

# Início solto de conversa

por Leandro Saraiva

fotos de Maurício Hirata f.

**Joel Pizzini (J):** Tem uma frase de Lacan que diz que toda interpretação deve ser um enigma. É interessante, né?

**Sinopse (S):** É. Essa vontade de “matar a questão” pode ser fatal.

**J:** É. Tende a envelhecer, se fecha ali. Curiosamente, a psicanálise tem a mesma idade do cinema. Certos procedimentos destas ficções guardam semelhanças e estão calcados no onírico. O Freud já definia o sonho como enigma. A lógica da metafísica e do surrealismo vem daí, contaminando um certo cinema que tenta se expressar pela sensação, a partir de mecanismos como a condensação, oposição, deslocamento, enfim um instrumental recorrente na construção poética.

**S:** Aí você já toca em temas do texto “Cinema de poesia”, de Pasolini, de onde você tirou o título da fita com seus filmes (que estará sendo lançada dia 07 de outubro, no Espaço Unibanco). Mas é melhor deixarmos que a conversa sobre seus filmes nos leve a esses temas teóricos, e não ao contrário, né?

**J:** É, talvez seja melhor falarmos

mais de procedimentos do que de interpretações. Essa música, por exemplo (está tocando a trilha de Enigma de um dia)... *Now's the time*. O jazz tem essa história: você tem uma estrutura mínima e improvisa a partir daí, variando em cima de muitas notas num espaço fixado. O *Enigma* se utiliza do improviso partindo de um certo controle do espaço. Do espaço como cativo, como pregava Oswald de Andrade. Um labirinto onde o ator se coloca a serviço da composição, desenhando-se ai seu movimento.

**S:** Você fez *story board*?

**J:** Fizemos uma rigorosa pesquisa das locações, um mapa fotográfico com Andrea Scansani, buscando o tom do filme. Discuti com o Mário Carneiro, e Marta Boguea (diretora de arte) a concepção visual do *Enigma*. Mário com sua experiência de pintor apresentava soluções plásticas a cada situação dada. Pensamos inicialmente em fazer todo

o filme com uma só luz. Chegávamos ao local com Leonardo Vilar (o ator) e os enquadramentos eram refeitos a partir da reação física dele com o espaço. E ele não tinha uma idéia completa do filme. Nessa improvisação entrava também a necessidade de lidar com as mudanças da cidade. São Paulo é uma cidade autofágica. O velho tem que ser incessantemente “modernizado”. Nos apropriamos dessa instabilidade...

**S:** Uma luta para arrancar imagens à lá De Chirico, de uma cidade que é o oposto.

**J:** Não podíamos abrir muito o quadro. Tínhamos que inventar uma cidade imaginária, vazia, desabitada. O Museu também foi uma fusão do Masp (exterior) com o Mac (interior) para compormos um edifício mais adaptável às exigências plásticas do universo desejado.

**S:** Joel, vamos tentar um quadro geral do filme. Ele começa no museu com frases de apreciação erudita ao quadro.

**J:** O Jean-Claude diz, em francês, “não há nada mais imóvel que uma partida”. É uma frase de Ítalo Calvino sobre



De Chirico. O outro diálogo é interpretação de uma conversa que ocorreu de fato, entre Ismail Xavier e José Arthur Gianotti, que é quem chama De Chirico de fascista. Quanto a fala dita por Mário Carneiro, sobre De Chirico ter caído em sua própria armadilha, refere-se ao fato dele, no final da vida, auto-falsificar-se, imitando seu próprio quadros da fase metafísica, a qual pertence *Enigma de um Dia*. Chegava até assinar quadros de outros e defendia-se dizendo que estava criticando a noção de autoria. Independente disso, De Chirico tem um conceito interessante, segundo o qual a pintura nasce da pintura. Ele extraía um cavalo de Rubens e inseria sem pudor na pintura dele.

**S:** Esse princípio de composição está no seu cinema, né?

**J:** É, uma das linhas conceituais do filme compatível com a postura antropofágica adotada por Tarsila, na época proprietária do quadro com Oswald.

**S:** De Chirico construía espaços imaginários com fragmentos da modernidade. Você faz isso no filme reunindo diversos elementos da modernização de São Paulo. O mote é o passeio do vigia pelas ruínas que, se não me engano, são das indústrias Matarazzo.

**J:** Também. Eu desloquei ícones da cidade de várias partes. Os arcos são da Casa das Retortas. Construí com Idé Lacrete na moviola, uma arquitetura

imaginária. De Chirico fazia isso, sobrepondo tempos em coexistência arbitrária. No quadro *Enigma de um Dia* tem uma arcada clássica, uma torre medieval, um trem com a fumaça congelada... Diferente dos futuristas, seus opositores – que queriam negar o antigo, bombardear Veneza – de Chirico tinha uma reverência ao clássico. Tem uma solenidade na obra dele, talvez devida à sua *Nostalgia de Infinito*. De Chirico nasceu na Grécia, e carregava uma herança mítica. Ele remete às vezes, pelo seu lirismo, ao Morandi, outro pintor importante da Pintura Metafísica, que vai de 1910 a 1920. Inclusive, em *La Dolce Vita*, de Fellini, Mastroiani para em frente a um quadro de Morandi e fala da luz intangível.

**S:** Quanto às marcas da modernização paulista, tem no filme até uma imagem de arquivo de um trem ...

**J:** Tem, tem. O trem era recorrente na obra de De Chirico – além da referência modernidade, seu pai era ferroviário – está também na história do cinema. Essa tradição do trem, o *travelling*, a infância do cinema tem a ver com isso. Uma arte industrial. Nesse sentido há um exercício de metalinguagem,

fazer um percurso da industrialização, que depois desemboca na instalação, *Travelling* (apresentada por Joel, no Arte Cidade III, e que será de novo montada no hall do Espaço Unibanco, no início de outubro), onde eu levo mais ao extremo essa idéia de sondar a ancestralidade da própria técnica do cinema. Assim como no quadro de De Chirico você custa a perceber as estranhezas, pois há uma ordem absurda, diferente do caos surrealista, também no filme os fragmentos vão tentando montar uma estrutura – o fragmento do trem é um trecho do documentário *Revolução de 24*, da época, mostrando um trem com soldados desolados. Há o quadro de Tarsila do Amaral, *Operários* – os únicos operários do filme são esses, que aparecem sob forma de arte, representados pela pintura modernista. Eu acho que a grande questão a enfrentar é a estrutura, a narrativa. No caso de um filme como o *Enigma* é preciso encontrar uma dramaturgia formal, pela pesquisa de luz, por exemplo. A luz no filme tem um sentido musical, rítmico. A arquitetura conduz pelos pontos de fuga, perspectivas, tudo com função narrativa. Até como indício da industrialização, o ruído teve uma presença muito forte nesse filme. Britadeira, fábrica, sirene, tudo isso tem um significado emocional, nostálgico, evocativo. O Lívio deu um tratamento musical sobretudo no piano a essas texturas sonoras.



**S:** Bom, vou tomar a função dos personagens, de mediação das sensibilidades e das estéticas em jogo, para iniciar uma comparação entre *Enigma de um Dia* e *Caramujo-flor*. As personificações – já que falar de personagens em filmes sem uma “história”, talvez seja meio esquisito – são diferentes nos dois filmes, não é?

**J:** Há sutis diferenças, sim. *Caramujo* me parece um filme muito mais úmido, tem um espaço para a expressão do sentimento muito mais sensorial. Há um lirismo mais assumido. No *Enigma* só tem dois sinais de água: dentro da garrafa, no restaurante do MASP, e um som de gotas abstraído na triilha. É mais árido, seco, justo para exasperar a experiência estética do vigia.

**S:** Mas em termos de estrutura. Queria chegar nas estruturas, mas começando com a comparação dos personagens. No *Caramujo* tem o “personagem” tal como num poema. No *Enigma* parece haver mais narrativa.

**J:** Eu considero um passo adiante em termos de estrutura, sinal de maturidade. Isso está, inclusive, no aproveitamento quase total do material sensível. É uma afinação de “autores” a começar pela parceria com Sérgio Medeiros (co-argumentista dos filmes) e Jane de Almeida (colaboradora de *O Pintor*, *Enigma de um Dia*) com quem estou escrevendo o roteiro do longa

*A Invenção de Limite.*

**S:** É bem mais ambicioso também.

**J:** Bem mais. Tem a percepção de cultura ocidental, tem um percurso, pelo menos por um viés específico da história da arte. Tem diálogos com outros pintores... Há experiências de montagem com a Idê, a partir do conceito de Pelechian sobre *montagem à distância*. Distinto nesse ponto do *Caramujo*, que é um ensaio poético, com várias vozes. Procurei identificar personas na poesia de Manoel de Barros. Encontrei duas centrais. Uma é o “Cabeludinho”, personagem do primeiro livro dele, que no filme é interpretado por Ney Matogrosso. Um personagem sinuoso, um lúdico menino do mato – “o que faz um menino do mato amar o mar com tanta violência?” – o menino que sai do Pantanal para o mar. A outra persona é o andarilho vagabundo, com um sentido um pouco mais trágico. São os momentos que evocam a idéia de morte. Esse contraponto das metades sugeridas pelo poeta, o Pantanal e o mar, o urbano e o rural, são duas projeções, que articulam outros sentidos e conexões que aparecem ao longo do filme. A dimensão corporal no Nei, a

expressão, o drama no Rubens Correia. E tem a dimensão sonora através da Tetê, com seus *pássaros na garganta...*

**S:** O plano no qual ela canta é dos que consegue melhor realizar a utopia de Manoel de Barros de corporificar o homem na Natureza; o movimento saindo da pedra, mudando o foco para o corpo de Tetê, até chegar a sua boca. Fica tudo uma coisa só.

**J:** É. Ele fala que o poeta é promíscuo. Inventei o ponto de vista das coisas. Para o filme cantar, explorei vários pontos de vista. Experimentei também noções de cinema na poesia, já que o Manoel é um montador de palavras e a escrita dele é fragmentada com pontos de corte. O aspecto de umidade, o microcosmos, mas que eu também não levei radicalmente como único foco. Quando o Manoel de Barros viu, ele disse que o filme o deixou quieto, que não era a poesia dele, mas que tinha a ambiência. O filme é mais aéreo, etéreo. A poesia dele solo, *apogeu do chão* como revela.

**S:** Tem uma das entrevistas de Manoel de Barros onde ele faz uma lista das palavras-chave para ele, os “arquissemas”, como ele diz. É tudo meleca: lesma, musgo, sapo, lodo...

**J:** É. tem até algo escatológico, que ele subverte e transmuta em certa sensualidade. O caramujo na boca do Ney sugere isso, subverte o nojo.

**S:** Mas meleca mesmo não tem no filme.



**J:** Só insinuado. E isso de certa maneira me deixou aliviado. Precisava ser capaz de me distanciar do Manoel de Barros, assim como ele próprio teve que se livrar da influência de Guimarães Rosa. Queria fazer um filme “sob” e não “sobre” uma estética pré-existente. É preciso ter uma autonomia autoral, para não ficar paralisado, de modo reverencial. Daí você não se move, não ironiza, não se distancia, não comenta. E o próprio Manoel de Barros tem muito humor, uma ironia refinada. Então, para olhar, eu tive que me afastar, afastar a câmera, para sair desse enquadre microcósmico que a poesia dele pede. Existem lá as indicações, mas para mim o interessante é alguém conseguir assistir o filme sem conhecer o Manoel de Barros. Quem, nesse sentido, deu uma resposta impressionante foi Jean Douchet (crítico do Cahiers), que fez uma analogia de *O Sacrifício*, a busca na natureza originária, com o personagem tentando buscar a sublime redenção. Manoel de Barros vai buscar transver as coisas, buscar a completude na natureza.

**S:** Se misturar com a natureza.

**J:** Exatamente. Ele diz que o grande projeto dele é chegar à condição mineral. A dicção mineral, tal como o João Cabral, que é uma assumida fonte para ele, junto com Manoel Bandeira, Guimarães Rosa, e Oswald de Andrade, em certos cruzamentos de linguagem.

**S:** Mas vamos voltar um pouco, Joel. *Caramujo-flor* começa na praia, um espaço de limite... (risos de Joel, que no momento está preparando um projeto de longa chamado *A invenção de Limite*, referindo-se ao clássico de Mário Peixoto) É, foi um lapso significativo. Eu ia dizer que a praia é um espaço de limite entre Natureza e Cultura, que é um tema fundamental para o filme de Mário Peixoto, e também para Manoel de Barros, eu acho.

**J:** Ali no *Caramujo* tem também o sentido de reencontro do poeta com sua paisagem. Procurei ligar, pelo som – nessa cena, por exemplo, se ouve o canto de um quero-quero – o mar e o Pantanal, os dois lados da gangorra, que vão aparecer ao fundo do campo e contracampo entre as duas pessoas, no final do filme. Tem ainda um sentido biográfico. Quando Manoel de Barros foi para o Pantanal, por motivo de herança de terras, deixou no Rio a vida literária da Geração de 45 – que era também uma vida boêmia. Na cena da praia, os poetas de 45, Drummond, João Cabral, Rosa, são encarnados por aqueles poucos que, na época em que fiz o filme, declaravam-se admiradores de Manoel de Barros, que tornara-se prati-

camente um anônimo. E esse pessoal – Geraldo Carneiro, Fausto Wolff, Chacal, levou tão a sério a encenação que entraram no maior porre mesmo. Ah, e no início há a imagem de Houaiss, que fazia os prefácios dos livros do “anônimo” Manoel de Barros. Então ficou ali um momento de saudação entre amigos de prosa e verso, literal e literariamente...

**S:** E de copo. Mas, bem, segue-se a passagem para os túneis, primeiro para aquele onde Ney entra e ouve Almir Sater tocar, e depois para o metrô, onde Rubens Correia encontra-se com o jacaré...

**J:** Acho que é importante destacar aí que a leitura da oposição rural x urbano, com a demonização do urbano como destruidor, me parece simplificadora. O jacaré tem uma carga pré-histórica, atemporal. Há, claro, o estranhamento, mas cria-se ali um sentido gráfico, mais do que um contraste moral entre urbano e rural...

**S:** A passagem seguinte é, coerente com o que está dizendo, visual: Rubens Correia “se faz de jacaré”, esgueirando-se atrás do próprio, e, a seguir, Ney Matogrosso desliza sobre uma pedra. Daí surge a primeira imagem de caramujo no filme.

**J:** É, uma continuidade em movimento, de uma asfixia a um abertura, e uma continuidade entre as duas personas do poeta. O caramujo é o próprio



Manoel de Barros. No poema do qual tirei o título do filme ele inventa uma espécie de caramujo. Segundo seu verso: “os caramujos-flores são um ramo de caramujos /que só saem à noite para passear/ de preferência procuram paredes sujas e gastas para pastar/Será que eles pastam/ou são pelas paredes pastados?”. É a idéia de incorporação. Mais do que uma simbologia, essa imagem é uma coisa.

**S:** Esse é um bom atalho para falarmos de como você vê as idéias de Pasolini sobre cinema de poesia. Tanto a poesia de Manoel de Barros quanto teu filme não se prestam a paráfrases simbolizantes, do tipo, “isso aqui é o urbano, aquilo ali é o rural, o caramujo simboliza o homem ensimesmado”. Manoel de Barros quer desfazer a simbologia das palavras, criar outra realidade, quer descascar as palavras.

**J:** Descascar, é isso.

**S:** Bom, li um comentário seu sobre o texto de Pasolini onde você destaca a idéia de que o cinema trabalha com material de potencialidade onírica. As imagens cinematográficas são, para Pasolini, ainda como eram para Bazin, decalques do real. Trazem do real essa insubordinação a uma significação ordenada pelos discursos convencionais, uma abertura de sentido. É desse mesma matéria-prima que se articulam os sonhos. E, se entendo tua leitura, o “cinema de poesia”

seria um cinema que combatesse essa convencionalização. Acho que aí está um viés para a compreensão da relação entre estética e política para além das simplificações de panfleto. O próprio Manoel de Barros respondeu certa vez, a alguém que lhe acusava de alienado, que ele não era alheio a nada, e que concordava com Adorno, segundo o qual o lirismo de Baudelaire respondia melhor à nossa época que toda a “poesia pobre-gente”.

**J:** Maikovski dizia que novos conteúdos demandam novas formas. Existem muitas formas de expressão: jornalismo, sociologia, filosofia, poesia, todas importantes. Como diz a frase de Glauber, o político e o poético são demais para um homem só. O poeta trabalha num nível de sensibilidade onde não existem respostas imediatas e é preciso cuidar para não “encargar” o poema de tantas significações senão ele fica indigesto, hermético no sentido mais gasto da palavra.

**S:** Acho que o trabalho poético, inclusive seu trabalho como cineasta, é um trabalho de luta com a forma. Acho que há uma dimensão política na desconstrução dos sentidos dados. Lendo Manoel de Barros a ordem comum se desestabiliza, você se coloca em

outro plano de relação com o mundo. Parece que teu filme propõe isso

**J:** É, a poesia tem como função alargar a percepção do mundo, ressignificar palavras, imagens, sondar formas de percepção não visitadas. Porque precisamos, no cinema ficar presos a uma ordem de clichês herdados e convencionalizados a partir da literatura, da narrativa burguesa? Nesse sentido, pode haver uma sutileza política na atitude de sempre por em dúvida. Estou fazendo agora *500 Almas*, um filme sobre a presença e ausência da memória em uma cultura dada como extinta. A organização estética daquele mundo já te aponta tanta coisa, pré-verbal... Como as pessoas se estruturam, como elas moram, a arquitetura, como elas combinam cores. Dá para perceber ordem, conflito, angústia, a partir das manifestações formais também. Quer dizer, você pode, desmontando um discurso antecipado, se abrir para uma situação surpreendente. Nesse caso, eu me preparei para fazer um filme sobre a ausência e imobilidade. Cheguei lá, tive que desarmar o discurso. E aí há um outro problema complexo: o risco de se deixar aprisionar pelas formas. Você também pode ficar prisioneiro de uma estética. Acho que no *Enigma* há um pouco

disso representado. O personagem está encantado e agonizado diante do quadro. Ele sai de seu conforto cotidiano e passa a ser prisioneiro das



formas de De Chirico, que são terrivelmente belas. Como construir uma linguagem escapando da ingenuidade formal? É preciso encontrar articulações desconfiando, apon-tando. Iberê dizia: eu nunca sei o que procuro, mas sempre reconheço quando encontro. Escrever um roteiro é demarcar, restringir possibilidades dentro de uma virtualidade infinita de caminhos. Mas como fazer isso sem matar o sentido? Resnais, outro que faz parte da minha família espiri-tual, diz que saber o que não se quer já é meio caminho andado. Por exemplo, no *Enigma* não há incursões interiores. O per-sonagem se relaciona com certa equidistân-cia. Essa é uma das linhas do filme.

**S:** Você criou suas regras. Vou aproveitar para tentar fazer uma conexão entre *Caramujo-flor* e *Enigma de um Dia*. Talvez seja possível dividirmos o cinema moderno em duas vertentes, uma que se apóia numa radical heterogeneidade de materiais, gêneros referências, tons – que tem em Godard e Pasolini seus mestres – e outra que nega o cinema industrial clássico tentando construir uma nova homogeneidade, que não se apóie na continuidade ilusionista do enredo, espaço, tempo e psicologia dos per-sonagens, mas que crie suas regras próprias de ordenação estrutural. Resnais e Antonioni parecem ser os mestres aqui. Vendo seus filmes pensei várias vezes em Antoni- oni. A dilatação

do espaço, típica de Antonioni, está bem pre-sente no *Enigma*. Tem inclusive uma citação de *Deserto Vermelho* no final, no plano geral das chaminés, né?

**J:** Tem, sim. Claro que não sou “antonioni-ano”. Mas Antonioni nos aponta para a construção de uma arquitetura filmica. Há um cinema psicologizante, há um cinema moralista, com finalidade estrita de prescre-ver modos de ação (o cinema político), e há o cinema que tenta encarar a incerteza. Resnais quer entender a lógica da memória, Hitchcock quer entender a mulher, o Antonioni é o mestre do espaço. Em *Deserto Vermelho* parece que Monica Vitti é a própria fábrica. Ele tenta entender a pessoa no tempo em relação à organização do espaço.

**S:** Quanto a isso, você faz uma leitura par-ticular do conceito de Pasolini de “cinema de poesia”. Para ele, a característica comum a esse cinema seria a subjetiva indireta livre, um duplo cinematográfico do discurso indi-reto livre. Ou seja, aquela técnica romanesca onde a narrativa se deixa contaminar pela experiência da personagem e perde sua posição olímpica. Essa é uma característica do romance moderno, que tenta fundir o

épico e o lírico. Mas você, quando fala de cinema de poesia, está fugindo da prosa, mesmo moderna, e aproximando-se da poe-sia no sentido mais estrito. O que estrutura seus filmes é uma regra formal, e não há neles propriamente personagens. No *Caramujo* isso é mais claro, com as personas das quais falaste. Mas eu queria discutir esse assunto em relação ao *Enigma*, que me parece mais narrativo. O vigia é só uma mediação para a relação entre as formas de De Chirico e a experiência brasileira da modernização? Ou há nele espessura psi-cológica? Perguntando de outra forma, há um ponto de vista narrativo do qual emana tudo que vemos e ouvimos, como parece ser o caso de *Caramujo-flor*, ou o narrador se distingue do vigia, multiplicando os pontos de vista?

**J:** De fato, o *Caramujo* tem um foco irradi-ador lírico, e o *Enigma* bem menos. Há momentos em que a subjetividade do vigia comanda, mas em outros não. Eu procurei uma profusão de linhas. Eu usei a relação de memória do próprio ator, Leonardo Vilar, como um dos pontos de apoio. Não há psi-cologia no personagem, há a experiência, em relação com o quadro. Vilar havia mora-do no Brás.. O próprio tipo físico de Leonardo Vilar, que foge de qualquer estereótipo, como “o humilde vigia” permite essa experiência sofisti-cada, mas de base simples, direta. Eu explorei essa sensação de me-mória impressa



no lugar. A partir dessa memória trazida por Vilar, eu indagava: que lugar é esse? O que aconteceu aqui? A Revolução de 24. Há lá uma torre que lembra o bombardeio. Fui buscar a imagem de arquivo do trem com os soldados. Como se fosse a arqueologia afetiva e material do lugar, fragmentos de tempo. Há também no *Enigma* uma composição de uma geografia filmica italiana da cidade de São Paulo. Há aí uma dimensão alegórica, de multiplicação de camadas. Essa narrativa paralela, esse percurso pelos artistas italianos de São Paulo – Brecheret, as estátuas do Teatro Municipal – está lá, mesmo que poucos espectadores a acompanhem. Acho que no *Enigma* me imponho mais como autor, é um avanço. Trata-se de um ensaio de autores desfiando a linguagem.

**S:** Parece-me um filme menos contemplativo que *Caramujo-flor*. Há no *Caramujo* algo que me incomoda, que é a composição clássica dos enquadramentos. Clássico no sentido de quadro equilibrado, auto-centrado e bem acabado, que só permite a fruição, sem margem para a incompletude. Isso tende a descansar o olhar, a pacificar o espírito.

**J:** É... eu concordo. Quando acabei a montagem de *Caramujo*, pensei “o filme está bonito demais, belo em excesso”. Poderia ter sido pior. Procuramos, eu e o Pedro

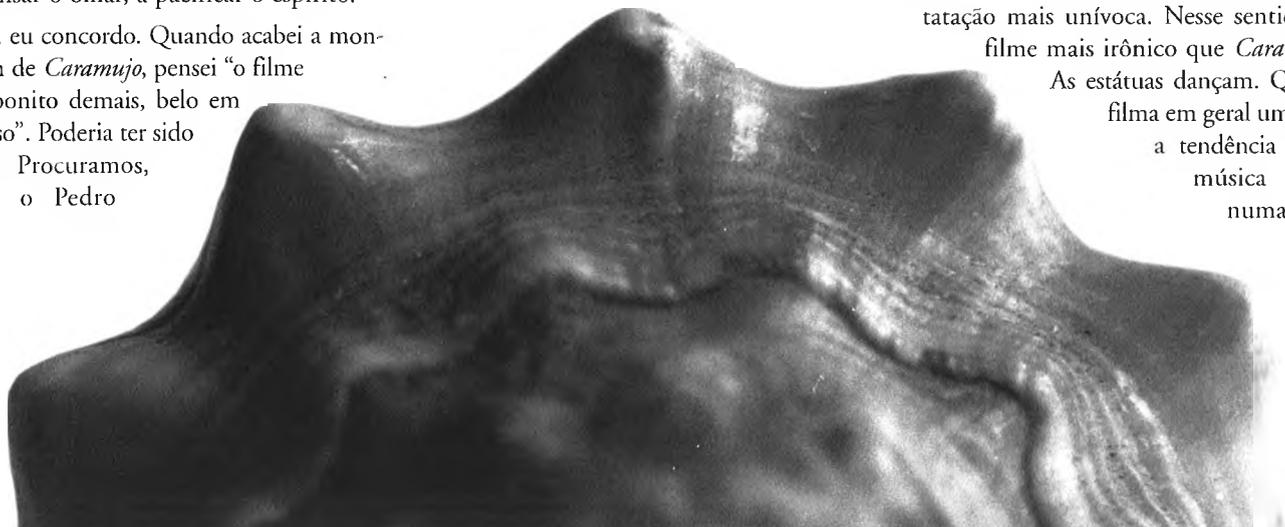
Farkas, resistir à exuberância do Pantanal mantendo a câmera a uma distância definida entre os objetos filmados. Além disso, havia o temperamento dos atores, de profunda vocação integrativa. Rubens Correia chegou a encostar o nariz no focinho do jacaré, no momento de distração da equipe! E Ney Matogrosso parecia mesmo incorporado ao ambiente, quase uma pedra. De qualquer forma, percebi esse apelo contemplativo que você aponta, e procurei criar um contraponto de tensão na composição da trilha, com o Lívio Tragtenberg, destilando os excessos. Se nós investíssemos numa música de apelo lírico, de viagem emotiva, o filme se tornaria um ato religioso.

**S:** Você acha que esse perigo contemplativo ameaça também o *Enigma*? Um amigo reclamava de sentir no filme uma identidade excessiva entre o vigia e a obra, uma certa facilidade da formulação da experiência mediante a projeção das formas de De Chirico.

**J:** Não concordo. Além do que já disse, sobre multiplicação de linhas no filme,

vejamos a música. Há três registros musicais no filme. Com a viola metálica da Helena Meireles, há a identificação com a memória do vigia, uma memória afetiva, de eco rural e mais popular. Mas há, no outro pólo, a música clássica, de Alberto Savínio, considerado o Satie italiano. Um místico metafísico também (aliás, era irmão de De Chirico). Uma música que assimila o silêncio, que comenta. E na camada intermediária tem o jazz, com elementos clássicos e populares. Há um conto de Cortázar, *O perseguidor*, que iluminou aqui. No conto ele caracteriza o jazz como uma música metafísica: as notas que cabem no tempo, enquanto você tem um deslocamento. O uso do jazz está ligado ao desprendimento. O filme se desprende do objeto. No plano final, a câmera vem por trás do personagem. A narração sai, sim, do olhar dele. Ao longo do filme alternam-se registros mais e menos subjetivos, multiplicam-se, alegoricamente, camadas de sentido. Há quebras de identidade, ele é visto de fora. Existem as várias referências a outros artistas. Acho que isso estremece qualquer possibilidade de constatação mais unívoca. Nesse sentido, é um filme mais irônico que *Caramujo-flor*.

As estátuas dançam. Quando se filma em geral uma estátua, a tendência é se pôr música clássica, numa atitude



de reverência quase mistificadora. Com o jazz, elas dançam. O filme ri um pouco do quadro, se descola, fazendo uma leitura mais livre, apropriando-se de outros elementos, espaços e matérias.

**S:** No seu texto *Uma especulação alegórica* (que faz parte do caderno *Cinema de Poesia* que acompanha o vídeo homônimo) você cita Argan, que caracteriza De Chirico como um construtor de um espaço sem tempo e inabitável, e logo a seguir você diz: “para evitar justamente 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* mas sim como uma espécie de “espelho” para o personagem”. Trata-se de uma tentativa de construção de tensão, e não de identidade entre quadro e personagem?

**J:** Isso. Nesse sentido, acho que o *Caramujo* é bem mais suscetível à tentação contemplativa. Esse é o risco. Nesse sentido eu questiono até no próprio Tarkovski, que aí transborda um pouco. No *Rublev*, apesar do discurso a favor do ‘gênio, ele está mais contido. Mas o risco é a confirmação do mito.

**S:** A sua referência ao Tarkovski me parece bem pertinente. Ambos possibilitam uma recusa à frenética condição moderna em que vivemos, mas

essa negatividade, o lugar que está na tela de Tarkovsky e de De Chirico é um lugar que eu não posso ir. Gente não vai lá. O que você fez foi pôr um cara em relação com o quadro.

**J:** Foi. E houve sugestões para que não houvesse essa pessoa. Mas eu acho que precisava ter esse contraponto. Porque a experiência é sempre em relação a alguém ou alguma coisa. Há ali angústia. *Hay conflito*, como dizia Gabriel Figueroa. Se não sássemos da cilada contemplativa, teríamos que nos ajoelhar diante do quadro. O filme tenta preservar algum mistério, mas há nele ironia, e não consagração.

**S:** Por último, uma pergunta enviada pelo Ismail Xavier, que vê no teu trabalho uma espécie de nostalgia, ou seja, uma melancolia barroca que se exprime na busca de um sentido que já não é mais possível, mas que continua a ser buscado obsessivamente. Essa condição leva a uma atitude de colecionador, de recolhimento de fragmentos que nunca compõem uma totalidade. Essa peregrinação melancólica é composta,

então, por enigmas sucessivos irresolvidos (acho que a composição que ilude os sentidos, o *tromp d'oeil*, vai na mesma linha). Não é por aí que vai o *Enigma de um Dia*, justamente?

**J:** Pode ser. Antes de tudo sou um pesquisador de imagens, de sentidos. O De Chirico falava de uma “nostalgia do infinito”, eu acho que essa tendência é inerente à poesia, à voz lírica que remonta aos românticos. É uma busca angustiada pela imagem exata, pela composição mais precisa na coagulação do tempo. O mundo é mais complexo do que a gente imagina, daí a contemplação ser uma saída mais apaziguadora, conformista. É preciso incluir a crise. Se bem que procurei montar um “claro enigma” admitindo inclusive um certo poder transformador da arte.

*Fim da gravação,  
mas não da conversa sobre cinema ...*

