



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PORTO NACIONAL
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E
LITERATURAS**

PAULO ANDRÉ MACHADO KULSAR

LENDO FILMES

Porto Nacional, TO

2024

Paulo André Machado Kulsar

Lendo filmes

Artigo apresentado à Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus Universitário de Porto Nacional para obtenção do título de licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas

Orientador (a): Antonio Egno do Carmo Gomes

Porto Nacional, TO

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

K961 Kulsar, Paulo André Machado.
Lendo filmes. / Paulo André Machado Kulsar. – Porto Nacional, TO, 2024.
29 f.

Artigo de Graduação - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus
Universitário de Porto Nacional - Curso de Letras - Língua Portuguesa e
Literaturas, 2024.

Orientador: Antônio Egno do Carmo Gomes

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Intertextualidade. 4. Filmes. I. Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Paulo André Machado Kulsar

Lendo filmes

Artigo apresentado à UFT – Universidade Federal do Tocantins – Campus Universitário de Porto Nacional
Curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas foi
avaliado para a obtenção do título de licenciado e
aprovado em sua forma final pelo Orientador e pela
Banca Examinadora.

Data de aprovação: 06 / 09 / 2024

Banca Examinadora

Documento assinado digitalmente
 **ANTONIO EGNO DO CARMO GOMES**
Data: 20/05/2025 16:34:49-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Antonio Egno do Carmo Gomes – UFT (Orientador)

Documento assinado digitalmente
 **ADRIANA CARVALHO CAPUCHINHO**
Data: 21/05/2025 19:17:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Adriana Carvalho Capuchinho - UFT

 **LYANNA COSTA CARVALHO**
Data: 20/05/2025 15:29:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Lyanna Costa Carvalho - UFT

RESUMO

O artigo discute a complexidade da leitura cinematográfica, comparando-a com outras formas de interpretação artística, como a literatura e as artes visuais. Parte do princípio de que cada obra de arte exige uma decodificação específica, influenciada pelo repertório cultural do espectador. A análise é fundamentada em teóricos como Eisenstein, Barthes, Derrida e Eco, que abordam a relação dinâmica entre obra e fruidor, destacando a subjetividade inerente ao processo interpretativo. Explora a ideia de que a obra cinematográfica não é um objeto estático, mas um processo que se completa na percepção do espectador. Eisenstein (2002) reforça que a montagem e a seleção de elementos visuais e sonoros são cruciais para guiar a experiência emocional e intelectual do público. Barthes (2004) contribui com a noção de que o texto (ou filme) é um "tecido de citações", aberto a múltiplas interpretações, enquanto Eco (1991) debate os limites da interpretação, argumentando que, embora haja margem para diversas leituras, o autor direciona o sentido da obra. Aborda também a intertextualidade e o palimpsesto, conceitos que evidenciam como filmes e outras obras artísticas dialogam com produções anteriores. A comparação entre diferentes mídias—como literatura, pintura e cinema—mostra que a recepção depende do capital cultural do espectador, conforme discutido por Bourdieu (1989). Além disso, analisa o impacto emocional e cognitivo do cinema, citando Deleuze (2005) para explicar como as imagens em movimento e a montagem provocam reações subjetivas e coletivas. Por fim, conclui que a leitura de um filme é um ato de decodificação simbólica, no qual o espectador reconhece códigos visuais, sonoros e narrativos para construir significado. A obra cinematográfica, assim como outras formas de arte, só se efetiva na relação com o público, que a interpreta a partir de suas próprias experiências e referências culturais.

Palavras-chaves: Literatura. Cinema. Intertextualidade. Filmes.

ABSTRACT

The article examines the intricate nature of cinematic interpretation, contrasting it with other artistic forms such as literature and visual arts. It posits that each artistic work demands a distinct mode of decoding, shaped by the viewer's cultural background. The theoretical framework draws upon scholars including Eisenstein, Barthes, Derrida, and Eco, who analyze the dynamic interplay between artwork and spectator, emphasizing the inherent subjectivity in the interpretive act. The study advances the argument that a film is not a fixed entity but an evolving process that achieves completion through the viewer's engagement. Eisenstein (2002) underscores the significance of editing and audiovisual composition in shaping the audience's emotional and intellectual response. Barthes (2004) contributes the concept of the text (or film) as a "tissue of quotations," open to plural readings, while Eco (1991) examines the boundaries of interpretation, asserting that although multiple readings are possible, the author's intent provides a guiding framework. Furthermore, the article explores intertextuality and the palimpsest, demonstrating how films and other artistic productions engage in dialogue with preceding works. A comparative analysis across media—such as literature, painting, and cinema—reveals that reception is contingent upon the spectator's cultural capital, as theorized by Bourdieu (1989). Additionally, the study investigates cinema's affective and cognitive impact, referencing Deleuze (2005) to elucidate how moving images and montage elicit both subjective and collective reactions. In conclusion, the article asserts that film interpretation constitutes an act of symbolic decoding, wherein the spectator discerns visual, auditory, and narrative codes to derive meaning. Like other art forms, cinematic works attain their full significance only through interaction with the audience, whose interpretations are informed by personal experiences and cultural frameworks.

Key-words: Literature. Cinema. Intertextuality. Movies.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	COMPARANDO ARTES	14
3	A LEITURA DO CINEMA	22
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
	REFERÊNCIAS.....	28

1 INTRODUÇÃO¹

Ler um livro ou ler um filme são exercícios bastante distintos. Assim como ler uma pintura, uma música ou uma escultura. Cada tipo de informação requer uma maneira específica de decodificação, que depende da capacidade do leitor de compreender os significados ali presentes. Quando olhamos para uma nuvem e identificamos a silhueta de um animal, aquilo não significa que a nuvem quis nos mostrar um animal, ou nos fazer lembrar dele. Uma nuvem não tem vontades. Nós apenas associamos determinados formatos a elementos que conhecemos de nosso cotidiano, fenômeno psicológico chamado de pareidolia. Se observarmos a mesma nuvem de outro ângulo, não veremos a mesma silhueta, mas um desenho completamente distinto. Há muitas pinturas abstratas que são uma combinação de cores sem formas definidas, mas numa prancha de Rorschach (FREITAS, 2005) existem manchas disformes que têm o objetivo de nos remeter a figuras conhecidas, apesar de não haver contornos definidos ou símbolos exatos.

Quando lemos um livro ou assistimos um filme, construímos um nexos entre as informações, a partir de nossa capacidade de representação.

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas esse processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. (...)

Deste modo, a imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador. (EISENSTEIN, 2002, p. 21)

A leitura, então, se dá a partir do reconhecimento dos elementos presentes, associados às referências pessoais que temos, para chegar a uma aproximação pela semelhança. Um daltônico não terá a mesma reação a uma imagem colorida que uma pessoa com visão normal. Uma criança não reconhecerá os mesmos

¹ O presente artigo foi originalmente publicado como capítulo do livro: GOMES, Antônio Egno do Carmo, LEONEL, João e CARVALHO, Lyanna Costa. *Literatura & Tudo: O texto literário como porto de onde partem navegações diversas*. Campinas: Pontes Editores, 2022.

elementos numa animação que um adulto. Um engenheiro não lerá Marx com a mesma percepção de um sociólogo. É essencial, então, a participação do espectador na efetivação da obra de arte. A percepção do fruidor é que completa o processo. Se a obra fica restrita ao autor, ela não cumprirá seu papel comunicativo. Um autor que destrói a própria obra antes de exibi-la impede que ela se complete. Assim como uma obra planejada, idealizada, mas não executada.

Pode-se analisar uma obra sem conhecer o autor, baseando-se exclusivamente no objeto pronto. Mas se há a possibilidade de levar em consideração a produção do autor, sua história de vida, suas referências, a análise fica mais completa, pois aumenta a quantidade de informações e amplifica o potencial de referências. Mas mesmo com o acúmulo de informações a esse respeito, não chegamos a uma “verdade” da obra.

A verdade da escritura, ou seja, nós o veremos, a não-verdade, não podemos descobri-la em nós mesmos, por nós mesmos. E ela não é objeto de uma ciência, apenas de uma história recitada, de uma fábula repetida. Torna-se claro o vínculo da escritura como mito, assim como sua oposição ao saber e especialmente ao saber que se colhe em si mesmo, por si mesmo. E ao mesmo tempo, pela escritura ou pelo mito, ficam significadas a ruptura genealógica e o distanciamento da origem. (DERRIDA, 2005, p.18)

Com isso, a relação entre obra e capital cultural do fruidor é importante para que a mensagem seja decodificada e ocorra uma aproximação em relação à verdade. Entretanto, consciente de que não há a possibilidade de que ela seja encontrada, uma vez que não existe uma verdade definitiva, ela sempre está sujeita a interpretações baseadas em experiências pessoais.

As reações aos estímulos são, em geral, individuais. Mas é essencial compreender que os elementos reconhecíveis em um objeto, som, cheiro, são construídos socialmente. Quando recorremos a um dicionário para conhecer o significado de uma palavra, encontramos outras palavras que, combinadas, nos explicarão o que não sabíamos. Mas não adianta pegar um dicionário de um idioma desconhecido. Sem a informação básica sobre as palavras, continuamos na ignorância. Existem muitos idiomas com tipos gráficos distintos. Mesmo que os caracteres sejam familiares, a disposição deles pode ser incompreensível, dependendo da familiaridade com o idioma.

Na arte, não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular.

O problema não é, nem nunca será, resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com o processo de moldar o movimento vivo de toda a obra. (EISENSTEIN, 2002, p. 99-100)

O que Eisenstein fala sobre a cor vale para todos os aspectos da produção artística. As cores escolhidas por um diretor podem ter significados simbólicos distintos em diferentes contextos culturais. Uma metáfora pode ser facilmente reconhecida por alguns, e totalmente desconexa para outros, assim como um dito popular. Certas informações dependem do conhecimento da cultura local para serem compreendidas. Um carneiro tem significados completamente diferentes para o leitor de Geertz (1989) [1973] e para o leitor de Saint-Exupéry (2009) [1943], apesar de estarem se referindo ao mesmo animal.

Assim como o narrador tem um ponto de vista (que pode variar conforme a vontade do escritor), o leitor também tem o seu. Ele pode se deixar ser conduzido pela estratégia narrativa do autor, mas pode desconfiar, contestar, criar. O texto não é hermético. A criatividade do leitor é elemento importante no processo de leitura. Barthes faz importante reflexão sobre o sujeito leitor, que tem a capacidade de captar a multiplicidade de sentidos possíveis presentes no texto, “(...) ele não decodifica, ele *sobredecodifica*; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia” (BARTHES, 2004, p.41). A subjetividade é absoluta no campo da leitura, que procede de algum sujeito e dele se separa por mediações raras e tênues, quais sejam, o aprendizado das letras, alguns protocolos retóricos. Cada sujeito, na visão de Barthes, “se encontra na sua estrutura própria, individual: ou desejante, ou perversa, ou paranoica, ou imaginária, ou neurótica – e, bem entendido, também em sua estrutura histórica: alienado pela ideologia, por rotinas de códigos” (BARTHES, 2004, p. 42). Com isso, Barthes descarta a possibilidade de uma ciência da leitura, pela infinidade de possibilidades que dela advêm. “(...) a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola” (BARTHES, 2004, p. 42).

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira

teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original; o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62)

Conforme podemos ver, Barthes defende que a originalidade de um texto está na forma como o autor conecta as diversas fontes, de modo a torná-las um tecido contextualizado e coeso, que permita ao leitor uma interpretação e uma percepção próprias, mas sempre relacionadas às referências preexistentes. Com isso, a leitura permite uma liberdade que depende do capital cultural do leitor, mas que tem uma limitação ligada ao tema específico.

Como um belo exemplo, citamos Eisenstein (2002, p. 25–27), que ressalta a forma cinematográfica como Leonardo da Vinci planejou uma pintura, que nunca realizou, sobre o dilúvio, comentando que “foi executada com elementos característicos das artes ‘temporais’, em vez de ‘espaciais’” (p. 27).

(...) a descrição extraordinariamente sequencial de Leonardo cumpre não apenas a tarefa de enumerar os detalhes, mas a de traçar a trajetória do futuro movimento sobre a superfície da tela. (...) um exemplo brilhante de como, na aparentemente estática “coexistência” simultânea de detalhes, num quadro imóvel, ainda foi aplicada exatamente a mesma seleção de montagem, existe exatamente a mesma sucessão ordenada na justaposição de detalhes, como nas artes que incluem o fator tempo. (EISENSTEIN, 2002, p. 28)

Observar as cores, as formas, as sequências de imagens, reconhecer elementos familiares, perceber sensações diante de informações recebidas, são partes da experiência do espectador de uma obra de arte. E da Vinci planejava a pintura como se planeja um roteiro cinematográfico. São artes distintas em essência, mas que podem compartilhar de uma mesma lógica sequencial. Ao apreciar uma obra de arte,

(...) o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor, exatamente como a individualidade de um grande ator se funde com a individualidade de um grande dramaturgo na criação de uma imagem cênica clássica. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas

premissas de seu caráter, hábitos e condição social - , cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Então existe uma parceria tácita entre autor e espectador, cujas percepções se complementam para dar sentido à obra. Ao decodificar a mensagem à sua maneira, o fruidor realiza a obra, a torna efetiva. Mesmo que em alguns casos não haja uma compreensão racional sobre a obra, como pode ocorrer com arte abstrata, por exemplo, existem a sensação e a curiosidade do fruidor, que funcionam como a efetivação da obra.

Refletindo sobre a questão do discurso presente nos livros, Foucault [1969] observa:

É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. E esse jogo de remissões não é homólogo, conforme se refira a um tratado de matemática, a um comentário de textos, a uma narração histórica, a um episódio em um ciclo romanesco; em qualquer um dos casos, a unidade do livro, mesmo entendida como feixe de relações, não pode ser considerada como idêntica. Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos (FOUCAULT, 2008, p. 27).

Questionar a obra, não apenas seu conteúdo explícito, mas suas relações com o exterior, é essencial para sua compreensão, e para a compreensão de que não há obra hermética, que acaba em si mesma. A complexidade das informações que conformaram a percepção do autor (apesar de Foucault recusar o conceito de autoria) sobre o tema abordado e a forma como estas são organizadas na obra são elementos vitais para sua realização, mesmo que o fruidor não as perceba, seja por desinformação seja por desinteresse. Assim como as referências do fruidor são vitais para a compreensão e a interpretação da obra. É sempre uma relação de

comunicação entre as referências e informações obtidas fora da obra o que propicia a troca entre autores e leitores.

Umberto Eco tratou dessa questão da leitura do texto narrativo, incluindo o cinema, a pintura e a televisão ao vivo como estruturas narrativas, considerando que as obras são abertas à interpretação do leitor. Em *Obra Aberta* (1991, p. 40) Eco levanta a questão da importância da interpretação, da recepção do leitor para que a obra faça sentido. A decodificação é tão importante quanto a produção de uma obra. Para lembrar de uma obra que trata do pacto fáustico, pensemos que ao trancar o retrato pintado por Basil Hallward, Dorian Grey impede que sua alma seja vista por outrem, e busca com isso evitar julgamentos e críticas. As consequências desta atitude mudam completamente o sentido da obra, que deixa de ser apreciada para se tornar receptáculo da alma de Dorian (WILDE, 2012 [1890]). Ao tornar pública uma obra, o autor se expõe à opinião e à interpretação, renunciando à sua privacidade e ao controle sobre a mensagem da obra.

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64)

Cabe ao leitor, portanto, fazer o trabalho de associar suas experiências particulares ao texto acabado, e construir um sentido a partir dele. Quanto maior for a familiaridade do fruidor com as referências do autor, maior proximidade terá com o sentido proposto. O que não exclui a possibilidade de que outros leitores, com outras referências, possam usufruir da obra, cada um à sua maneira. O que permite infinitas formas de recepção.

Posteriormente, Eco reviu sua posição, conferindo ao autor um peso maior na definição do sentido do texto. Em *Os Limites da Interpretação* (2015) [1990] ele argumenta que nem toda leitura é possível, apesar da ampla possibilidade de interpretações de um texto, mas que o autor direciona o leitor, o texto tem uma

intenção, e só depois de seu sentido literal ser considerado é que podemos abrir a obra a variadas interpretações, que não são infinitas.

Apesar de não caber qualquer interpretação a uma obra, existindo a necessidade de aproximação de referências, a quantidade de combinações possíveis tende ao infinito. Considerar limitações é possível, mas pode induzir ao erro. Quando estabelecemos um limite, excluimos uma infinidade de potenciais interpretações, e isso é temerário. Considero que Eco na verdade não propôs um limite, mas a exclusão de infinitas interpretações descontextualizadas.

2 COMPARANDO ARTES

A literatura é uma forma de expressão essencial para compreendermos as relações humanas através dos tempos, uma vez que ela indica as ideias e os fatos da época em que as obras foram escritas. As referências que o autor teve durante sua vida estão presentes na obra, explícita ou implicitamente. A inspiração vem das inquietudes vividas por quem escreve a obra literária, e o texto produzido é resultado da experiência individual, única, que é convertida em uma linguagem que tem o potencial de ser compreendida por diversos leitores, cada um com sua experiência e visão de mundo particulares.

Mas até que ponto a obra literária pode ser considerada original? As mais antigas obras literárias conhecidas são derivadas da tradição oral, cuja característica essencial é o reconto, com alterações na história a cada vez em que era recontada. Afinal, não havendo forma de registrar, seria natural que a memória do narrador falhasse em detalhes, que ocorressem acréscimos, omissões, alterações, mesclas. A depender do objetivo do narrador, poderia haver ênfase em pontos específicos da narração, que variariam de orador para orador.

Com o advento da escrita, foi finalmente possível perpetuar o texto literário, e foram registradas obras baseadas na oralidade. E como podemos verificar pelos registros históricos, foram escritas várias versões para as mesmas histórias. A ideia era fazer representações dos mitos já difundidos, inicialmente em forma de peças teatrais, tragédias e comédias, epopeias, que seriam sucedidas por poemas e romances, originando o que atualmente é chamado de literatura. Para uma melhor compreensão sobre este processo, a *Poética* de Aristóteles (1991) [323 a.C.] é bastante elucidativa.

Em *A Farmácia de Platão*, Derrida (2005) discute o significado das palavras, as possíveis interpretações que podem surgir a partir de cada significado, e os riscos de se escolher um significado ou outro ao se fazer uma tradução. O exemplo mais importante que ele utiliza é o termo fármaco, que pode tanto significar remédio como veneno. Ele também nos chama a atenção para a disputa entre Sócrates e os sofistas, pois estes últimos defendiam a prevalência da memória, ou seja, dos registros escritos, sobre o raciocínio lógico.

Como simula o dialético, com efeito, aquele que ele denuncia como simulador, como o homem do simulacro? Por um lado, os sofistas aconselhavam, como Platão, o exercício da memória. Mas era, nós o vimos, para poder falar sem saber, para recitar sem julgamento, sem cuidado com a verdade, para dar signos. Ou melhor, para vendê-los. Mediante essa economia dos signos, os sofistas são indiscutivelmente homens da escritura no momento em que o negam. Mas Platão também não o é, por um efeito de reversão simétrica? Não apenas porque é escritor (argumento banal que especificaremos mais adiante) e não pode, nem de fato nem de direito, explicar o que é a dialética sem fazer apelo à escritura; não somente por julgar a repetição do mesmo necessária na anamnésia, mas também porque a julga indispensável como inscrição no tipo. (DERRIDA, 2005, p. 59)

E ressalta que “O legislador é um escritor. E o juiz é um leitor.” (DERRIDA, 2005, p. 60), pois ao legislar, é necessário o cuidado de compreender todos os sentidos possíveis contidos nas palavras, enquanto ao julgar, procura-se encontrar aquilo que Montesquieu (1996) [1748] chamou de “Espírito das Leis”, é necessário interpretar o que está escrito, considerando o contexto e todas as possibilidades, para evitar possíveis injustiças decorrentes de uma interpretação indevida do que está escrito na letra fria da lei.

Como nos apontou Barthes, a língua é poder, e quem faz a tradução tem o poder de decidir qual será a mensagem levada à frente pela tradução. Roland Barthes considera que a língua é poder, porque é um dos principais meios utilizados pela humanidade para fortalecer e disseminar as ideologias. Em sua aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária no College de France, (BARTHES, 2015, p. 16-17) chamou a atenção para o fato de que a literatura não se limita ao papel de arte ou expressão, pois é também uma forma de exercício do poder. Por meio da liberdade permitida pela literatura, conseguimos nos desvencilhar da opressão exercida pela língua, pois a literatura é capaz de ir contra as imposições, ao

contrariar o poder constituído. A literatura, ao mesmo tempo em que deleita, instrui, sendo uma forma de fugir da rigidez da língua ao transformar o sentido das palavras e frases.

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação (BARTHES, 2015, p. 12).

Ordenar, então, inclui tanto o sentido de classificar (colocar ordem) como o de ameaçar, castigar, penalizar (dar ordens). Ao impor uma ordem, mesmo que através de acordo, cria-se uma obrigação e conseqüentemente um instrumento de coação. Mas a literatura, ao lidar com essa matéria prima que é a língua, consegue se desvencilhar das amarras impostas a quem dela se utiliza para a comunicação. A liberdade de criar com as palavras, de usar os instrumentos de coerção de forma a se aproveitar deles criticando-os é a maneira que a literatura encontrou para se soltar das amarras da língua. Decerto que esta liberdade nunca é total. Da mesma forma que os limites da interpretação existem, existem os limites do uso da língua.

Barthes diz, ainda, que “a literatura assume muitos saberes. (...) todas as ciências estão presentes no monumento literário” (BARTHES, 2015, p. 18). Com isso, a literatura é o espaço onde a ciência tem o potencial de se transformar em realidade, pois ela retrata o mundo real, mas o traduz de forma a tocar o leitor, e fazê-lo refletir a respeito de seu mundo e de suas referências. Ao dialogar com todas as áreas do saber, sem se submeter a nenhuma delas, a literatura permite ao leitor entrar em um mundo em tese ficcional, mas repleto de referências reais. Mesmo considerando a Literatura Fantástica, que se vale de situações supostamente absurdas, os paralelos traçados com a realidade aludem a eventos autênticos, o que cria uma verossimilhança interna e quebra com a possível sensação de estranhamento.

Segundo Compagnon, durante muito tempo se deu a justificativa de que, como

Exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. Um ensaio de Montaigne, uma tragédia de Racine, um poema de Baudelaire, o romance de Proust, nos ensinam mais sobre a vida do que longos tratados científicos. (COMPAGNON, 2012, p. 26)

Mas esse argumento foi desqualificado pelo cientificismo, o que foi respondido pelos literatos com uma aproximação da literatura com a ciência, inspirando-se no modelo científico. Aproximando-se dos formalismos da ciência, a literatura evitaria uma ruptura entre os campos.

Ao desafiar o poder constituído e contestar suas imposições, a literatura assume a possibilidade de trabalhar uma nova forma de poder: a transformação das convicções do leitor, muitas vezes de forma sutil e imperceptível, mas efetiva. Ao se identificar com um personagem ou rejeitá-lo, o leitor pode passar a assumir posturas ideológicas de acordo com a imagem construída daquele personagem. Este poder se estende às outras formas da ficção. O teatro e o cinema compartilham dessa característica literária.

O teatro e a literatura sempre versaram a respeito das questões humanas, sua relação com o divino, com o metafísico, e as relações entre as pessoas, suas inquietações e desejos, as dificuldades para alcançar os objetivos. Cada nova obra pode ser relacionada a alguma anterior, através de seu tema, de elementos narrativos, de personagens, de situações. Considerando este aspecto, fica praticamente impossível identificar alguma obra literária realmente original, pois sempre haverá alguma anterior que apresenta elementos semelhantes. Assim, os temas encontrados na literatura, no teatro, no cinema, são recorrentes, podendo ser considerados palimpsestos uns dos outros.

Leyla Perrone Moisés (1978) considera que esse recurso é intrínseco à literatura, pois desde sempre os escritores recorrem às obras históricas para escrever:

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos grecolatinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (*A Divina Comédia*, *Os Lusíadas*, *Dom Quixote* etc.) (MOISÉS, 1978, p. 59).

A tradição oral, o conto, o teatro grego, que reescrevia mitos e histórias de forma a adaptá-los para a encenação, foram um caminho natural para essa característica da literatura, que permanece essencial, pois não é possível comunicar sem que haja um conhecimento anterior relacionado ao tema. Uma ficção

incompreensível não fará sentido, quebrando com aquela já citada parceria autor/leitor (EISENSTEIN, 2002). A obra não se completaria. Portanto, mesmo obras inovadoras recorrem ao conhecimento anterior do leitor, seja advindo da oralidade, seja de leituras prévias ou mesmo de experiências cotidianas. A ficção sempre busca referências na realidade. Muitas obras são alusão direta a alguma ou algumas anteriores, e buscam recontar a mesma história por um outro ponto de vista, ou mostrar uma via alternativa de compreensão, ou mesmo alterar o ambiente, mantendo a estrutura da história. Genette, chamando este tipo de texto de literatura de segunda mão, explicou que

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Na literatura, então, foi adotado o termo para designar obras que se aproveitam de outras anteriores para reescrevê-las, como versão ou inspiração. Neste sentido, poderíamos considerar que qualquer obra literária se trata de um palimpsesto de outras obras escritas anteriormente, o que impossibilitaria considerar alguma obra estritamente original. A originalidade do autor estaria, então, na forma como o tema é tratado, ou na associação de elementos de forma distinta, ou mesmo fundada no receptor. Bakhtin [1971], analisando a obra de Dostoiévski, questiona:

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? (BAKHTIN, 1981, p. 337).

Pensando nisso, seria leviano considerar que Michael Crichton (2015) foi inspirado por André Bazin a escrever *Jurassic Park* [1990]? Ao comparar cinema e fotografia, o crítico francês observa que “(...) o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto de insetos de uma era extinta (...)” (BAZIN, 2014, p. 32). A recepção por parte do leitor é elemento necessário para a obra de arte. O autor só se fará compreender caso se utilize de palavras, construções, qualidades reconhecíveis por seus leitores. O poder da língua exposto por Barthes e seu consequente desrespeito realizado pelos autores de obras literárias só se realizam a partir do reconhecimento e decodificação por parte dos fruidores.

O papel essencial da Literatura Comparada é justamente identificar os elementos semelhantes apresentados acima e os que diferem as novas das obras previamente escritas. No início, final do Século XIX, começo do XX, os comparatistas se preocupavam em classificar valorativamente e identificar as relações diretas entre as obras, as influências que um autor trouxe de obras que leu, com as quais fazia diálogos, e era importante comprovar tais influências:

Se remontarmos aos estudos considerados clássicos neste campo e a propostas como a que está expressa no primeiro número da *Revue de Littérature Comparée*, criada em 1921 por Fernand Baldensperger e Paul Hazard, veremos que, na época, os estudos comparados seguiam duas orientações básicas e complementares. A primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. (CARVALHAL, 2006, p. 13)

Mas com o tempo, a partir de meados do Século XX, as análises passaram a tratar de comparações indiretas, em que não necessariamente se identificava a leitura de determinada obra pelo autor, mas havia a possibilidade de traçar paralelos entre as obras, mesmo sem saber se um escritor leu ou se preocupou em responder àquela outra obra. Percebemos aqui que a literatura e sua análise se transformam conforme a sociedade sofre alterações. Os autores, assim como os leitores e os especialistas, mudam a perspectiva e a percepção sobre as obras, acompanhando as mudanças da sociedade.

E o sentido da expressão "literatura comparada" complica-se ainda mais ao constataremos que não existe apenas *uma*

orientação a ser seguida, que, por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico. Em estudos mais recentes, vemos que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre. Aos poucos torna-se mais claro que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de "comparação". (CARVALHAL, 2006, p. 6)

Carvalho ainda ressalta que “Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim” (2006, p.7). Mais recentemente, a Literatura Comparada ampliou seu foco, passando a voltar a atenção também para outras artes, que dialogam com a literatura. Pintura, música, cinema, por exemplo, são artes que têm grande relação com a literatura, por vezes explicitamente, outras vezes de forma sutil.

O comparatismo tem como objeto principal a comparação de textos. Mas o texto se restringe à literatura? Como nos mostra Clüver (2006, p. 15), um texto pode ser uma dança, uma pintura, uma música ou um filme. Todos são passíveis de “leitura”, cada um a seu modo. Cada espécie de arte tem seus próprios códigos e signos, e cabe ao leitor identificá-los e compreendê-los de acordo com seu capital cultural, para usar o termo consagrado por Bourdieu (1989, p. 86). Dessa forma, o comparatismo não se limita a comparar textos literários, mas pode expandir seu foco a diferentes tipos de textos, e a interações entre eles.

Julia Kristeva elaborou a definição consagrada de intertextualidade:

(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Kristeva (2005) considera que a palavra possui três dimensões: sujeito, destinatário e contexto. Segundo ela, ocorre um diálogo entre esse conjunto e um conjunto de elementos ambivalentes. Em diferentes gêneros literários, o funcionamento da palavra deve ser visto como translinguístico. Os gêneros literários são sistemas semiológicos impuros, e sua operação ocorre com discursos-frases, réplicas, diálogos etc. Com isso, a palavra acaba exercendo as funções de mediadora entre a estrutura do texto e o contexto (ambiente cultural - histórico) e a de reguladora da sincronia e a da diacronia.

Claus Clüver nos mostra a riqueza de se comparar a literatura com outras artes, e reforça que “Questões de intertextualidade podem fazer de textos literários objetos propícios a estudos interartes – o que não vale apenas para textos literários ou simplesmente verbais” (CLÜVER, 1997, p. 40), e atenta para outro aspecto importante da análise literária interartes, pois os “Modos de recepção ou “leitura” de textos verbais, visuais e musicais dependem muito, é claro, da educação e formação de cada indivíduo” (CLÜVER, 1997, p. 41), o que nos remete mais uma vez ao conceito de capital cultural. Assim, ao comparar um filme e uma obra literária que lhe serviu de referência, visamos também uma contribuição para a interrelação entre duas artes que se complementam.

Como nos esclarece Thaïs Diniz,

(...) a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes ter atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária. (DINIZ, 2005, pg. 13).

Édipo Rei, neste caso, é uma das tragédias gregas mais conhecidas e emblemáticas, representando a busca pela identidade e a tentativa de fuga do determinismo. Na tradição judaico cristã, estas questões permaneceram centrais, sendo o debate sobre elas ainda atual, e tema de inúmeros filmes e livros. Certamente é uma das referências mais recorrentes da literatura, presente nos grandes clássicos, como *Fausto* [Spiess, 1587; Marlowe, 1589; Goethe, 1808], *Dom Quixote* [1605], *A Divina Comédia* [1320], entre tantos outros. Esta obra é central do tema na literatura mundial, e por sua inserção nas mais diversas culturas. Assim como na literatura, não faltam exemplos de filmes baseados na peça de Sófocles, como *Édipo Rei*, de Pasolini (1967), *Anticristo*, de Von Trier (2009), *Coração Satânico*, de Alan Parker (1987), *Incêndios*, de Dennis Villeneuve (2010), entre outros.

Um filme não é apenas uma forma de entretenimento, um passatempo que acaba quando as luzes são acesas. Um filme transporta o espectador para uma nova realidade, e este tenta relacioná-la à sua própria experiência, à sua vida. Existe, portanto, um impacto permanente no espectador. A efemeridade da sessão não significa que a obra acabou. O pensamento permanece ativo, e a reflexão sobre as questões apresentadas na tela se torna perene na mente de quem assistiu ao

filme, mesmo naqueles espectadores que buscam apenas entretenimento. Há quem reclame da problematização de tudo, ainda mais em um momento de forte debate sobre questões identitárias, mas mesmo a crítica ao debate é um posicionamento no debate. Não há possibilidade de neutralidade, pois toda obra de arte implica em alguma transformação no fruidor.

Na literatura, também ocorre um impacto na vida do leitor, embora de forma diferente em relação ao filme. O tempo de fruição normalmente é determinado pelo leitor, não pelo diretor. Há a possibilidade de buscar referências e dicionários no decorrer da leitura. E como geralmente não há imagem ou som, estes elementos são preenchidos pela imaginação de quem lê. Mas as questões levantadas pelo autor influenciam o modo de pensar, levam a reflexões, de forma semelhante à estimulada pelo cinema, pois o leitor também mergulha na fantasia proporcionada pelo enredo, de certa forma participando da experiência oferecida pelo autor.

Outro aspecto importante da literatura e do cinema, assim como das artes em geral, é sua abertura a interpretações. Como citado anteriormente, Umberto Eco, em *Obra Aberta* (1991, p. 40), ressalta que cada obra de arte permite diferentes recompreensões de acordo com o fruidor.

3 A LEITURA DO CINEMA

O entretenimento é uma forma atrativa e suave de introduzir questões educacionais, sociais e filosóficas. Ao buscar uma fuga da rotina, o espectador se desarma e passa a prestar atenção naquilo que lhe é exibido. Teatro, música, televisão, literatura, cinema e outras artes são ótimos meios de se propagar mensagens e ideias para grandes públicos, sem que haja a formalidade de uma instituição educacional ou profissional. Essa informalidade quebra barreiras psicológicas, facilitando a recepção da mensagem. Quando estamos numa sala de aula, sentimos a pressão da obrigação que temos de aprender e depois provar que aprendemos, objetivamente. Durante o entretenimento, não existe essa obrigação, existe um descompromisso, e isso permite ao cérebro relaxar e aproveitar os estímulos recebidos. Por ser uma atitude voluntária também amplia o interesse e a absorção das informações. Ao decidir pela leitura de um livro, o fruidor busca adentrar um espaço idealizado, em que as imagens são sugeridas pelo texto e construídas na mente do leitor, num exercício introspectivo de criatividade. No filme *Animais Noturnos* (2016), vemos como a personagem Susan imagina o que está escrito no livro que recebeu de seu ex-marido, e como as situações de sua vida se conectam ao que ela constrói a partir da leitura das palavras impressas.

O cinema, particularmente, cria uma atmosfera ainda mais introspectiva, por colocar o espectador em um ambiente controlado, onde todo o foco está na produção exibida. Assistir um filme na televisão tem muitas distrações, iluminação externa, a facilidade de ir ao banheiro ou buscar um petisco, pessoas comentando etc. No teatro, os atores são influenciados pelo público presente, por suas reações, pela quantidade de gente na sala, pela quantidade de sessões apresentadas. O cinema, ao exibir uma obra já finalizada, em um ambiente escuro, com os sons distribuídos por toda a sala, leva o espectador a uma experiência de imersão, que potencializa a recepção da mensagem proposta pelo(s) autor(es). Como nos explica Deleuze, as imagens pictóricas podem dar uma sensação de movimento, mas o cinema, com seu movimento automático, faz surgir no espectador um *autômato espiritual*, que reage de forma automática ao choque provocado pelo movimento das imagens (2005, p. 189-190). Não apenas o movimento em si, mas os acontecimentos apresentados pelos movimentos. E esse choque não é individual, é coletivo, é catártico, provocando uma reação incontrolável no público. As reações particulares podem variar, mas é quase impossível ocorrer indiferença às imagens em movimento, principalmente quando associadas à trilha sonora, planejada cuidadosamente para intensificar as emoções do espectador, provocando as

reações acima citadas. “(...) o choque tem um efeito sobre o espírito, ele o força a pensar, e a pensar o Todo” (2005, p. 191). A montagem provoca sensações que vão além da visão e da audição, “A imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo. É esta a definição precisa do sublime” (2005, p. 192). E esse pensamento leva a, ou é levado por, uma “plenitude emocional”, é difícil saber qual é causa e qual é efeito, pois estão intrinsecamente ligados. O racional e o passional se complementam na reação dos espectadores às imagens em movimento e à montagem.

Em sociedades acostumadas ao audiovisual, como a norte-americana e a brasileira, a ida ao cinema representa uma prática cultural relevante, hábito de grande parcela da população, e os filmes se tornam referências consideráveis nas discussões sobre sociedade e convivência.

Nesse contexto, ir ao cinema, gostar de determinadas cinematografias, desenvolver os recursos necessários para apreciar os mais diferentes tipos de filmes etc., longe de ser apenas uma escolha de caráter exclusivamente pessoal, constitui uma prática social importante que atua na formação geral dessas pessoas e contribui para distingui-las socialmente. (DUARTE, 2002, p. 14)

Partindo das características apresentadas, percebe-se que o cinema tem um grande potencial comunicativo, e pode assumir um papel importante na formação de valores. Por levar o mesmo produto audiovisual a uma quantidade expressiva de espectadores, o cinema é capaz de influenciar milhares de pessoas em diversas partes do planeta, em um curto espaço de tempo. As reações comentadas por Deleuze (2005) são amplificadas em escala mundial.

Filmes também têm, assim como a pintura e a literatura, a possibilidade de eternizar a arte. Como nos explica André Bazin,

Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, condicionava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. (BAZIN, 2014, p. 27)

Ao tecer este paralelo entre a mumificação e as artes, Bazin nos mostra a importância que damos à perenização das memórias, ao registro daquilo que nos é importante. Diários, souvenirs, fotografias são formas de tentar eternizar os momentos significativos que ocorrem em nossas vidas. As artes plásticas se inserem nessa lógica. Ao pintar, fotografar, filmar, estamos realizando um esforço para

guardar aquelas informações para a posteridade. Como ocorre quando sentimos um cheiro que nos remete a um momento emotivo, quando ouvimos uma voz familiar, ou uma música que nos relembra algum fato passado.

Quando uma obra de arte faz alguma referência a obras precedentes, presta um tributo a elas. Funciona como o registro de que aquilo foi importante e merece ser rememorado. Os filmes e romances que recuperam histórias anteriores permitem uma fruição diferente daquela inédita. Ela estimula a memória do leitor, remetendo-o às sensações experimentadas em outro momento.

Tomemos o exemplo de uma obra de Umberto Eco, *O Nome da Rosa* (1980). Um leitor de Conan Doyle reconhecerá elementos de Sherlock Holmes no protagonista da história. O leitor de Borges identificará a inspiração da biblioteca e do “vilão”. Um especialista em literatura poderá fazer um tratado a partir das inúmeras referências literárias presentes na obra. Um filósofo poderá inferir sobre o título da obra e sua relação com a história, a inquisição e a verdade, ou com os muitos momentos de reflexão filosófica e teológica entre mestre e aprendiz. Um sociólogo versará a respeito das relações de poder e hierarquia, do papel da Inquisição na Idade Média ou da relação entre monges e a comunidade do entorno. E haverá também aquele leitor que não tem ainda o capital cultural para conhecer todos os meandros da obra, e poderá se deliciar simplesmente com o enredo em si. Cada um destes leitores dará sua interpretação pessoal, e inclusive poderá realizar um filme sobre ela, como o fez o diretor Jean-Jacques Annaud, em 1986. E o próprio filme terá suas interpretações, de acordo com seus espectadores, seguindo o mesmo sentido.

Aliás, o próprio Eco, falando sobre *O Nome da Rosa*, aponta a relevância que outros livros tiveram na construção do seu: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (*apud* HUTCHEON, 1991, p. 167).

Cassirer considera que o objeto da ciência não tem uma essência própria, intrínseca, nem uma completude compreensível. E apenas através da definição de símbolos associados a seus diversos aspectos podemos compreendê-lo.

(...) cada nova maneira de enfocá-lo [o objeto], cada nova abordagem revela um aspecto novo. (...) Os conceitos fundamentais de toda e qualquer ciência, os meios pelos quais propõe as suas questões e formula suas soluções não mais se apresentam como *reproduções* de um dado ser, e sim como símbolos intelectuais por ela mesma criados. (CASSIRER, 2001, p.14)

Com isso, podemos entender que a simbologia é fundamental para que possamos desenvolver o saber científico, uma vez que apenas nos é possível compreender o mundo e seus fenômenos a partir de uma compreensão anterior, a

partir de elementos reconhecíveis. As informações novas que obtemos têm, necessariamente, que ser decodificadas de acordo com as experiências conhecidas. Uma boa ilustração desta questão é o filme *A Chegada* (2016), de Denis Villeneuve, que trata, entre outras questões, da tentativa de compreensão de elementos narrativos e linguísticos sem a contextualização a que estamos habituados.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de um filme implica em reconhecer os códigos compartilhados entre realizador e espectador. Ao tomar contato com as cores, os sons, os diálogos, os movimentos de câmera, somos conduzidos a uma experiência guiada, mas que só será efetivada caso o espectador reconheça os códigos presentes no filme e consiga interpretá-los. Ao ouvir os acordes da música que sugere a presença do tubarão no filme de Spielberg (1975), ou os assobios do assassino em *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), mesmo que não estejamos vendo as ameaças na tela, sabemos que estão ali, à espreita. Ao ver o pai tirando as pilhas do brinquedo em *Um lugar silencioso* (2018), percebemos que existe um risco, assim como sentimos medo ao ver Philippe Pettit subir no cabo de aço entre as torres gêmeas em *A travessia* (2015). Perceber a relação entre as laranjas e os assassinatos em *O poderoso chefão* (1972), desconfiar dos acontecimentos em *Amnésia* (2000), ou desenvolver empatia por um assassino de aluguel em *O profissional* (1994) são sensações provocadas pela nossa capacidade de ler o que nos é oferecido na tela, e que dependem de nossas referências anteriores, construídas durante nossas relações com o mundo e com a ficção. Por mais que saibamos, conscientemente, que aquilo exibido na tela é apenas um filme, sentimos medo, náuseas, raiva, angústia, encantamento, dependendo de como as imagens e os sons são oferecidos aos nossos sentidos.

Cada arte tem suas técnicas para provocar sensações no fruidor, e o cinema talvez seja aquela que mais se aperfeiçoou em explorar o máximo dos sentidos, ao desenvolver técnicas que mudam a perspectiva, manipulam o tempo, mesclam imagens e sons de forma a imergir o espectador naquele mundo construído ficcionalmente, mas que tem tanta relação com nossas percepções da realidade.

O poder que a linguagem audiovisual tem de nos transportar a outras realidades, de provocar reflexões sobre nossa vida em sociedade, sobre nossas opiniões a respeito de temas controversos, deve ser observado e compreendido para que aperfeiçoemos nossas relações com o mundo e nossa sociedade, para que pensemos nos significados das mensagens transmitidas pelos filmes, e por que nos afetam tanto.

REFERÊNCIAS

- AMNÉSIA. Direção: Christopher Nolan roteiro: Christopher Nolan e Jonathan Nolan. Produtoras: Jennifer Todd e Suzanne Todd. Distribuidora: Pris Filmes, 2001. 1 DVD (113 min.): som, color. Título original: *Memento*.
- ARISTÓTELES. **Poética**: Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In **ARISTÓTELES**. seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. *Coleção Os Pensadores*, v. 2. 4a. edição. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. **A Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BEBÊ DE ROSEMARY, O. Direção: Roman Polanski. Roteiro: Roman Polanski, Ira Levin. Produtor: William Castle. Distribuidora: Paramount Pictures. 1968. 1 DVD (136 min): som. Color. Título original: *Rosemary's Baby*.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BUDAG, Fernanda Elouise. **Sobre imaginário, mitos e arquétipos: exercício aplicado à narrativa audiovisual**. *Novos Olhares*, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 4, n. 2 p. 64-71, 2º. Semestre de 2015. PPGMPA da ECA/USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/102083>. Acessado em 11/01/2019.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das Formas Simbólicas**. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CHEGADA, A. Direção: Dennis Villeneuve. Roteiro: Eric Heisserer. Produtores: Shawn Levy, Dan Levine, Aaron Rider e David Lindle. Distribuidora: Paramount Pictures. 2016. 1 DVD (116 min.): som. Color. Título original: *Arrival*.
- CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Roteiro: Robert Towne. Produtor: Robert Evans. Distribuidora: Paramount Pictures. 1974. 1 DVD (131 min.): som. Color. Título original: *Chinatown*.
- CLÜVER, Claus. **Estudos interarte: conceitos, termos, objetivos**. *Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo: FFLCH/USP, n.2, p. 37-55, dez. 1997.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Bandini. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

CORAÇÃO SATÂNICO. Direção e roteiro: Allan Parker. Produtor: Alan Marshal e Elliot Kastner. Distribuidora: Canal-ImageInternational, 1987. 1 DVD (112 min.);, som, color. Título original: *Angel Heart*.

CRICHTON, Michael. **Parque dos dinossauros**. Tradução Márcia Men. São Paulo: Aleph, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: Imagem-Movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A Imagem-tempo**. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUARTE, Rosalia. **Cinema e Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Tradução João Rodrigo Narciso Furtado. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

FREITAS, Maria Helena de. **As origens do método de Rorschach e seus fundamentos**. Psicologia: Ciência e Profissão. Março de 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-98932005000100009>

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Tradução Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução Cibeles Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LUGAR SILENCIOSO, UM. Direção: John Krasinski. Roteiro: Bryan Woods, Scott Beck e John Krasinski. Produtores: Michael Bay, Andrew Form e Brad Fuller. Distribuição: Paramount Pictures. 2018. Cor. 90 min. Título original: *A quiet place*.

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou e Fritz Lang. Produção: Seymour Nebenzal. Distribuição: Paramount Pictures, Netflix. 1931. P&B, 117min. Título original: *M – Eine Stadt sucht Einen Mörder*.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat, Barão de. **O Espírito das Leis**. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PODEROSO CHEFÃO, O. Direção: Francis Ford Coppola. Roteiro: Mario Puzo e Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. Distribuição: Paramount Pictures. 1972. Cor. 175 min. Título original: *The Godfather*.

PROFISSIONAL, O. Direção: Luc Besson. Roteiro: Luc Besson e Patrice Ledoux. Produção: Patrice Ledoux e Luc Besson. Distribuição: Columbia Pictures do Brasil. 1994. Cor. 133 min. Título original: *Léon*.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. Tradução Dom Paulo Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana**. Tradução do Grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.

TRAVESSIA, A. Direção: Robert Zemeckis. Roteiro: Christopher Browne e Robert Zemeckis. Produção: Jack Rapke, Steve Starkey e Robert Zemeckis. Distribuição: TriStar Pictures, InterCom, Netflix. 2015, Cor. 123 min. Título original: *The Walk*.

TUBARÃO. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: Peter Benchley, Carl Gottlieb. Produção: Richard D. Zanuck e David Brown. Distribuição: Universal Pictures. 1975. Cor. 124 min. Título original: *Jaws*.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Tradução Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.