



**Cinema de Poesia:
elementos para uma crítica da comunicação¹**

Andréia Irber Vargas²

Alexandre Rocha da Silva³

Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, São Leopoldo, RS.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, RS.

Resumo

Cinema de poesia: elementos para uma crítica da comunicação pretende estabelecer uma crítica da comunicação a partir dos elementos que caracterizam o cinema de poesia e que divergem da lógica do senso comum. Engendrar tal crítica requer, aqui, a problematização de questões caras à comunicação, tal como o senso comum, suas mediações e seus sentidos expressos, e a proposição de um objeto de estudo não mais centrado no que se torna comum, mas na produção de diferenças. Definindo os produtos da indústria cultural como o lugar de legitimação do que se torna comum e também paradoxalmente do que produz diferença, parte-se do cinema de poesia para verificar criticamente a constituição semiótica das Culturas das Mídias.

Palavras-chave

Cinema de Poesia; Senso Comum; Pós Mídia; Sentido; Mediações;

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática DT 08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduação em Comunicação Social – habilitação Publicidade e Propaganda pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2009). irberh@gmail.com.

³ Orientador do Trabalho: Pós-doutor pela Universidade de Paris III/Sorbonne Nouvelle. (2005-6). Doutor em Comunicação (2003) e Mestre em Semiótica (1999) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1994). Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. arsrocha@gmail.com.



1. A COMUNICAÇÃO E O QUE SE TORNA COMUM: SENSO COMUM E BOM SENSO

Um aspecto relevante para uma crítica da comunicação é dimensionar o seu campo definindo o que, neste artigo se compreende por comunicação. Parte-se da premissa de que é a diferença que produz comunicação. Tal perspectiva torna necessário requisitar um aporte teórico beligerante e com ele “desenvolver o campo como uma máquina de guerra”. A centralidade das mídias negada aqui aparece, então, como uma força reativa à idéia de comunicação como produção de diferenças.

Segundo Lucien Sfez, a partir da problemática do tautismo surge um lugar epistemológico para se pensar criticamente a comunicação. A caracterização de um “*reposito logo provo* característico das mídias”⁴ como uma realização típica de um sistema surdo-mudo e isolado do mundo possibilita identificar em tal aspecto o seu reducionismo e também a sua redundância. “A realidade representada pelas mídias”⁵ constitui-se como uma realidade diretamente expressa onde “dois mundos se confundem: o da representação (maquínica) e o da expressão (orgânica)”. Além disso, quando aplicado à comunicação o modelo tautístico “desemboca na confusão total entre o emissor e o receptor”⁶. Pois:

Num universo em que tudo se comunica, sem que se saiba a origem da emissão, sem que se possa determinar quem fala, o mundo técnico ou nós mesmos, nesse universo sem hierarquias, salvo emaranhadas, em que a base é o cume, a comunicação morre por excesso de comunicação e se acaba numa agonia de espirais⁷.

Seguindo as reflexões de Sfez, o modo como a sociedade se define enfatiza os aspectos das mediações que caracterizam a esfera coletiva: a sociedade se diz “sociedade de comunicação, ainda uma tautologia que privilegia o atributo comunicação”. No entanto, segundo o autor “sem definir o tipo de comunicação a que se refere”⁸.

Se as características da comunicação variam de acordo com as técnicas hegemônicas da época em que se insere passando a tecnologia a “ser o princípio de uma

⁴ SFEZ, Lucien. **Crítica da Comunicação**. São Paulo: Loyola. 1994. p. 21.

⁵ Ibid. , p. 21.

⁶ Ibid. , p. 28.

⁷ Ibid. , p.33.

⁸ SILVA, Alexandre Rocha da. O império do tautismo. Joinville: **Revista Intermeios**. v. 1, 1999. p. 28.



definição de sociedade quando ela se diz de comunicação”⁹, então é através de tais características da nossa sociedade de comunicação, refém da tecnologia, que é possível entender o poder centralizador da mídia e o seu espectro coercitivo.

Para Silva,

[...] a superação do tautismo, sem dúvida, passa pela política dos comentários de que nos fala Lucien Sfez, mas passa, também, e muito de perto, pela possibilidade de se pensar como um ato criativo e, portanto, perigoso¹⁰.

Se as teorias produzidas através das reterritorializações capitalísticas estão comprometidas com uma abordagem parcial que reduz todas as problemáticas ao universo do que se atualiza e de suas regras de vinculação tal perspectiva dimensiona o senso comum e o bom senso nas mídiatizações como o que *se torna comum* no seu aspecto redundante.

O procedimento de ‘reterritorialização capitalística’:

[...] impõe uma abordagem em que os problemas devem ser equacionados na esfera do par possível-real, excluindo deliberadamente o par virtual-atual, este capaz de produzir criações não-capitalísticas desde perspectivas diferenciadas, como aquelas identificadas pela Ecosofia: um novo paradigma estético-ético-político¹¹.

No momento em que as mídiatizações constituem-se como centralização das visões de mundo tanto num plano individual quanto coletivo é necessário redimensionar ambas as esferas constitutivas da Cultura das Mídias. Levando em consideração tal aspecto, a problemática do bom senso e do senso comum insere-se na opinião pública: a assimilação do discurso dos grandes meios de comunicação expressa um movimento de atualização do sentido como naturalização consensual, em que o sentido expresso hegemonicamente domina a opinião comum, o cotidiano, a rede das relações sociais, uma vez que naturaliza seus pressupostos ao atualizar-se como bom senso e senso comum.

⁹ SFEZ, Lucien. **Crítica da Comunicação**. p. 72.

¹⁰ SILVA, Alexandre Rocha. O império do tautismo. Joinville: **Revista Intermeios**. v. 1, 1999. p. 30.

¹¹ Guattari, 1990 apud SILVA, Alexandre Rocha da. **A dispersão como dispositivo para uma teoria pós-midiática da comunicação**. Verso e Reverso, São Leopoldo, v. 39, p. 01, 2004. Disponível em: <http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=3&s=9&a=23>. Acesso em: 10 janeiro 2010.



Com isso, a formação da visão de mundo está vinculada às práticas consensuais tácitas entre os meios e o sujeito como “produção de subjetividade capitalística”¹². Isso caracteriza a comunicação no seu aspecto coercitivo legitimado no bom senso e no senso comum, uma vez que não há espaço para pontos de divergência singulares e para o debate público. Existe apenas espaço e legitimidade para a forma de uma comunicação coercitiva que inflige um padrão hegemônico redundante, a tal circunscrição ao par possível-real.

Então, na medida em que as visões de mundo da sociedade são conformadas pelos aspectos tautológicos das mediações, convém ressaltar o modo formal dessa sociedade que se denomina de comunicação. Para tanto, a contribuição de Gilles Deleuze¹³ é pertinente, já que ele apresenta a crise da sociedade a partir das considerações de Michel Foucault. Segundo Deleuze¹⁴, Foucault situa as sociedades disciplinares nos séculos XVIII e XIX, com ápice no início do século XX, como grandes meios de confinamento de indivíduos que passam de um espaço fechado a outro, sempre submetidos às leis que os enformam: da família para a escola, da escola para a fábrica, à caserna, “de vez em quando o hospital, eventualmente a prisão, que é o meio de confinamento por excelência”¹⁵ e cujo ‘projeto ideal’ é ‘visível especialmente na fábrica’: ”concentrar; distribuir no espaço; ordenar no espaço-tempo”¹⁶

De acordo com Deleuze¹⁷, é a generalização de uma crise dos meios de confinamento “prisão, hospital, fábrica, escola, família” que indicia a “instalação das novas forças que se anunciam”. São “as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares” sendo “Controle” o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo¹⁸.

Não se deve perguntar qual o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições. Por exemplo, na crise do hospital como meio de confinamento, a setorização, os hospitais-dia, o atendimento a domicílio puderam marcar de início novas liberdades, mas também passaram a integrar mecanismos e controle que rivalizam com os mais duros confinamentos¹⁹.

¹² Aqui a reflexão é articulada retomando o conceito de Subjetividade Capitalística em Guattari. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

¹³ DELEUZE, 1992. Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: ed. 34, 1992, p. 219.

¹⁴ Ibid., p. 219.

¹⁵ Ibid., p. 219.

¹⁶ Ibid., p. 219.

¹⁷ Ibid., p. 220.

¹⁸ Ibid., p. 220.

¹⁹ Ibid. p. 220.



Com isso, ‘não cabe temer ou esperar, mas buscar novas armas’. O que seriam tais armas? Entre elas como contraponto ao tautismo: “ações circunstanciais, particulares e concretas”²⁰, como um novo “tornar comum que considere a cultura não como desdobramento de virtualidades, mas como um número finito de realizações”²¹; enfim, como produção de diferença.

Então, é fundamental engendrar ‘armas’ – agenciamentos capazes de destruir a circunscrição do objeto na sua relação com o senso comum, segundo Deleuze²², e do sujeito em relação ao bom senso. Isso numa perspectiva que contemple novas formas que retirem o objeto audiovisual midiaticado do seu lugar comum: fora da redução da linguagem “à língua, como sistema de regras”²³.

Nisso o cinema de poesia se constitui como artifício para a desconstrução da linguagem cinematográfica, uma vez que os seus elementos não são passíveis de reduções ao bom senso, através da sua não configuração em modelos da indústria cinematográfica – os seus aspectos formais não são passíveis de delimitação por gênero. Sendo que tal conjuntura estabelece os elementos constitutivos do cinema de poesia como dispositivos que operam através de categorias negativas – não enquadramento e não delimitação – instaurando espaço-tempos abertos.

Considerando que o cinema de poesia articula movimentos de retirada do objeto do seu lugar habitual em relação ao senso comum, ele também agencia linhas de fuga para o sujeito em relação ao bom senso. Então, o combate é possível enquanto desconstrução das “comunicações atualizadas”. Quando libera uma nova dimensão para a comunicação, com isso libera também o sujeito da individuação de uma subjetividade capitalística das midiaticações.

Assim, quando Deleuze estabelece o tecnológico dessa sociedade disciplinar e a relaciona a certos tipos de máquinas, não por serem determinantes, mas porque “elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las”²⁴, é através disso que situa a linguagem como controle, como um grande organismo. Logo, o lugar para se pensar o senso comum e o bom senso neste artigo seguirá a trilha deleuzeana: O

²⁰ SILVA, Alexandre Rocha da. **A dispersão como dispositivo para uma teoria pós-midiática da comunicação**. In: Verso e Reverso (São Leopoldo), v. 39, p. 01, 2004. Disponível em: <www.versoereverso.unisinos.br> Acesso em: 10 janeiro 2010.

²¹ Id. idid .

²² DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 188.

²³ SILVA, Alexandre Rocha da. **A dispersão como dispositivo para uma teoria pós-midiática da comunicação**. In: Verso e Reverso (São Leopoldo), v. 39, p. 01, 2004. Disponível em: <www.versoereverso.unisinos.br> Acesso em: 10 janeiro 2010.

²⁴ DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: ed. 34, 1992, p. 221.



autor apresenta uma teoria do sentido a partir da formação de séries de paradoxos. Segundo Deleuze “que esta teoria não seja separável de paradoxos explica-se facilmente: o sentido é uma entidade não existente, ele tem mesmo com o não-senso relações muito particulares”²⁵.

Com isso, apresenta uma constituição paradoxal do sentido através da análise de Lewis Carroll²⁶ e dos estóicos. Já na primeira série de paradoxos identifica nos textos *Alice e do Outro lado do Espelho* uma “categoria de coisas muito especiais: os acontecimentos, os acontecimentos puros”. Tanto que, quando diz que a personagem Alice, numa determinada cena, cresce quer dizer que se torna maior do que era:

Mas é ao mesmo tempo em que ela se *torna* um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos²⁷.

Deleuze²⁸ afirma que tal é “a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente”, uma vez que ao fazê-lo, o devir não suporta a separação nem a distinção do passado e futuro, antes e depois.

Deleuze diz:

O senso comum identifica, reconhece não menos quanto o bom senso prevê. Subjetivamente, o senso comum subsume faculdades diversas da alma ou órgãos diferenciados do corpo e os refere a uma unidade capaz de dizer eu²⁹.

O autor ainda ressalta, para criticar, que “a linguagem não parece possível fora de um sujeito que se exprime ou se manifesta nela e que diz o que ele faz”³⁰. Pois:

O senso comum subsume a diversidade dada e a refere à unidade de uma forma particular de objeto ou de uma forma individualizada de mundo: é o mesmo objeto que eu vejo, cheiro, saboreio, toco, o mesmo que percebo, imagino e do qual me lembro [...] e é no mesmo mundo que respiro, ando, fico em vigília ou durmo, indo de um objeto para outro segundo as leis de um sistema determinado³¹.

Ainda, segundo Deleuze, “a linguagem não parece possível fora de tais identidades que designa”³² devido à “complementaridade entre as duas forças, a do bom

²⁵ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.1.

²⁶ Ibid., p.1.

²⁷ Ibid., p.1

²⁸ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.1.

²⁹ Ibid., p. 80.

³⁰ Ibid., p. 80.

³¹ Ibid., p. 80.

³² Ibid., p. 80.



senso e a do senso comum”³³. Já “o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum”³⁴, é a diferença, pois “aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível”³⁵.

É possível identificar no cinema de poesia um potencial de articulação dos “agenciamentos de processos de expressão”³⁶ como subversão paradoxal do bom senso e do senso comum, já que antagoniza os sistemas modelizantes formais do cinema e das subjetividades.

Para Deleuze, a “doação de sentido se opera na região que precede todo bom senso e senso comum”³⁷, em um espaço de diferença pura, e é quando “a linguagem atinge sua mais alta potência”³⁸ através da “paixão do paradoxo”³⁹. Então, de acordo com tais pressupostos, pode-se inferir que os agenciamentos capazes de romper com a circunscrição das formas mediatizadas estereis e redundantes do tautismo, potencializam-se no paradoxo mais que no comentário tradicional, como queria Sfez. Com relação às audiovisualidades, seria precisamente o poder de agenciar o potencial da imagem, que, segundo Peirce, é o que está no coração do signo.

Com isso, é possível estabelecer que os elementos do senso comum, na medida em que são engendrados e atualizados nas mediações como “homologação do social”⁴⁰, restringem o número de possíveis do expresso ao limite do redundante, sendo que o puro devir, essencial à linguagem, estaria aprisionado sob formas circulares e estereis, mas, paradoxalmente, seria este mesmo devir – actancializado como diferença – que faria a comunicação prosseguir. Então, a partir dessas considerações, o que deslocaria o sentido e produziria a diferença na comunicação é o que potencializa os processos de singularização. Com isso, pode-se pensar que tal potencialização contemplaria a criação de agenciamentos capazes de libertar as formas circunscritas ao senso comum e bom senso, de tal modo que essas formas superar-se-iam em um “deslizar sobre aquilo a que se remetem sem jamais se deterem”⁴¹.

Logo, o cinema de poesia realiza diferença na comunicação através do seu posicionamento frente à indústria, tanto nos aspectos estéticos da produção quanto na

³³ DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 80.

³⁴ Ibid., p. 80.

³⁵ Ibid., p. 80.

³⁶ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. p. 71.

³⁷ DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 80.

³⁸ Ibid. p. 80.

³⁹ Ibid. p. 80.

⁴⁰ PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁴¹ DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 2.



transgressão das especificidades determinantes da referenciação. Partindo do pressuposto de que a ruptura com as estruturas opressivas de uniformização social vinculadas à clausura midiática engendra um movimento fundamental para uma comunicação que deseja produzir diferença, um dos caminhos é entender, enfrentar e combater o que limita e circunscreve o potencial humano de comunicação.

2. A COMUNICAÇÃO E A DIFERENÇA: SOBRE O CINEMA DE POESIA

A identificação de que comunicar implica produção de diferença e não necessariamente a reiteração do que já se tornou comum vem associada ao que Félix Guattari denominou de era pós-mass-media. A era pós-midiática é a era do acontecimento, definido por Deleuze como o resultado incorporal da mistura de corpos.

De acordo com Deleuze⁴², a linguagem é possível devido ao acontecimento, uma vez que “aquele que fala é o manifestante; aquilo de que se fala é o designado; o que se diz são as significações”. Com isso, Deleuze afirma que o acontecimento é outra coisa: “ele não fala mais do que dele se fala ou do que se o diz”⁴³. Entretanto, diz Deleuze, o acontecimento pertence à linguagem:

Habita-a tanto que não existe fora das proposições que o exprimem. Mas ele não se confunde com elas, o expresso não se confunde com a expressão. Não lhe preexiste, mas lhe pré-insiste, assim, lhe dá fundamento e condição⁴⁴.

Para Deleuze⁴⁵, a linguagem é possível devido ao que “separa os sons dos corpos e os organiza em proposições, torna-os livres para a função expressiva”. O autor cita, como exemplo, a boca que fala, cujo som deixou de ser o ruído de um corpo que come para tornar-se a manifestação de “um sujeito que se exprime”⁴⁶. A nova relação de designação exprime este “poder de falar e de ser falado”, como resultado das misturas dos corpos, já que “os sons cessaram de ser qualidades atinentes a esses corpos para entrar com eles em uma nova relação”. Mas a “designação e a manifestação não fundam a linguagem, elas não se tornam possíveis senão com ela.” Deleuze diz que elas supõem

⁴²DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 187.

⁴³ Ibid., p. 187.

⁴⁴ Ibid., p. 187.

⁴⁵ Ibid., p. 187.

⁴⁶ Ibid., p. 187.



a expressão, e que “a expressão se funda no acontecimento como entidade do exprimível ou do expresso”.

Em vista disso:

O que torna a linguagem possível [e acrescentamos aqui: o que torna a comunicação dita pós-midiática possível] é o acontecimento, enquanto não se confunde, nem com a proposição que o exprime, nem com o estado daquele que a pronuncia, nem com o estado de coisas designado pela proposição⁴⁷.

De acordo com Deleuze, além de o acontecimento tornar possível e “separar o que torna possível”⁴⁸, faz a distinção “naquilo que torna possível” em conformidade com “a tríplice distinção na proposição da designação, da manifestação e da significação”.

Deleuze⁴⁹ diz que o acontecimento torna a linguagem possível por se atribuir aos corpos e a seus estados de coisas, diferindo em natureza daquilo de que resulta. Deleuze diz:

Assim ele existe na proposição, mas não como um nome de corpo ou de qualidade, nem como um sujeito ou predicado: somente como o exprimível ou o expresso da proposição, envolvido em um verbo. É a mesma entidade que é acontecimento sobrevivendo aos estados de coisas e sentido insistindo na proposição⁵⁰.

A partir dessas considerações Deleuze define que “é por isso que a própria linguagem não tem senão uma potência, embora tenha várias dimensões”. E essa potência é o acontecimento, a diferença a que aqui denominamos comunicação.

Em vista disso, é que se relaciona neste artigo a potência da linguagem audiovisual com o cinema de poesia.

Pier Paolo Pasolini, poeta, romancista, filólogo, cientista e cineasta, ao contestar o neorrealismo por reproduzir naturalmente o que se passa na vida concebe um novo fazer cinematográfico: o cinema de poesia é para o diretor italiano “uma semiologia da realidade”⁵¹. Através do cinema de poesia, na década de 60, Pasolini deflagrou “uma crise entre as relações do homem médio, do espectador médio, com a linguagem dos *mass media*”⁵². Para Pasolini, o código é o que disponibiliza o acesso às chaves que possibilitam interpretar o outro. Mas o poeta despreza o naturalismo e não considera

⁴⁷ DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 188.

⁴⁸ Ibid., p. 188.

⁴⁹ Ibid., p. 188.

⁵⁰ Ibid., p. 188.

⁵¹ PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 25.

⁵² Ibid. p. 65.



“nem a natureza natural”⁵³, tanto que “dubla as vozes de seus atores, que escolhe sobretudo pelo seu tipo físico compondo personagens amalgamadas”⁵⁴. Nesse ponto, Pasolini utiliza os cenários naturais e as longas panorâmicas que são recursos utilizados pelo neorealismo para destruí-los criando novas referências. Segundo Pasolini, as mediações poéticas ou romanescas interpunham entre ele e a vida uma “parede divisória simbólica”⁵⁵. Ele considerava que a tragédia de todo poeta era “atingir o mundo metaforicamente”⁵⁶ segundo as “regras de uma magia definitivamente limitada”⁵⁷, por isso queria uma aproximação ‘concreta, material’.

Foi com tal premissa que Pasolini fez a primeira defesa do cinema de poesia quando inquirido por Christian Metz no *Cahiers du Cinema* afirmando que a língua se organiza a partir de “elementos gramaticais de função poética”⁵⁸, como a “presença sensível da câmera e da montagem”⁵⁹. Então, a partir dessas considerações, pode-se afirmar que a relevância da concepção do cinema de poesia de Pasolini consiste na sua contribuição teórica: tanto nas suas análises de semiólogo, quanto nas suas pesquisas de linguagem. Também é possível situar a dimensão produtiva do seu legado através das polêmicas com os semiólogos profissionais “que lhe censuravam a ingenuidade”⁶⁰. Logo, tal perspectiva dimensiona o quanto o cinema de poesia, conforme concebido por Pasolini introduz novos elementos para se pensar a comunicação.

O verossímil, segundo Jacques Aumont, é uma relação “do texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da história que ele conta”⁶¹. Pare ele, o verossímil pode ser definido “em sua relação com a opinião comum e os bons costumes: o sistema do verossímil esboça-se sempre em função das conveniências.” Além disso, “[...] é uma forma de censura, pois restringe em nome das conveniências o número de possíveis narrativos ou das situações diegéticas imagináveis”⁶².

De acordo com a citação acima, é possível compreender o cinema de poesia com uma configuração que rompe com o verossímil ao criar novas possibilidades para a linguagem cinematográfica. Configura-se, portanto, como uma peça de comunicação

⁵³ NAZÁRIO, Luiz. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 19.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁵ PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁸ NAZÁRIO, Luiz. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 23.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁶¹ *Ibid.*, p. 140.

⁶² *Ibid.*, p. 141.



pós-midiática ao instaurar a diferença no seio da verossimilitude. Pasolini, assim, defendia um cinema não narrativo, lírico, político. Com relação a isso, a linguagem que Pasolini investiga/concebe exprime a própria realidade:

Toda linguagem escrita ou falada é definida por um certo número de limites históricos, geopolíticos ou, se quiser, nacionais, regionais [...] O cinema, pelo contrário, é um sistema de signos não simbólicos, de signos vivos, de signos-objetos [...] ⁶³

Então, tal aspecto da realidade que exprime a si mesma através de uma ‘semiologia da realidade’ é fundamental para dimensionar o cinema de poesia conforme teorizado por Pasolini como um dispositivo pós-midiático de comunicação. Quando Pasolini caracteriza o seu modo de produzir a imagem como um deslocamento em relação à produção corrente na Itália do período neorrealista, que segundo Luiz Nazário⁶⁴ “ se em grande parte é de natureza política, sofre um tratamento retórico que ameniza as mensagens”⁶⁵ a sua ruptura com o neorrealismo configura um modo transgressor dos códigos convencionados através da sua (des)construção das imagens.

Para Luis Nazário⁶⁶ seus filmes são considerados extraparlamentares, pois as imagens flutuam cada cena parece independente do todo. “Os elementos ficam soltos, sem costura, como se a montagem fosse desprezada – e, com ela, a linearidade da narrativa – em função da beleza das imagens ou do sabor das histórias de Pasolini”⁶⁷. Ele utiliza a câmara para narrar, de forma singela, histórias aberrantes. Pasolini tinha uma visão da natureza do cinema e do fazer cinematográfico, ligado ao seu “amor pela realidade vital, ao seu erotismo canibal e à sua recusa total da sociedade”⁶⁸ Já a pesquisadora Érika Sanvernini⁶⁹ questiona o espaço das ideologias e das vanguardas na contemporaneidade, consideradas mortas, já que as mesmas, segundo a sua acepção conceitual, definiriam o cinema de poesia. Para a autora, Buñuel representa a fase radical no início de sua carreira e também a sutileza surrealista ao longo da sua trajetória de quarenta anos. Pasolini faz parte de uma segunda retomada das vanguardas na década de 60. Nos dias de hoje, para a autora, ainda é possível situar um cinema de poesia em Kieslowski. Tal preocupação com os limites do cinema de poesia na

⁶³ PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 22.

⁶⁴ NAZÁRIO, Luiz. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.18

⁶⁵ Ibid. p.18

⁶⁶ NAZARIO, Luiz. **Todos os corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.39.

⁶⁷ Ibid., p.39.

⁶⁸ Ibid., p.38.

⁶⁹ SANVERNINI, Erika. Cinema de Poesia segundo Pasolini, Buñuel e Kieslowski. Disponível em: <<http://200.244.52.177/embratel/main/mediaview/previewer>> Acesso em: 01 maio 2009.



contemporaneidade é partilhada por Adalberto Müller⁷⁰, pois ele verifica aplicações dos conceitos formulados por Pasolini em várias obras atuais, tanto em filmes experimentais, de vanguarda ou publicitários. Cita “a imobilidade do plano”⁷¹ tão elogiada por Pasolini em Antonioni que aparece também na série televisiva brasileira *Os Maias*. E ainda, “o cinema pelo cinema ocorre pelo uso da intertextualidade e da metalinguagem em filmes dirigidos a um público pouco ortodoxo em matéria de cinematografia”⁷². O autor cita entre essas produções: *A lenda do Cavaleiro sem Cabeça; Capitão Sky e o Mundo de Amanhã; Corra Lola Corra; Traffic*. De acordo com Müller, a reflexão sobre cinema de poesia deve ser deslocada do eixo cinema de poesia x cinema de prosa, conforme estabelecida por Pasolini no Festival de Pesaro, 1966, ou do conceito em si de cinema de poesia para o conceito de semiologia da realidade tão necessária aos estudos pós-midiáticos da comunicação.

É possível ainda identificar pontos nos quais alguns cineastas de escolas cinematográficas diversas atingiriam a dimensão do cinema de poesia. Em Julio Bressane, os rastros de um cinema de poesia apresentam-se na recusa à convencionalidade narrativa, através da ruptura com o Cinema Novo, seja “descartando o pacto com o público “e o cinema de conscientização”⁷³, seja no ataque desferido contra o “cerimonial contemplativo que caracterizava a experiência artística”⁷⁴, mesmo a “empenhada politicamente, como uma instituição bem comportada”⁷⁵. Em parceria com Sganzerla⁷⁶ “rumo a experimentação”⁷⁷ da passagem ao gesto e na interação provocativa com o público. Pontualmente, os rastros do cinema de poesia aparecem na sucessão de “cenas sem encadeamentos, subordinações”⁷⁸, nas quais cada sequência é “um recomeço que permite uma liberdade de operações do olhar que parecem arbitrarias”⁷⁹, os planos-sequência de *O Anjo Nasceu e Matou a Família e foi ao Cinema*. Podemos identificar outros rastros na liberdade da angulação e dos

⁷⁰MÜLLER, Adalberto. A semiologia selvagem de Pasolini. **Revista Devires: cinema e humanidades**. Belo Horizonte: UFGM, 2006. p. 90.

⁷¹Ibid. p. 90.

⁷²MÜLLER, Adalberto. A semiologia selvagem de Pasolini. **Revista Devires: cinema e humanidades**. Belo Horizonte: UFGM, 2006. p. 90.

⁷³XAVIER, Ismail. Revista Alceu. v. 6. n. 12. 2006. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. p. 5. Disponível em: <http://www.publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n12_Xavier.pdf> Acesso em: 05 junho 2010.

⁷⁴Ibid.

⁷⁵Ibid.

⁷⁶Ibid.

⁷⁷Ibid.

⁷⁸Ibid.

⁷⁹Ibid.



movimentos⁸⁰. Outro procedimento relevante para estabelecer o legado do cinema de poesia é através do movimento de territorialização de sentidos. Com isso, é possível situá-lo através das territorializações do *neoformalismo* em cineastas contemporâneos. Por exemplo, no estilo disjuntivo⁸¹ de Bressane e a sua busca incessante de tradução: “[...] no interior do filme daquela busca de estilo capaz de imprimir, na imagem e no som, os traços de invenção que podem remeter à literatura ou à partitura musical”⁸². Ou em Sganzerla através do “choque de sobreposições inesperadas”⁸³ da comédia popular *O bandido da Luz Vermelha* (1968), com o descarte da “matriz romântica de autonomia e pureza”⁸⁴. O cinema de poesia territorializa-se território subjetivo, em Andrei Tarkovski⁸⁵, nas suas esculturas de tempo. Também em Dreyer – nos interstícios de suas imagens vinculadas estilisticamente ao expressionismo alemão. Ou, ainda, em Sergei Eisenstein “na produção de antíteses no plano fílmico”⁸⁶, e ainda, ampliando o espectro de análise, poderíamos também identificar tais preocupações em Humberto Mauro e Joel Pizzini.

Então o cinema de poesia produz diferença na comunicação através das territorializações e desterritorializações formais, tanto nas mídiatizações quanto no audiovisual. Seja através da desconstrução narrativa, novos recursos de montagem, captação de imagem, deslocamento do personagem. Seja no debate público produzido através das teorizações de Pasolini que definiram tão bem o material de grandes realizadores como Buñuel, ou através das problematizações suscitadas quanto ao poético no cinema. O cinema de poesia insere-se no campo de batalha, na linha de frente, como oposição à produção de ‘subjetividade capitalística’, uma vez que é possível identificar nos seus elementos ‘agenciamentos dos processos de expressão’ que operam em categorias negativas: não enquadramento e não delimitação à indústria cultural. Nesse ponto, observamos conceitualmente como o cinema de poesia constitui diferença ao combater as comunicações atualizadas, através tanto da subversão formal das matrizes de referência coletiva das mídiatizações, quanto dos agenciamentos de

⁸⁰ XAVIER, Ismail. Revista Alceu. v. 6. n. 12. 2006. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. p. 5. Disponível em: <http://www.publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n12_Xavier.pdf> Acesso em: 05 junho 2010.

⁸¹ MÜLLER, Adalberto. A semiologia selvagem de Pasolini. **Revista Devires: cinema e humanidades**. Belo Horizonte: UFGM, 2006. p. 90.

⁸² Ibid. p.90.

⁸³ Ibid. p. 90.

⁸⁴ Ibid. p. 90.

⁸⁵ CINEMA DE POESIA. Por um Cinema de Ponto e Vírgula. Disponível em: <<http://www.cinemadepoesia.art.br/poesia/cinemadepontoevirgula.asp>> Acesso em: 05 junho 2010..

⁸⁶ Ibid.



sentido. Ao romper e criar novas possibilidades para a comunicação, o cinema de poesia configura-se como uma peça de comunicação pós-midiática que instaura diferença no centro da verossimilitude. Logo, o cinema de poesia libera uma nova dimensão para a comunicação, ao liberar tanto o sujeito da individuação da produção de subjetividade capitalística das midiatisações, quanto ao atingir sua mais alta potência através da paixão pelo paradoxo.

REFERÊNCIAS

1. DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
2. DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
3. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia, v. 1**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
4. CINEMA DE POESIA. Por um Cinema de Ponto e Vírgula. Disponível em: <http://www.cinemadepoesia.art.br/poesia/cinemadepontoevirgula.asp> > Acesso em: 10 maio 2009.
4. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
5. MÜLLER, Adalberto. A semiologia selvagem de Pasolini. **Revista Devires: cinema e humanidades**. Belo Horizonte: UFGM, 2006.
6. NAZÁRIO, Luiz. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
7. NAZARIO, Luiz. **Todos os corpos de Pasolini**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
8. MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século xx : O espírito do tempo**. Rio de Janeiro : Forense, 1986.
9. PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
10. SANVERNINI, Erika. Cinema de Poesia segundo Pasolini, Buñuel e Kieslowski. Disponível em: <<http://200.244.52.177/embratel/main/mediaview/previewer.>> Acesso em: 01 maio 2009.
11. SFEZ, Lucien. **Crítica da Comunicação**. São Paulo: Loyola, 1994.
12. SILVA, Alexandre Rocha da. **A dispersão como dispositivo para uma teoria pós-midiática da comunicação**. In: Verso e Reverso (São Leopoldo), v. 39, p. 01, 2004. Disponível em: <www.versoereverso.unisinos.br> Acesso em: 10 janeiro 2010.
14. SILVA, Alexandre Rocha da. O império do tautismo. Joinville: **Revista Intermeios**. v. 1, 1999. p. 21-35.



15. SILVA, Alexandre Rocha da. **Pós-Mídia:** A Forma da Comunicação no Império. Rastros-Revista do Núcleo de Estudos de Comunicação. ano 10, n. 9, Ago. 2008.
16. XAVIER, Ismail. Revista Alceu. v. 6. n. 12. 2006. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. p. 5. Disponível em: <http://www.publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/alceu_n12_Xavier.pdf> Acesso em: 22 maio 2009.