





JOEL PIZZINI

CINEMA DE POESIA





*Minhocas arejam a terra;
poetas, a linguagem*

MANOEL DE BARROS, *LIVRO DE PRÉ-COISAS*



CINEMA DE POESIA POR ESCRITO

A publicação do livro *Cinema de Poesia* é um antigo sonho que se realiza agora graças ao Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo e a Zita Carvalhosa, que teve a sensibilidade de investir mais uma vez na reflexão, ou seja, os filmes passam, produzem memória e a literatura prolonga os sentidos provocados pela experiência cinematográfica.

Desde o meu primeiro filme, *Caramujo-Flor*, de 1988, tenho uma relação afetiva com o Festival que vi nascer no Museu de Imagem do Som em São Paulo, e atraía centenas de espectadores num fenômeno que ficou conhecido como “Primavera do Curta”. Eram tempos de crise, que culminaram com os sombrios Anos Collor, e o cinema de curta duração naquela época se tornou a trincheira de resistência do audiovisual, onde criadores aliados do *métier* e jovens talentos identificavam ali um autêntico espaço para exercer o talento e criar um repertório.

Durante 25 anos, uma geração inteira de autores fez no Festival de Curtas um (kino)fórum de experimentação de linguagem e intercâmbio com outras cinematografias. Descobri verdadeiras pérolas em muitas edições, conheci a fundo, por exemplo, a obra de Agnes Varda, participei de vários festivais como diretor, debatedor, integrando DVDs especiais e ainda acompanho, sempre atento, as retrospectivas e surpresas apresentadas a cada ano. Nessa direção, o lançamento do livro “Cinema de Poesia” é um desdobramento reflexivo de minha trajetória autoral em sintonia com a filosofia de um Festival intimamente ligado ao cinema plural, que traduz o que inova o mundo do cinema, do centro irradiador até o clamor das periferias.

O livro sai após a edição do DVD *Cinema de Poesia*, produzido pelo CTAV/MinC a partir de concepção inicial do crítico e escritor José Carlos Avellar, a quem agradeço também pela iniciativa bem como a Fernanda Rocha de Miranda que abraçou o projeto desde o. Com bela arte de Marise De Chirico e Adriana Campos da estação e o livro via Sesc e a Pólen Editorial enfim ganhou forma e, com os curtas, o circuito. Longa vida ao Festival Internacional de Curtas!

JOEL PIZZINI

APRESENTAÇÃO

A publicação de “Cinema de Poesia” integra as comemorações do 25o Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo, que exibiu toda a produção em curtas-metragens do diretor Joel Pizzini e este ano aproveita a ocasião festiva para exibir a mostra “Prospectiva Joel Pizzini”, que abre a primeira exibição de *Mar de fogo*, seu mais recente trabalho, sobre as pulsões inventivas de Mário Peixoto, autor do seminal *Limite* (1930).

A mostra continua com *Elogio da Graça*, *Dormente*, *Enigma de um dia* e seu filme de estreia, *Caramujo-Flor*, exibido na terceira edição do Festival, em 1992, ainda no Museu da Imagem e do Som.

Esta compilação reúne pensatas sobre os filmes *Caramujo-Flor*, *Enigma de um dia*, *Glauces* e *Dormente*, inicialmente destinadas a compor o encarte que integraria a coletânea desses curtas em DVD, lançada pelo CTAv em XXX. Com o apoio do SESC, transformou-se nesta publicação a ser distribuída durante o Festival.

São textos que investigam os interstícios dos filmes, produzidos por críticos e parceiros do cineasta, e seguem a ordem do próprio DVD. É o caso, por exemplo, de Sergio Medeiros, colaborador no roteiro de *Enigma de um dia*, entre outros filmes, e de Livio Tragtenberg, responsável pela trilha sonora de várias produções de Pizzini, que aqui fala sobre Alberto Savínio, irmão do pintor Giorgio De Chirico, cuja obra é justamente o mote de *Enigma de um dia*.

Ao levar essa sequência de reflexões sobre a produção desse que é um dos mais expressivos cineastas e documentaristas de sua geração ao grande público, o Festival de Curtas de São Paulo espera poder contribuir para ampliar cada vez mais o alcance do formato de curta-metragem.

15 RASCUNHO DE PÁSSARO
José Carlos Avellar

19 UM CINEMA QUE VIAJA DE TREM
Francisco Elinaldo Teixeira

35 ENIGMA / QUADRO
Joel Pizzini
UMA ESPECULAÇÃO ALEGÓRICA

43 "GLAUCES" SÃO OS OUTROS
Sérgio Medeiros

45 DORMENTE - UMA VISÃO ABSTRATA
Sérgio Medeiros

46 BIO
ALBERTO SAVÍNIO

47 MÚSICA DE AMADORES, MÚSICA DE AMANTES
Lívio Tragtenberg

51 CINEMA DE AUTORES (UM BARCO SÓ)
Joel Pizzini

60 TRAJETÓRIA E FILMOGRAFIA



“É um filme sobre a linguagem do cinema, quer dizer, o cinema viaja de trem. A gente procurou, através desse movimento do *travelling*, viajar pelas possibilidades plásticas do espaço, dos grafismos. Essas questões que eu acho que todo artista sempre pesquisa, quer dizer, como trabalhar as relações entre tempo e espaço”.

JOEL PIZZINI, *TRAVELLING*, 1997



José Carlos Avellar

RASCUNHO DE PÁSSARO

Quando, no final da sessão, *Providence* se apagar na tela do Estação Botafogo o que vai ficar mesmo na memória do espectador é um filme montado com algumas imagens de Alain Resnais e mais algumas imagens da pequena ficção poética que abre o programa, *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini.

17

Os dois filmes, que ficam em cartaz até domingo, partem de uma idêntica paixão pelo sentimento que se expressa primeiro através de palavras, de uma idêntica paixão pela palavra mesmo, e se preocupam em mostrar no cinema não o mundo real, palpável, material, imediatamente visível, tal como pode ser percebido pelos olhos no primeiro instante do olhar, naquele primeiro instante em que o olho é só um aparelho de visão, em que o olhar é só um mecanismo de ver. Um e outro filme tem como preocupação mostrar a realidade tornada real pelas palavras, pela imaginação, pelo sentimento e pela compreensão que o olhar empresta às coisas que olha. Um e outro filme não filmam diretamente o mundo visível, as pessoas e as coisas, mas sim, nelas, nas coisas visíveis, o que existe entre elas. Os dois filmes tornam visível o sentimento que liga as pessoas a outras pessoas e a coisas.

Resnais, como de hábito, trabalha a partir de um texto que solicita a um escritor — e bem precisamente a um escritor mesmo, e não àquele especial tipo de escritor que escreve para não ser lido, o que prepara roteiros de cinema, o que escreve para que a sua escrita desapareça e ceda lugar a imagens. Um texto tem estado na base dos filmes de Resnais desde o seu primeiro longa-metragem, *Hiroshima, meu amor*, feito há 30 anos a partir de um original de Marguerite Duras. Em *Providence*,

feito em 1977, o original é do escritor e teatrólogo inglês David Mercer. Joel Pizzini, que estreia no cinema com *Caramujo-flor*, trabalha a partir da poesia do mato-grossense Manoel de Barros, 72 anos, oito livros publicados, um mais pronto para sair, autor pouco discutido na literatura brasileira apesar de seus 50 anos de atividade.

Terminada a sessão, depois do filme de longa-metragem, é bastante provável que o espectador sinta vontade de ver de novo a pequena ficção poética, cerca de 20 minutos, que o precede. A idêntica paixão pela palavra leva os dois filmes a soluções afins e, por isso, depois de ver de que modo Resnais se serve em *Providence* não só do texto de um escritor como de um escritor como personagem — e da imaginação deste escritor como base para as imagens do filme — a gente se sente como que vendo de novo o filme curto como uma preparação do olhar, como um esboço (ou, podemos usar um verso de Barros citado no filme, “Um rascunho de pássaro”), para a conversa que se dá no filme longo. E vice-versa, o filme longo como uma introdução para a visão e compreensão do filme curto.

Logo chama atenção o fato de o filme de Pizzini ser um filme sobre um poeta que, em lugar do caminho, já tantas vezes trilhado, de falar do poeta pela voz dos outros, tenta falar através da voz própria do cinema. Nada de entrevistas, depoimentos, ou leitura de textos críticos ou biográficos sobre Manuel de Barros, mas sim a sua poesia transfigurada. O filme curto, como o longo que vem depois, procura ver de dentro da cabeça do escritor. Não um filme sobre um poeta, mas um filme sobre a poesia, ou um filme como uma poesia. Ney Matogrosso, Rubens Corrêa e Tetê Espíndola são usados para dar corpo, palavra e sonoridade cinematográfica aos poemas de Barros.

No filme, o espectador não apanha nem dados biográficos sobre o poeta, nem uma relação ou leitura informativa e fria de seus versos, mas sim uma vontade de filmar movida por um sentimento poético idêntico ao que faz os versos do poeta mato-grossense. Tanto melhor: numa conversa com o diretor Joel Pizzini, Manoel de Barros disse que sua técnica de fazer versos é a colagem mesmo; disse que é um montador de palavras, que pega as palavras e enlouquece as palavras, subverte a regência e assim por diante.

No rosto de Rubens Corrêa ele vai buscar às vezes uma ruga na testa, um detalhe que de tão detalhe que é, parece à primeira vista tanto uma ruga na testa como uma paisagem — terra, pedra, montanha, areia ao sol. No detalhe do caramujo pequenino que avança devagar sobre a madeira ou pedra, vai buscar uma imagem ampla que cobre toda a tela e se abre para os olhos como um mundo novo. As imagens são soltas, não se ligam para contar uma história, para descrever uma ação precisa, mas só para compor uma atmosfera. Poderíamos dizer: as imagens são enlouquecidas, subvertidas, e então montadas — cinema falado, fala cinematografada. Quando, então, neste contexto em que as imagens já correm de modo singular, não narrativo, entra um verso de Manuel de Barros, entra a voz de Rubens Corrêa, ele surge de modo natural, num espaço feito especialmente para ele.

Um esboço, um rascunho — “a gente é rascunho de pássaro. Não acabaram de fazer...” diz o verso tomado como epígrafe — *Caramujo-flor* abre espaço para um voo bem particular no quadro do filme de curta-metragem entre nós, recuperando o prazer de reinventar o cinema como poesia.



Francisco Elinaldo Teixeira

UM CINEMA QUE VIAJA DE TREM

Em que condições o cinema pode ainda viajar de trem, um século após as imagens inaugurais dos irmãos Lumière (*A chegada de um trem*, 1895) comporem as primeiras projeções do seu cinematógrafo? Ou, formulando de outro modo, deleuzeano, como ressituar o trem do cinema (o conjunto de sua bagagem) frente ao desmoronamento do “esquema sensorio-motor”, que por longo tempo embasou uma “imagem movimento”, e a irrupção de “situações óticas e sonoras puras”, que vieram embasar uma nova “imagem-tempo”?

A história, a história do cinema, pode ser bastante labiríntica quando posta sob o signo da ruptura, do acontecimento disruptor.

Demonstração disso é uma matéria do caderno Ilustrada (*Folha de S. Paulo*, 05/12/98), sobre o lançamento do filme de Eric Rohmer. Na parte de cima, a manchete: “*Conte d’Automne* vai contra a corrente”. Na parte de baixo, uma entrevista com o cineasta e, como título, uma afirmação sua: “Sempre defendi o cinema de prosa contra o de poesia”. Observe-se o contrismo reiterado de cima a baixo. O que esse “contra” reitera? Tão somente que o solo daquele que se põe contra é o mesmo daquele contra o qual se indispõe. Nada mais tautológico, portanto, que qualquer contrismo. Isso foi, pelo menos, uma das grandes constatações que décadas de atividade contratual nos legou.

Com efeito, é apenas sob o resultado de uma torção histórica que a defesa desse “cinema de prosa contra o de poesia, do qual falava Pasolini”, pode ter algum sentido de algo que “vai contra a corrente”. Isso porque, em seu precioso ensaio dos anos 60 (*O cinema de poesia*, 1965), Pasolini denominou de “cinema de prosa” efetivamente a

corrente dominante que, por força da “violentação” que imprimiu às potências disruptivas do cinema emergente, durante décadas imperou com suas “convenções narrativas” que, perante a saturação de décadas de incontida vontade de contar histórias, não pretendiam mais do que compor “poemas visuais”, séries de “páginas líricas”. Indo mais longe ainda, na problematização que esse texto fazia do “cinema de autor”, Pasolini expunha o quão rápido (cerca de dez anos) esse novo cinema, nascido de um desejo de transgressão da normatividade clássica, transformara-se num novo cânone, ao construir “um patrimônio linguístico e prosódico que interessa simultaneamente a todas as cinematografias mundiais”.

Enfim, a reivindicação de um cinema de prosa versus um cinema de poesia nada na corrente de um final de século que, ao mesmo tempo em que constata uma falência dos grandes relatos, das grandes narrativas, não consegue conter sua irrefreável vontade de continuar narrando. Mesmo que boa parte do público, já bastante afinado com os desca-minhos introduzidos pelos novos meios audiovisuais, não compareça mais aos antigos rituais com as imagens, provocando o esfumaçamen-to de novos funcionamentos.

Nesse sentido, sempre foi muito mais temerária, por demandar processos estéticos mais complexos e não se ater às demandas de gostos dominantes, a afirmação de uma poesia do cinema. Continua sendo aí, numa paisagem audiovisual em que uma ampla maioria — de cineastas estabelecidos a jovens emergentes — define seu fazer artístico como um “saber contar histórias”, que um cérebro-pensamento ainda pode

afirmar a sua potência criativa, no desafio que abre frente ao caos e na fuga que empreende frente aos consensos, bons senso, sentidos comuns.

Para Pasolini, o fundamental da operação de passagem que vem afirmar uma linguagem de poesia no cinema consiste numa transmutação da “técnica do discurso indireto livre”, da literatura, numa “subjé-tiva indireta livre”, que o novo cinema punha em curso. Tomando como exemplo três cinemas de contemporâneos seus (Antonioni, Bertolucci e Godard), ele expõe em que medida já não se sustentavam neles os elementos de uma narrativa clássica (a narrativa direta subjé-tiva, do ponto de vista do personagem), transmutando-se tais elementos numa subjé-tiva indireta livre em que os dois tipos de imagens se contaminam, de modo a criar uma indiscernibilidade entre o visionarismo da câ-me-ra e o do personagem. É assim que, conclui Pasolini, o cinema de poesia emergente apresenta um conjunto de filmes duplamente caracteriza-dos: 1) o filme visto é uma subjé-tiva indireta livre, “por vezes irregular e aproximativa”, cujo realizador aproveita-se de um “estado de alma psi-quicamente dominante do filme” (o do personagem em estado alterado, anormal, em crise ou transe), operando uma permanente mimese “que lhe permite uma grande liberdade estilística, anômala e provocativa”; 2) sob esse filme, corre um outro que o realizador “teria feito mesmo sem o pretexto da mimese visual do seu protagonista”, filme cuja consistência é “inteira e livremente expressivo-expressionista”.

Retomando a questão levantada no início, num primeiro momento poderia soar estranho que um jovem cineasta, ao propor um elemen-to de inteligibilidade para se adentrar em seu filme, evoque justo uma

metáfora tão geneticamente vinculada à história do cinema, a do trem-movimento. Mais ainda quando o cineasta em causa, numa espécie de ajuste último de suas antenas, de sua escuta-percepção, reorienta-nos em direção às “possibilidades plásticas do espaço”, vindo inscrever seu cinema na densa e sempre temerária genealogia de um cinema de poesia.

Pois é aí mesmo, nesse horizonte que se abre às linhas de fuga dos signos poéticos, que o cinema de Joel Pizzini vem infletir-se. E o faz, sem a menor hesitação, através de um reiterado nomadismo, de constantes deslocamentos, dando um relevo que inquieta, por sua imponente presença, a esses espaços de passagens, essas arquiteturas do não lugar, que são as estações, os túneis, os trilhos de trem. Materiais de composição dos mais mobilizados, que atravessam todos os seus filmes, eles, no entanto, estão longe da mera reiteração dessa metáfora inaugural do trem-movimento, do cinema como arte do movimento.

De fato, em sua ampla configuração de espaços quaisquer, desconectados ou vazios, nas composições de naturezas-mortas que vez por outra deles revelam, enfim, em sua consistência de espaços desativados por vezes assumindo a feição da própria ruína, o que tais materiais dão a ver é o tempo como duração, a duração como inscrição do tempo nas coisas, o tempo mostrando-se em sua simultaneidade de presente e passado, como jato dessimétrico – simultâneo de atual e virtual.

1. DEVIRES NÃO HUMANOS DO HOMEM

(Caramujo-flor, 35mm, 21 minutos, 1989)

Uma imagem (“justo uma imagem”...) sintética que me ocorre frente ao primeiro filme de Joel é a de uma máquina aspiradora que tornasse a reunir, na sinuosidade de seu tubo distendido, grande quantidade de material antes pulverizado no tempo e no espaço. Máquina do tempo, em que o orgânico e o inorgânico, o vivo e o morto, o móvel e o inerte, o macro e o micro, compusessem uma interface ao mesmo tempo anterior e posterior à sua dispersão. A operação metódica aí acionada é das mais potentes, implicando o desafio de organizar um delírio poético multiforme e polifônico. Como procede?

Um princípio que aí sobredetermina o “sob”, procedimento de base, é a concepção do poeta como figura multifacetada, atravessado por inúmeros devires: animal, homem e mulher, criança jovem e velho, circunspecto e desarrazoado, musical e verbo-oral, sedentário e nômade etc. Para, por um momento, dar suporte-inscrição a tantos devires-poetas, Joel reúne um elenco todo de mato-grossenses, das mais diversas áreas e brilhos pelo país inteiro (o ator Rubens Corrêa e a atriz Araci Balabanian, os cantores-músicos Ney Matogrosso, Almir Sater e Tetê Espíndola, o filósofo Antônio Houaiss).

Dado o solo poético que lhe põe de base, de partida, o filme praticamente coloca em segundo plano uma noção de entrecho (enredo, trama). O procedimento é, por excelência, tradutor de estados poéticos, com suas questões formais e de estilo, seus estados incomuns de espírito, com

os visionarismos de que são tomados, suas duplicações, suas impossibilidades, o incompreensível que uma tensa visão escrava ou a pura contemplação diante da vida que escorre. O filme constitui-se, assim, como um grande bloco de sensações que relevam percepções vividas e afecções sofridas, em meio aos múltiplos devires e cruzamentos de paisagens.

A montagem de materiais tão matizados, tão sensivelmente nuançados em suas texturas, luzes, cores, ritmos, sons, raramente ocorre por mera associação de imagens. Quase sempre o que faz é escavar um entre-imagens, interstícios entre elas, dissociações em cujos cortes cintilam os automatismos psíquicos, as derivas, quedas e ascensões do pensamento.

A imagem de abertura de *Caramujo-flor*, sob essa perspectiva de aguda eloquência, fala de um olho que “participa do silêncio dos outros”. Trata-se de um primeiro plano de “Houaiss”, que emite essa frase, com um *zoom in* recortando o olho que se fecha. Com essa proposição de vidência, de visão à maneira de um cego, com esse olho posto na prontidão típica de um arqueiro zen, que lança seu arco com os olhos cerrados, fazendo do dentro uma dobra do fora, o filme começa a compor o seu intrincado diagrama.

Desde as primeiras imagens, após essa abertura, já se é posto frente a frente com uma visão que se lança para fora das órbitas, visão de algo grande demais, tocante demais, de grande intensidade. Trata-se de uma espécie de retrato do poeta enquanto jovem, percebendo-se e desdobrando-se maduro, escavando uma afecção de menino. “Ney”, sentado de costas frente ao mar, “Rubens” atravessa o quadro, com

(sua) voz *off in* que interroga sobre como ser permitido, ao menino do interior, “amar o mar com tanta violência?”

Visão recortada num entretempo pretérito e atual, irrompendo agora a superfície sob forma de afeto (e não mais de afecção), ela contaminará os vários devires-poetas (menino, jovem e maduro, sedentário e nômade). A tal ponto que, na antepenúltima sequência do filme, obtém-se uma síntese. Belíssima síntese temporal-espacial, gangorra de tempo e espaço, em montagem alternada (podendo-se ver, também, como um campo/contra-campo visionário). “Ney”-pantanal/“Rubens”-mar se refestelam no sobe e desce da tábua, escavando uma doce e prazerosa sensação do menino-poeta.

Mas nem tudo é pantanal e mar, essas extensões espaciais cuja amplitude e desconexão só um olho cerrado põe em contato, como num filme particular feito da sobreposição de aparelho fílmico e aparelho psíquico. Há os espaços fechados, das cavernas rurais (“Ney” atravessando o lago interno, indo de encontro à harpa perdida à espera do toque de sua mão), dos túneis urbanos (“Sater” junto à grade com seu violão). Túnel do tempo-metrô. Aqui, duas percepções, afecções, são cotejadas. Plano de “Rubens” sobre uma rocha no mar, corta para escada rolante, descendo (câmera baixa), ele vai dar no túnel com um metrô chegando; partida do metrô (retém-se o grafismo de suas linhas laterais), seguida da imagem de um jacaré que atravessa a catraca sob o olhar de “Rubens”, que também se arrasta pelo chão. Corte. Agora é “Ney” se arrastando entre as pedras, com pedaço de mar ao fundo.

A composição já é, em si, surreal (como, aliás, outra, envolvendo esse devir-jacaré do poeta: “Ney”-jacaré nadando, corte para corpo estatelado, boiando numa água tão transparente que assimila-contamina, pelo reflexo, alto e baixo, céu e rio) se olhada como uma inesperada aparição de um jacaré no túnel de um metrô (o cineasta cuidou, para não ferir os brios de um ecologismo politicamente correto de alertar para as circunstâncias da filmagem com o jacaré). Mas, de fato, o que aí se põe em jogo é um visionarismo de um poeta nômade-sedentário, as voltas com jorros de sensações que não escolhem tempo nem lugar para se atualizar, simplesmente irrompem.

Relativizando um pouco esses espaços fechados, observa-se o quanto neles se está sempre escavando um dentro-fora, numa espécie de vazamento (a intensa composição da entrada da caverna vista sob o jato da contra-luz) cuja função é fazer passar as sensações, pô-las em circulação. Mais dois blocos de sequências que dão a ver o tempo em sua duração de jato dissimétrico-simultâneo de passado e presente, atual e virtual.

O jovem poeta, “Ney”, encontra-se numa espécie de trem transpantaneiro. De terno, estilingue no pescoço, um livro de Guimarães Rosa entre as pernas, ele dorme. Tomando por um estado de vigília, dos bolsos internos do paletó lhe saem dois cardeais (“não é sangue é vermelho...”) que voam para fora do trem. De pé, através da janela, com seu estilingue ele lança um tiro cuja dispersão, na ampla paisagem, é acompanhada pela câmera aérea. Planos curtos (câmera alta) do dorso de araras azuis, papagaios, os cantos-gritos que ressoam no ar; o deslocamento do trem-câmera que, simultaneamente, lança tudo para frente e vai deixando tudo para trás.

O poeta maduro “Rubens”, de passagem pela terra, no pleno uso da função verbal de que é investido (“Ney” não abre a boca, é puro silêncio-escuta), passa a limpo um pouco de biografia. Plano de um relógio sobre a pedra, com um molusco atravessando lentamente o mostrador; close das dobras da testa de “Rubens”, seguido de outro dos fios de cabelo esbranquiçados presos à cerca de arame (ele evoca passagens dos seus dois anos de idade, marcados pela atividade paterna de construtor dessas cercas). Em outro plano, em que crava uma pá na terra, ele fala dos mortos e conclui: “... Não sei o que as pessoas vêm fazer na terra, esticar fios de arame e depois morrer? É preciso mais biografia?”. Na sequência seguinte, crianças mergulham no rio, brincando de “o que é?”, “o que é?”, sob o olhar de “Ney” sentado na pedra.

Em ambos os blocos de sequências, acima descritos, o tempo apresenta-se em sua simultaneidade de devir e retorno. Todas as idades do poeta, todos os deslocamentos que compõem seu intrincado diagrama existencial, aí confluem, formando uma rede de intervenções, de reversibilidades, entre um atual que se virtualiza (tornando ao problemático) e um virtual que torna a se atualizar (resolução do problemático). São os vários signos de uma vivência infantil que se interpõem, ora inquietantes ora serenos, tornando a criança contemporânea do poeta jovem-maduro. É essa visão terrestre-aérea da paisagem, sob os sons das aves, que o tiro do menino-poeta parece querer contornar, abarcar.

São esses signos de um tempo que passa, de um tempo em que “todos se foram”, de passagem e mudança, de interrogação do sentido do que

vir “fazer na terra”, mas ao mesmo tempo de reencontro com um tempo do “o que é?, o que é?”. Tempo redescoberto, proustiano, inerente aos signos artísticos.

Caramujo-flor conclui com o acasalamento dos caramujos e a anunciação de um devir não humano para o homem. Ao longo do filme, em montagem alternada difusa (isolados, próximos, juntos) os caramujos foram se atraindo por força de um invisível magnetismo; quando finalmente se tocam, um corte seco (procedimento anti-voyeurístico) vem produzir uma dissociação entre o visível e o legível. Na verdade, trata-se de um arremate em que se é, mais uma vez, lançado para uma perspectiva aérea, mais diagramática, de não acabamento. É a citação que fecha-abre o filme, do poeta Manoel de Barros: “A gente é rascunho de pássaro. Não acabaram de fazer...”. A estética deleuzeana concebe os afetos (transmutação artística das afecções) como “devires não humanos do homem”, e os perceptos (transmutação artística das percepções) como “paisagens não humanas da natureza”, com a sensação (os “blocos de sensações”) formando compostos com ambos. Joel introduz seu filme no interstício de duas preposições poéticas: a da abertura, oral, para ser ouvida mas que desloca para um olho-silêncio, para uma região de percepção; esta final, escrita, para ser lida, mas que desloca para um devir não humano, para um campo de afecção. *Caramujo-flor* (des)envolve-se, assim, entre dois estados cuja a contaminação ergue e sustenta o filme como bloco de sensações. Como bem diz o poeta, somos “rascunho de pássaro”, não é que sejamos pássaro. Devir-pássaro não é uma identificação, um tornar-se o que não se é, um mimetismo,

nada que seja da ordem da representação. É tão somente que algo passa de um para outro, entre um e outro. E o que passa, o que circula, é a própria sensação. “Rubens”–jacaré no metrô, “Ney”–jacaré no rio...

2. O ENIGMA É DO TEMPO

(*Enigma de um dia*, 35mm, 17 minutos. 1996)

Enigma de um dia é um filme, eminentemente sob pintura. Embora haja o *leitmotiv* de uma tela, aqui não se verá um pintor, seu estúdio, seu embate com os materiais pictóricos, a reconstrução de vasta memória que atravessa vida e obra. Todos esses aspectos estão ausentes, com o cineasta partindo agora de uma resoluta vontade de rarefação. Contudo, há no filme um pré-texto que recoloca o desafio de uma memória. Memória mais rarefeita, pois agora sob o influxo de questões mais diretamente vinculadas ao espaço-tempo pictórico, seu cotejamento com o espaço-tempo cinematográfico.

Ou seja, a partir de um único quadro de De Chirico, é como se o cineasta mobilizasse toda a memória visual da rica e peculiar iconografia do pintor greco-italiano. Em particular, inventando elementos de composição recorrentes (sobretudo nas obras das duas primeiras décadas do século), como as torres, os grandes relógios, os cavalos, as estátuas equestres, as esculturas de corpos e rostos, as colunas e edifícios antigos, as superfícies de vermelho forte, os ocres alaranjados, os amarelos, os acinzentados etc.

Assim, uma sensação que se tem é a de que, através desse espectador obstinado, tomado por uma visão ativada ao olhar o quadro, e através

das extensões espaciais, por onde perambula em sua busca, o cineasta recria os elementos enigmáticos de ambientes e personagens da obra pictórica de De Chirico. Algo que, aliás, o próprio pintor realizou no plano literário, com o livro *Hebdómeros*. Livro escrito em 1928 (publicado no ano seguinte), mesmo ano em que vem a público o *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade, que, junto com Tarsila do Amaral, trouxe para o Brasil o quadro objeto do filme de Joel. Uma reprodução de uma tela de Tarsila (*Operários*, 1933) aparece colada a um muro, por onde passa o personagem do filme, com sua bicicleta.

Enigma de um dia constitui-se, desse modo, como um peculiar trabalho de tradução intersemiótica. Parte de uma tela, virtualiza nela um conjunto de outras telas, desdobrando com isso visões mais amplas, formais, de espaço, tempo, estilísticas. Enfim, trata-se de uma operação tradutória que se efetiva nas fendas da obra eleita, resistindo o tempo todo ao mimetismo puro e simples com ela.

Filme que parte do olhar, do ato cotidiano de deslocar-se a um museu para ver uma exposição, ato de olhar um quadro, tal dado, porém, é posto em falso, revira-se, entre a primeira e a última sequência. É sob um estado visionário, crítico, de busca obstinada, que o filme se desenvolve. Não é, assim, um filme de mistério, que demanda uma postura comprobatória frente ao que se vê, mas de enigma mesmo, de algo cifrado, que exige postura decifratória.

Como Joel compõe essa passagem das projeções exteriores de um olhar para as projeções interiores de um estado de vidência, essa passagem do superfície-olho, para a profundidade-cérebro, passagem de

um campo visual que cede para a forte agitação de um campo mental que sidera? Lembremos do olhar que “participa o silêncio dos outros”, enunciado na abertura de *Caramujo-flor*.

Enigma de um dia não se desenvolve pela via de movimentos aberrantes da câmera, com o propósito primordial de fazer ceder uma orientação vertical que comanda nosso mundo ótico, embora vez por outra a câmera saia da altura do olho, buscando angulações alto-baixo etc. Sua veia experimental concentra-se, efetivamente, na total ausência de diálogos, até mesmo de qualquer voz *off*. Afasta-se, assim, de um dos elementos mais substanciais de um realismo da representação, de um dos principais suportes de um cinema narrativo. É, desse modo, todo feito sob o silêncio e a pura gestualidade do seu personagem. Personagem sem nome, puro corpo anterior a qualquer nomeação que o identifique. O filme, portanto, que nos faz ouvir, na impugnação verborrágica com que priva seu personagem, reverberações da proposição blanchotiana de que “falar não é ver”. Até mesmo que ver deixa de se ligar a uma função do olho para escavar e se transmutar num visionarismo que dele pode prescindir.

A criação da situação de silêncio em que mergulha o personagem parte do burburinho de uma sala de exposições. A câmera fixa, no lugar do quadro-espectador, diante dela um desfile de reações e atitudes frente ao que é visto; a guia que dá explicações ao grupo que lhe segue, o comentário cáustico do homem diante do quadro invisível de De Chirico: “Pra mim é um fascista”. O personagem, um guarda de museu, aproxima-se, espana com um movimento da cabeça o burburinho do entorno, seu

olhar penetra no quadro. Irrompe a inquietação do estado anormal, alterado, de busca, que daí para frente marcará todo o filme. Até a sequência final em que retorna, sozinho, à sala. Para tornar a ver o quê?

Afirmei que, como se trata de algo na esfera do enigmático e não do mistério-suspense, o retorno não implica em um dado comprobatório das vivências que foi tendo ao longo dos amplos espaços por onde perambula com sua bicicleta. E o que aí “viu”? Sobretudo, vastas extensões de espaços vazios (exteriores desertos, paisagens da natureza) e naturezas-mortas. Ou seja, o que se compõe na sua frente, o que esses espaços quaisquer, marcados pela desconexão e vacuidade, deram a ver, o que reiteraram, foi tão somente a questão: o que há para ver? Questão a qual se inflete, não um cinema de ação que resolve seu suspense no processo associativo das imagens, através do qual uma vontade narrativa se efetua, mas um cinema de puras situações óticas e sonoras (marcadamente, de silêncios). Nesse sentido, o que aí se observa é um deslocamento sinuoso (o personagem anda, anda, e repisa o mesmo lugar) por via do qual se compõem as “pseudo-narrativas” pasolinianas, e o filme vai escrevendo e inscrevendo seus “poemas visuais”.

O retorno à sala adquire, então, um sentido bem nietzscheano (autor, além do mais, presente no horizonte literário de De Chirico). Trata-se da composição de um retorno diferencial. Agora de costas para a câmera-espectador, de frente para o quadro, ocupando e impedindo a visão) o lugar da estátua escura, o personagem se recolhe inteiramente no silêncio enigmático que, ao longo dos dezessete minutos do filme, não parou de (o) constituir. Ou seja, agora o vemos vendo o quadro;

Francisco Elinaldo Teixeira Cientista social, ensaísta e fotógrafo. É mestre e doutor em sociologia pela USP, pós-doutor em artes (cinema e vídeo) pela PUC/SP. Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Departamento de Cinema (DECINE) do Instituto de Artes da Unicamp. Autor do livro “O terceiro olho – Ensaaios de cinema e vídeo” (Perspectiva, 2003) e organizador de “Documentário no Brasil: Tradição e Transformação” (Summus, 2004).

vemos, no close da íris-olho esverdeada (como um fragmento de céu-paisagem do pintor), o quadro nos vendo, para, finalmente, a cena poder se descortinar totalmente frente à nossa vista. O enigma não se faz menor: uma arcada à esquerda, uma estátua humana projetando sua sombra à direita, um amplo terraço com uma torre ascendendo aos céus, dois pontos humanos, uma maria-fumaça passando.

Portanto, tanto ele quanto nós, vemos a cena de um mundo que nos olha, anterior mesmo à nossa visão. Mundo pictórico de De Chirico, traduzido, recriado pelo cineasta, por um cinema que viaja de trem, trem do tempo e que não se faz menos enigmático.

Entende-se um pouco o porque da insistência em uma paisagem “metafísica” que caracteriza o campo pictórico de De Chirico (compreensão posta em circulação a partir dos escritos de Apollinaire, autor dos *Calligrammes*, ilustrados com litografias do pintor). Mas pode-se (des)entender tal visão, sobretudo, a partir do momento em que se substitui essa noção de metafísico pela de transcendental. Com efeito, no movimento ascensional tão presente em suas figuras, não é um tempo posto fora dos eixos o que aí se dá a ver? Tempo fora dos trilhos, entrando e saindo por essas estações desertas essas paisagens vazias, tempo que agita, que se agita no extracampo, tão contundentemente ex-postos no filme de Joel?

Nesse sentido, *Enigma de um dia* (é) não é sobre um dia enigmático (nada acontece, os tempos mortos) de um personagem silencioso que vaga, que se põe à deriva com sua indespregável bicicleta. Não é enigma de “um” dia, é enigma do tempo.



Joel Pizzini

UMA ESPECULAÇÃO ALEGÓRICA

— *nigma de um dia* é um filme que procura utilizar-se de alguns procedimentos alegóricos, tanto na articulação de sua montagem e na discussão do próprio conceito como nas relações que tenta estabelecer com o contexto em que a obra — a tela homônima de De Chirico — foi exposta ou produzida.

Nesse sentido, o filme revela um aspecto descontínuo e fragmentado na organização das imagens, constituídas de brechas e lacunas, que identificam o discurso alegórico na concepção de August Fletcher. Outra característica apontada pelo ensaísta americano, como a intenção de se colocar o receptor numa condição analítica, pode ser percebida na própria ideia do filme de configurar-se como um *enigma*. Definido corretamente como “descrição ambígua e misteriosa de alguma coisa, para que seja difícil adivinhá-la ou decifrá-la” o *enigma*, nesse caso, se aproxima da noção de “ocultamento intencional”.

O filme, por sua vez, não exige necessariamente que o espectador tenha a chave do enigma, na medida em que não procura impor uma única interpretação da obra em questão. A interpretação, cujo deciframento ou aquilo que já foi chamado de “mensagem”, encontra-se em crise na modernidade. Essa mensagem pode ser pensada como metáfora ou sentido, enquanto as lacunas e a incompletude sugerem o “não sentido” ou a metonímia. “Numa atmosfera desconstrutiva, perdem o prestígio noções como totalidade, evolução contínua, organicidade.”¹

A respeito disso, o psicanalista Jacques Lacan afirma que “toda interpretação deve ser um enigma”, exatamente para que o sujeito produza novas cadeias significantes e mais subjetivas. Se, por um lado, ele

é instigado a decifrar o “enigma”, por outro, a resposta não lhe é fornecida. Assim sendo, qualquer interpretação que fosse dada pelo filme, mesmo que apresentasse um ponto de vista diferente do estabelecido, levaria o espectador a uma recepção premeditada.

Analisando a pintura de De Chirico, o ensaísta italiano Giulio Argan concluiu que sua obra é a transposição do humanismo italiano para o “plano metafísico sem espaço nem tempo”: sua separação, segundo ele, é a aceitação definitiva dos domínios do absurdo. Em síntese, o quadro é uma constatação desse absurdo. De Chirico constrói um mundo e uma paisagem (ainda que irreal) e que forma o enigma proposto pelo pintor. O trem está imóvel, com a fumaça congelada. Já o monumento surge como uma figura humana de traços irreconhecíveis e o vazio da praça sustenta que os objetos se confundem com a criação de uma outra realidade, espacial, ambígua e indecifrável.

Para evitar um recorte teológico ou místico na representação do filme é que foi adotada uma visão do quadro *Enigma de um dia* não como “janela para o mundo” (uma das decifrações tradicionais da pintura), mas sim como uma espécie de “espelho” para o personagem. O vigia, motivado pela percepção do quadro, no caso a alegoria central do filme, organiza seu imaginário do mundo, apreendido em seu cotidiano. Parte-se, assim, dentro da acepção moderna de alegoria, de um movimento deflagrado pelo fragmentário em direção ao totalizante.

Encontra-se no filme uma cadeia de referências que pode ser considerada “subliminar”: ruídos, relógios, vestígios de arquiteturas de várias épocas. Assim como outras citações em primeiro plano, claramen-

te visíveis, como as bananas de Gauguin ou os cavalos de Rubens, mas que serão significadas pelos espectadores mais atentos ou a *posteriori*. Já em outro nível de leitura do *Enigma*, se num primeiro momento o espectador (qualquer) não compreende o que vê, a apresentação do quadro na cena final pode ressignificar seu estranhamento.

Cria-se, então, uma temporalidade de compreensão maior do que a do momento do filme. O espectador que apenas pensou compreender com a cena final, pode ao longo da sua passagem pelas artes plásticas, ou da obra do pintor Giorgio De Chirico, formar uma nova cadeia de significações a partir do filme. Mais ainda, perceber como as influências são significativas para as artes, e o “mito de origem” não é nada mais que a criação de um universo a partir de vários outros criados. Ou, como dizia De Chirico, a pintura nasce da pintura. O cinema nasce do cinema. E da pintura, e da música, e da literatura...

Assim como “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” para Walter Benjamin, este momento transpõe essencialmente, no próprio processo criativo do filme, cuja linguagem se referenciou basicamente no ideário estético de Giorgio De Chirico. Os quadros de De Chirico — particularmente os da fase metafísica — adotam um procedimento bastante claro: o pintor seleciona alguns fragmentos do universo arcaico e moderno (por exemplo, arcadas clássicas e locomotivas), reunindo, depois, num espaço unificado, onde reina a mais absoluta ordem. No entanto, esse espaço é imaginário e impossível, visto que nele o passado e o presente convivem como se ambos fossem contemporâneos, sem contar que a atmosfera é alta-

mente contraditória (as sombras, por exemplo, nem sempre correspondem à direção da luz). Para melhor entender esse universo talvez não fosse impecado traçar um paralelo entre a metafísica de De Chirico e o cubismo de Picasso e Braque.

No cubismo, busca-se também reunir vários fragmentos, porém estes não se apresentam numa “ordem ideal”, mas numa “desordem real”, uma vez que o pintor tenciona captar a dinâmica do olhar, que capta num único instante numerosos detalhes do mundo observado. De Chirico, por sua vez, não observa um mundo visível, mas algo que existe além da experiência ordinária do tempo e do espaço — seu olhar fragmenta a história do homem, recolhendo alguns espaços privilegiados, que depois são reunidos visando a dar configuração ao imponderável, ou seja, o tempo e o espaço em pretense estado puro, que pode existir num plano “metafísico” ou essencial. No filme, o ponto de vista do vigia, confunde-se com o da câmera, que explora as relações entre o espaço e o tempo dilatados, seja através do deslocamento circular do vigia com sua bicicleta, cujo movimento da roda é uma metáfora do olhar, ou de perspectivas modificadas. *Enigma de um dia* possui, de certa forma, um dinamismo ilógico perceptível na obra de De Chirico, uma vez que o artista propõe a ruptura entre a causa e o efeito, entre a vigília e o sonho. O vigia, deste modo, presta-se a demarcar a fronteira entre esses dois universos que soam comunicáveis entre si. Em *Enigma de um dia* o político não comparece como motivação do filme, bem como as questões sociais não ocupam relevância na abordagem.

Apesar disso, o filme situa-se num determinado contexto histórico, procurando fazer ainda algumas analogias com o ambiente em que o quadro homônimo foi concebido. Desta forma, o filme — embora pareça um exercício estritamente estético —, se ocupa de revelar outro nível de entendimento, através de referências visuais concretas que formam uma rede de relações iconográficas ligadas à história do quadro.

Na composição de sua dramaturgia formal, o filme faz alusão, por exemplo, a Tarsila do Amaral através de seu quadro *Operários* — exposto na cidade como se fosse um *outdoor* — e também ao empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, que adquiriu o quadro doando-o anos mais tarde para a Universidade de São Paulo, para a criação do atual Museu de Arte Contemporânea (MAC). Outra referência contextual do filme se manifesta na utilização de um trecho do documentário de época, *Revolução de 24*, que, além de sua expressividade enquanto imagem, procura estabelecer uma equivalência entre a “paisagem italiana” de São Paulo, atingida pela referida revolução, e o período em que o quadro de De Chirico foi pintado na Europa.

A tela *Enigma de um dia* foi criada durante o período parisiense do pintor, integrando a série *Praças Italianas*, cuja técnica significa uma ruptura com sua fase anterior de forte inspiração romântica, iniciando, assim, uma pintura influenciada diretamente por Nietzsche. Essa fase é precedida por uma breve passagem de De Chirico por Turim, que encarnava, na época, o mito do *ressorgimento italiano*, reivindicando o novo papel que a Itália podia exercer no Mediterrâneo. Turim também é a cidade da juventude de seu pai.

“Toda a cidade enfeitada com bandeirinhas. Havia bandeiras na grande torre que se erguia no fim da praça, perto da estátua do rei conquistador. Bandeiras farfalhavam no farol,” relata o próprio De Chirico em suas memórias. As balas de canhão presentes no quadro remetem aos últimos momentos vitoriosos, e eram comuns na Itália como em toda Europa. De Chirico lembra também, em seus escritos, ouvir o barulho da artilharia se movendo pelas ruas de Paris.

Para recriar o universo estético do quadro, o filme procura inter-relacionar esses fatos e elementos refletidos especialmente na arquitetura italiana de São Paulo, bem como as situações análogas do estado paulista. *Enigma* trabalha a partir da colagem de vestígios dessa arquitetura e dos espaços amplos da Chapada dos Guimarães (MT), a fim de criar um território fílmico imaginário.

Esses aspectos foram também incorporados na composição dos ruídos do filme denominados pelo autor de “máquinas solitárias”, que buscam selecionar os sons urbanos referentes aos “ecos” dessa industrialização. A cidade aparece vazia, como uma paisagem onírica, os operários e soldados são figuras ou sombras que surgem no quadro de Tarsila do Amaral ou num trecho de filme de época. O museu também está vazio. As obras de arte estão espalhadas pela cidade. Aqui, o filme homenageia os artistas ítalo-paulistanos de grande expressão, como Victor Brecheret e Lina Bo Bardi, idealizadora do MASP, onde o filme foi em parte rodado. A dimensão nacional de *Enigma de uma dia* transparece como um diálogo da cultura brasileira com a cultura italiana. Um dos artistas que mais influenciaram a arquitetura con-

temporânea, Giorgio De Chirico teve também forte ascendência no movimento modernista brasileiro. O escritor Oswald de Andrade, por exemplo, chegou a dedicar-lhe o poema *Páscoa de Giorgio De Chirico*. De Chirico viria ainda a ter uma relação pontual com a cultura brasileira: foi professor de pintura de Iberê Camargo (citado no filme através de dois quadros e de dois “carretéis”, desenhou os retratos da escritora Clarice Lispector e da arquiteta Lina Bo Bardi, merecendo também uma evocação do poeta Murilo Mendes em *Mundo inimigo*. Além de *Enigma de uma dia*, o MAC possui em seu acervo outros quadros de De Chirico, como *Gladiadores; Natureza Morta, Cavalos à beira-mar e Gladiadores e seus troféus*.

Considerando-se a flexibilidade do conceito de alegoria e por se tratar ainda de um filme de curta-metragem, que opera uma linguagem condensada e experimental, podemos ver o filme *Enigma de uma dia* como uma alegoria da própria alegoria, ou melhor, o filme registra o universo de compreensão do universo humano visual ou perceptivo através de uma alegoria, sugerida pelo quadro homônimo de Giorgio De Chirico.

Encarando a pintura mais como um “espelho” do que uma “janela para o mundo”, o filme persegue a “nostalgia do infinito” enunciada pelo mestre italiano.

Como alguém pode ver um filme? Como é a visão de um sujeito que não paga para ver uma obra de arte? A arte tem afinal o poder de “(re) significar” o mundo?

Estas são algumas questões contidas nesse enigma.



Sérgio Medeiros

“GLAUCE” SÃO OS OUTROS

45

A questão da busca do outro é uma questão contemporânea, e o que vislumbramos do outro é o rosto. Esse tema, o do contato impossível com o outro, o do contato sem contato com o outro — situa-se, no limite, num espaço infinito — e alimentou e continua a alimentar importantes discussões, na filosofia e na arte, pois é paradoxal a distância que o olhar tem de percorrer até a outra margem, a margem do outro.

O filme (pois é dele que tratarei aqui) é como um rio, situado entre essas duas margens, que na verdade são quatro. (Quando falamos do outro tudo se multiplica.)

Fiquemos, inicialmente, nas duas primeiras margens: de um lado, o criador, ou diretor; do outro lado, o rosto que ele visa alcançar. Esse rosto inalcançável, múltiplo, eternamente mutável, não pode ser apreendido nem compreendido. É um mistério, um desafio, um susto, ou possível epifania.

Joel Pizzini sabe que o rosto da atriz Glauce Rocha não pode ser captado, Glauce se afasta infinitamente, como nos ensinaram a pensar Lévinas e Blanchot. Mas algo de Glauce pode ser retido, já que a atriz passou por aí, vindo em nossa direção, embora esse “aí” seja, como sabemos, o espaço interdito, jamais alcançável pelo mesmo, ou pelo diretor. O que se pode captar de Glauce são as Glauces que povoam os arquivos cinematográficos.

Essa multiplicidade de Glauces que Joel traz à tona é um memorável “revirar” dos arquivos, uma belíssima seleção de rostos, cada um diferente do outro, pois o outro não tem rosto para dizer a verdade, tem feições. E as feições de Glauce constituem o rio, o fluir das Glauces.

Na outra margem está Glauce, infinitamente distante e, ao mesmo tempo, de maneira paradoxal, próxima, pois o jogo cinematográfico, o mistério filosófico, a epifania poética podem, talvez, encurtar distâncias.

Faltaria falar das outras duas margens, e tratarei disso agora: de um lado, o espectador; do outro, Glauce novamente, mas também o diretor do filme, que corre em sua direção, lançando no fluxo cinematográfico uma vasta mostra de feições da grande atriz.

Nunca antes Glauce esteve tão próxima de nós e também tão distante, tão visível e tão opaca. É isso, exatamente, o ato de “ver” o impossível no cinema, essência dessa experiência de Joel Pizzini, um diretor que é mestre em vasculhar arquivos a fim de trazer até nossos olhos os outros do outro.

Assim, Joel não cria um mito nem um monumento, mas fragmenta Glauce, pois Glauce, o outro, não pode ser tocado (sua verdade é inatingível, ela nunca se mostra inteira, plena), porém, as feições do seu rosto podem ser mostradas, na distância infinita: imagens expressivas se espalham e se organizam num ritmo inventivo, neste filme breve e denso que ensina o quanto o outro-atriz é desnorteante... e fascinante.

Sérgio Medeiros é poeta, tradutor e professor de literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Autor dos livros “Mais ou menos do que dois” e “O Sexo Vegetal” (Illuminuras) e “Alongamento” (Ateliê). Como pesquisador, estuda a mitologia ameríndia, tendo organizado a antologia de mitos amazônicos “Makunaíma e Jurupari” (Perspectiva) e traduzido a cosmogonia maia-quiché “Popol Vuh” (Illuminuras), em colaboração com Gordon Brotherston.

Sérgio Medeiros

DORMENTE UMA VISÃO ABSTRATA

De todos os experimentos cinematográficos de Joel Pizzini, “Dormente”, a meu ver, é o mais homogêneo, o mais “redondo”, ou fechado em si, como um ouriço parado no meio da estrada, como um poema que se pretende em vão desvendar. (O ouriço-poema parado no asfalto, parado na noite, no meio de um desastre possível, é uma metáfora criada por Derrida.)

Cada vez que revejo esse belo e misterioso trabalho, tenho a sensação de que retornei momentaneamente a *Alphaville*, de Godard, mas o tempo é outro, assim como a música, mais contemporânea, é outra, apenas o deslizar macio e irrefreável do “veículo” é o mesmo. A passagem do mágico “veículo” por territórios obscuros e iluminados, de fato, se repete em ambos os experimentos. (Aproveito para destacar que, assim como Godard, Joel é mestre em filmar veículos, trens, vagões, ou seja, é mestre em nos apresentar tudo o que corre em estradas e, sobretudo, em trilhos, reluzentes ou ocultos, na luz ou na escuridão.)

O filme *Dormente* é absolutamente inumano. Foi feito, para usar uma expressão borgiana, por um observador abstrato do mundo, por ninguém ou por todos. É o sonho, o delírio e o pesadelo da própria cidade, a cidade do cinema, sonora, escura, iluminada. É paisagem e é entranhas, íntimo, profundo, mergulhado em si mesmo. Se por um lado a sombra simplifica a cidade, por outro a música a faz estremecer, e ela se agiganta. Nessa noite onírica, breve e longa ao mesmo tempo, não há saída, mas repetições, não se chega a um destino, embora tudo funcione e o “veículo” cinematográfico flua poderosamente.

Por tudo isso, *Dormente* é um espetáculo inesquecível, no qual também o espectador se descobre, como o diretor, observador abstrato do mundo.

ALBERTO SAVÍNIO

Alberto Savínio é o pseudônimo de Andréa De Chirico (Atenas, 1891 — Roma, 1952). Estudou música (piano e composição) em Atenas, onde seu pai, ferroviário, trabalhava. Teve aulas de composição com Max Reger em Munique e, juntamente com o irmão (o pintor Giorgio De Chirico) em Paris, participou, com Apollinaire, Jacob, Picasso, das principais iniciativas da vanguarda francesa, começando a publicar com pseudônimos. Logo antes da Primeira Guerra Mundial (da qual participou como soldado) começou uma intensa colaboração em jornais e revistas (*La Voce*, *Lacerba* e posteriormente, *La Ronda*). Sua estreia como pintor foi em Paris em 1927, realizando a primeira exposição pessoal, em 1928, apresentado por Cocteau. Obteve reconhecimento, sobretudo póstumo, como escritor (*Herma-phrodito*, 1918, *Tragédia dell'infanzia*, 1937, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, 1941, *Narrate uomini la vostra storia* 1942 Casa la Vita), como pintor, dramaturgo, ensaísta e crítico de arte, música, literatura e cinema; foi também cenógrafo. Iniciou sua carreira como compositor (*Les Chants de la mi-mort*, Suíte para piano de 1014, *Perseo*, balé escrito em 1913, mas encenado só em 1924. *Ballate dele stagioni*, balé, 1927, *La vita dell'uomo*, balé, 1946). Foi também escritor de peças radiofônicas (*Agenzia Fiz*, 1950, *Cristoforo Colombo*, 1952). Em *Enigma de um dia*, além de recriar um tema de Charlie Parker, Livio Tragtenberg incorporou temas de autoria do músico italiano Alberto Savínio, que só recentemente teve a sua obra recuperada na Europa.

Livio Tragtenberg

MÚSICA DE AMADORES, MÚSICA DE AMANTES

Quando me foi apresentado o enigmático Alberto Savínio por Joel Pizzini, pude observar que seu nome sempre se fazia acompanhar do epíteto de “Satie italiano”. Ora, bela descendência, ótima referência. Lancei-me, então, à escuta da sua singular *Les Chants de la mi-mort*, suíte para piano — parte de um projeto maior para o qual também desenhou os cenários e figurinos.

Sobre ele escreveu Luigi Rognoni:

Avesso à Arte pela Arte o projeto musical de Savínio buscava um teatro, mas um teatro *metafísico* onde a relação entre música e drama viria à tona não como *ilustração* do drama através da música, mas como relação paritária que garantisse ao mesmo tempo unidade e autonomia à *ação dramática* e à *ação musical*.

Savínio percorreu um percurso curioso, de aluno de harmonia e contraponto do compositor Max Reger, um pós-romântico conservadoríssimo ao limite do escolástico (perto dele Mahler soa um experimentalista arrojado), até as projetadas elaborações com o poeta Apollinaire também em parceria com o dadaísta Francis Picabia e com o ballet de Fokine, entre outras.

Les chants de la mi-mort foram compostos em 1914; em paralelo, Erik Satie compunha *Sports et divertissements*, três anos antes de *Parede*. Mas se Savínio, como indica Rognoni — e também seu trabalho posterior a pintura — buscava uma dimensão metafísica, o que dizer do compositor de *Música de Mobília*, o antimetafísico sobre o qual escreveu John Cage:

para estar interessado em Satie, deve-se, de cara, estar desinteressado, aceitar que um som é um som, e um homem é um homem, pôr de lado as ilusões sobre ideias de ordem, expressões de sentimentos. E todo o resto de nosso inato papo furado estético (*Silence*, p. 82).

Não seria possível universos mais distantes. Aparentemente.

As palavras já começam a se desfazer aos primeiros acordes (nunca esse clichê foi tão apropriado) da bruta música de Savínio. Que em algum momento faz lembrar o nosso Glauco Velásquez. Savínio, se tinha algum propósito metafísico, falhou. Sua música é brutalmente corpórea, física, matéria informe lançada no tempo musical como um jorro, como uma tempestade de paralelepípedos, caindo sobre um lago indefeso. Foi essa curiosa (*noblesse oblige...*) imagem poética que me ocorre assim que comecei a meter a mão na massa. Joel havia pedido: “Vê se dá para colocar um pouco dessa música na trilha do filme...”

Então, por que Savínio/Satie ?

E, por que não, Savínio/Monk?

A escrita ao piano, frequentemente, lembra a repetição reiterativa e assimétrica de Monk, uma descomposição entre metro, célula melódica e padrão rítmico. Cortes que não se confirmam respirações, mas antes como lapsos. Acrescente-se o uso abusivo das “*wrong notes*”, tão caras ao músico americano, representadas em Savínio pelos ostinatos de aglomerados de segundas maiores, e acorde-chatos.

Assim, como Satie, Savínio destacava na escrita musical a ação física do intérprete, em eclipsadas sequências repetitivas nas quais o conteúdo musical se desloca para a gestualidade da execução da música, mais que para a harmonia, ritmo, melodia, ou forma musical. Se vê uma escrita musical consciente, objetiva, de calígrafo, preciosista e diletante.

“Me dê esse fuzil, por Deus!

“Ah, ah, ah, ah, ah, ah... (18 vezes)

“Ah! Desligue o farol, se não quer me ver morrer!”

Canta ao final da suíte em *Abdicação*.

Savínio, Satie, Monk, exemplos de música de amadores. Viva os amantes.



Joel Pizzini

CINEMA DE AUTORES (UM BARCO SÓ)

Nasci em 1960 no Rio de Janeiro, mas aos 6 meses de idade migrei com meus pais para Mato Grosso do Sul, Dourados, que é uma cidade quase na fronteira com o Paraguai. Minha infância foi toda lá, subindo em pé de abacate, brincando muito no quintal, ouvindo polcas e guarânias, me servindo da amplidão, no cair da tarde, nas praças empoeiradas.

A infância livre irrompeu minha forma de ser, creio. É o instante que você aprende a brincar, o espaço do jogo. De alguma forma isto se reflete no meu trabalho, presentificando a ideia do meu cinema que tem uma veia lírica, um tom lúdico, que almeja o prazer estético. É a infância reinventada que contamina essa dicção que, pode-se dizer, forja hoje um certo estilo.

Após viver uma década ininterrupta em Sampa, que tem uma proximidade físico-cultural com o sul de Mato Grosso, é que retornei ao Rio, que de ficção prolongada — refeito o ciclo — passou enfim a ser a morada vivenciada.

Antes, contudo, estudei Comunicação em Curitiba, onde em 1979 pude ver o clássico *Limite*, de Mário Peixoto, um divisor de águas definitivo na minha vida/arte. Pela primeira vez assistira a um filme essencialmente poético, que me levou a um estado de suspensão no tempo. Senti-me siderado, mareado, e inundado por imagens desregradas de um filme desprovido de enredo e esvaziado de qualquer psicologia. Sem me dar conta, decidi, instintivamente, fazer cinema naquele exato momento. Saí da Sala da Cinemateca disposto a conhecer o autor daquelas composições poderosas. Bati na porta de Mário Peixoto, em Angra dos Reis, tornamo-nos amigos e, de várias visitas, nasceu, ini-

cialmente, o roteiro de documentário sobre o filme, anos depois transfigurado em *Mundéu, A Invenção de Limite*, projeto de vida, autorizado de próprio punho pelo criador do Li-mito, a experiência estética mais intransigente de nosso cinema.

Nos esquisitos idos de 1980, já em São Paulo, engendrei *Caramujo-flor*, logo após o primeiro encontro com o poeta Manoel de Barros, em Campo Grande, quando ele ainda afugentava das luzes da grande cidade, em pleno anonimato. A partir da revelação da obra de Barros, experimentei minha primeira aventura cinematográfica. Para traduzir a poética do “menino do mato que ama o mar com violência”, parti de um argumento feito a quatro mãos com Sérgio Medeiros, e reuni a muito custo intérpretes da alma do Mato Grosso uno, hoje do Sul, figuras que podiam sondar os sujeitos da poesia do Manoel de Barros: Ney Matogrosso, Rubens Corrêa, Tetê Espíndola, Aracy Balabanian, Almir Sater, que viviam no eixo Rio—São Paulo. Através da Estética do Chão do Manoel, transitei entre as duas paisagens centrais do poeta, o Pantanal e o mar, incorporando a autobiografia de cada conterrâneo, na estilização a-narrativa. Nessa viagem, a montadora Idê Lacreta (que permaneceu na proa em *Enigma, Glaucos e 500 Almas*) envolveu-se intensamente, para concatenar aquelas erupções inusitadas. A fotografia misteriosa de Pedro Farkas, a direção de arte de Clovis Bueno e a trilha sonora de Livio Tragtenberg, no primeiro duo que seguirá até *500 Almas*, delinearam o que passou a ser uma constatação: há um filme só, com variações de ponto de vista, que atravessa o tempo e projeta uma luz própria, dependendo da cumplicidade silenciosa da tribo.

O filme causou um impacto além do esperado, prêmios, elogios rasgados e festivais de todos os cantos, para o assombro de um realizador de primeira viagem...

Sob a repercussão do *Caramujo*, escrevi meu primeiro filme de longa duração com Eliane Bandeira, chamado *Ave Sucksdorff*, sobre o cineasta sueco Arne Sucksdorff que abandonou uma carreira bem sucedida na Europa ao se apaixonar por Maria, uma descendente de negros e índios do Pantanal, para se tornar um ecodocumentarista militante. Aprovado em edital de produção da Embrafilme, o projeto foi podado na Era Collor com a extinção da empresa nos anos 90.

Nesse período, de 1988 até 1994 sem filmar, apesar de ter passado na prova dos nove com o primeiro curta, atravessei uma espécie de Idade Média, sem horizonte algum no campo audiovisual, estrito então ao filão publicitário. Sem espaço para tocar a carreira, regressei para Mato Grosso do Sul e me envolvi em outras atividades ligadas à arte, trabalhando como diretor da Fundação de Cultura do Estado, desenvolvendo projetos nas áreas de música, biblioteca, patrimônio histórico, o que me aproximou da expressão cultural no interior do país.

O recuo tático salvou-me da mediocridade inevitável, amplificando minha visão cultural, dotando-me inclusive de uma mínima prática administrativa. Segui teimosamente no *métier*, livrando-me do ceticismo vigente, não desviando meus propósitos e alimentando a utopia, na medida do impossível.

Em meados de 1993/94, depois do pesadelo Collor, aconteceu enfim o primeiro edital público de produção audiovisual, através da Lei Rouanet.

Obtive aprovação do projeto *Enigma de Um Dia*, que me resgatou à cena inventiva, depois de um jejum de seis anos.

Além de voltar a trilhar meu caminho, o filme significou o retorno do (ator) Leonardo Villar, afastado há quase 30 anos por outras razões, e do (fotógrafo) Mário Carneiro, que migrou para a televisão por falta de convites e já estava há 10 anos sem fazer cinema. A exemplo do *Caramujo*, o *Enigma* teve também excelente resposta. Integrou a competição oficial do Festival de Veneza, onde o Brasil não participava havia 10 anos e foi cogitado pelo júri para levar o Leão de Ouro.

Desde então, outras veredas se abriram e voltei a respirar, retomando meu cotidiano criativo. No vácuo do *Enigma*, realizei ainda o *Piggy Bank*, breve ensaio alegórico de 1 minuto, redescoberto pela Mostra do Filme Livre, e *O Pintor*, documentário erigido à convite de Iberê Camargo, após eu propor a ele uma participação especial no filme inspirado no quadro homônimo de Giorgio De Chirico, seu mestre em Roma.

No intervalo entre 1996 e 2001, fui convocado pelo Canal Brasil para produzir uma série de cinebiografias, cujo desafio inaugural foi documentário *Um Homem Só* sobre o ator Leonardo Villar, que voltara ao cinema, justo com o *Enigma*.

Depois do aval da crítica para o primeiro retrato, que teve uma sobriedade como filme, segui realizando uma série de trabalhos com o Canal, como *O Evangelho Segundo Jece Valadão*, uma versão chamada *Glauces, Estudo de um Corpo*, diálogo montado entre Sérgio Mamberti e Glauce Rocha, que se apropria mais da linguagem televisiva. Nesta direção compus também *Autorretrato brasileiro*, vídeoensaio sobre o

universo criativo-existencial do ator Paulo José, gravado enquanto ele se preparava para viver sete papéis em *500 Almas*. Essa parceria se estendeu para outros dois ensaios premiados em festivais: *Retrato da Terra* e *Elogio da Luz*, sobre as trajetórias de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, ambos em codireção com Paloma Rocha.

Em 2001, através de um edital do Itaú Cultural, concebi *Glauces – Estudo de um Rosto*, um filme de montagem, que recria a arte de interpretar de Glauce Rocha, persona cara a minha arqueologia afetiva, esculpida nos tenros anos 70 em Dourados (MS).

Na medida em que retomava os projetos interditados, elaborava o meu primeiro longa-metragem, surgido de uma visita de trabalho a uma concentração dos índios guatós, na Ilha Ínsua, na fronteira entre Brasil, Bolívia e Paraguai, na condição de gestor cultural.

Germinou assim *500 Almas*, um épico intimista, de uma beleza terrível (materializada na luz sublime de Mário Carneiro e na câmera musical de Dib Lutfi e precisa de Alemão), que refaz a genealogia de uma nação desesperada.

De um lado, a veia do jornalista, do pesquisador e a vontade fazer um filme com caráter político, por absoluta necessidade de se contar aquela história, de uma etnia milenar sob risco de extinção. Por outro lado, a exigência do poeta, que não se contentava a fazer um panfleto, um filme discursivo. A chave dessa equação foi a “etnopoesia”, que me situou dentro do filme, enquadrando o “eu” em relação a “um outro”.

Acredito que essa viagem de vozes resultou em um filme de prosa poética que contém a informação fragmentada, como um mosaico,

dando sequência à minha investigação estética. Penso que o filme transcendeu ao risco de virar tese antropológica — afinal, não sou antropólogo, tampouco índio — ou de se transformar em algo datado, circunstanciado ali numa história factual, de pura denúncia, cargada de estatísticas, na busca da abordagem consensual.

Finalmente *500 Almas* chegou milagrosamente ao circuito convencional, distribuído na época pela Riofilme. Alcançou uma enorme repercussão dentro e fora do país, o que lhe rendeu convites para cerca de quarenta festivais, como o Festival de Brasília e o Festival do Rio, tendo ainda conquistado o prêmio principal no Festival de Mar del Plata e sido convidado a integrar o acervo do MoMA em Nova York, o que dá uma dimensão artística ao filme, fazendo jus a toda sua concepção estética, que consumiu mais de cinco anos de pesquisa de linguagem. No plano conceitual, a colaboração mais uma vez de Sergio Medeiros e Jane de Almeida foi essencial. Os cúmplices e eternos parceiros — Mário Carneiro, Idê Lacrete e Livio Tragtenberg — compuseram uma equipe dos sonhos, elevando o nível inventivo desse mergulho anímico.

500 Almas foi exibido na TV Brasil e Cultura, mas continua inédito em DVD, embora seja sempre solicitado por entidades socioculturais.

Exaurido, anos-luz dedicado à recriação de personagens e personalidades do mundo da arte, senti uma necessidade visceral de construir um filme fortuito, sobre Nada. Deste movimento veio *Dormente*, cujas imagens proteicas me perseguiam desde *Outrem*, a videoinstalação criada para os 50 Anos da Bienal de São Paulo, em projeto de intervenção pública do MMBB, grupo de arquitetos paulistas. Montado com

Karen Akerman, que sacou soluções sonoras e atingiu um raro estado de abstração quase líquida.

Dormente foi selecionado em edital da Petrobrás e assim retornei ao ambiente ferroviário para expandir aquela matéria bruta e dar-lhe estatuto de cinema, apostando na espacialidade e fluxos vertiginosos. Signo recorrente na filmografia, o trem passa a ser quase um fetiche, um elemento nodal, que se evidencia cada vez mais na linha evolutiva.

Remete à infância do próprio cinema, em que a primeira imagem pública que se conhece é a chegada do trem à estação, dos irmãos Lumière. É o signo que fixa o sentido de deslocamento. E *Dormente* tem esse significado ambíguo, evoca ao mesmo tempo estado de dormência que acomete o passageiro enquanto espera o trem, assim como identifica as vigas de madeira onde são assentados os trilhos. Embora desejasse ser um filme sobre Nada, *Dormente* trilhou um ramal próprio, translada-se para o âmbito de filme sobre O Nada, que é o manancial absoluto da poesia — o Nadifúndio, como sinalizou Manoel de Barros. O tema impôs-se pós-poema e o não lugar dominou a cena. Trata-se da criação mais aberta no meu percurso, que contrariou toda a lógica de como um filme deve ser feito. É fruto da força matérica, das conexões imponderáveis e que ganhou forma na combinação de planos e manipulação de cores e inversões de perspectivas.

É a realização que mais extrapolou as fronteiras, viajou mundo afora, participou do Festival de Oberhausen, que adquiriu uma cópia para seu acervo, pelo diálogo com a obra do (cineasta russo) Dziga Vertov — especialmente com *Entusiasmo*.

Despretensioso experimento, conquistou prêmios de Melhor Filme Experimental nos Festivais de Teerã e Curta Cinema (na categoria internacional), além de circular em “Signos da Noite”, (Paris) e MoMA (Nova York), que arquivou cópia em seu acervo.

Paralelamente ao cinema em si, desenvolvo desde 1996 incursões em novas linguagens, como vídeoinstalações e performances. Entre elas, destaco *Parágrafo Único* (Sesc—SP), *Travelling* (para o Arte-Cidade), *Outrem* (Bienal de São Paulo e Bienal de Arquitetura de Veneza) e *Cinema de Sombras* (Fundação Japão), *Voltas e Termini* (Bienal Mercosul), estes três trabalhos interpretados pela dançarina de butô Emilie Sugai.

Ao longo de 2006, novos inventos com o Canal Brasil, a começar por *Helena Zero*, musicas com/sobre a criatriz Helena Ignez, e *Manual de Barros*, um filme em progresso, confluência de vários encontros com o autor de *Arranjos para Assobio*.

A convite da família Rocha, assumi a curadoria da restauração da obra filmica de Glauber Rocha, coordenada pelo Tempo Glauber. Acompanhando cada DVD-duplo, realizei documentários (extras) codirigidos com Paloma Rocha como *Milagrez* e *Primeyridade*. O bônus de *A Idade da Terra*, por sua vez, pediu um filme, o que resultou, em tempo recorde, no longa-metragem *Anabazys*, que recria a dicção delirante de Glauber, em processo de criação de seu filme (terceyro) testamento. Com montagem de Ricardo Miranda, e colaboração com Alexandre Gwaz e Marina Meliande, *Anabazys* foi selecionado para a Mostra Horizontes no Festival de Veneza e obteve Prêmio

de Montagem e Especial do Júri em Brasília e no CineEsquemaNovo, em Porto Alegre (RS).

Na sequência, a convite do Canal Brasil e com a adesão providencial da Paloma Cinematográfica (e apoio decisivo da Teleimage), concluímos após cinco anos, o meu quarto filme de longa duração, *Olho Nu*, um filmensaio “com” e não “sobre” Ney Matogrosso. Com produção de Sara Rocha e André Saddy o filme contou com o auxílio luxuoso de Idê Lacrete e do saudoso Ricardo Miranda, que fizeram a consultoria de montagem, assinada com brilhantismo pelo duo Alexandre Gwaz e Joaquim Castro. A fim de presentificar a narrativa, a Direção de Fotografia de Luis Abramo foi essencial e destacou a figura de nosso protagonista, como um sobrevivente. Ao mesmo tempo, realizamos através do Itaú Cultural, como desdobramento da exposição “Ocupação Rogério Sganzerla”, o “antidocumentário” *Mr. Sganzerla*, que conquistou os prêmio de Melhor Filme no “É Tudo Verdade”.

No intervalo entre as duas produções, um modesto trabalho feito em parceria com o CTA resultou em *Elogio da Graça*, um breve ensaio do ponto de vista de Maria da Graça, ex-companheira do cineasta e naturalista sueco Arne Sucksdorff. Fotografado por Maurício Copetti (colaborador em *Olho Nu*) com produção e assistência de Fernanda Rocha Miranda e montagem de Claudio Tammela e Felipe Rodrigues (montadores de *Mr. Sganzerla*), o filme teve uma circulação surpreendente fora do país conquistando por aqui o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro como Melhor Curta Documental.

Em seguida, embarquei para Berlim para cursar por três meses uma Bolsa Residência concedida pelo Instituto Goethe e Arsenal (Berlinalle) onde esbocei o filmensaio *Cav* (in progress) sob o universo criativo de Alberto Cavalcanti.

Na volta, fui convidado pelo curador Agnaldo Farias para realizar a instalação “Ruído no Branco” durante o centenário do pintor gaúcho Iberê Camargo, na Fundação que leva o seu nome em Porto Alegre (RS). Enquanto isto, finalizei o curta experimental, “Mar de Fogo” que nasceu da Série Piscar de Olhos do Canal Brasil e que estreia no Festival Internacional de Curta-Metragem de São Paulo.

Renovando o mito da arte coletiva como modo de produção e apostando na afirmação de um Cinema de Autores, investimos esforços e energia criadora na Pólofilme junto agora com a Imagética (tendo como parceiro Sérgio Pedrosa) empresas independentes que aglutinam realizadores que compartilham ideais, ideias e sentimentos que transformam o fazer artístico em expressão libertária, acessível tanto aos visionários como público mais atento e inquieto.

É preciso surpreender, arriscar e perturbar o coro dos conformados. Com projetos calcados na economia de linguagem e por conseguinte economia financeira, apostamos em filmes urgentes, baratos e de alto risco, sem excluir, excepcionalmente, voos mais ambiciosos, a longo prazo. Cinema à vista, pungente é o que nos atrai no primeiro ato. Daí a relevância de errar, continuamente, ou repetir, repetir, até ficar diferente, como aponta novamente, Manoel de Barros. Independente por natureza, só a arte salva. Salve a arte!

Filmografia

- 2014 **Mar de Fogo** · 8' / Digital
Ruido no Branco / Instalação - F.Iberê Camargo
- 2013 **Olho Nu** · 100' / 35 mm
- 2011 **Elogio da Graça** · 25' / Digital
- 2010 **Mr. Sganzerla** · 90' / Digital
- 2009 **Olho Nu** · 90' / 35mm
- 2009 **Anabazys** · 98' / 35mm / HDCam · codireção com Paloma Rocha
- 2006 **Helena Zero** · 15' / Mini-DV · Canal Brasil
Manual de Barros · 61' / Mini-DV · Canal Brasil
- 2005 **Dormente** · 15' / Beta-SP
- 2004 **Retrato da Terra** · 50' / Beta Digital · Canal Brasil · codireção com Paloma Rocha
Elogio da Luz · 50' / Beta Digital · Canal Brasil · codireção com Paloma Rocha
- 2003 **500 Almas** · 90' / 35 mm
Abry · 30' / Mini-DV · Canal Brasil · codireção com Paloma Rocha
- 2002 **Paulo José: Um Auto-Retrato Brasileiro** · 57' / BetaCam · Canal Brasil
Evangelho Segundo Jecé Valadão · 55' / BetaCam · Canal Brasil
Suíte Assad · 17' / Beta Digital
- 2001 **Glauces – Estudo de Um Rosto** · 30' / 35 mm
- 2000 **Um Homem Só** · 55' / BetaCam · Canal Brasil
- 1996 **Enigma de Um Dia** · 17' / 35 mm
- 1995 **O Pintor** · 48' / 16 mm
- 1994 **Piggy Bank** · 1' / Hi 8
- 1989 **Caramujo-Flor** · 21' / 35 mm

Créditos

Izan Petterle [500 Almas]

Alexandre Horta [É tudo verdade]

APOIO

