

Os não-limites do olhar: entre a literatura e o cinema

Profa. Dra. Susanna Busato¹ (UNESP)

Resumo:

Estudo das relações de natureza formal pertinentes ao cinema e à poesia, que fazem emergir em objetos distintos o poético que se traduz no percurso da montagem dos signos. Nesse processo de montagem, os limites entre os signos se rompem e com eles os limites estéticos, por meio dos quais a comunicação se infiltra no interior da cultura, produzindo e alimentando os processos criativos da linguagem. Para demonstrar esse processo, serão tecidas as relações de natureza híbrida entre o curta-metragem “Enigma de um dia”, de Joel Pizzini e o poema “Dentro da perda da memória”, de João Cabral de Melo Neto. Busca-se aqui o entalhe, a dobra que recupera um fazer poético que deslinda as margens dos códigos iluminando o olhar perceptivo desses mesmos objetos.

Palavras-chave: poesia, cinema, João Cabral de Melo Neto, Joel Pizzini.

Introdução

Haveria limites para o olhar? As obras artísticas delimitam seus espaços e molduras em procedimentos formais cuja natureza distingue-as dos demais objetos. No entanto, os horizontes da arte regulam-se por outras leis, uma vez que os traços, os signos, os movimentos internos da obra permitem que as fronteiras se afrouxem para o olhar que as invade. Este, ao transitar entre elas, segue os passos de uma outra lógica, passos que o levam para as bordas da imagem, cujos traços de letra e som, de cor e volume, caminham para os planos de outras molduras. A migração do olhar de uma borda à outra é viagem arriscada. As zonas de intersecção elegem elementos de ordem estética e filosófica, formal e temática, e lidar com eles é trabalhar com as possibilidades miméticas do discurso e qualquer roteiro pode trazer uma trilha íngreme e sem retorno.

Este estudo assim se situa: nas bordas das letras, nas dobras das linhas, nos planos da imagem, cujo espectro se desdobra em enigma. Este se expande no processo de construção do poético, que, longe de desejar o distanciamento do olhar, permite-lhe a viagem pelo universo da imagem. Falo aqui da relação entre cinema e poesia, ou mais exatamente entre o curta-metragem de Joel Pizzini (1960), chamado **Enigma de um dia**, de 1996, e o poema **Dentro da Perda da Memória**, de João Cabral de Melo Neto (1920 – 1999), inserido no livro **Pedra do Sono**, de 1942. O curta-metragem traz no título a obra de De Chirico (1888 – 1978), de 1914, pintor considerado metafísico, cujas imagens oníricas transcendem os próprios objetos de que partem, criando um efeito universalizante e subjetivo. A natureza da obra promove a ruptura com a convenção lógica do eixo sintagmático por meio do qual combinamos as figuras do universo e lhes damos significação. A lógica interna da obra expande as possibilidades da memória em captar a viagem possível no interior do meramente conhecido para daí alçar ao horizonte do desconhecido.

O poema de João Cabral de Melo Neto que será objeto de estudo aqui se situa no espaço intervalar que propõe a poesia na sua natureza: o espaço que se estende entre a realidade e a imagem; entre o mundo criado pelo homem e o mundo dado como possibilidade. O processo mimético operado pela palavra nutre-se de seu caráter referencial para promover dentro dela uma relação onírica com o mundo. Em **Pedra do Sono**, a palavra remove-se de sua natureza ordinária e antecipa-se ao mundo criado, construindo um tempo discursivo no espaço do verso, que rompe com a lógica da seqüência encadeada pela natureza das palavras no eixo sintagmático pelo qual costumamos combinar seus semas, numa correspondência mais próxima do mundo ordinário. O referente na poesia, em **Dentro da perda da memória**, se mostra outro, ambíguo e perturbador, pois, ao apontar para o

mundo criado pelo homem, cria um abismo num cenário de vazios, pulverizados por signos que se disseminam em imagens labirínticas de uma memória que se deixa vazar pelo contato sensível das formas. A imagem brota, neste contexto, como elemento de construção que adentra o universo semântico da memória criadora.

O processo de montagem dos signos será o viés pelo qual conseguiremos compreender a tessitura do discurso da memória criadora do sujeito. Tanto no curta-metragem como nos poemas, a percepção do sujeito para com o mundo faz com que ele encontre nesse mundo os signos motivadores do seu olhar, motivadores de uma perseguição e de uma trilha de imagens que lhe vêm a partir de um processo involuntário. Por isso o caos aparente que a montagem das imagens no curta-metragem e no poema irá recuperar. O processo criativo finalizador do filme e do poema trará o elemento crítico inserido na própria construção da linguagem.

Nesta proposta de estudo, a correspondência entre as artes em termos das homologias estruturais que constroem possibilidades de sentido entre as formas, mimetizam no universo de cada uma delas os elementos estruturantes de um dizer. Argan (1993) afirma que, segundo o pintor Wassily Kandinsky (1866 – 1944), as formas têm um conteúdo intrínseco a elas, sendo tal conteúdo semantizado em termos das relações estabelecidas no interior da composição entre forma e cor, densidade, volume, espacialização, etc.: “o conteúdo semântico de uma obra varia segundo a cor a que ela está ligada (e reciprocamente)”. (ARGAN, 1993, p. 318) No caso dos objetos que estudamos aqui, o conteúdo semântico é obnubilado pelo encadeamento de um pensamento abstrato advindo de um processo analógico do sujeito no seu olhar atento e liberto das cadeias lógicas da língua. É ainda Kandinsky que irá afirmar que “uma arte pode aprender com outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma; isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente”. (apud GONÇALVES, 1994, p.208)

Referimo-nos aqui, portanto, ao poético como o traço pelo qual as obras em estudo (o curta-metragem e os poemas) nortearão seus roteiros de possibilidades estilísticas: a imagem e a palavra rompem com os limites do olhar e promovem uma sintagmática de retorno ao elemento mais primitivo: a percepção humana, o encontro com um aqui e agora, com o próprio sujeito e com a própria arte. Eis o viés híbrido que tece uma e outra linguagem e que nos leva por suas linhas e dobras a rever a palavra e a imagem nessa descoberta.

1 Na dobra da imagem

A obra de Joel Pizzini, **Enigma de um dia**, constrói uma viagem que se inicia no olhar do vigia do museu para o quadro que está em exposição na galeria, e termina no mesmo ponto, no retorno ao olhar, cujo objeto da percepção, o quadro **Enigma de um dia**, de De Chirico, é revelado ao espectador, cujo lugar, no início do filme, é perturbador. A câmera, situada no espaço da tela, flagra os visitantes do museu ao passarem e mirarem o quadro que está onde nós, espectadores, estamos (do lado de cá e, portanto, fora da tela). Essa situação inusitada do olhar das personagens para o local onde estamos promove um incômodo que percorre toda a narrativa do filme, pois o processo de construção da sequência vale-se da montagem expressiva que nos ilude ao ligar as cenas que se sucedem na tela. Essa ilusão é dada pela aparente falta de lógica que une as cenas, cuja narrativa não nos leva a lugar algum.

O corte que marca a passagem do lugar real ocupado pelo vigia do museu para o lugar virtual em que sua viagem perceptiva ocorrerá, dá-se no enquadramento de seu olhar no campo visual da tela, como a preenchê-la, por alguns segundos: um olho que nos olha, pois estamos no lugar da pintura, no seio da qual esse olhar mergulha. O grande plano com que é exibido esse enquadramento nos retira do lugar acomodado das certezas e nos aponta para uma relação sensível e perceptiva com que está por vir. O lugar que habitamos virtualmente no filme (espaço do objeto observado) é o elemento estratégico que nos insere no espaço do possível, da ficção, do universo da imagem. Essa situação incômoda perturba-nos, pois, tal qual num sonho, os espaços assomam-se diante de nós,

percorrêmo-los, e transformamo-nos em seu objeto, levados que somos pela força da analogia das formas que vão se sucedendo na seqüência.

O curta-metragem trabalha com a ilusão da continuidade: a seqüência realiza-se por meio de fragmentos, sem encadeamento lógico. A montagem segue um rumo que desestabiliza a expectativa e rompe com a narratividade, e cria um roteiro labiríntico, por meio do qual as imagens vão plasmando o olhar do vigia que vê o quadro e, catafórica e anaforicamente, recolhe e refrata as imagens, que nascem da memória. Esta é acionada num processo revelador das imagens e da percepção crítica do espaço e do tempo. No curta-metragem, são acionadas a memória de um tempo histórico (a São Paulo dos imigrantes) e a de um tempo estético (a arquitetura, a escultura, a pintura e o próprio cinema). A ação de olhar o quadro, pois, torna-se elemento motivador da memória, que, involuntariamente, vai acionando lugares, espaços, tempos, figuras, tempos passados, que vão se sucedendo e nos levando para um não-lugar, um espaço interno da personagem, em cujos passos vão-se agregando, por meio de um procedimento de colagem, referências à pintura e à escultura, objetos que, metalingüisticamente, se tornam o discurso do realizador que se funde à consciência da personagem, numa referência à construção da “subjativa indireta livre”, de que nos fala Pasolini (1982):

É indubitável, todavia, que um Discurso Indirecto Livre é sempre possível em cinema: chamemos-lhe “Subjectiva Indirecta Livre” (a qual, em relação ao seu análogo literário, pode ser infinitamente menos articulada e complexa). Uma vez que estabelecemos uma diferença entre “Discurso Indirecto Livre” e “monólogo interior”, convirá saber de qual destas duas operações está mais próxima a “Subjectiva Indirecta”. (PASOLINI, 1982, p.145)

Esse mergulho na consciência da personagem é concebido por imagens reveladoras de espaços que metaforicamente trazem a idéia de tempo como: estações férreas, trilhos, rodas de bicicleta, escadas, postes, torres e fios elétricos, cujos planos são percorridos pela personagem do vigia, ao longo e em diagonal, com a câmera parada, distante, ou com a câmera subjetivamente seguindo os passos da personagem, a qual permanece muda, inquieta, observadora, à espera, para novamente insistir na caminhada. Tais espaços percorridos pela personagem são concebidos como meios pelos quais “a posição das coisas se torna possível”. (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 249) Em outras palavras, o espaço da tela (do filme e da pintura, como veremos) torna-se “especializante”, cujas relações em seu interior, as relações dos planos e das figuras que compõem esses planos, são apenas possíveis, ou melhor, têm sua existência, a partir da memória da personagem, que descreve esses espaços ao percorrê-los e que a câmera mobiliza no tempo da duração do enquadramento. A possibilidade dos espaços criados pela existência dos objetos artísticos (arquitetura, esculturas, afrescos, pinturas em molduras, ou outras composições que remetem à linguagem da pintura) que guardam com a personagem uma relação de contigüidade (pois o vigia trabalha no museu), surge no uso do dispositivo do discurso indireto livre. Outras referências a lugares, planos e objetos da paisagem, como postes, campos, estações de trem, trilhos, paredes de fábricas, jardins, bancos, caoticamente representados numa seqüência que desafia a lógica narrativa linear, surgem a partir desse mergulho na consciência da personagem, como a flagrar a memória empírica, que surge fragmentada, em mosaico. A possibilidade do mergulho torna a construção da seqüência próxima ao cenário enigmático da obra **Enigma de um dia**, de De Chirico, para onde retornamos (e descobrimos), na última cena, os índices disseminados ao longo do filme.

O processo enunciativo da imagem torna-se possível no mergulho do realizador do filme na consciência da personagem; sua subjetividade é captada na desordem com que é flagrada e miticamente incorporada pela imagem. O discurso do realizador opera uma metalinguagem ao inserir as molduras de outras linguagens artísticas, as quais já fazem parte e já têm existência no horizonte perceptivo da personagem e, outrossim, no horizonte do espaço espacializante do quadro de De Chirico, cuja revelação, na cena final do filme, surpreende-nos pela sua presença imagética, condensadora dos espaços e dos tempos tecidos pela montagem fílmica.

O que motivaria a seqüência e o que geraria o sentido dos movimentos descontínuos e as desconexões semânticas? A montagem é o dispositivo responsável pelo corte, pela seqüencialização que interrompe semanticamente os planos, fazendo-os se sucederem em quadros autônomos, equidistantes, na sua natureza de quadro. A montagem é a organizadora do conteúdo de cada enquadramento, construindo espaços de confluência de elementos temporais e figurativos, cuja ordem subjetiva confunde os discursos da construção cinematográfica: ao mesmo tempo em que tais elementos se voltam para uma consciência artística construtora do próprio discurso, também perfazem uma memória de tempos e lugares que é motivada pelo olhar do vigia para o quadro do museu.

A montagem justapõe planos e figuras num mesmo enquadramento e constrói um espaço em ausência, um não-estar, ocupado pelo sujeito que, imóvel, observa, e que silencioso oblitera no mesmo compasso a paisagem que se impõe como enigma.

Esse olhar é o elemento construtor do discurso poético traçado pela dicção do realizador que domina o artístico e que se insere no âmbito da memória da personagem, que habita o museu como vigia. No percurso de idas e vindas, a personagem performatiza o encontro com o obstáculo, com o objeto, com o signo, que é a própria memória sógnica motivada pela visão do quadro cujos signos geométricos, cilíndricos, solitários, acionam a memória involuntária do sujeito dos lugares que percorre. Esta memória involuntária é uma virtualidade que se presentifica na subjetividade que a representa. É um passado de experiência representado no presente, atualizado por um agora. Poderíamos falar aqui de um desejo que não se esgota nesse fruir das imagens observadas.

Segundo esta concepção um quadro reproduziria de um espetáculo aquilo que o olho jamais poderá saciar-se. Aquilo pelo qual isso satisfaz o desejo que se pode projetar retrospectivamente até sua origem seria algo que, ao mesmo tempo, nutriria continuamente aquele desejo. (BENJAMIN, 1983, p.52)

A viagem perceptiva da personagem é plasmada nos objetos que representam a arte e que se inserem na pseudonarrativa como vozes que apontam para o próprio objeto artístico, perfazendo, no discurso do realizador, uma metalinguagem que procura trazer para o diálogo com o cinema o tempo estético e histórico da pintura, por exemplo. Assim, o discurso da pintura adentra a paisagem da tela cinematográfica em referências inusitadas, como a “natureza morta” sugerida pelas frutas dispostas no carrinho de frutas do lado esquerdo inferior da tela, na cena que focaliza a personagem no alto da escada em frente à estação ferroviária. Tal referência pictórica atua como um metadiscorso que paralelamente à viagem da memória da personagem, atua como um dêitico. Outro momento é o do cacho de bananas suspenso na entrada de uma habitação rural, em frente da qual um violeiro toca. Cena que reporta a um traço da pintura brasileira de finais de século XIX, como a de Almeida Júnior (1850 – 1899) (**O Violeiro**, 1899), e à imagem das bananas que também habitam outros quadros de De Chirico (1888 – 1978). Em outro momento do filme, estampado num paredão rústico, o quadro **Operários** (1933), de Tarsila do Amaral (1883 – 1873), surge como uma voz inserida na paisagem, cujo sentido reponta ao ambiente urbano da estação de trem, das migrações, do movimento, do tempo, cujos trilhos ressoam mais do que índices de um passado de imigrantes em São Paulo, onde as cenas, em sua maioria, são ambientadas no filme. A viagem da memória é a metáfora advinda das referências pictóricas e arquitetônicas dos espaços percorridos. A escultura é outra voz que ressoa em enquadramentos que metaforicamente mimetizam o tempo mítico da arte e cuja presença em planos próximos, muitas vezes, fazem ressoar o dado estético do belo sublime, referendado pela sua natureza clássica de modelo (o que nos reporta às referências estéticas e biográficas do pintor De Chirico, nascido na Grécia). Nesta presença, o curta-metragem transforma as imagens artísticas em personagens de um dizer.

Até aqui nos referimos à sintagmática do filme organizada por meio de um processo labiríntico que dialoga com a ilogicidade surrealista (colhida na natureza do quadro de De Chirico). O enigma das imagens, que antes eram refratadas e percorridas pela personagem que parecia perceber

tudo com estranheza, como se estivesse ausente e distante de tudo, esse enigma permanece na cena final do filme, em que a tela do pintor acaba ocupando um grande plano e coincidindo com a tela em que o filme é projetado. A duração em que essa tela permanece a nossa frente somada ao silêncio isola-nos no cenário e, numa construção em abismo, adquirimos a mesma posição daquele que olha: primeiro o do vigia do museu (que está de costas para nós na cena final, no mesmo ponto, em frente ao quadro, olhando para ele, adquirindo aqui a câmera uma perspectiva de terceira pessoa); segundo, a posição da figura central do quadro que está voltada, de costas para nós, para o cenário que tem a sua frente: um cenário tenebroso e rarefeito, devido aos vazios espaciais que situam a figura no centro da tela, através da qual uma luz corta o cenário, de cuja origem brota um trem que solta fumaça no horizonte. Índices de passagem e solidão nesse cenário que nos arrebatam para uma dimensão física outra, não-humana, a-histórica, intemporal, de silêncio absoluto. O poético aqui se instaura, pois, analogicamente, a dimensão da imagem da pintura recolhe os signos disseminados no filme, em cujas ligações, soltas e oníricas na sua natureza, são cataforicamente recolhidos.

Será dentro da perda da memória do sujeito que o curta-metragem encontrará sua condição de ser como linguagem. Será por meio dos elos dinâmicos de abismos que as imagens do poema de João Cabral encontrarão correspondência com o cenário hermético e profuso do filme que se desenrola sobre si mesmo, para encontrar-se com o olhar que o inaugura.

2 Na dobra da palavra

Em **Pedra do Sono**, a poesia desfaz-se em tiras, em camadas, em emanções de uma subjetividade que vai buscar na liberdade criadora da memória as sensações de um mundo que se apresenta como um enigma para o sujeito da percepção. A traduzibilidade dessas sensações torna-se possível por meio de uma linguagem que se situa num entre, num intervalo permanente, entre um aqui e um lá. Em outras palavras, as imagens poéticas permeiam a zona que separa o mundo de sua representação pelo sujeito. Nesse espaço intervalar, procuram as palavras para apresentarem sua possibilidade de existência. O espaço do poema, a organização em versos dessa possibilidade da existência, revela o dado da construção que, ao tentar revelar a substância das imagens, traz o elemento plástico que se antecipa a ela. É a forma o elemento principal que nos dá a conhecer as imagens. E a forma é fruto da atividade construtora racional do sujeito que se distancia e que recolhe no nascedouro da memória o impossível. Em **Pedra do Sono** o impossível traz na sua face de palavra o enigma da representação.

A memória construtora do autor reorganiza os resíduos desse desenlaçar-se da memória do sujeito, que é sua experiência estética com o mundo. Os resíduos de sensações e gestos, de olhares e desejos, de decepções e contrastes, inauguram a semântica das palavras e o tom que confere ao discurso uma presença concreta. Em **Pedra do Sono**, João Cabral de Melo Neto confere à palavra poética visualidade e força mítica, revelando sua presença primitiva e construtora de um olhar. Sem receio do caos, os versos do poema **Dentro da Perda da Memória** mergulham no mundo onírico que prevalece no tempo mítico de um dizer as coisas, trazendo na palavra a liberdade de ser, sua liberdade criadora.

A “carnadura concreta” do dizer traz para o plano sintagmático e semântico dos versos o hermetismo das imagens e a valorização da plasticidade do discurso que as representa, conforme Antônio Cândido (apud GONÇALVES, 1989, p. 34) já observara em sua leitura do livro de João Cabral. Será dentro da perda da memória do sujeito poético que o processo de semiose representar-se-á enquanto procura, enquanto gesto, enquanto caminho de ser dentro da linguagem. Não à toa surge no poema **Dentro da perda da memória** a figura do retrato como janela para as possibilidades migratórias das imagens que se disseminam na trilha dos versos que terminam se engavalgando em pronomes relativos e preposições, conjunções temporais e aditivas, verbos no imperfeito do indicativo casados com verbos no subjuntivo e no presente do indicativo, como a perturbarem o tempo e o espaço da representação, como a deslocarem num processo criador os signos que emergem ao olhar.

A lógica do encadeamento sintático-semântico dos versos constrói aos poucos na leitura um caminho que persegue a si próprio, sua própria trilha, assim como no filme **Enigma de um dia** o processo labiríntico da imagem instaura pela montagem um diálogo com a ilogicidade surrealista. Os versos, assim como os planos de idas e vindas do sujeito no filme, mergulham na lógica do subconsciente e avançam por figuras e gestos que destituem nossa expectativa e invadem o abismo imagético de um dizer. Em **Dentro da perda da memória**, percebemos o sujeito percorrer por meio de versos de estruturação sintática irregular (o que já é um dado que sinaliza o caminho de incertezas da palavra obliterada no seu significado, na sua dimensão de significar, conforme a sua natureza de referente) um abismo semântico regulado por uma ordem onírica. A ausência é o abismo do qual a poesia procura fugir; mas na sua trilha aberta para o caos, o abismo se torna o lugar do desejo. Pois é para dentro dele, da memória que representa, que as imagens infalivelmente tendem a retornar.

Em **Dentro da perda da memória**, o primeiro verso circunscreve a imagem da perda do tempo cronológico, ao iniciar uma trajetória discursiva que evidencia um alogicismo surrealista e de desconexões semânticas. Um jogo de ausência e presença faz-se na referência às imagens que chegam próximas ao leitor na sua referencialidade primeira e ao mesmo tempo se distanciam pela impossibilidade de visualizá-las completamente, pois se desdobram em outras imagens e, nessa sucessão de signos, o encadeamento espacial abisma-se em fragmentos sinalizadores da expansão mimética: o retrato como signo de representação, como foco de possibilidade de ser:

Dentro da perda da memória
uma mulher azul estava deitada
que escondia entre os braços
desses pássaros friíssimos
que a lua sopra alta noite
nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
Que em certas horas do dia
Cresciam prodigiosamente
Para que as bicicletas de meu desespero
Corressem sobre seus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas
Chegavam meus amigos alucinados.
Sentados em desordem aparente,
ei-los a engolir regularmente seus relógios
enquanto o hierofante armado cavaleiro
movia inutilmente seu único braço.
(MELO NETO, 1979, p. 376-7)

É do retrato, pois, que nascem as possibilidades figurativas e temáticas (“E do retrato nasciam duas flores/(dois olhos dois seios dois clarinetes)”), que mesclam a espontaneidade do discurso poético a uma consciência criadora, inventiva, tal qual no curta-metragem **Enigma de um dia**, em que as imagens brotam das possibilidades miméticas do quadro de De Chirico, disseminando outras que invadem a esfera de uma percepção crítica da linguagem pelo realizador do filme. A não existência de pontuação entre os signos que aparecem dentro do parênteses implica uma complexidade na concepção da imagem, cuja abstração e conseqüente visualidade é objetivada no seu gesto de mostrar-se no poema. Em outras palavras, visa-se a uma representação concretizada da imagem que tem sua natureza na memória, espacializando-se aqui no signo do retrato.

A articulação entre os versos no poema dá-se por meio do corte imagético e não por força da métrica, dado mecânico que se antecipa ao poeta. O verso inicial – “Dentro da perda da memória” – introduz o leitor no ambiente atemporal e espacializante do poema. Ambiente que a memória do sujeito vai construindo pelas imagens que brotam e se ampliam, deixando-se fluir pelos interstícios da linguagem e apontando para um tempo onírico, primitivo, que encontra no sujeito o veículo necessário para sua emanção. Sua consciência inventiva amalgamada a sua percepção pura do universo vai recortando e construindo uma sequência de planos e percursos, cujas figuras se revelam, por um processo de desrealização, únicas e deslocadas na sua natureza de referentes, porque perturbadoras pela sua coexistência no espaço do verso.

A imagem das “bicicletas de meu desespero” traz esse incômodo do sujeito que recolhe da memória a presença metonímica das coisas e dos seres. A imagem das “bicicletas” retoma um sentido de movimento e de tempo, que congrega um encimesmamento perturbador, ou melhor, uma imagem que procura na qualidade formal desse objeto – a circularidade, os aros que dividem as zonas espaciais e cujo movimento marca o percurso de um tempo entre uma zona e outra, tempo que se repete indefinidamente, maquinalmente. Essa qualidade emana para os versos, que funcionam como aros de tempo da trilha percorrida pelas imagens ao longo do poema. Este raciocínio nos coloca novamente diante do curta-metragem: o sujeito (o vigia) que percorre e que viaja pelas trilhas dos corredores de sua percepção, surge acompanhado de sua bicicleta (elemento que revela o paradoxo da construção temporal da narrativa que narra sua própria ausência) que o leva de um canto a outro do espaço, como a mimetizar os caminhos de tempo que constroem o discurso criador do poético, na sua referência às figuras e planos que nos remetem, num processo indicial, ao quadro título do filme na última cena. Esse automatismo presente na insistência das rodas da bicicleta, e no percurso que continua “brotando” de um plano a outro, instaura no sujeito um sufocamento e uma inquietação que se apresenta nos espaços e planos que se constroem como silêncio e como vazio. E esta imagem remete às bicicletas “de meu desespero”, o que nos leva para um espaço irracional que se preenche e se esvazia pelas figuras que o compõem.

Entre a dobra e a linha

O poema **Dentro da perda da memória** percorre uma zona intervalar do processo perceptivo da memória do sujeito, que insere a leitura numa trilha metalingüística (“E nas bicicletas que eram poemas”) que atua como crítica do ato criativo cuja natureza se desdobra novamente na figura dos amigos alucinados engolindo regularmente seus relógios enquanto o “hierofante armado cavaleiro” move seu único braço, numa reiteração desse tempo perdido, desse tempo mutilado, cuja regularidade é ironicamente representada pelas imagens obliteradoras do tempo cronológico. O processo de desrealização constitui-se no movimento alucinado da obliteração do tempo como condutor lógico e marcado do reconhecido. Oferece-se no poema a zona intervalar da pregnância das imagens que revelam o movimento profuso do tempo na construção do espaço poético, zona de incertezas e de crítica a um dizer que se ordena pela linearidade.

No curta-metragem **Enigma de um dia**, o processo de desrealização de um narrar se impõe pela montagem que seleciona do léxico de imagens que é o mundo daquelas que retomam o paradigma da criação e de sua consciência crítica: a própria arte, como já foi dito anteriormente (referências a pinturas, esculturas e arquiteturas). Referências cuja enunciação revela a crítica ao próprio percurso construtivo da arte, um percurso sinuoso que rompe com a expectativa do olhar que pensa reconhecer o universo de signos que se apresenta para o vigia e para nós, que acompanhamos sua trajetória. Ainda que o referente dos lugares e traços da paisagem se apresentem como tais, como passíveis de nomeação, sua presença incomoda no traçado entre as sequências das cenas, pois o viés da analogia nos remete a um referente que não está lá e que se reveste como enigma. O correlato desse gesto enunciativo vai encontrar-se na presença do “retrato” como o lugar retórico do poema **Dentro da perda da memória**, a metáfora da representação, de um fazer que se transforma no pró-

prio poema (“E nas bicicletas que eram poemas”). E de um fazer que se transforma, no próprio filme, em crítica ao cinema narrativo e linear (e aqui a discussão alcançaria um viés que ultrapassaria o espaço deste artigo). Talvez esteja aí a chave do enigma de ambos os objetos artísticos estudados aqui: ambos perfazem um exercício retórico de um dizer, uma paródia da retórica que lê, portanto, criticamente, o processo criador enquanto fruto da percepção do sujeito, plasmada no seu caos e organizada pelo realizador do filme e pelo poeta.

Percebe-se, pois, na construção geral dos objetos em estudo que na tessitura do processo construtivo das imagens, a insistência de uma retórica do processo construtor do discurso poético instaura o enigma responsável pela carga motivadora dos signos. Em ambos os objetos aqui focalizados, a percepção, sua traduzibilidade para o código que lhe dará presença, passará obrigatoriamente pelo referente, responsável por permear o olhar do sujeito, responsável por arriscar-se ao movimento de sua própria construção e de instaurar o enigma no próprio homem.

Referências Bibliográficas

- [1] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- [2] BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas de Baudelaire. In: _____. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1983. p.27-56.
- [3] GONÇALVES, Aguinaldo José. *Transição e permanência*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- [4] _____. *Laokoon revisitado*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- [5] KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na arte: e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- [6] MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- [7] MELO NETO, João Cabral. *Poesias Reunidas*. 3a. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.
- [8] PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982. p.137-152.
- [9] PIZZINI, Joel. *Enigma de um dia*. 35mm, colorido, ficção, 1996, Brasil, 20 min.

¹ **Susanna BUSATO, Profa. Dra.**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários
susanna@ibilce.unesp.br