

O Cinema de Poesia

Talita Prestes

Em 1965 Pasolini reúne em uma alocução sua visão sobre a linguagem do cinema. Para ele, tal linguagem é uma invenção arbitrária e não instrumental. Tem o peso dos signos, que muitas vezes são facilmente reconhecidos, por ser um patrimônio comum do espectador.

As atuações no cinema fazem parte do processo de caracterização dos signos, cujo significado de gestos e as maneiras de falar formam os arquétipos. O homem está habituado a ler a realidade visualmente, ou então reconhece tal realidade através dos in-signos que representam o mundo da memória dos sonhos.

O fundamento instrumental do cinema basicamente consiste em um mundo de imagens significativas, os mecanismos mnemônicos auxiliam na memória. Com isso, os escritores têm a função de utilizar as palavras do dicionário, as quais todos nós temos memorizado e dado um uso no decorrer da vida. O cineasta deve enriquecer os in-signos do cotidiano.

Existe uma comunicação automática ou onírica, o que possibilita a linguagem. Os in-signos são tirados do caos e tornam-se signos. Surge então uma invenção estética. No cinema é muito comum uma convenção estilística. Um ponto frágil do cinema é o tempo e o sentido das palavras que andam em comunhão com os modismos, e com o tempo o significado se perde ou ganha outro valor.

Os objetos do filme podem se tornar imagem cinematográfica, mas não é ideal torná-los de apenas uma interpretação. Nenhum objeto é bruto, todos podem se transformar em signos simbólicos. É uma forma de legitimar o trabalho do cineasta. Pasolini alerta para o fato de que o estilo do cineasta se define por objetos, assim como o poeta se define pela cidadania de signos pré- gramaticais. Na construção de um dicionário, o cineasta não pode escolher termos abstratos.

Alguns fatores também devem ser levados em consideração para afirmar a natureza artística do cinema, como seu caráter metafórico. O poder de dar corpo ao sonho.

Em algum momento o cinema de poesia passa a ser uma prosa narrativa, e surge então um novo gênero de expressão: o espetáculo de evasão. De poesia e

onírico, o filme passa a ser interpretado e os sentidos irracionais passam a ser latentes. Os filmes de arte se adaptam ao racional, às formas convencionais de linguagem.

Os arquétipos linguísticos dos in-signos são as imagens, referências comuns ou subjetivas. A subjetividade é uma marca da poesia. A escolha é do cineasta, logo é subjetiva. O cinema pode ser dividido em sua forma naturalista e subjetiva; ou seja, linguagem de prosa e linguagem de poesia.

Mesmo que em filigrana, a metáfora é uma poesia em um filme, e se liga com outras metáforas no discurso.

Com relação ao discurso, este pode ser dividido em Livre Indireto, que é quando o autor adapta o personagem ao meio, e Discurso Direto ou nada mais do que a câmera subjetiva, o ator reproduz o diretor em um monólogo interior.

O discurso livre é uma consciência de classe e é diferente da linguagem do autor. O estilo do autor se revela diferente da forma final. Duas pessoas apresentam olhares diferentes e rostos diferentes sobre a mesma coisa. A prática linguística é baseada nos diferentes olhares. A maneira de contar uma história, só pode ser estilística e nunca linguística, pois existem as maneiras de interpretação. No conceito de Pasolini, o discurso livre indireto é o que instaura uma possível língua técnica da poesia dentro do cinema.

Uma característica do cinema de poesia é o de fazer sentir a câmera. Contrariando a técnica hollywoodiana de fazer com que os movimentos passassem incólumes ao espectador. O cinema clássico não é poesia e sim uma narrativa.

O estilo é um ponto forte do cinema de poesia, um bom exemplo são os raccords que denunciam a sequência de cenas. Existe uma necessidade de brincar com os códigos técnicos, que nasceram para ser um divertimento entre os diretores e logo se transformaram em regras cinematográficas.

O resumo acima é de uma famosa alocução de Pasolini, feita em junho de 1965, no Festival do Novo Cinema de Pesaro. O texto encontra-se no volume Empirismo Eretico (Ed. Garzanti, Milão, 1972).