. **Índices de um cinema de poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico**: opacidade e transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- FABRIS, M. Neo-realismo italiano. In: Mascarello, F. (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- MANEVY, A. Nouvelle vague. In: Mascarello, F. (org.). **História do Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.