

O Realismo Poético de Federico Fellini

Anderson Melo (UnB) ¹

Resumo:

Partindo da reflexão sobre os modos de representação instituídos nos primeiros filmes do cineasta italiano Federico Fellini, produzidos entre 1950 e 1960, buscamos discutir a constituição do que poderíamos chamar de um “neo-realismo poético”. Nossa intenção é demonstrar como a realidade retratada por Fellini, nas obras do período em recorte, cria os primeiros traços de um universo próprio, no qual os conflitos individuais de seus personagens, ainda voltados para seus contextos ambientais, mais adiante abrirão espaço para os devaneios do inconsciente, do sonho e da fantasia. Nesse caminho, analisamos aspectos temáticos, estruturais e semântico-formais que constituem um discurso poético presente nesses filmes, no sentido de traçar os primeiros contornos de uma poética felliniana, que na nossa hipótese configura-se como uma lírica, transitando entre o espaço da memória e o entre-lugar do devaneio.

Palavras-chave: cinema e poesia, poéticas cinematográficas, realismo poético, Fellini

A vida real é a vida dos sonhos.

Editora da fotonovela, personagem do filme Lo Sceicco Bianco

O estado intraduzível para o qual a poesia nos arrasta, o que sentimos quando aquilo que nos toca repercute em nós, de maneira instantânea e inequívoca, é o que nos motiva a buscar compreender melhor como uma obra de arte é capaz de nos colocar numa dimensão tão essencialmente humana, na qual experimentamos e vivenciamos experiências alheias como se fossem nossas; experiências que estão além de fatos e acontecimentos, pois se situam no plano da linguagem e dizem respeito a **visões de mundo**². É essa atmosfera mágica que os filmes do cineasta italiano Federico Fellini criam, ao projetar na tela, com intensa força poética, um universo ficcional que questiona, com sutileza, nossas convenções de realidade, evidenciando a amplitude ambígua, misteriosa e muitas vezes contraditória, da condição humana, capaz de criar e viver ilusões como verdades.

Neste trabalho, buscamos sondar o universo felliniano a partir dos contornos dos primeiros filmes do cineasta, compreendidos entre 1950 e 1960. A intenção é investigar os caracteres de expressão poética no *corpus* analisado, para com isso identificar os primeiros contornos de uma poética felliniana. Nesse propósito, esperamos que, neste e em futuros trabalhos, possamos delinear as matrizes temáticas e os aspectos estilístico-formais presentes na cinematografia de Fellini. A hipótese a ser comprovada no final da pesquisa é de que a obra de Federico Fellini é essencialmente lírica e que seus filmes representam o que Pasolini chamou de **escrita da realidade**³. Contudo, a lírica felliniana parece seguir um percurso que parte do humanismo neo-realista do cinema italiano do pós-guerra, passando pela abordagem da memória, do desejo, do sonho e do devaneio, até chegar a questões pós-modernas, referentes à crítica à sociedade de consumo, à cultura midiática, aos meios de produção e comunicação. Fellini constrói um modo muito particular de representação, que sonda as estruturas subjacentes do sistema e as práticas sociais, discutindo as relações de poder e os valores éticos, morais e ideológicos, sempre pela perspectiva de um olhar poético, extremamente irônico.

Cinema e Poesia: Afluência de Linguagens

Desde as primeiras décadas do surgimento do cinema, o fenômeno poético tem exercido um importante papel em relação às possibilidades artísticas da sétima arte. Em consonância com os movimentos estéticos de seu tempo, o cinema dos anos 1920 caracterizou-se pelas vanguardas européias em oposição ao modelo clássico americano então consolidado. O movimento das vanguar-

² Faço aqui uma analogia entre o sentido usual desse termo e as imagens produzidas pelo cinema.

³ Ver PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assis e Alvim, 1982.

das cinematográficas não representou apenas um contraponto ao paradigma da indústria hollywoodiana, mas também atendia à necessidade de que se estabelecessem os estatutos do cinema enquanto uma nova arte autônoma. Nesse sentido, a expressão poética tornou-se essencial ao campo da criação artística cinematográfica.

As vanguardas promoveram rupturas com as técnicas e convenções próprias da forma de representação fundada na tradição clássica da arte como “imitação”, produtora de um realismo naturalista. O modelo clássico ainda predominante nos dias de hoje tem como meta atingir uma composição “transparente”, na qual os mecanismos e procedimentos técnicos de produção são apagados, para que o filme produza a impressão de realidade, pautando-se na continuidade e instaurando um mecanismo de identificação com o espectador. No entanto, os novos modos de representação propostos pelas vanguardas questionam esse paradigma, articulando um discurso teórico-crítico no qual cada estilo é justificado por sua visão específica de realidade. Tal concepção não implica necessariamente um absoluto anti-realismo, mas também não apresenta o caráter normativo do realismo naturalista. “Afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artística” (XAVIER, 2005, p.100).

Cinema e poesia dão as mãos efetivamente nas primeiras décadas do século XX, quando cineastas como Jean Epstein e Germaine Dulac realizam filmes e desenvolvem reflexões teóricas sobre um cinema essencialmente poético. Por outro lado, nesse mesmo período, inicia-se também a pesquisa em torno do poder atrativo do cinema clássico americano, pioneiramente desenvolvida pelo professor e cineasta russo Kulechov. Se Epstein, que além de cineasta era também poeta, buscava desenvolver uma estética cinematográfica na qual o cinema passaria a não mais narrar, mas a indicar, cineastas como Pudovkin e Béla Balázs investiam suas pesquisas na reflexão sobre um modo de representação realista que caminhava para uma perspectiva crítica, que mais adiante assume o caráter de um realismo revelatório, essência do movimento neo-realista italiano no qual surgiu Fellini.

Em seu artigo *A semiologia selvagem de Pasolini*, Müller (2006) explica que, à feição de Epstein, Germaine Dulac defende o que ela chama de “um cinema não qualificativo”, que representa uma terceira via entre o cinema industrial e o cinema de vanguarda, visto que para ela as propostas experimentais deveriam levar em consideração o caráter ao mesmo tempo comercial e industrial do cinema, e não apenas se restringirem ao reino da criação pura. Daí surge uma concepção muito cara ao cinema francês dos anos 1930, que se caracterizou pelo realismo poético. Com a chegada do cinema sonoro, os cineastas franceses substituíram as aventuras formais das vanguardas pela estética naturalista, instaurando um modo de representação que apresenta uma proposta paradoxal: ser fiel ao real de forma lírica. Nesse sentido, o realismo poético francês representa uma visão lírica e pessimista da realidade, retratando personagens das classes populares em ambientes sórdidos. O movimento poético do cinema francês dos anos 1930 propiciou uma nova relação entre cinema e poesia, na qual o realismo naturalista não fica de fora. No entanto, paralelamente a essa idéia, cineastas como Luis Buñuel já produziam narrativas inspiradas no surrealismo, com proposta absolutamente anti-realista.

Jacques Aumont (2004) explica que a busca por uma escritura em imagens levou os cineastas do século XX a perceberem logo que não era no campo lógico que se desenvolveria uma “cine-escrita”, equivalente ao signo lingüístico. Como nesta proposta sempre entra uma grande parcela de metáforas, a poesia tornou-se o lugar onde a relação linguagem e imagem pudesse ser mais bem explorada. “Ali onde a própria linguagem se faz imagem, a imagem deveria ter mais possibilidades de tornar-se o equivalente da linguagem – imitando-a ou não” (AUMONT, 2004, p.90).

Ao longo da história, a relação entre cinema e poesia tornou-se um fértil campo de experimentação prática e reflexão teórica, e deu origem a algumas importantes obras do cinema dito “de arte”. Hoje, na era da cultura midiática, essa relação não está restrita apenas aos apontamentos que fazemos aqui. Além do cinema, a poesia se manifesta por meio de outras formas de expressão que

se expandem para o sistema de comunicação social e midiática. Por ora, optamos por tratar a questão somente no âmbito da linguagem, investigando a expressão poética na obra de um cineasta de difícil classificação e de notório valor. Contudo, é possível que as observações aqui tecidas possam ser levadas para a reflexão e a discussão de expressões poéticas em outras mídias, sobre o lugar da poesia no contexto cultural contemporâneo. Nos próximos trabalhos, pretendemos articular essas questões em abordagens que contemplem a relação entre os mecanismos de produção de sentido e os meios de produção, o que nos parece muito pertinente em relação aos últimos filmes de Fellini.

Alquimia Estética de Sabores: *Una Pasta alla Fellini*

A produção cinematográfica de Fellini teve início em 1950, com o filme *Luci del Varietà* (Mulheres e Luzes), co-dirigido por Alberto Lattuada, e se encerrou em 1990, com *La voce de la luna* (A voz da lua), totalizando vinte e quatro filmes. Ao atravessar o percurso de quatro décadas, o cinema de Fellini acumulou uma série de traços estilísticos que fizeram do diretor um ícone. O qualitativo “felliniano” passou a ser usado em vários países para simbolizar certos caracteres ou situações.

Encontramos uma pista essencial dos fundamentos da estética felliniana, em seu primeiro filme. Numa sequência de *Luci Del Varietà* (1950), o personagem Checco, ao conversar com um ex-colega da companhia de teatro da qual fazia parte, comunica-lhe que naquele momento estava fundando seu próprio empreendimento, e que já estava com o espetáculo de estréia, “Estrelas e Centelhas”, quase pronto. Checco afirma entusiasmado que: “(...) o roteiro... todo no estilo francês, com uma pitada americana (...) tem uma parte fantástica, melhor do que Beckett”. Essas palavras parecem, para nós, traduzir a alquimia do cinema de Fellini, que já nos seus primeiros passos prenuncia o autorismo da *nouvelle vague* e funde traços estilísticos e formais do realismo poético francês, do neo-realismo italiano, juntamente com algumas características do cinema americano, principalmente do *noir* e da atmosfera de espetáculo e *performance* dos musicais.

Interpretamos a voz de Checco como a do próprio Fellini, anunciando os primeiros contornos de seu cinema. Na mesma condição do personagem, Fellini também estava, naquele momento, empreendendo sua primeira obra como diretor. Nos filmes do período em recorte, observamos as evidências do estilo prescrito por Checco: italiano por natureza, temperado no “estilo francês com pitada americana”, ou seja, um neo-realismo poético com sabores estéticos e intelectuais do filme *noir*, com o espírito da música, do espetáculo e do entretenimento dos musicais americanos. Na base dessa receita, há *una pasta* que leva os saborosos temperos, cozida em temáticas que, ao mesmo tempo em que examinam as transformações histórico-culturais de um tempo, de modo sutil e irônico, mergulham no humanismo existencial dos personagens, abordando de forma realista e poética os conflitos e as relações oriundas do meio. A referência de Checco a Beckett representa, no estilo felliniano, o descentramento do enredo como matriz geradora da obra. Assim como no teatro de Beckett, o que parece mais importante nos filmes de Fellini é o “jogo”, que aqui buscamos definir como poético. À feição do teatro do absurdo, Fellini apresenta uma visão crítica e pessimista da realidade, experimentando e criando novas formas de percepção e experimentação estética.

No banquete do cinema felliniano, a poesia é a taça de vinho que acompanha *la pasta saporosa* de seus filmes, no qual a arte parece ser sempre a única saída, a sobremesa da fruição. Em vez de promover a embriaguez pelo entorpecimento dos sentidos, o vinho da poética felliniana deixa o espectador mais lúcido. E para não transbordar na dimensão deste trabalho, restringimo-nos a levantar de forma mais concisa alguns aspectos que configuram o fenômeno poético presente nos filmes em recorte: a recorrência de elementos que sustentam o universo ficcional; a mudança do foco narrativo da câmera, que instaura uma atmosfera lírica; a fotogenia; e a auto-reflexividade do texto fílmico.

O Fluxo de um Rio Interminável

Bosi (2000) explica que a recorrência representa o movimento dinâmico do discurso poético, o ir e vir, o estar se fazendo. Na poesia, a repetição não indica a volta, mas o caminho aberto ao ser de cada coisa. Isso nos faz perceber a particularidade dos signos além das convenções que geralmente tomamos. No poema, “a palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor” (BOSI, 2000, p. 42). Dessa forma, a recorrência nos dá o sentido da incompletude e não do todo imediatamente. Esse movimento instaura a surpresa do discurso, a expectativa, a agonia. É nesse sentido que a poética de Fellini parece construir um fluxo dinâmico de recorrências, como um rio interminável que busca a totalidade inatingível do mar. Fellini afirmava que era preciso colocar o passado “constantemente à nossa frente, num círculo, para tornar a discuti-lo, para encará-lo de um ângulo novo, a fim de que a experiência seja inteira” (Fellini *apud* RENZI, 1970). No entanto, a totalidade dessa experiência parece impossível, pois o cineasta afirma que todo fim é um recomeço que instaura um movimento cíclico, um eterno devir. Suas obras não encerram sentidos definitivos, mas se colocam sempre abertas, à espera. Na criação felliniana, há uma constante recorrência de personagens, arquétipos, motivos, temas e situações. A recorrência desses elementos sustenta o universo poético tecido nos fios de cada trama, como se todas juntas formassem o “grande filme da vida”, a montagem seletiva dos traços e acontecimentos mais relevantes, uma “escrita da realidade”, como definia Pasolini.

Arranjos Poéticos

Nos filmes que analisamos, Fellini se utiliza de diversos recursos para construir sua poesia. Em alguns casos, o poético surge em situações inusitadas, quando a câmera desloca seu foco da ação narrada, para mostrar um acontecimento extra-diegético, aparentemente incoerente. Esse procedimento, muito comum nos filmes de Fellini, instaura novas relações de tempo e espaço, sem abdicar totalmente do modo de representação realista. Tal ocorrência cria certa descontinuidade, promovendo uma atmosfera lírica, descentralizando o foco narrativo da ação para outros campos de percepção e relações intersubjetivas. Em outros momentos, a poesia vem de recursos dramáticos, de elementos textuais e performáticos relacionados à construção de personagens, associados ao modo particular da representação cênica, voltado para o gesto e o corpo do ator, ao papel da música na cena, aos jogos dramáticos e demais elementos que exploram a teatralidade na linguagem cinematográfica, abrindo o campo semântico dos signos para a conotação. De um modo geral, a espetacularidade intrínseca em quase todos os filmes de Fellini já cria por si mesma uma atmosfera poética. Sublinhamos alguns casos para análise.

Em *Luci del Varietà* (1950), destacamos três seqüências para demonstrar a expressão poética realista de Fellini. A primeira é a cena do jantar na casa do advogado, que está interessado em passar a noite com a bela Liliana, bailarina da companhia de Checo. Uma panorâmica de 360°, descreve o comportamento de cada um à mesa, em primeiro plano. A cena demonstra pontos comuns e pontos de contraste que descrevem dois grupos distintos: os atores pobres e a burguesia rica. Ambos são famintos, mas por alimentos diferentes. Enquanto os primeiros carecem da fome material, ou seja, de alimento para o corpo físico, o que os leva a devorar vorazmente o banquete que lhes é servido, os segundos têm uma fome espiritual, do desejo, da beleza, da arte e dos artistas, daquelas sedutoras mulheres que eles devoram com o olhar. A segunda seqüência se refere ao momento em que os artistas são expulsos da casa do advogado e retornam para a cidade. A partir do instante em que eles tomam a estrada, e iniciam o caminho de volta para a cidade, dispersos e exaustos, uma seqüência intercalada entre planos de conjunto que exploram a profundidade de campo da paisagem e enquadram os personagens de costas, caminhando para um fundo infinito e misterioso, alterna-se com planos de um camponês que toca um boi, no sentido contrário, à margem da estrada. O efeito cria um discurso poético que conduz o olhar do espectador para uma transcendência. A câmera confronta o camponês trabalhador, que já está na lida ao raiar do dia, e os artistas que estão voltando da festa, depois de passar a noite em claro. No entanto, quem está à margem é o camponês. Ele se situa

no campo, seu local de trabalho, enquanto os artistas se situam na estrada, trilhando um caminho de perspectiva indefinida, mas que os tira dali, daquela realidade. A profundidade de campo do fundo em que os artistas estão inseridos contribui para a transcendência do olhar. Na terceira sequência, referente à cena em que Checo finalmente beija Liliana, há um distanciamento ainda maior do modo de representação realista. Há uma breve suspensão da lógica narrativa, quando ao subir os degraus da escada na porta do prédio onde Liliana mora, Checo é aplaudido, e reage a esses aplausos como que agradecendo o reconhecimento do público à sua conquista. No entanto, não há ninguém na cena além dele. Nenhum elemento interno à ação narrada justifica aqueles aplausos. A cena evoca outra relação de espaço-tempo, sugerindo conotações, interrompendo a “transparência” do discurso fílmico.

A dissonância, outro elemento marcante da poética felliniana, vem do caráter inusitado de certas cenas. Vejamos alguns exemplos. O *sheik* que surge para Wanda num balanço, em *Lo Sceicco Bianco* (Abismo de um sonho, 1952); os três músicos que aparecem à beira da estrada, tocando seus instrumentos e despertando a atenção de Gelsomina, em *La Strada* (A estrada da vida, 1954); o plano da escada no apartamento de Steiner, quando Marcello chega para conferir a notícia do suicídio do amigo, em *La Dolce Vita* (A doce vida, 1960); e tantas outras cenas poéticas, que se caracterizam pelo que Friedrich (1978) aponta como um dos traços da lírica moderna: a dissonância. A poesia felliniana nos parece ser, sobretudo, dissonante, no que representa de junção entre a incompreensibilidade e a fascinação. Apesar de que ela assuma traços mais dissonantes em filmes posteriores ao período em análise, já no *corpus* selecionado podem-se perceber as evidências de seus germes.

São múltiplas as representações simbólicas e as metáforas nos filmes de Fellini, posto que o cineasta é um mestre em retratar os objetos, ampliando e subvertendo seus significados convencionais. O primeiro plano da estátua de um anjo sobre a fachada de um prédio no Vaticano, na sequência final de *Lo Sceicco Bianco* (1952); a estátua do anjo roubada fixada na areia da praia, em *I Vitelloni* (Os boas-vidas, 1953); a estátua do Cristo sendo transportada por um helicóptero que sobrevoa a cidade de Roma, na sequência inicial de *La Dolce Vita* (1960); são cenas que apresentam objetos semelhantes inseridos em contextos diferentes. Mesmo considerando que esses objetos sejam tomados por sua evidente representação religiosa, nas cenas destacadas eles conotam sentidos diversos. No primeiro caso, é a própria igreja, que abençoa o reordenamento do caos provocado pela atitude inconseqüente de Wanda. No segundo, o anjo é signo da culpa, pois representa um objeto roubado, que ao ser retratado em estado de contemplação, naquele fundo poético, remete os significados à fragilidade da condição humana diante da miséria social e da crise de valores. No último exemplo, é possível traçar múltiplas referências de sentido, simplesmente contrapondo a estátua do Cristo a cada configuração que a paisagem assume ao longo do percurso traçado na cena: a cobertura onde lindas moças tomam sol, edifícios em construção, a periferia da cidade.

O efeito poético em Fellini é também muito freqüente na fotogenia dos planos. O cineasta tem um cuidado plástico e primoroso com a fotografia, o que o levou a produzir cenas inesquecíveis. Tanto o olhar de Cabíria na sequência final de *Le Notti di Cabiria* (As noites de Cabíria, 1957), quanto o olhar da jovem moça que acena para Marcello na cena final de *La Dolce Vita* (1960), são imagens carregadas de uma intensa força poética, vinda do gesto e da fotogenia. O conceito de fotogenia foi bastante explorado por Epstein em seus filmes e em sua reflexão teórica sobre o cinema.

Epstein privilegiou o primeiro plano como a ‘alma do cinema’, defendendo a proximidade íntima da câmera com o detalhe, de modo a captar suas intensidades imprevistas. Além disso, valorizou as noções de fotogenia e ritmo, considerando que tanto a plasticidade das imagens quanto o movimento da câmera são capazes de extrair das coisas do mundo significados recônditos que sua existência prosaica retém. O poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo “um fato em seus elementos fotogênicos”, libertar-se-ia da lógica da seqüencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revela-

ria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento. (MACIEL, 2004, p.71)

O silêncio da personagem Gelsomina, em *La Strada* (1954), exige que o corpo expresse aquilo que as palavras não podem dizer. Nesse filme, a *performance* de Giulietta Masina nos remete ao cinema silencioso. Sua riqueza poética funde, no estilo bem felliniano, a arte (o circo, o artista mambembe) e a miséria social da Itália no pós-guerra, trazendo à tona um humanismo existencialista que Fellini herdou do neo-realismo. Na sequência em que Gelsomina segue uma procissão, são contrapostos planos que apresentam símbolos religiosos a outros que apresentam as partes amputadas do corpo de um porco, que parecem estar dispostas à venda. O confronto entre essas imagens traduz a sutileza do estilo de Fellini. Ele nos mostra a brutalidade daquilo que consideramos humano e real, e nos revela o lado camuflado pelas convenções e valores.

Podem-se observar ainda outros recursos poéticos nos filmes da primeira fase da produção de Fellini, cuja produção mais adiante abrirá espaço para um surrealismo contido. Em *La Dolce Vita* (1960): o diálogo intertextual com o conto de fadas, na sequência do castelo do príncipe; a suspensão do tempo, na clássica cena do banho de Sylvia na *Piazza Fontana*; e a dissonância representada na cena em que os pescadores retiram do mar uma arraia gigante, na sequência final. Em *Un'Agenzia Matrimoniale* (Agência matrimonial), episódio de *L'Amore in Città* (O amor na cidade, 1953): a voz *over* do personagem narrador, em alguns momentos, é acompanhada de uma câmera subjetiva, pela qual seguimos o percurso labiríntico que Antonio percorre dentro de um prédio, na sequência inicial. Mais adiante, a câmera retrata a movimentação esquizofrênica do funcionário da agência, de maneira muito semelhante à sequência em que Gelsomina dança para Oswaldo, o menino doente que vive recolhido em um quarto, no filme *La Strada* (1954). Esses recortes buscam demonstrar a riqueza da linguagem poética de Federico Fellini, já na primeira fase de sua produção.

A Realidade Poética Transformadora

Dado o exposto, observamos que Fellini erige seu discurso articulando a poesia ao modo de representação realista. Sobre a temática dos filmes analisados, acentuamos em primeiro grau o conflito humano diante de questões existencialistas e da realidade social, quase sempre imbricadas uma na outra. Nesse sentido, são confrontados, de maneira irônica, os valores e relações de poder que mantêm a ordem vigente, especificamente a igreja, o fascismo e a família. Num segundo grau, e talvez o que seja mais essencial no discurso felliniano, a poesia é o principal tema de seus filmes. Poesia que é arte, sonho, fantasia, que é o próprio cinema. O que parece é que, para Fellini, os fatos da vida são válidos somente quando filtrados pela imaginação, colocando a arte como única saída. Segundo Pasolini, que postulava o cinema como uma forma de pensar a realidade:

A poesia baseia-se na transformação de estruturas em outras estruturas, no *vir a ser* das estruturas e das linguagens, na transmutação de linguagens em linguagens. A linguagem da realidade, baseada em signos, mas não-verbais, torna-se linguagem verbal, e essa tradução é, por sua vez, traduzida para uma linguagem diferente, a linguagem do cinema, 'língua escrita da realidade', linguagem da realidade *imaginada*. (AUMONT, 2004, p.93).

Para Fellini, a arte não deve servir à sublimação de instintos reprimidos, mas promover a transformação. Ele afirmava que seus filmes produziam finais frustrantes para aumentar a carga de revolta das pessoas, e promover uma catarse situada fora da obra de arte, no mundo real, que deve ser modificado.

Referências Bibliográficas

- [1] AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 2004. Coleção Campo Imagético.
- [2] BOSI, Alfredo. *Imagem-discurso*. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- [3] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- [4] MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- [5] MÜLLER, Adalberto. *A semiologia selvagem de Pasolini*. In: *Devires – Cinema e Humanidades/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.3 n.1 (2006)*.
- [6] PASOLINI, Pier Paolo. *O cinema de poesia*. In: *Empirismo hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assis e Alvim, 1982.
- [7] RENZI, Renzo. *Fellini que vai, Fellini que vem*. In: *O sheik branco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- [8] STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas-SP: Papirus, 2003.
- [9] XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

¹ **Anderson MELO, Mestrando em Teoria Literária**
Universidade de Brasília (UnB)
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
floesia@uol.com.br