

O FILME CARAMUJO-FLOR E SUA CONFIGURAÇÃO DE CINEMA DE POESIA MESTIÇO

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi¹

¹ É doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica – PUC de São Paulo.

RESUMO

Nosso objetivo é fazer uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica do filme *Caramujo-flor* como linguagem artística. Apresentaremos o cineasta, faremos uma ponderação do conceito de linguagem multivocal (segundo a semiótica da cultura), perpassaremos pelo conceito de linguagem cinematográfica de Lotman, articulamos, como hipótese primeira que *Caramujo-flor*, ao propor um novo olhar sobre as estruturas narrativas recorrentes do cinema independente se inscreve no que Buñuel e Pasolini chamam de “*Cinema de Poesia*” para, finalmente refletirmos sobre *cinema de poesia*, a luz das teorias mestiças, apontando porque Pizzini executa um “*cinema de poesia mestiço*”.

Palavras-chave: cinema, semiótica, poesia, barroco, mestiçagem

ABSTRACT

Our goal is to make a reflection on the language film of the film *Caramujo-flor* as language arts. Present the filmmaker, we will have a weighting of the concept of language multi voice (according to the semiotics of culture), pass the concept of language film of Lotman, articulate, as the first hypothesis that *Caramujo-flower*, to propose a new look at the structures of the recurring narratives independent film that fits the Buñuel and Pasolini called "Cinema of Poetry" to, finally reflect on cinema of poetry, the light of theories mestizo, pointing Pizzini because it runs a "cinema of poetry mestizo".

Key words: movies, semiotic, poetry, baroque, miscegenati

1.1 Rascunhando a apresentação do cineasta

“O poema é antes de tudo um inutensílio”
Manoel de Barros

Joel Pizzini nasceu no Rio de Janeiro, em 1960. Formado em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná, é cineasta e professor. Seu trabalho no cinema inclui direção, roteiro, produção e cinematografia. Entre outros trabalhos, realizou os filmes "Caramujo-flor" (1988), "Enigma de um Dia" (1996), "Abry" (2003), "Glaucos – estudo de um rosto" (2001)², "Dormente" (2005)³, "Helena Zero" (2006)⁴ e "Anabazys" (2007)⁵. Seu primeiro longa-metragem, "500 Almas" (2005), reconstrói a memória dos

²O diretor Joel Pizzini realizou o curta-metragem “Glaucos, Estudo de um Rosto”, que vem acumulando premiações nos festivais onde é exibido. Experimental, o filme reúne trechos de diversos filmes em que Glaucos Rocha atuou e de cenas não-aproveitadas de “Terra em Transe” - em que interpretou a revolucionária Sara. Há ainda um registro sonoro de sua performance no teatro, na peça “O Belo Indiferente”, de Jean Cocteau. “Glaucos” - o “s” como forma de homenagear sua pluralidade artística - esboça, senão uma cinebiografia, um grande perfil de Glaucos Rocha, com imagens fechadas em suas expressões faciais, em momentos de preocupação, de contentamento, de exaltação e até de constrangimento, nos erros de gravação. Pizzini, diretor conhecido por filmes poéticos como “Enigma de um Dia” - selecionado no Festival de Veneza -, banaliza intencionalmente o rosto de Glaucos na tela, de modo a desvendar um mito muito mais comentado do que visto. O teor memorialístico do filme é acentuado com a ausência de narração e a música minimalista de Lívio Tragtenberg. No prólogo do filme, um pouco do histórico em torno da mitologia do nome “Glaucos”. “Glaucos, Estudo de um Rosto” - Curta: 2001, 35mm, 30 min. Direção de Joel Pizzini. Disponível em <<http://www.msnoticias.com.br>> Acessado dia 12/06/07.

³Segundo Marc Auge é um filmensaio que versa sobre os espaços de passagem, elegendo a estação de trem e a ferrovia como ambientes emblemáticos do fenômeno contemporâneo, tão certamente denominado “não-lugar”. Disponível em <<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4805>> . Acessado 22/07/2007.

⁴“Helena Zero” é um perfil poético-experimental de Helena Ignez, numa linha próxima à do magnífico ensaio “Glaucos - Estudo de um Rosto”, que ele cunhou a partir de cenas de filmes com Glaucos Rocha. Já Rogério Sganzerla, segundo marido de Helena, foi retratado para o Canal Brasil em “Elogio da Luz”, assinado por Joel e Paloma. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/pos>>. Enviado por Carlos Alberto Mattos Acessado em 14/07/07.

⁵“Anabazys”, de Joel Pizzini e Paloma Rocha, que concorreu (na mostra Orizzonti, do festival de Veneza (2007), dedicada às novas propostas, e juntamente com uma versão restaurada de “A Idade da Terra”, de Glauber Rocha. Fonte: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/07/26/ult1817u6638.jhtm>. Acessado dia 09/08/07.

índios Guatós⁶. O documentário ganhou o prêmio de Melhor Fotografia, Melhor Edição, Melhor Trilha Sonora e Melhor Som no Festival de Brasília, o Margarida de Prata de Melhor Longa-metragem, concedido pela CNBB e Melhor Documentário – Júri Oficial no Festival do Rio, entre outros prêmios⁷. Joel é colaborador do Tempo Glauber, espaço dedicado à memória do cineasta Glauber Rocha, no Rio de Janeiro. Ao lado de Paloma Rocha, trabalha no processo de restauração dos filmes de Glauber⁸. Esse cineasta prodigioso parece imune ao banal e ao gratuito. Cada passo da criação de Pizzini atende às necessidades poéticas dos temas ou das personagens de seus filmes.

Quem acompanha a série "Retratos Brasileiros", do Canal Brasil, admira-se com a qualidade dos programas rubricados por Joel Pizzini. Em "Um Homem Só", por exemplo, o ator Leonardo Vilar aceitou descerrar a intimidade de seu apartamento e de sua vida. De Paulo José, Joel soube retirar toda a verve em "Um Auto-retrato

⁶ N.E.: O documentário mostra o delicado processo de reconstrução da memória e da identidade dos índios Guatós, atualmente dispersos pela região pantaneira. O filme é – visto pela crítica como – etnopoético, construído com o uso de elementos reconhecidos por esta cultura: a água e a língua Guató. O longa-metragem foi filmado em localidades como a ilha Insua, no Pantanal, Cáceres, Poconé, Corumbá, Rio de Janeiro, Recife e Berlim, na Alemanha. Os índios Guató, que vivem dispersos pela região pantaneira, são os personagens desse documentário. A presença e a ausência de memória na cultura da tribo são usadas para resgatar a identidade dessa população, considerada quase extinta. Disponível em <http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5¬icia=560>. Enviado por Belém com em 28/05/2007. Acessado 20/07/2007.

⁷ Especialmente convidado para a exibição no MOMA em Nova Iorque em julho, 2006; Melhor Documentário Latino-Americano pelo *Sindicato de La Industria Cinematográficos de la Argentina* durante o *Festival de Mar Del Plata* 2006; Menção Especial do Júri pela *Red Cine de Derechos Humanos* durante o *Festival de Mar Del Plata* em 2006; Melhor Som, Melhor Montagem, Melhor Fotografia e Melhor Documentário no Festival de Cinema de Paraty – PARATYCINE – outubro/2005; Melhor documentário no Festival do Rio – setembro/2005; Melhor Documentário Latino Americano no Cinesul 2005 – junho/2005; Margarida de Prata pela CNBB – maio/2005 (Para a categoria de longa-metragem, esse prêmio é oferecido pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB - aos melhores filmes do cinema nacional. Esse prêmio destaca filmes do cinema brasileiro que apresentam valores éticos); 12º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá – para Melhor Fotografia e Melhor direção de arte. Maio/2005; 37º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro – para Melhor Fotografia, Melhor Edição, Melhor Trilha e Melhor Som. novembro/ 2004; *Amazon Film Festival* 2005 – Menção especial do Júri – novembro/2005. Convites Especiais 500 Almas; *9th annual One World International Human Rights Documentary Film Festival* – Praga – 2007; Exibição no Festival Cinema Brasil 2006 in Tokyo; *Concurso Latino-americano Del 27 do Festival Internacional Del Nuevo Cine Latino-americano*, Havana – dezembro/2005. Disponível em <http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5¬icia=560>. Enviado por Belém com em 28/05/2007. Acessado 20/07/2007.

⁸Ultimamente Joel tem habitado com mais frequência o planeta Glauber. Com Paloma Rocha formou uma parceria na criação de filmes e na restauração e reedição em DVD das obras de Glauber. O casal trata da recuperação dos negativos de "O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro". Para os extras do DVD de "Terra em Transe", Joel e Paloma co-dirigiram o documentário "Depois do Transe". Em pouco tempo, teremos "Anabazys" no disco de "A Idade da Terra" e "Milagres" no do "Dragão". E mais adiante, "Kanto Santo" para acompanhar "Barravento". "Retrato da Terra", também da dupla, enfocou a obra de Glauber a partir da chamada Trilogia da Terra. Até Dona Lúcia Rocha já mereceu o seu quinhão, no inusitado documentário "Abry", instantâneo da mãe-coragem quando paciente de uma cirurgia cardíaca. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/pos>>. Enviado por Carlos Alberto Mattos Acessado em 14/07/07.

Brasileiro". Por sua vez, "O Evangelho Segundo Jece Valadão" enfocava o paradoxo entre o "cafajeste" de ontem e o pastor religioso de há pouco. Mário Peixoto lhe conferiu uma missão ilustre: recontar as filmagens de "Limite" numa obra de ficção, que se chamará "Mundéu – A Invenção do Limite". Antes disso, porém, a usina Pizzini produziu o curta "A Morte do Pai", sobre a passagem de Roberto Rossellini do cinema para a TV. Poderá ser o início de um projeto maior sobre as três passagens de Rossellini pelo Brasil.⁹

Segundo Cid Nader, o diretor percorre uma esfera à parte do que se imagina como normalidade no cinema atual.

Os filmes de Pizzini normalmente se distanciam do facilmente classificável. Sua obra tem uma coerência e ousadia estética que aponta para a arte fina, bem elaborada, um grande artista com uma visão plástica muito particular do cinema; um "poeta imagético". (NADER, 28/06/07).

Pizzini edificou sua carreira de maneira muito mais conectada ao mundo das curtas-metragens, ininterruptamente muito próximo de uma narrativa que procura eximir-se da culpa que ocasionaria o comodismo, enveredando-se na busca de outros modos de contar "histórias". Segundo Nader (2007) nesse aparentemente eterno processo, percebeu como poucos que dá sim para contá-las através de imagens, músicas, colagens, poesia, vagarosidade (no melhor dos sentidos), decupagem; passou a colocar em prática as possibilidades que talvez somente o cinema ofereça, e que parecem assustar outros autores.

1.2 A arte como linguagem, cinema como poesia

A obra de arte se configura como comunicação em linguagem artística. Segundo Lotman (1978), as diversas manifestações artísticas, sejam elas teatro, cinema, música, pintura etc, possuem uma linguagem que as organiza de modo particular. Linguagem, para Lotman (1978), é todo o sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular (que servem para transmitir informação), ou seja "cada linguagem, é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissolivelmente ligadas." E mais ainda, "cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante e, inversamente, cada

⁹Maiores informações no site disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/post>. Acessado em 14/07/07.

sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação” (1978:44-45). A mensagem é uma informação codificada que, por sua vez, é decodificada e, o mais importante, é re-codificada. A re-codificação é um dos conceitos fundamentais da semiótica da cultura.¹⁰

O que define a linguagem, para Lotman (1978), como sistema semiótico é a circunstância de ela ser constituída por signos, pois uma linguagem para exercer seu papel comunicativo deve, obrigatoriamente, dispor de um sistema de signos. Por consecutivo, a principal característica do signo é “a capacidade de exercer sua função de substituição” (1978:10). Na medida que estes são sempre o equivalente de alguma coisa, “signo subentende uma relação constante com o objeto que substitui” (1978:12). Assim uma linguagem não é, não obstante, um conjugado de signos avulsos, formados mecanicamente, pois os signos têm uma relação biunívoca entre sua expressão material obrigatória e o seu conteúdo. Assim, “os signos não existem como fenômenos isolados, mas sim como sistemas organizados (semânticos e sintáticos) constituindo uma das regras essenciais de qualquer linguagem”. (LOTMAN,1978:12). Por sua vez, Lotman os divide em dois grupos: os signos convencionais e os signos figurativos. Os convencionais, em que a palavra é o exemplo mais típico, são aqueles em que a relação entre expressão e conteúdo tem uma motivação intrínseca. Por sua vez, os signos figurativos, ou icônicos, “supõem para o significado uma expressão única, uma expressão que lhe é por natureza própria e se caracterizam por sua maior inteligibilidade - o desenho é um grande exemplo” (1978:15). Dessa forma, os signos convencionais são codificados e os figurativos são sua antítese. No entanto se lembramos que os signos só podem ser lidos no interior de uma dada área cultural, os signos icônicos acabam tendo, neste âmbito, um caráter de convencionalização.

Existe ainda para Lotman uma diferença essencial entre os signos figurativos e os convencionais, “esses últimos formam facilmente sintagmas e dispõem-se em microcadeias” (LOTMAN, 1978:20), facilitando a sua circulação seja em forma de frases ou em narrativas. Mas construir uma frase com signos figurativos, “definir a natureza de seus elementos e de seus limites é algo muito difícil” (1978:19). Ainda para

¹⁰N.E.: A Semiótica da Cultura (SC) possui correntes de estudos diversas. Uma delas é de origem russa. Desenvolveu-se a partir de um grupo significativo de pesquisadores e ficou conhecida como a Escola de Tártu-Moscou (ETM). A proposta da semiótica de extração russa é descrever, no sentido de demarcar, os elementos inerentes às diferentes manifestações da cultura, às quais chamam de textos. Como esses elementos se relacionam nos movimento de formação de sentido.

o autor o mundo dos signos, icônicos e convencionais, não se limita, pois estes estão em constante interação, interpenetrando-se e repelindo-se continuamente, processo este que se evidencia nas artes. O grande exemplo citado pelo autor eslavo é o da literatura, “arte que a partir de signos convencionais, cria um texto que é um signo figurativo” (LOTMAN, 1978:20).

Segundo Lotman (1998), para que houvesse o entendimento do texto não mais como um simples enunciado dado em uma linguagem qualquer, mas como um sistema de códigos marcado pela multivocalidade, foi necessário um considerável desenvolvimento do pensamento científico. Os textos artísticos por serem multivocais são acrescidos de uma unidade complementar, pois seus vários subtextos são (re)expostos na linguagem de uma arte dada: gestos, cores, sons, formas, imagens, iluminação e palavras traduzem-se por exemplo, para a linguagem do cinema.

Apesar do autor se referir à complexidade do texto artístico como “uma etapa qualitativamente nova na complicação do texto” (LOTMAN, 1998:80), vale dizer que o próprio Lotman alerta que esta não é uma característica exclusiva deste tipo de sistema. Para ele, não só os elementos pertencentes a diferentes tradições culturais, históricas e étnicas, mas também os constantes diálogos intratextuais entre gêneros e ordenamentos estruturais de diversas orientações formam “esse jogo interno de recursos semióticos que, manifestando-se com maior clareza nos textos artísticos, resulta, em realidade, em uma propriedade de todo texto complexo” (LOTMAN, 1998:86). Assim, o estágio avançado de complexidade pode ser também verificado em outros tipos de texto da cultura. Ainda segundo Iuri Lotman (1998), o “texto”, além de ser uma comunicação, cumpre também outras duas funções, quais sejam, a de transmissão de significados e a de geração de novos sentidos.

Lotman (1998) advoga ainda que estruturalidade é a qualidade textual da cultura sem a qual as mensagens não podem ser reconhecidas, armazenadas e divulgadas. No limite desse raciocínio situa-se a síntese sistêmica: o conceito de cultura como texto, na verdade, deve ser entendido como “texto no texto”. Todo texto da cultura é codificado, no mínimo, por dois sistemas diferentes. Por conseguinte, todo texto da cultura é um sistema modelizante.

É o texto que reúne as características do tipo de cultura. Os aspectos do conceito de cultura como texto, apontados até aqui, permitem sistematizar alguns pontos-chave

da semiótica sistêmica. Por um lado, o processo de passagem da informação em texto; por outro, a dinâmica do texto com o contexto. Ou seja

O “trabalho” fundamental da cultura [...] consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação (LOTMAN ; USPENSKII, 1981:39).¹¹

1.2.1 A linguagem do cinema

O cinema é uma narrativa feita de imagens. É a fusão de duas tendências narrativas, a figurativa (fotografia animada, imagem-movimento) e a convencional, as palavras, que mesmo quando o cinema as elimina, surgem como um meio que falta. As palavras, na película, comportam-se como imagens (por exemplo, do cinema mudo) e podem simultaneamente ser signos convencionais e figurativos. Por sua vez, no cinema é a linguagem da fotografia que predomina, linguagem esta essencialmente figurativa.

O cinema só se tornou arte quando seu plano temático foi associado ao máximo de verossimilhança e ao máximo de maravilhoso (Méliés é seu precursor) e quando, por sua vez, a montagem consentiu colocar a nu a convenção intrínseca ao ajuste dos planos.¹²

Lotman (1978) acredita que a significação no cinema só se expressa pelos meios da linguagem cinematográfica e é impossível fora deles, pois “a significação cinematográfica resulta de um encadeamento particular dos elementos semióticos, um encadeamento que é próprio do cinema” (LOTMAN, 1978:77). O mundo artístico cinematográfico, fracionado em planos, é um mundo no qual foi introduzida a descontinuidade, em que todo segmento tem uma certa independência permitindo muitas combinações, ao contrário do mundo real. Isto só é possível neste tipo de arte graças ao plano, que adquire a liberdade da palavra. O plano só supera o seu isolamento, no movimento temporal, pela montagem, responsável pela seqüência narrativa:

O cinema tem sua natureza narrativa, o ponto de vista como princípio de construção do texto é do mesmo tipo que o do romance, não se assemelhando ao da pintura, ao do teatro ou ao da fotografia. Além disso se o diálogo verbal

¹¹Retomaremos a reflexão sobre esses conceitos (retomando, ampliando e associando a outros conceitos), no capítulo modular em que analisamos o cinema de Pizzini como um cinema barroco.

¹²“A investigação da montagem é atribuída à escola de Brighton, outras vezes a Griffith, mas só se tornou teoria significativa graças às experiências e às pesquisas de Kuléchov, Eisenstein, Tynianov, Chklovski e toda uma série de cineastas e de investigadores soviéticos dos anos vinte” (LOTMAN, 1978:37).

no cinema é semelhante ao diálogo no romance e no teatro, é nesse sentido mesmo específico, que o correspondente no cinema ao discurso narrativo do autor no romance é a narrativa cinematográfica formada pelo encadeamento de planos. (LOTMAN, 1978:84).

Paralelos ao desenvolvimento da narrativa clássica cinematográfica, se desenvolveram vários movimentos de vanguarda que defendiam um cinema baseado na investigação perceptiva da técnica. E que formaram correntes teóricas mais tarde chamadas de formativas. Dois importantes cineastas, para a história, conseguem fazer correntes distintas dialogarem (realismo e formalismo): Pier Paolo Pasolini e Luis Buñuel defendiam uma determinada narrativa auto-expressiva buscando a potencialização da linguagem clássica e do formalismo. Tais teses foram denominadas "Cinema de Poesia".

1.3 Por um *Cinema de Poesia*

1.3.1 A versão de Pasolini

A obra "*Empirismo Ereje*" (PASOLINI, 1981) é uma reunião de manuscritos ensaísticos de Pier Paolo Pasolini. Nessa obra, o que mais nos interessa é o ensaio intitulado "O cinema de Poesia" em que Pasolini caracteriza a "tendência da configuração". Neste, fica claro o interesse do autor pela especificidade do cinema como arte e o jeito deste explorar as fronteiras da narração convencional. Esta não se faria pelo seu indeferimento puro e pueril, mas pela sua reestruturação. O primeiro item a ser referendado neste é a natureza da imagem, pressupondo uma duplicidade essencial entre sua concretude material e sua primitividade comunicativa. Essa dupla natureza da imagem cinematográfica reflete a iconicidade, no sentido que todo signo icônico tende para o vago de sua concreção. Em seus textos, Pasolini defende a tese de que o acúmen humano do real é análogo à representação cinematográfica. Ou seja, a configuração cinematográfica, ao narrar e criar fábulas, seria similar ao método pelo qual o indivíduo interioriza e constitui o sistema sógnico em que vive – a realidade.

A identidade entre cinema e realidade, proposta por Pasolini, distancia-se nos filmes pela demanda temporal em que uma "vida vivida" está sempre submersa num presente descoordenado, e a "vida reproduzida" em um passado organizado. Para

Pasolini o "cinema de poesia" inventa sua própria linguagem, porque inexistente uma abordagem científica sistematizada desta técnica audiovisual. Ou seja:

Conhecemos o 'filme', (como conhecemos os homens ou os poemas), mas não conhecemos o 'cinema' (como ainda ignoramos o que seja a humanidade ou a poesia). Ou então, se sabemos um pouco o que é o cinema, é enquanto 'cinema indústria' (cinema industrial) ou enquanto cinema-fenômeno social "como se conhecêssemos uma 'língua' enquanto instrumental, sem saber ao certo o que ela é" (1981:135)

Fica certa então a diferença entre cinema (sendo uma abstração, tal como a noção de poesia) e filme que é o produto concreto, (tal como poema). Para o crítico é a montagem que torna o cinema uma linguagem, capaz, portanto de se fazer legível:

A morte realiza uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja escolhe seus momentos verdadeiramente significativos e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente infinito, instável e incerto e por isto não descritível lingüisticamente, um passado estável e certo, e por isto bem descritível lingüisticamente (no âmbito precisamente de uma semiologia geral). Só graças a morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha desse modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de plano-sequências e de planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida. (1981:196).

É o cineasta que transforma o filme em narrativa. Enfim, em obra significativa. O cineasta deve mergulhar no caos de imagens significantes disponíveis à sua percepção, torná-las possíveis (isto é apreensíveis pela câmera em sua aparência exterior) para, só então, poder proceder à estilização ("definida como qualidade expressiva individual"). Segundo Pasolini, o que se verificou ao longo da história foi a formação de uma gramática cinematográfica estilística, em que se tomou como padrão a prosa narrativa.

A realidade é que o cinema no próprio momento em que se afirmou como "técnica" ou "gênero" novo de expressão, afirmou-se também como nova técnica ou novo gênero de espetáculo ou de evasão: com uma quantidade de consumidores inimaginável para quaisquer formas expressivas. (...) Ou seja, todos seus elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros foram contidos abaixo do nível da consciência: foram explorados como elemento inconsciente de choque e de persuasão: e por cima desse monstro hipnótico que um filme é sempre, foi rapidamente construída a convenção narrativa que forneceu a matéria de tantas inúteis e pseudo-críticas comparações relativas ao teatro e ao romance. Trata-se de uma convenção narrativa que pertence indubitavelmente, por analogia, à língua da comunicação da prosa: mas com esta última, tem apenas em comum o aspecto exterior – os processos lógicos e ilustrativos – enquanto lhe falta um elemento essencial da linguagem da prosa: a racionalidade (PASOLINI, 1981:141).

Pasolini oferece, então, o "cinema de poesia" como uma outra possibilidade de produção que se alvitrasse a empreender as possibilidades significativas e a qualidade onírica intrínseca ao cinema – em contraposição à espécie narrativa "tendencialmente

naturalista e objetiva” (1981:143). Aponta assim uma potencialidade quanto ao desenvolvimento de um espírito significativamente lírico-subjetivo. Enquanto no cinema narrativo convencional o esforço seria direcionado para fazer-se compreender (univocidade), no "cinema de poesia", o intento encontra-se na outra ponta, a da invenção da ambigüidade, do imaginativo, subjetivo, não-concreto, não palpável. Segundo Pasolini: “O cinema, carecendo de um léxico conceptual e abstrato, é poderosamente metafórico, começa por isso forçosamente ao nível da metáfora” (1981:143). Ele ainda observa que a metáfora particular, da forma que se realiza na literatura, é praticamente impossível no cinema: O procedimento de metaforização no cinema “remete ao momento da criação, anterior a sua realização concreta nos filmes, correspondendo ao processo de transformação da realidade em representação ordenada, e da filosofia de ideais do artista em uma fábula.” (PASOLINI, 1981:143). Octavio Paz, a esse respeito, em seu livro "O arco e a Lira", afirma:

Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. (1982:41)

Paz acrescenta ainda que “o homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo”. (1982:41). Partindo desse pressuposto, Pasolini denuncia o modo como o "cinema de poesia" seria realizável. Apontando a não delimitação entre poesia e prosa indicando que a diferenciação refere-se à “tendências de configuração”. Esclarece ainda que a poesia a que se remete não se reduz a uma poética interior à narrativa, mas ao emprego de uma “linguagem de poesia específica”. Ou seja o "cinema de poesia" tem procedimentos que o denunciam dizendo respeito ao momento de estilização.

A formação de uma “língua de poesia cinematográfica” implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de página líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da “subjetiva indireta livre”: onde o verdadeiro protagonista é o estilo. (PASOLINI, 1981:151).

Segundo, ainda, o cineasta, “a releitura do discurso indireto livre e do monólogo interior (recursos próprios da literatura) como uma subjetiva indireta livre é que viabilizam uma língua técnica da poesia no cinema” (1981:144). Na obra literária, o “discurso indireto livre” é caracterizado pela adoção por parte do escritor de uma

linguagem introspectiva, psicológica, uma linguagem da personagem através do seu fluxo de consciência ou monólogo interior. O discurso de ambos, personagem e narrador, se interconectam diferenciando-se apenas estilisticamente. Por sua vez o “discurso direto” é a anulação do narrador que dá voz diretamente para as personagens através dos diálogos (atos e palavras). No cinema, os conceitos de “discurso indireto livre”, “discurso direto” e “monólogo interior” precisam ser ponderados, pois não existiria uma forma de diferenciação estrita entre sentido visual de um grupo social determinado ou de uma comunidade. Pasolini aponta que, a diferenciação entre fala do diretor e das personagens fílmicas se dá pelo estilo, intuída pelo espectador na estruturação narrativa. Para o cineasta, o autor de cinema ao tentar diferenciar seu discurso individual da fala da personagem que está representando, se utiliza de “certos modos característicos da linguagem da poesia – uma operação estilística” (1981:144). A “subjéitiva indireta livre” possível no cinema caracteriza-se por certos procedimentos que denunciam a linguagem da poesia; entre eles a adoção de uma “subjéitiva indireta livre de pretexto”, em que o autor mescla, em maior o menor grau, o seu sistema de signos com os da personagem.

Os filmes em que se pode observar a tendência para um "cinema de poesia" caracterizam-se, ainda, pela existência de uma personagem central que domina a narrativa de tal forma que esta parece representar sua subjéividade (ainda que, tecnicamente, o filme não se apresente como uma câmara subjétiva constante). Esse cinema é realizado sob a forma de uma narrativa metafórica refletida pela contraposição entre a personalidade do cineasta (como autor-modelo)¹³ e da personagem (como desdobramento do autor em uma segunda personalidade autônoma). Pasolini declara-se comprometido com a narratividade cinematográfica, não lhe interessando a expressividade pura, mas uma possibilidade de língua de poesia em que a expressão mescla-se à narrativa.

A “subjéitiva indireta livre” toma a forma de um pretexto porque “por baixo deste filme, corre o outro filme – o filme que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da mimesis visual do seu protagonista: um filme de caráter inteira e livremente expressivo-expressionista”. (PASOLINI,1981:209)

¹³Umberto Eco (1994) faz a diferenciação entre “autor-empírico” e “autor-modelo”, em que o primeiro representa o cineasta, escritor ou artista concreto, e o segundo representa uma abstração, é o autor projetado na obra. Da mesma forma, tem-se o “leitor-empírico” e o “leitor-modelo”.

O cineasta faz uma seleção ordenada que constitui o filme concreto, mas que se mostra sempre ameaçado de abandono em favor de outra possibilidade latente que emergiria do caos significativo. Revela-se então um outro procedimento comum no "cinema de poesia": a presença sensível da técnica. Existe no "cinema de poesia" um nível aparente de metalinguagem, em que a percepção da técnica é exigida para que se alcance um segundo nível narrativo. No "cinema de poesia", o autor busca o ideal de poesia também na literatura, a intradutibilidade: forma e conteúdos amalgamados.

No ensaio *Ossevarzioni sul piano-sequenza*, de 1967, Pasolini trabalha a partir das oposições análogas "morte/vida", "filme/cinema" da mesma forma que a morte opera uma "fulgurante montagem da vida", uma síntese discursiva dos principais momentos da existência humana, construindo "atos míticos e morais fora do tempo" (Xavier, 1993:104) em oposição a esse infinito e absoluto plano-sequência do presente que é a vida, o filme constrói um discurso em que se articulam os planos, cada qual sendo um ponto de vista sobre o todo (do cinema ou da vida). Assim, o cinema (uma impossibilidade) seria correlato à vida, como um hipotético plano-sequência, enquanto que o filme, seu oposto concreto, palpável, criaria uma montagem do real, pondo cada ponto de vista (plano) em perspectiva com o todo. O registro cinematográfico fixa, delimita a realidade, tornando o presente em passado e ressacralizando-o ao fechar uma abertura inconclusa. Daí a recusa de Pasolini pelo plano-sequência em seus filmes: este estaria ligado a uma tentativa de naturalização, que a montagem refutaria ao traçar uma iluminação retrospectiva do acontecido, criando uma nova relação com a temporalidade, um tempo sagrado, diverso do tempo da realidade profana, um tempo que pode ser acronológico, ou como nos diz Janice Tong (2001), um "tempo no limite da história".

A montagem é o que torna o cinema possível concretamente, é o meio pelo qual o caos significativo do presente da existência torna-se coordenável e legível. Por fim é o responsável pela sintaxe cinematográfica. Pasolini afirma que "é na montagem que se verifica a estilização" (1981:191). Acrescenta ainda que: "é nos ritmos, por conseguinte, ou seja, na montagem, que se pode, sobretudo falar de arbitrariedade e de convencionalidade no que se refere à língua do cinema" (1983:173). A montagem é um primeiro nível de sintaxe dentro do próprio plano, em que elementos selecionados da realidade são compostos, justapondo-se, depois, como processos pelos quais, planos e seqüências se articulam. A montagem denotativa representa o momento mesmo de

síntese de estabelecimento de uma relação entre um plano e outro. A montagem rítmica é a que determina o ritmo de todo o filme e de um plano em relação ao outro, de acordo com as suas relações de duração. A sensibilidade perceptiva da montagem seria alcançada no "cinema de poesia" pelo descompasso nessas duas fases de montagem, estabelecendo relações estranhas entre os planos, seja em relação ao seu conteúdo denotativo, seja quanto ao ritmo.

Para Pasolini, o "cinema de poesia" representa a força em conflito com a narrativa clássica convencionalizada, denunciando-a. Do espectador é exigido um nível maior de atividade intelectual, uma vez que a metalinguagem é importante na narrativa e na interpretação, mesmo estando implícita na narrativa e não ocupando papel central. Anatol Rosenfeld assim explica o modo como o espectador atua na interpretação:

O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também no filme são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque pretende atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma "ultrapassar" o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele.(ROSENFELD apud CANDIDO, 1985:34)

No "cinema de poesia" a abertura é enfatizada, chamando o espectador a se comprometer na interpretação. O filme tende a uma profusão de vazios de indeterminação simulados como vazios funcionais. O filme deixa o espectador frente a uma construção visual, que lhe exige uma interpretação pessoal.

1.3.2 A versão de Buñuel

As noções de "cinema de poesia", segundo Luis Buñuel, estão explicitadas na conferência "Cinema: instrumento de Poesia" (BUÑUEL apud XAVIER, 1983:331-337), nesta o cineasta sintetiza sua visão sobre o cinema, a realidade e o papel do artista. A filmografia de Buñuel é marcada pela exploração dos limites da linguagem, na busca de uma ruptura com a tradição narrativa. Para o cineasta, no "cinema de poesia" acentua-se o papel do cineasta/autor em revelar um mundo transformado ao seu público/fluidor, expondo, a si próprio, sua sensibilidade e sua visão da realidade através de imagens concretas. Buñuel acredita que "o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém quase nunca é usado com este propósito" (BUÑUEL apud XAVIER, 1983:331). A

potencialidade em expressar o mundo interior do artista através da imagem do real transformada em metáfora é que Buñuel desejava ver posta a efeito pelo cinema. O cineasta teria a função de trazer à tona o que percebe de fantástico e desconhecido na realidade, incitando o espectador a questionar a ordem aparente. O cineasta reinventaria a realidade, revelando o que não esteja visível no cotidiano, reorganizando-a de acordo com a subjetividade do cineasta em sua função de artista. No "cinema de poesia", a estrutura principal é a de vivência de estados emocionais; além das emoções das personagens, busca-se a recriação de suas emoções ou pensamentos em imagens marcadas pela subjetividade do cineasta – o agir da personagem é metáfora do mundo interior do autor. Como Pasolini, Buñuel indica um "cinema de poesia" que não extrapola inteiramente a fronteira da narratividade, mas procura explorá-la, reformulando-a. A inter-relação entre o procedimento artístico e o predomínio da função poética também é prognosticada por ele.

Na sua sugestão de "cinema de poesia", o enigma e a recriação da realidade baseiam-se não em uma narrativa fantasiosa (ou fantástica) mas na forma que esta se estrutura. Daí a sua obstinação em empreender o potencial da linguagem extrapolando a fronteira da narrativa cinematográfica convencional. A montagem aparece como fator decisivo da edificação poética porque permite que surjam o fantástico e o misterioso da conexão ou associação de imagens concretas da realidade (proposta que casa com o ponto de vista de Pasolini sobre a montagem). Buñuel enfatiza:

Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram (BUÑUEL apud XAVIER, 1983:336)

O "cinema de poesia", proposto por Luis Buñuel, assinala para maior intercâmbio entre autor, obra e espectador. A preponderância da função poética da linguagem motiva um produto fílmico cuja forma, por si só, constitui uma narrativa menos funcional e mais significativa, na qual a interpretação dúbia é suscitada.

1.4 Por um "cinema de poesia" mestiço: a versão de Joel Pizzini

Joel Pizzini é conhecido por um trabalho extremamente pessoal no cinema. Seus filmes seguem a trilha do que o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini definia como "Cinema de Poesia": No "cinema de poesia" a personagem é a linguagem e o estilo o protagonista. Nessa direção, a estética quando não coincide, precede à ética. Ou como diz o poeta curitibano Paulo Leminski, "o tema vem depois do poema" (LEMINSKI apud PIZZINI, 07/06/2007).

Considera-se cinema de prosa aquele vinculado à tradição literária, que tem como ponto de partida o que está sendo narrado. Já o "cinema de poesia" (e assim o cinema de Pizzini) tem como fundamento a procura de uma linguagem específica, baseada na forma de se narrar. Pizzini ao ser questionado do porquê de fazer cinema responde:

Para produzir sentidos, me consolar, exasperar o espírito, comunicar experiências, inventar realidades, me vingar do mundo, permanecer no tempo, para me salvar, enfim por absoluta necessidade de me expressar. O cinema para mim é um instrumento de poesia, pela sua polifonia e múltiplas possibilidades de abarcar os sentidos, alargar a imaginação, revelar mundos sensíveis... (PIZZINI, 07/06/2007)

"Caramujo-flor"¹⁴ - Filme colorido com duração de 21 minutos, produzido em 1988, no formato 35 mm. O seu elenco conta com os atores Ney Matogrosso, Rubens Corrêa, Tetê Espíndola, Aracy Balabanian e Almir Sater. O roteiro (assim como a direção) é de Joel Pizzini, a fotografia de Pedro Farkas, a música de Lívio Tragtenberg, R. H. Jackson e Tetê Espíndola. Geraldo Ribeiro e João Godoy cuidaram da qualidade sonora. A montagem ficou com Idê Lacrete. Clovis Bueno assina a direção de arte e a produção executiva é de Eliane Bandeira. Teorizando sobre o filme, Pizzini lembra que buscou em "Caramujo-flor" situar o anonimato do criador, mas experimentando em imagens a sua poesia, que é auto-definida como "armação de objetos lúdicos com emprego de palavras, cores, imagens e sons" - o que coincide com o próprio sentido de montagem cinematográfica. Sem pretensão, mas com sinceridade, diz: - Um poema sob cinema... (PIZZINI,07/06/2007)

¹⁴N.E.: "Caramujo-flor" ganhou os seguintes prêmios: Melhor Direção - Festival de Brasília 1988; Melhor Fotografia - Festival de Brasília 1988; Prêmio Especial da UNB - Festival de Brasília 1988; Melhor Montagem - Rio Cine 1989; Melhor Filme (Júri Oficial) - Festival de Huelva (Espanha) 1988; Menção Honrosa - Festival de Curitiba 1989; Melhor Filme - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Fotografia - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Trilha Original - Jornada do Maranhão 1989.

Como em um livro de poesia, em que a leitura linear não rege o percurso, esta obra se comporta como um livro-filme de páginas soltas, deixando fendas para o leitor-espectador conectar a partir dos fragmentos de imagens e sons, resíduos poéticos que, instavelmente, por ali transitam. O cinema de Joel Pizzini brota da ânsia da imagem, espalha-se furiosamente pelo espaço fílmico, transgredindo limites temporais para, enfim, jorrar em nossos olhos faíscas visuais e sonoras de inquietantes contornos. O filme busca definir o homem e sua eterna busca pela natureza, principalmente de essência sertaneja, de onde tira sua inspiração, serve para impulsionar a cultura ameríndia do Mato Grosso do Sul. (SANTOS, 06/06/2007) Ao ser questionado sobre o formato de curta-metragem o cineasta é contundente:

Pela sua propriedade sintética, pela brevidade que tem tradição no conto, no haikai e pode condensar uma experiência intensa em pouco tempo, com muita essencialidade. O tempo de duração, a priori, não garante nada. Há desde longas que a gente não vê o tempo passar até curtas intermináveis. Depende do ritmo, composição e da articulação da montagem... O tempo curto, a brevidade, são apropriados para um cinema de voltagem poética. Cada filme dita seu tempo próprio, interno, subjetivo. Não há regras nesse sentido. Filmes de ensaio, experimentais, são quase como música de câmara, procuram “esconder o esforço” e exprimir muitas vezes o mínimo, com economia de meios (PIZZINI, 07/06/2007)

"Caramujo-flor" não pode evidentemente ser enquadrado numa linha narrativa linear clássica, mas também não se constrói pelo acaso. Pizzini, a exemplo de Pasolini, como também de Buñuel, escolheu muito bem o tratamento espaço-temporal de seu filme e a maneira de narrar. Significa dizer que narrar, a exemplo de Pasolini era poético, isto é, fazer poesia, de forma que o estranhamento e o desconforto são provocados pelo belo. Para distinguir-se se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade de imaginar. Assim, o juízo de gosto, que é estético, e não é lógico, está fundado no sentimento de prazer e desprazer. Esse juízo não gera nenhum conhecimento, pois é baseado no sentimento do sujeito. Desse modo, na analítica do belo há uma articulação entre o entendimento e a imaginação, por isso não tem representação lógica, não constitui objetos e não tem interesse; sendo assim, é pura fruição, subjetivo e universal. O cinema de Pizzini é uma experiência de beleza – se oferece ao espectador como um evento plástico-sonoro indomável, cuja rebeldia estética afugenta os preceitos normativos da gramática clássica do código cinematográfico, imprimindo na sensibilidade do fotograma um discurso-desvio de fecunda imaginação. Desta forma, o "cinema de

poesia" de Pizzini, por ser experimental, vai além dos pressupostos elencados por Pasolini, aproximando-se mais das definições de Buñuel. Como o próprio cineasta admite “novos conteúdos pressupõem novas formas” (CAETANO, 2005:307). Pizzini não produz apenas um "cinema de poesia", mas um cinema sobre e com poesia. "Caramujo-flor" não é apenas um filme narrativo que introduz a perspectiva da subjetividade poética, como prescreve Pasolini. É um filme totalmente subjetivo, poético, enigmático e obscuro, constituído sob a perspectiva dissonante do universo estético de Barros. Esta assertiva está presente na asseveração do cineasta:

O cinema não-narrativo que particularmente me interessa, só encontra espaço no curta-metragem (raras exceções) e na vídeo-arte, que cada vez mais vai ganhando corpo e se tornando uma vertente entre o cinema e as artes plásticas (PIZZINI, apud CAETANO, 2005:307)

Portanto o "cinema de poesia" de Pizzini é mestiço, pois privilegia um conjunto de procedimentos formais caracterizados pelo cruzamento de procedimentos estéticos de múltiplas origens o que inclui a forte presença da contradição, do paradoxo, do desequilíbrio, gerando no receptor um certo estranhamento no que diz respeito aos valores, modelos e referências que se encontram integrados na obra. A naturalização do que poderíamos chamar de uma tensão harmoniosa entre elementos díspares, apontando para conflitos aparentemente insolúveis, é que parece ser a característica peculiar de uma obra mestiça. Essa parece ser a concepção que Gruzinski (2001) tem de uma obra de arte mestiça: “Em vez de se limitar a representar ‘situações de impasse’ ou a rejeitá-las, cada uma dessas obras, aciona deslocamentos ou mutações que cultivam de todas as maneiras os recursos da mestiçagem e da hibridação” (GRUZINSKI, 2001:320). Vale lembrar ainda que, para o autor, a mestiçagem não é um estado excepcional das relações interculturais que gerariam um caos temporário, mas sim uma condição permanente de tais relações: “As mestiçagens nunca são uma panacéia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados.” (GRUZINSKI, 2001:320). Canclini afirma que mestiçagem passa por uma família de conceitos, por sua vez prefere o termo hibridação para nomear as diversas mesclas interculturais ou seja “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2003:19).

No pensamento de Laplantine e Nouss (1997), o termo mestiçagem que é originário do latim *mixtus* (mistura), se constitui no seio da biologia e vai aos poucos migrando para outros campos. Aparece pela primeira vez em espanhol e no português

para designar, no contexto da colonização, o mulato, o “*criollo*”. Aceito pela lingüística e pelo estudo das religiões, embrenha-se de modo tímido no campo antropológico, hesita no da arte (designando por exemplo o barroco) e torna-se problemático, e para alguns até inaceitável, no domínio da ciência e da epistemologia.

Laplantine e Nouss (1997) afirmam que a grande e única regra da mestiçagem é a falta de regras, pois cada mestiçagem é única, particular e traça seu próprio futuro. Mestiçagem é uma invenção nascida da viagem e do encontro que transforma a submissão em diálogo e recriação. Para os autores

A dúvida está intrinsecamente ligada à mestiçagem, simultaneamente como causa e efeito: ela age como profilaxia da suspeita que se levanta sobre qualquer totalidade homogênea, incluindo a personalidade individual (1997:64)

Pizzini assume essa condição mestiça por seu cinema ter uma tessitura móvel, em contínua metamorfose, esperando sempre outras misturas. Um cinema que instaura a dúvida e não dialoga com a obsessão de mercado e que busca a todo custo a média e a mídia, o cineasta advoga:

meus projetos estão “condenados” a dialogar com a tradição ou a falta dela, já que sou antes de tudo um pesquisador de imagens, atento aos avanços de nosso tempo e antenado com os novos recursos e tecnologias disponíveis (PIZZINI,apud CAETANO, 2005:307).

Assim fica claro que o termo mestiço, por nós utilizado, não remete a cor, mas “a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros modos e organização do pensamento”(PINHEIRO, 2006, p.10). Numa primeira mirada, Pizzini admite que se sente entusiasmado por um certo cinema europeu da década de 70 e 80, de baixo orçamento produzido pelos próprios diretores. Nessa direção “a percepção do cinema como”música da luz” (na definição de Abel Gance) abriu janela para futuros arranjos e combinações” (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300).Confessa ainda Pizzini:

Como bom colonizado, precisei passar pela descoberta dos cinemas novos da Europa (Herzog, Godard, Fellini, Antonioni) e leste europeu (Forman, Polanski) para depois valorizar a dimensão épica e poética do cinema novo brasileiro (Glauber, Joaquim Pedro, Nelson e Seraceni). E, por tabela perceber a grandeza do cinema de invenção inaugurado por 'Limite' e erigido particularmente por Rogério Sganzerla e Bressane (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300).

E foi através dessa contaminação antropofágica, designada por Pizzini de “limítica” que o cineasta passa a se interessar sistematicamente por um cinema

experimental, um cinema de autor, baseado na pesquisa de materiais naturais que se refletem na umidade e luz solar, nas coisas do chão, na relação entre corpo e natureza, num mapeamento mosaico de nossa paisagem cultural, quanto a isto afiança o cineasta:

me interesse pelo cinema de pesquisa de linguagem de pretensões confessadamente artísticas. Perseguindo sempre o conteúdo formal, ou a forma de produzir sentido por meio da matéria onírica. Condensar forma e informação é minha permanente obsessão. (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300).

De qualquer modo, as idéias de renovação permanente dos conflitos de produção do cineasta como de qualquer produção cultural e de valorização de procedimentos estéticos vinculados a tais conflitos vêm contribuir sobremaneira para a reflexão e análise das obras mestiças. Afinal como assevera Pizzini, de forma indagativa, ao comentar "Caramujo-flor": "Porque precisamos no cinema ficar presos a uma ordem de clichês herdados e convencionalizados a partir da literatura e da narrativa burguesa?" (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300). Para o cineasta só a poesia tem como função "alargar a percepção do mundo, ressignificar palavras e imagens e sondar formas de percepção não visitadas". (PIZZINI,apud CAETANO,2005:300).

Em "Caramujo-flor" a fragmentação recorta momentos e, ao mesmo tempo, enquanto recurso discursivo, os fragmentos de imagens e poemas, possibilitam ao espectador a inserção de recortes particulares, de indagações. São imagens sinestésicas, poéticas, que contaminam quem as vê. Fogem as imagens, ficam os recortes, os detalhes, fica a memória, pois a dimensão da heterogeneidade discursiva do filme está dita no trabalho de ruptura da imagem. Assim a fragmentação, dentre outros, parece ser o grande recurso narrativo do filme, recurso que nos permite entendê-lo como uma grande metáfora. Só o trabalho de memória do espectador é que pode realizar a fusão das imagens. E o que vem sustentar essa nossa análise é – além de nos remeter aqui, ao conceito de policromia, que recobre o trabalho de interpretação de uma imagem por remissão a outra imagem (e não apenas a palavras) – a referência à noção de efeito metafórico, segundo o qual os sentidos são produzidos por deslizamentos, por transferência. Ao se interpretar a imagem pelo olhar – e não através da palavra – apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua

recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. Ou como pensa Eisenstein:

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentido 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 em que este se verifica. (1990:20).

Falar desse aspecto da imagem – a infinita capacidade de significar através da possibilidade infinita de segmentabilidade – é de fundamental importância tanto para se desvincular a definição do signo não-verbal da do verbal, quanto para se ancorar a afirmativa de que a imagem é um texto, direção esta que define a imagem-texto como um todo coerente enquadrado por uma moldura, buscando aí a relação todo/parte e, conseqüentemente, lidando com a possibilidade de segmentação da imagem, através da segmentação dos elementos de composição constituídos na relação fundo/figura (SOUZA, 2000).

O esboço do Mosaico

O cinema de Pizzini abunda em referências que não se esgotam como signos, mas é um grande leque de possibilidades como se este estivesse todo o tempo refazendo a linguagem do cinema e precisasse de um novo espectador (uma nova visão) a cada imagem projetada na película. Por causa das representações compartilhadas da dissolução do mundo e a dissolução de formas discursivas convencionais. Ou seja, a narrativa de Pizzini pede o tempo inteiro que o leitor-espectador faça o seu reflexivo trajeto para a construção de seu próprio filme (narrativa).

Tentamos explorar no trabalho a imagem do mosaico, obra de arte que tem como técnica o ungrir de fragmentos, retalhos, o de matérias em forma de cacos, restos e até mesmo entulhos. Acredito que a melhor metáfora para os procedimentos cinematográficos de Joel Pizzini é a do mosaico, procedimento também assumido por Manoel de Barros na composição de sua obra:

Porém a nós, a nós sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado, que perdendo suas crenças perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas.(...) E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia é a de tornar-se em cada livro, mais fragmentária. Mais obtida por escombros. Sendo assim, cada vez mais o aproveitamento dos materiais e passarinhos de uma demolição. (BARROS, 1990, 309).

Tais fragmentos são unidos pela montagem, ou colagem que entre “os modos de expressão próprios da arte moderna, é um exemplo privilegiado de mestiçagem formal”, no pensamento de Laplantine e Nouss (1997:108). O cortar e colar próprios da montagem, somados ao cúmulo da desordem, as urdiduras transitórias, inacabadas e insatisfeitas resultam numa atividade de tecelagem ininterrupta. A não resolução, o descentramento, as metamorfoses, a dúvida existencial, o tornar-se devir faz de "Caramujo-flor", uma obra barroca, uma obra mestiça. “Ora, para o barroco, a mestiçagem é como uma segunda pele, talvez a primeira.” (LAPLANTINE e NOUSS 1997, p.51).

Filmografia

Caramujo-Flor (Curta metragem).Diretor: Joel Pizzini;Produção Idê Lacreata;Gênero Experimental, Ficção;Elenco: Ney Matogrosso/Rubens Correa/Tete Espínola/Aracy Balabanian/Almir Sater.;1988. Duração de 21 minutos; Son color.

Bibliografia

BARROS, Manoel de. **Gramática Expositiva do Chão; poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Record,1990.

CAETANO, Daniel. (Org.). **Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios**. Rio de Janeiro: Contracampo/Azougue Ed.,2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad.Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

_____. **A personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994

EPSTAIN, Jean. "O filme contra o Livro". In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

- LAPLANTINE e NOUSS, François e Alexis. **A Mestiçagem**. Trad. Ana Cristina leonardo. Lisboa: Bilioteca Básica de Ciência e Cultura-Instituto Piaget, s.d/ 1997.
- LOTMAN, Iuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Estampa, 1978.
- NADER, Cid. **500 Almas**: Docudrama de Joel Pizzini explora o universo mítico e existencial da cultura guatô. Enviado dia 28/06/07. Disponível em <http://www.omelete.com.br/cine/100006451/500_Almas.aspx. Acessado dia 14/07/07>
- PAZ, Octavio. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Tradução de Moacyr Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Ereje**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- _____. **Escritos póstumos**. Lisboa: Moares, 1979.
- _____. **As últimas palavras do herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.
- _____. **Os jovens infelizes**, antologia de ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- PINHEIRO, Amálio. **Aquém da identidade e da oposição**: Formas na cultura mestiça. Piracicaba, SP: UNIMEP, 1984.
- _____. **Comunicação e Cultura, Barroco e Mestiçagem (org.)**. Campo Grande: Uniderp, 2006.
- PIZZINI, Joel. **Questionário Joel Pizzini**. Acessado dia 07/06/2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/46/joelpizzini.htm>>.
- SANTOS, Altair dos. In **POLCA-ROCK: UMA EXTENSÃO SOCIAL**. <<http://br.geocities.com>>. Acessado em 06/06/ 2007.
- SOUZA, Tânia Conceição Clemente. **Por uma ética do desperdício**: Escritos sobre um corpo. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TONG, Janice. "Crisis of ideology and the disenchanting eye: Pasolini and Bataille". In **Contretemps**, nr 2, maio, 2001.
- XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983/1991.
- _____. **O discurso cinematográfico**; a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977

Sites consultados

<<http://www.millarch.com.br/ler.php?id=13153>>. Nasce um cineasta com a poesia de Manoel Barros. Acessado em 07/06/2007.

<<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4805>> Acessado em 20/07/2007.

<<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/pos>> Acessado em 14/07/07.

<<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/07/26/ult1817u6638.jhtm>> Acessado em 20/07/2007.

<http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5¬icia=560> Acessado em 14/07/07.

<http://www.omelete.com.br/cine/100006451/500_Almas.aspx> Acessado em 14/07/07.

<<http://www.contracampo.com.br/46/joelpizzini.htm>>. Acessado em 07/06/2007.

<<http://br.geocities.com>>. Acessado em 06/06/ 2007.

