

## A POESIA DO NÃO DITO: CASA VAZIA<sup>1</sup>

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria Elisa Rodrigues Moreira (FAPEMIG/Mestrado em Letras/Unincor)  
maria.elisa@unincor.edu.br

**RESUMO:** Ao apresentar sua ideia de “cinema de poesia”, Pier Paolo Pasolini pontua que o autor cinematográfico vale-se sempre, necessariamente, de uma dupla operação, que é primeiramente linguística e, depois, estética, para a construção de sua obra, em um processo que faz do cinema um meio de “violência expressiva” e “fundamental metafóricidade”. É sob essa ótica que se propõe neste texto uma reflexão sobre o premiado filme *Casa vazia*, de 2004, dirigido pelo cineasta sul-coreano Kim Ki-duk, o qual acompanha as errâncias do jovem Tae-suk, que costuma invadir casas que se encontram temporariamente vazias e nelas morar até o retorno de seus habitantes regulares. A casa vazia aparece aqui acompanhada pelo silêncio violento que marca boa parte do filme: o protagonista, espécie fantasmática, não diz uma palavra sequer. A força poética da narrativa fílmica parece residir justamente na articulação das imagens ao silêncio e ao vazio que ele representa, em seu impacto contemplativo, no uso de uma “violência expressiva” que se condensa no não dito que dá a tônica do filme e nas irrupções incisivas do mundo concreto, ou do que Pasolini chama de “cinema de prosa”, no universo onírico e irracional do cinema de poesia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética do silêncio; vazio; cinema de poesia; Casa vazia.

*A linguagem só pode lidar, de modo significativo, com um segmento especial e restrito da realidade. O resto, e é provável que seja a parte maior, é silêncio.*

George Steiner, O repúdio à palavra

*O silêncio mantém as coisas “abertas”.*

Susan Sontag, A estética do silêncio

Uma estátua. Uma rua deserta. Uma motocicleta estacionada em primeiro plano. O vazio é interrompido por um jovem que surge ao fundo da cena. Lentamente, ele se aproxima da câmera, cruzando a rua de um lado a outro. Percebe-se que ele passa, de porta em porta, deixando nestas um folheto de propaganda. Uma buzina se faz ouvir. A moto atrapalha a saída de um carro. O jovem vai ao local, retira a moto. O motorista do carro o observa com irritação. Mudança de cenário. O mesmo jovem entra em um edifício. Sobe alguns lances de escadas, até se deparar com um folheto de propaganda dependurado em uma delas. Abre sua maleta, tira algumas ferramentas, abre a fechadura e entra no apartamento. Liga a secretária eletrônica. Ouvimos, pela primeira vez, uma voz: a mensagem gravada, a fala automática. Ele vai ao banheiro, escova os dentes, toma banho, escolhe no guarda-roupa uma peça para vestir. Abre a geladeira e come algo. Entra no escritório, conserta uma pequena arma de brinquedo e com ela estoura alguns balões. O estampido interrompe o silêncio. Para junto a um retrato de família na parede e se fotografa como parte daquela cena. Faz outras fotos pela casa, assiste televisão, dorme no sofá. Na manhã seguinte, recolhe e lava as roupas sujas que estavam espalhadas pelo apartamento. Folheia um álbum de fotos. Observa, pela janela, a família que

---

<sup>1</sup> Este trabalho contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG, o que garantiu a possibilidade de sua apresentação.

retorna: pai, mãe, filho. Eles entram e conversam: uma discussão, palavras ásperas. Uma vez mais a voz humana irrompe na cena silenciosa, mas a palavra não parece servir a qualquer comunicação efetiva. A criança brinca com a arma então consertada. A mãe lhe diz para que atire, e ela o faz. Novamente o estampido. O jovem é, então, visto deixando a rua em sua moto.

Essas cenas marcam os oito minutos iniciais do filme *Casa vazia*, do cineasta sul-coreano Kim Ki-duk, lançado em 2004.<sup>2</sup> O estranhamento que acomete a nós, espectadores, deriva, em especial, do silêncio que perpassa as atividades, o que faz com que cada interrupção sonora soe como uma invasão da voz em determinado espaço vazio. Confirma-se, ali, o que Susan Sontag afirmara em seu “A estética do silêncio”: “O ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’ ou ‘esquerda’ sem ‘direita’, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio” (SONTAG, 1987, p. 18). É a refletir sobre a potência significativa desse silêncio, do que aparece no filme como não dito, a partir da ótica pasoliniana do chamado “cinema de poesia” (PASOLINI, 1970), que me proponho nesta breve comunicação.

A relação do cinema com a sonoridade não é nova, e transparece desde o cinema mudo, seja pela possibilidade de previsão dos sons que não são ouvidos, seja pela orquestra que se apresentava nas salas de cinema como acompanhamento das imagens que se faziam projetar na tela. Sua incorporação no “cinema falado” e os diversos usos dela feito desde então atestam a multiplicidade de sentidos que se pode conseguir por meio da combinação dos signos visuais e sonoros, por meio dos distintos modos em que se articulam nos filmes imagens, palavras, vozes e outros sons.

Um dos modos pelos quais essa relação se estabelece, e que vem se mostrando importante como prática ou objeto de reflexão para vários cineastas e estudiosos do cinema, dá-se em negativo: a ausência total do som (das palavras e de outros ruídos), seu uso pontual e, em alguns casos, uma visível recusa à linguagem verbal como forma expressiva. É nesse último aspecto que se pode situar o filme de Kim Ki-duk (ALMEIDA, 2010), no qual é possível acompanhar as errâncias do jovem Tae-suk, que costuma invadir casas que se encontram temporariamente vazias e nelas morar até o retorno de seus habitantes regulares, realizando como espécie de “pagamento” por essa hospedagem indevida pequenos consertos ou limpezas nos imóveis. A casa vazia aparece aqui acompanhada pelo silêncio violento que assinala boa parte do filme: o protagonista, espécie fantasmática, não diz uma palavra sequer. Sua presença se marca, no contexto da narrativa, pelos rastros que deixa em sua ausência e, no panorama do filme, pelo que se pode apreender de tudo aquilo que não é dito pelo personagem. A força poética da narrativa fílmica parece residir, assim, justamente na articulação das imagens ao silêncio e ao vazio que ele representa, em seu impacto contemplativo.

A ideia de um “cinema de poesia” pode ser genealógicamente traçada remontando a Eisenstein (APRÁ, 1970), mas é nas colocações de Luis Buñuel e Pier Paolo Pasolini que se encerram os principais aspectos desse cinema que me interessa aqui destacar e aproximar do filme de Kim Ki-duk. Em 1958, na conferência intitulada “Cinema: instrumento de poesia”, Buñuel aponta como implicações da aproximação entre as duas formas artísticas o “sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” (BUÑUEL, 1983, p. 333-334). Traçando uma severa crítica à produção cinematográfica de então, e em claro diálogo com o surrealismo, ele pontua que o cinema, apesar de toda sua potencialidade poética, não faz mais que reproduzir estéticas e convenções, colaborando mais para o embrutecimento do homem

---

<sup>2</sup> Kim Ki-duk. *Casa vazia*. Coreia do Sul, 2004. Cineclick Asia/Kim Ki-Duk Films.

que para seu arrebatamento. Aos filmes faltaria a abertura da tela “ao mundo libertador da poesia”, ao “mistério”, à possibilidade de “perturbar nossa tranquilidade” (BUÑUEL, 1983, p. 335). Mas é Pier Paolo Pasolini quem vai aprofundar e procurar identificar os elementos que caracterizam o “cinema de poesia” em artigo de mesmo nome, datado de 1965. Retomando a questão semiótica e a faculdade comunicacional do cinema, Pasolini pontua que apesar de não haver um sistema imagético de comunicação preexistente, ao qual o cinema possa recorrer para se construir como linguagem, ele pode se valer do fato de que nós, seres humanos, lidamos cotidianamente com as imagens em nossas vidas, extraindo delas os mais diversos sentidos. Essa comunicação visual, que conforma a base da linguagem cinematográfica seria, entretanto, ainda muito pouco elaborada, uma vez que “não existe um dicionário das imagens. Não existe nenhuma imagem classificada e pronta para o uso” (PASOLINI, 1970, p. 14).

Em virtude dessa infinidade de possibilidades no uso das imagens, o autor cinematográfico vale-se sempre, necessariamente, de uma dupla operação, que é primeiramente linguística e, depois, estética, para a construção de sua obra. Ou seja, ele primeiro precisa eleger, do “caos”, uma série de imagens pré-gramaticais (“objetos ou coisas ou paisagens ou pessoas”, diz Pasolini) com as quais espera poder compor um conjunto significativo, num processo já marcado pela subjetividade, para apenas depois, num segundo movimento, por meio da montagem, articulá-las num conjunto que é (ou deveria ser, conforme o cineasta italiano) prevalentemente poético. Esse duplo movimento faria do cinema, segundo Pasolini, um meio de “violência expressiva” e “fundamental metaforicidade”.

É sob este prisma que me parece possível aproximar o filme *Casa vazia* deste cinema poético articulado por Pasolini, pois é justamente pela violência do silêncio e do vazio persistentes que o filme atinge seu público. A expressão verbal é praticamente desconsiderada, e a expressividade vai ser conseguida por meio da conjunção entre o impacto corporal da imagem e o dizer do silêncio. Júlia Almeida, ao refletir sobre o cinema de Kim Ki-duk, propõe que este seja abordado pelo viés de uma “estética do silêncio”, menção expressa à reflexão de Susan Sontag, e para isso retoma também o pensamento de George Steiner e Alina Kwiatkowska, afirmando:

O silêncio como comumente o concebemos é uma ausência de som (seja de palavras, música, ruídos), mas alguns pesquisadores têm estendido essa categoria para os outros sentidos de forma que poderíamos pensar num silêncio visual (como o que se cria em certas formas de pintura, seja pelo uso de uma só cor ou pela ausência de referências à comunicação verbal), num silêncio tátil ou um silêncio olfativo, gustativo, quando a ausência de uma sensação é percebida; o silêncio assemelha-se assim a outros processos que operam através dos diferentes sistemas ou modalidades sensoriais. (ALMEIDA, 2010, p. 35)<sup>3</sup>

Nessa perspectiva, silêncio e vazio aproximam-se como elementos expressivos que podem operar conjuntamente na linguagem cinematográfica, e que podem acrescentar a esta força pelo viés da negatividade. Metaforicamente, remetem também à ausência de comunicação ou à sua dificuldade, como pontuado por Susan Sontag em “A estética do silêncio” (1987), e, se estendemos esse pensamento ao filme em pauta, à solidão que daí advém. Conforme Sontag, a opção que o artista moderno faz pelo silêncio como estética raramente converte-se em um objeto “literalmente silencioso”, sendo mais comum que ele “continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir” (p. 14-15). O silêncio, assim como o vazio, não podem existir como propriedades de uma obra artística, eles

---

<sup>3</sup> ALMEIDA, 2010, p. 35.

aparecem sempre como “movimentos no sentido de um sempre retrocedente horizonte”, “movimentos que, por definição, jamais podem ser consumados” (p. 17). O silêncio, nessa perspectiva, funciona como uma poderosa ferramenta de expressão, ressaltando a impossibilidade de uma comunicação efetiva:

Um vazio genuíno, um puro silêncio não é exequível – seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente. O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo. (SONTAG, 1987, p. 18)

Esse “silêncio ressoante”, esse “vazio enriquecedor” e suas possibilidades de articulação poética podem ser pensados junto aos vazios silenciosos e expressivos de Kim Ki-duk, em especial quando este introduz em seu filme uma ruptura na rotina do jovem Tae-suk, que ao invadir uma casa que julgava vazia, se depara com uma moradora. Trata-se de Sun-hwa, a esposa do proprietário, que não havia viajado com o marido, conforme esperava o jovem. É interessante observar a cena que denuncia ao espectador que naquela casa há uma presença: vemos Tae-suk percorrendo os diversos cômodos dessa casa, inclusive o cômodo no qual Sun-hwa se encontra, fora do ângulo de visão do protagonista, mas visível a nós, espectadores. Percebemos assim, antes dele, uma presença no vazio, e é mais uma vez a voz na secretária eletrônica que vai interromper o silêncio. Enquanto Tae-suk vê um álbum de fotos e fotografa-se junto a uma foto de Sun-hwa, que ali aparece assim fantasmagoricamente, escuta o recado na secretária eletrônica, dirigido agressivamente a essa mulher. Ele ainda não se deu conta, mas nós sabemos que ela não é mais apenas uma imagem, sabemos de sua presença naquele ambiente.

Num jogo de imagens e silêncios, vemos os personagens compartilhando o espaço da casa sem que ele se dê conta da presença dela, que agora observa esse intruso que cozinha, lava, molha as plantas, pratica tacadas de golfe, toma banho, conserta uma balança danificada. Ela não se esconde, mas ele não a percebe. Janelas, portas, vidros e espelhos parecem sempre se interpor entre os personagens, e entre nós e a tela, que nos é revelada por gretas e ângulos recortados, que impedem uma visão clara. Esse movimento, somado às imagens fotográficas recorrentes, povoa de espectros a suposta casa vazia.

A percepção da presença se dá em paralelo com nova irrupção do som, o toque metálico do telefone, as palavras ásperas do homem na linha. Ela atende em silêncio, ele se prepara para sair juntando suas coisas, ela grita. Um corte, violento, agressivo, significativo. Ele deixa a casa, e retorna. Vê então seus próprios rastros no ambiente, ouve os soluços da mulher que chora: como um espelho dos momentos anteriores, é agora ele quem a observa por pequenos vãos. Como cuidou das casas vazias, cuida agora daquela mulher fantasmática: separa uma roupa para ela, coloca uma música para tocar. Ela percebe sua presença por meio desses elementos, estabelecem assim uma comunicação que independe de qualquer palavra. A ponte entre os dois, que começava a ser traçada com uma bola de golfe jogada de um a outro, é rompida pela linguagem, pelo marido que chega e insiste em falar. Mas a fala, uma vez mais, é um monólogo, e parece replicar o recado da secretária eletrônica.

Essa situação vai levar o invasor a estabelecer com esse outro que cruza seu caminho, que projeta uma sombra em seu silêncio e nos vazios ambientes que percorre, um novo tipo de relação, baseada na ausência de palavras: o outro está ali, mas o não dito continua a ser a melhor forma para a expressão e para a tentativa de uma comunicação entre esses dois sujeitos. A comunicação pelo silêncio dos dois personagens estabelece um contraponto com a falta de comunicação observada nas situações de verbalização ocorridas no filme: discussões,

ordens, automatizações. É, assim, por meio do silêncio e da pausa, da alternância entre o vazio e a presença, ainda que fantasmática, que se percebe uma “violência expressiva” condensada no não dito que dá a tônica da primeira parte do filme. A casa vazia e o silêncio são o abrigo de um personagem que perambula pelo mundo encontrando apenas no lugar que pertence ao outro, mas na ausência deste, um refúgio para sua inadequação ao contexto em que vive, assim como é apenas nesse outro espectral que a mulher, vítima da violência, consegue encontrar a si própria e ao mundo.

Mas o filme é permeado também pelo que podemos pensar como irrupções do que Pasolini chama de “cinema de prosa” no universo onírico e irracional do cinema de poesia que dá a tônica da narrativa: em algumas sequências somos arremetidos à concretização da inadequação das personagens ao mundo em que vivem. É o caso, por exemplo, do ataque do marido à esposa, que aponta para um possível estupro interrompido pelo jovem outsider. O elemento utilizado, agora para indicar e construir um abismo intransponível entre esses personagens, é o mesmo que antes marcara o caminho da comunicação: a bola de golfe. Com tacadas certeiras Tae-suk atinge o marido, enquanto é observado pela esposa. Silenciosamente, ela sobe em sua moto e os dois partem, deixando o homem ferido jogado no gramado.

Agora na companhia de Sun-hwa, Tae-suk prossegue em sua deambulação, não mais sozinho – mas ainda em silêncio. Juntos, invadem as casas e continuam a realizar as atividades antes feitas apenas pelo protagonista. Entre os dois, não é preciso usar a palavra: a comunicação se dá de muitas outras formas, sensorialmente, corporalmente: ele cozinha para ela, eles dividem os pequenos reparos e cuidados com as casas invadidas. Nas casas vazias, o rastro que agora fica é duplo, ainda que imperceptível como tal.

Mas o “mundo” parece estar ali, sempre à espreita: o outro aparece sempre como um intruso, como alguém que pode interromper esse universo poético que os jovens criaram para si. Como o ruído que atravessa o silêncio, como a presença que parece perfurar um espaço de ausências, interrompendo-o, o “cinema de prosa”, “cujo instrumental advém da linguagem dicionarizada e com uma função basicamente comunicativa, referencial” (MACIEL, s.d.), está sempre presente no filme de Kim Ki-duk, e os intervalos de pura poesia começam a ser cada vez mais curtos, na mesma medida em que aumenta a proximidade entre os protagonistas e seu envolvimento físico e amoroso. É assim que Tae-suk e Sun-hwa são, primeiramente, pegos em uma das casas invadidas, pertencente a um boxeador, identificados como ladrões atacados pelo lutador. Ferido, o rapaz é agora alimentado por Sun-hwa, num banco de praça, mas o momento idílico dura pouco, pois ele acidentalmente mata uma mulher. Continuam a invadir casas, encontram um homem morto e, tocados, preparam seu corpo conforme a tradição. Ficam na casa dele, onde acabam sendo encontrados pelo filho do homem, e presos como suspeitos de assassinato.

Na delegacia, persistindo no silêncio de seu mundo particular mesmo durante o interrogatório, Tae-suk passa a ser agora vítima de uma violência corporificada, real, palpável, que cresce numa espiral até o fim do filme: o som de tapas e socos invade a tela até ser interposto pela janela por meio da qual Sun-hwa observa a cena. Identificada como uma mulher desaparecida, é “devolvida” ao marido e à rotina de violência que vivia. Tae-suk também acaba preso, isolado e em processo de enlouquecimento. Os seres que pareciam, no início do filme, transitar como fantasmas silenciosos pelas casas vazias agora parecem encher a tela com seus corpos martirizados, com um sofrimento físico e psíquico que explicita suas presenças e que, ao mesmo tempo, mobiliza suas buscas pela invisibilidade, pelo silêncio, pelo desaparecimento. Em lugar da casa vazia e da liberdade silenciosa, a prisão de uma cela ou a de um casamento violento apenas encontra sua solução final no reencontro onírico, quase metafísico, do casal.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Maria Costa. Falas, silêncios e imagens: o cinema de Kim Ki-duk. *Ponto de Acesso*, Salvador, v. 4, n. 1, p. 30-44, abr. 2010.

APRÁ, Adriano. Premisa. In: JORDÁ, Joaquín (Ed.). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Pier Paolo Pasolini, Eric Rohmer. Barcelona: Anagrama, 1970. p. 5-8.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 333-337.

MACIEL, Maria Esther. Poesia à flor da tela (de Buñuel a Greenaway). *Revista Zunái*. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/maria\\_esther\\_maciel\\_poesia\\_aflordatela.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/maria_esther_maciel_poesia_aflordatela.htm). Acesso em 04 maio 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. Cine de poesía. In: JORDÁ, Joaquín (Ed.). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Pier Paolo Pasolini, Eric Rohmer. Barcelona: Anagrama, 1970. p. 9-41.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.