

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi

Por um cinema de poesia mestiço:

o filme

Caramujo-flor

de Joel Pizzini e

a obra poética de Manoel de Barros

DOCTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2008

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi

**Por um *cinema de poesia mestiço*:
o filme *Caramujo-flor* de Joel Pizzini e
a obra poética de Manoel de Barros**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada ao programa de Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação do Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro.

**SÃO PAULO
2008**

GICELMA DA FONSECA CHACAROSQUI TORCHI

**Por um *cinema de poesia mestiço*:
o filme *Caramujo-flor* de Joel Pizzini e
a obra poética de Manoel de Barros**

Banca Examinadora

DEDICATÓRIA

Ao Marcos, eterno amado-amante e cúmplice de todos os instantes
e à minha filha Giovana, meu ensejo de viver e o sustento das
ocasiões difíceis.

Aos meus pais João e Enedina,
responsáveis pela minha existência,
alicerces de meu caráter, mestres na arte da vida.

Às minhas irmãs, Carla e Valéria, partes indissolúveis de meu eu.

Aos meus sobrinhos João Pedro e Ana Beatriz, extensão do meu ser.

*Ao meu irmão Clodoaldo Chacarosqui (in memorian)
– a revelação da terceira margem.*

*Ao meu avô Joaquim Francisco Chacarosqui (in memorian),
responsável por meu adentramento no universo das leituras reflexivas.*

Aos meus, meus, meus, meus, meus queridos alunos.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta e indireta de muitas pessoas. Traduzo minha gratidão a todos de forma particular:

à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo que acreditou em meu projeto de pesquisa propiciando-me a oportunidade do doutoramento;

ao CNPq, cuja bolsa de doutorado tornou possível os estudos e a pesquisa;

aos meus professores do doutorado, estímulo imprescindível ao meu crescimento intelectual;

à irmã de alma Sonia Maria Lanza pela amizade, carinho e cuidados com que me presenteou;

à grande e estimada companheira Malu e toda sua família pela acolhida afável, pela paciente ajuda e por sua amabilidade de sempre;

à Mila Goudet pela afeição, pelo diálogo e por me aceitar em seu convívio;

à Lúcia Helena Novaes e ao Nilton Ponciano pelas preciosas palavras de estímulo;

ao Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, pilar incontestável de meu crescimento intelectual;

ao grupo de pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem pelos momentos de profunda reflexão.

De forma especial, agradeço ao Prof.º Dr. Amálio Pinheiro, ser humano único, orientador, conselheiro e amigo, por todo o desvelamento do conhecimento mestiço.

RESUMO

O objeto desta pesquisa é o estudo das traduções intersemióticas feitas pela obra fílmica de Joel Pizzini *Caramujo-flor* ao re(ler)os signos verbais e visuais que se entrelaçam na construção do texto poético de Manoel de Barros na obra *Gramática Expositiva do Chão-Poesia quase toda*. Partimos do problema de que as relações semióticas entre a poética de Manoel de Barros e o filme *Caramujo-flor* constitui o que podemos chamar de *Cinema de Poesia*. Nosso objetivo portanto é analisar o filme e os poemas que o constituem, de maneira correlacional, para comprovarmos o problema levantado. Análise esta desenvolvida em torno de três eixos de significação: a metáfora do mosaico que traduz as relações intersemióticas; o imaginário ficcional e sua presentificação na cultura, perpassando pelo barroco e pelo erotismo da palavra poética e sua recriação no objeto fílmico; por fim, como a relação prolífera dos elementos intertextuais, metalingüísticos e de hibridação influenciam as mediações semiótico-culturais realizadas pelas mídias, especialmente o cinema. Articulamos, portanto, como hipótese primeira que *Caramujo-flor*, ao propor um novo olhar sobre as estruturas narrativas recorrentes do cinema independente se inscreve no que Buñuel e Pasolini chamam de “*Cinema de Poesia*”. Como procedimento metodológico usaremos a pesquisa bibliográfica necessária à análise dos procedimentos de construção das obras estudadas. Fundamentando-nos nos autores que estudam cinema e nas teorias tradutórias entre semiótica e cinema, agregados as bibliografias de Joel Pizzini e Manoel de Barros. A teoria base é a semiótica de raiz lotmaniana, segundo a qual o diálogo entre os complexos culturais permeia as zonas fronteiriças das artes, promovendo espaços geradores de sentido que se movem dinamicamente. Sobre cinema lançaremos mão das teorias de Eisenstein, Pasolini e Buñuel. Para elucidar as questões referentes ao barroco leremos Sarduy e Haroldo de Campos. Ressaltamos ainda autores como Paul Zumthor, que trabalham a especificidade performática da linguagem oral. Perpassamos também pelos teóricos da tradução (desde Benjamin aos concretos) em conjunção com os da mestiçagem (Laplantine, Gruzinski, Amálio Pinheiro etc).

Palavras-chave: Cinema – Semiótica – Poesia – Barroco – Mestiçagem.

ABSTRACT

The aim of this research is the study of the intersemiotics translations made by the filmic work of Joel Pizzini *Caramujo-flor*(Clam-flower) re(reading) the verbal and visual signs that are interlaced in the construction of the poetic text of Manoel de Barros's work *Gramática Expositiva do Chão-Poesia quase toda*. We started from the problem that the semiotics relationships between the poetic of Manoel de Barros and the film *Caramujo-flor* (Clam-flower) constitute what we can call Movies of Poetry. Therefore, our aim is to analyze the film and the poems that make it, in a correlating way, to prove the raised problem. This analysis was developed around three significant axes: the metaphor of the mosaic that translates the intersemiotics relationships; the fictional imaginary and its presence in culture, going through the Baroque and the eroticism of the poetic word and its recreation in the filmic object; finally, how the proliferous relationship of the intertextual, metalinguistic and hybridization elements influence the semiotic-cultural mediations accomplished by the medias, especially the movies. We articulated, therefore, as first hypothesis, that Clam-flower, when proposing a new look on the appealing narrative structures of the independent movies, enrolls in what Buñuel and Pasolini call "Movies of Poetry ". As a methodological approach, we will use the necessary bibliographical research instead of the analysis of the procedures on the construction of the studied works. Based on the authors that study movies and in the translating theories between semiotics and movies, joined to Joel Pizzini's and Manoel de Barros' bibliographies. The based theory is the semiotics of Lotmanian root, in which the dialogue among the cultural compounds permeates the frontier zones of the arts, promoting generating spaces of sense that move dynamically. Concerning movies, we will use the theories of Eisenstein, Pasolini and Buñuel. In order to elucidate the questions concerning the Baroque, we will read Sarduy and Haroldo de Campos. We also point out authors as Paul Zumthor, who works with the performance specification of the oral language. We also go through the translation theorists (from Benjamin to the concretes) along with those of the miscegenation (Laplantine, Gruzinski, Amálio Pinheiro, etc).

Key words: Movies – Semiotic– Poetry – Baroque – Miscegenati

Porque a maneira de reduzir o isolamento que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distância e lembranças. É botando apelidos, contando lorotas. É enfim, através de vadias palavras, ir alongando nossos limites.

Manoel de Barros

SUMÁRIO

DESENHANDO UM MOSAICO INTRODUTÓRIO	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
CAPÍTULO I	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
POR UM CINEMA DE POESIA MESTIÇO: O ESBOÇO DO MOSAICO	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
1.1 Rascunhando a apresentação do cineasta	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
1.2 A arte como linguagem, cinema como poesia	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
1.3 Por um Cinema de Poesia	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
1.4 Por um cinema de poesia mestiço: a versão de Joel Pizzini	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
CAPÍTULO II	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
CAPTURANDO AS PEÇAS DO MOSAICO: POEMAS ENQUANTO ROTEIRO NAS MÃOS DO CINEASTA	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
2.1 Desenhando a apresentação do poeta	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
2.2 Registros poéticos e mosaicos de um roteiro	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
2.3 Capturas metafóricas de um roteiro	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
CAPÍTULO III	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
CACOS EM EBULIÇÃO: COMPOSIÇÃO MOSAICA DOS ASPECTOS DE TRANSMUTAÇÃO DA ESCRITURA FÍLMICA	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
3.1 Descortinando cacos	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
3.2 Mosaicos de polifonia: o discurso intertextual ...	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
3.3 Cacos fronteiros de texto e cultura	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
3.4 A mobilidade do mosaico	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
CAPÍTULO IV	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
CRAQUELADOS DE BARROCO E EROTISMO	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
4.1 Cacos etimológicos	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
4.2 Sincronia em cacos	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
4.3 Craquelados indígenas	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
4.4 Antíteses de caramujo e flor	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
4.5 Ocultamento e desvelamento	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
4.6 O Tempo enquanto Dédalo	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
4.7 Cacos de erotismo no mosaico barroco de Caramujo-flor	<i>Erro! Indicador não definido.</i>
4.8 Matizes de um barroco mestiço	<i>Erro! Indicador não definido.</i>

NO FINAL DO MOSAICO, O REJUNTE POSSÍVEL... ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.

BIBLIOGRAFIA ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1; cor.....	64
Fotograma 2; p&b.....	65
Fotograma 3; p&b.....	65
Fotograma 4; p&b.....	66
Fotograma 5; p&b.....	66
Fotograma 6; p&b.....	66
Fotograma 7; p&b.....	66
Fotograma 8; cor.....	67
Fotograma 9; cor.....	67
Fotograma 10; cor.....	68
Fotograma 11; cor.....	68
Fotograma 12;p&b.....	70
Fotograma 13;cor.....	70
Fotograma 14;cor.....	70
Fotograma 15;cor.....	70
Fotograma 16;cor.....	71
Fotograma 17;cor.....	71
Fotograma 18;cor.....	71
Fotograma 19;cor.....	71
Fotograma 20;cor.....	72
Fotograma 21;cor.....	72
Fotograma 22; cor.....	72
Fotograma 23; cor.....	74
Fotograma 24; cor.....	74
Fotograma 25; cor.....	74
Fotograma 26; cor.....	74
Fotograma 27; cor.....	74
Fotograma 28; cor.....	74
Fotograma 29; cor.....	74
Fotograma 30; cor.....	74
Fotograma 31; cor.....	75
Fotograma 32; cor.....	75
Fotograma 33; cor.....	75
Fotograma 34; cor.....	75
Fotograma 35; cor.....	76
Fotograma 36; cor.....	76
Fotograma 37; cor.....	76
Fotograma 38; cor.....	76
Fotograma 39; cor.....	77
Fotograma 40; cor.....	77
Fotograma 41; cor.....	77
fotograma 42; cor.....	77
Fotograma 43; cor.....	78
Fotograma 44; cor.....	78
Fotograma 45; cor.....	79

Fotograma 46; cor.....	80
Fotograma 47; cor.....	80
Fotograma 48; cor.....	81
Fotograma 49; cor.....	81
Fotograma 50; cor.....	81
Fotograma 51; cor.....	81
Fotograma 52; cor.....	82
Fotograma 53; cor.....	83
Fotograma 54; cor.....	83
Fotograma 55; cor.....	83
Fotograma 56; cor.....	84
Fotograma 57; cor.....	84
Fotograma 58; cor.....	84
Fotograma 59; cor.....	84
Fotograma 60; cor.....	84
Fotograma 61; cor.....	84
Fotograma 62; cor.....	84
Fotograma 63; cor.....	84
Fotograma 64; cor.....	84
Fotograma 65; cor.....	85
Fotograma 66; cor.....	86
Fotograma 67; cor.....	86
Fotograma 68; cor.....	86
Fotograma 69; cor.....	86
Fotograma 70; cor.....	86
Fotograma 71; cor.....	86
Fotograma 72; cor.....	87
Fotograma 73; cor.....	87
Fotograma 74; cor.....	87
Fotograma 75; cor.....	87
Fotograma 76; cor.....	87
Fotograma 77; cor.....	87
Fotograma 78; cor.....	87
Fotograma 79; cor.....	88
Fotograma 80; cor.....	88
Fotograma 81; cor.....	88
Fotograma 82; cor.....	88
Fotograma 83; cor.....	88
Fotograma 84; cor.....	88
Fotograma 85; cor.....	88
Fotograma 86; cor.....	88
Fotograma 87; cor.....	89
Fotograma 88; cor.....	89
Fotograma 89; cor.....	90
Fotograma 90; cor.....	90
Fotograma 91; cor.....	91
Fotograma 92; cor.....	91
Fotograma 93; cor.....	91
Fotograma 94; cor.....	91
Fotograma 95; cor.....	92

Fotograma 96; cor.....	92
Fotograma 97; cor.....	92
Fotograma 98; cor.....	92
Fotograma 99; cor.....	92
Fotograma 100; cor.....	93
Fotograma 101; cor.....	93
Fotograma 102; cor.....	93
Fotograma 103; cor.....	93
Fotograma 104; cor.....	93
Fotograma 105; cor.....	93
Fotograma 106; cor.....	94
Fotograma 107; cor.....	94
Fotograma 108; cor.....	94
Fotograma 109; cor.....	94
Fotograma 110; cor.....	94
Fotograma 111; cor.....	94
Fotograma 112; cor.....	94
Fotograma 113; p&b.....	94
Fotograma 114; cor.....	105
Fotograma 115; cor.....	105
Fotograma 116; cor.....	105
Fotograma 117; cor.....	105
Fotograma 118; p&b.....	108
Fotograma 119; cor.....	118
Fotograma 120; cor.....	118
Fotograma 121; cor.....	143
Fotograma 122; cor.....	143
Fotograma 123; cor.....	144
Fotograma 124; cor.....	145
Fotograma 125; cor.....	146
Fotograma 126; cor.....	146
Fotograma 127; cor.....	147
Fotograma 128; cor.....	147
Fotograma 129; cor.....	148
Fotograma 130; cor.....	149
Fotograma 131; cor.....	149
Fotograma 132; cor.....	149
Fotograma 133; cor.....	149

DESENHANDO UM MOSAICO INTRODUTÓRIO

“Minhocas arejam a terra; Poetas, a linguagem.”
Manoel de Barros/Livro de pré-coisas

“As coisas sem importância são bens da poesia”
Manoel de Barros

Para Borges, a história é um rio interminável que “pasa y queda” (1982, p.54), que a tudo conduz no seu movimento eterno. Manoel de Barros e Joel Pizzini corroboram com essa noção borgiana da dialética das coisas, “que concibe cada forma en el flujo del movimiento, es decir, en su aspecto transitorio” (1982, p.55).

A leitura não é nova, obviamente vem da tradição grega, de Heráclito (citado por Borges). A idéia de que o mundo moderno se configura pelo fluxo de passagem, de que tudo o que é sólido se dissolve no ar e de que vivemos a constante crise dos referenciais de verdade, herdados pela tradição das luzes, é um traço marcante das poéticas da modernidade. As obras de Manoel de Barros e Joel Pizzini estão entre as que profundamente traduzem os movimentos constantes e fragmentados – que são próprios dos modos de conhecimento estéticos da América Latina – o caráter de incerteza e transitoriedade das coisas, prefiguradas por nihilismos, ilogismos, metamorfoses, anti-passadismos, despersonalizações, sugestões, fragmentações, figurativismos, oxímoros e metáforas palimpsésticas, que buscam romper a unidade do discurso, dissolvendo os limites espaciais e temporais. Ou como assevera Amálio Pinheiro

Na América Latina, desde as primeiras províncias, as trocas fronteiriças entre o centro e a periferias já propiciavam uma mobilidade de arabescos aos espaços e textos, anterior e conjuntamente aos mais variados e irregulares processos de modernização e contemporaneidade. Daí que se desdobrem aqui essas situações multi-funcionais de bairro a bairro, com complexas permutas entre vozes e ritmos, a partir de uma habilidade e oportunidade sintáticas dadas pelo caráter migrante e externo-solar de tais sociedades, que só podem ser descritas por conceitos flutuantes. (PINHEIRO, 2006, p.25).

Enfim, estes escritores estão sempre à margem do rio de Heráclito, força propulsora de suas poéticas. Este trabalho é a tentativa de lançar-se nas malhas dessa saudável poética de incertezas, dos interrogantes, do salto no vazio eloqüente das verdades colocadas em cheque por artistas que se movem na fronteira, nas ruínas das próprias línguas. Poéticas inquietadoras, paradoxais, que têm desconcertado os que se debruçam sobre elas dando-lhes uma sensação de vertigem que somente grandes artistas podem provocar e que reflete o arejamento comentado poeticamente na epígrafe que abre esta proposta.

O objetivo deste é o estudo e a análise da dinâmica semiótica articuladora do enredo da obra filmica de Joel Pizzini *Caramujo-flor* ao re(ler) e (re)configurar os signos verbais e visuais que se entrelaçam na construção do texto poético de Manoel de

Barros, especialmente da obra *Gramática Expositiva do Chão-Poesia quase toda*. Analisaremos as características barroquizantes das obras em estudo, pontuando como o filme *Caramujo-flor* se insere no que Buñuel e Pasolini definem como *Cinema de Poesia* e apontando *Caramujo-flor* como um filme constituído por uma montagem de elementos mestiços. Partimos da problemática de que as relações intersemióticas entre a poética de Manoel de Barros e o filme *Caramujo-flor* constitui o que podemos chamar de “*Cinema de Poesia Mestiço*”.

Articulamos como hipótese primeira que o filme *Caramujo-flor*, ao propor um novo olhar sobre as estruturas narrativas recorrentes do cinema independente, em contraponto com o cinema industrial, se inscreve no que Buñuel e Pasolini chamam de “*Cinema de Poesia*”. Tais indagações de que partimos leva-nos a formular algumas outras questões: a natureza da aproximação da linguagem cinematográfica à linguagem literária; os paradigmas eleitos por Pizzini na configuração de seu discurso fílmico; o barroco e sua configuração na dinâmica da leitura da obra; perceber como as séries culturais se aglutinam na concepção na obra em estudo e em que medida o texto cinético é terreno propício à mestiçagem e à hibridação.

Esta pesquisa se justifica por não ter sido feito ainda um estudo crítico profundo sobre a relação da obra de Barros e o cinema de Pizzini. Junto a isto associamos a importância da obra de Barros para a Literatura e a cultura da América Latina. Assim achamos recorrente a importância da análise da tradução intersemiótica feita por Pizzini em seu curta-metragem *Caramujo-flor*.

Desdobramentos em mosaico

As relações da literatura com o cinema configuram-se no campo de investigação deste trabalho, uma vez que a literatura de Manoel de Barros como linguagem insere-se enquanto inspiração e procedimento de construção artística da obra fílmica de Joel Pizzini, fazendo o cinema e a literatura dialogarem. Este estudo se desenvolverá sob a perspectiva da semiótica de genealogia lotmaniana, que defende a premissa de que os diálogos entre os complexos culturais permeiam os limiares fronteiriços das artes, instaurando zonas germinadoras de sentido que se movem dinamicamente. Portanto, na

esteira do pensamento de Lotman, abordaremos a literatura e o cinema enquanto elementos de cultura.

Em seu filme *Caramujo-flor*, o cineasta douradense Joel Pizzini re(configura) a obra de Manoel de Barros de maneira a transpor semioticamente – em blocos de imagens-movimento, som e luz – para a tela as imagens poéticas do autor pantaneiro, recompondo o objeto poético de forma a recuperá-lo como processo fílmico. Assim em termos de estudo da linguagem da obra, este trabalho amplia horizontes à medida que reinscreve aspectos literários no processo cinematográfico, naquilo que se apresenta em termos de estrutura semiótica, no âmbito do diálogo entre a poesia – linguagem escrita – e a diagramação desta linguagem numa outra, a do cinema. Desta forma, no primeiro capítulo, apresentamos o cineasta, refletimos sobre *cinema de poesia* e cunhamos o *cinema de poesia mestiço* de Pizzini.

O segundo capítulo tem como propósito apresentar o poeta, identificar e comentar os poemas de Manoel de Barros, agrupados no livro *Gramática Expositiva do Chão - poesia quase toda*¹, que reúne os livros que servem de roteiro para o filme de Joel Pizzini *Caramujo-flor*² e observar como estes compõem o universo poético poroso, metalingüístico e metafórico de Barros e sua re-escritura na película, por isto será ilustrado por fotogramas do filme. Aquilo que está espalhado no filme capturamos e colocamos linearmente no papel para, desta forma, delinear uma representação do roteiro do filme (baseado na pesquisa e em uma leitura muito singular), abarrotado por explicações analíticas que serão aprofundadas no transcurso do trabalho,

No terceiro capítulo, mostramos que nesta narrativa fílmica a intertextualidade e a tradução intersemiótica portanto, “organizam uma complexidade sistêmica de acoplagem” (Maturana, 1997), que reinscreve a cena como uma solução criativa, ao utilizar uma composição mosaica imbricada de recursos técnicos e estilísticos³. Desta forma, este curta-metragem (com duração de vinte minutos), mostra uma outra

¹ O livro *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*, publicado em 1990, pela Civilização Brasileira, reúne as poesias de nove obras de Barros: *Poemas concebido sem pecado* (1937); *Face Imóvel* (1942); *Poesias* (1956); *Compêndio para uso de Pássaros* (1961); *Gramática Expositiva do Chão* (1969); *Matéria de Poesia* (1974); *Arranjos para assobio* (1982); *Livro de Pré-Coisas* (1985), *O Guardador de Águas* (1989); além de um capítulo reservado para entrevistas denominado *Conversas por Escrito* (1970-1989). Como Joel Pizzini retira os poemas para composição de seu filme desses livros, utilizaremos a *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*, denominada por nós de GEC, como referência de nosso trabalho de pesquisa.

² *Caramujo-flor* é um filme de ficção poética experimental, realizado em bitola de 35 mm, concluído em 1988 e distribuído em VHS pela FUNARTE.

³ Leitura aprofundada sobre isto encontramos em LOTMAN, Iury. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa:Estampa,1978.

concepção de imagem (“imagem-movimento”⁴), por ser uma obra fragmentada e não aludir a espaços inteiros. Assim, defendemos a premissa de que tanto o processo de leitura do cineasta, quanto do leitor/espectador, realiza-se pelas “imagens-movimento” que se dão aos pedaços, e cujas conexões são determinadas pelo espectador, muitas vezes perplexo.

Propomos, neste trabalho, algumas leituras para as transcrições intersemióticas dos aspectos procedimentais de ambas as obras (a poesia de Barros e o cinema de Pizzini), feitas em torno de três eixos de significação, por acreditamos serem o norte movente das referidas obras: a) a metáfora do mosaico enquanto tradutora das relações intersemióticas, presentes nos procedimentos estéticos; b) o imaginário ficcional e sua presentificação na cultura, perpassando pelo barroquismo e erotismo da palavra poética e sua recriação no objeto fílmico; c) como a relação prolífera dos elementos natureza/cultura, cidade/campo, influenciam a geografia sócio-cultural no centro geodésico do Brasil, o espaço fronteiro do Mato Grosso do Sul, examinando as mediações semiótico-culturais realizadas pelas mídias, especialmente pela literatura e pelo cinema.

Pizzini, como título de seu filme, escolheu o atípico nome *Caramujo-Flor*, a leitura pode ser feita “em função da natureza ambígua deste simbólico ser que se materializa entre dois mundos mundo animal e o mundo vegetal, constituindo assim um oxímoro” (MARINHO, 2001, p.9)⁵. Ao movimento de conversão virtual entre elementos de natureza distinta, damos o nome de metamorfose. Desta forma este oximórico animal-molusco remete-nos ao mesmo tempo à imagem da flor que se abre e do caramujo que se fecha, da solidez da concha e da maleabilidade da pétala. Ainda, segundo Marinho, tais imagens do filme são adequadas para representar o poeta Manoel de Barros, “homem que se fecha em si mesmo por ser avesso ao assédio mundano, poeta que se abre e se revela por intermédio da sua linguagem”(2001, p.11). Linguagem tocada pela poesia que “deixa de ser linguagem, pois o poema transcende a linguagem.

⁴A idéia de “imagem-movimento” é de Gilles DELEUZE, e podemos estudá-la em seu livro *Imagem-Movimento*, publicado em São Paulo, pela Brasiliense em 2005. A tradução ficou por conta de Eloisa de Araújo Ribeiro. Para Deleuze “a imagem-movimento é, portanto, o ato principal do cinema” (2005, p. 48). Esta idéia também encontramos em Jean-Claude Carrière ao afirmar que o cinema “é uma seqüência de fotografias postas em movimento, sonorizadas e então projetadas em uma determinada área”. (CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. São Paulo: Nova Fronteira, 2006, p.71).

⁵ Cf. RUSSEFF, Ivan & MARINHO, Marcelo & SANTOS, Nolasco dos, Paulo Sérgio (orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande: UCDB, 2003

Apesar de nascido na palavra o poema é algo que a transcende. Poesia é metamorfose. Poesia é entrar no ser” (PAZ, 1999, p.134). Faz-se necessário citar a noção que Lotman confere ao termo linguagem: “todo sistema de comunicação que utiliza signos ordenados em particular” (1978 p.35). É neste horizonte que Pizzini metamorfoseia a linguagem de Barros em películas poéticas, reorientando-nos na possibilidade plástica do espaço e inscrevendo seu filme na genealogia de um *cinema de poesia*, colocando assim os fatos poéticos e cinematográficos como elementos de cultura. Na esteira deste pensamento confessa o cineasta ao comentar seus procedimentos técnicos

É um filme sobre linguagem do cinema, quer dizer, o cinema viaja de trem. A gente procurou através do 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. (PIZZINI, *Travelling*,1997)

Esta nota deixa claro que o movimento, a viagem da câmera, configura o procedimento de construção do cineasta que, por meio da descontinuidade móvel, rompe com a logicidade de construção narrativa das imagens filmicas. O *travelling* concebe o cenário como um todo mosaico e dispõe os signos conforme o recorte feito pelo cineasta, ou seja, aos pedaços. Assim, o filme atua como memória descontínua de um tempo que se desaloja, por causa da fugacidade própria desse tempo que se quer flagrado em palavras por Barros e retratado na tela por Pizzini. Tal procedimento postula um agenciamento da expressão do objeto filmico, redimensionando a possibilidade das manifestações socioculturais e artísticas.

O filme praticamente coloca em segundo plano a noção de enredo e através de reiterado nomadismo evidencia o procedimento como objeto de excelência, pois através dos constantes deslocamentos, da arquitetura do não-lugar, a câmera funciona como tradutora de estados poéticos, com suas questões formais e de estilo. Assim sendo, realizaremos o cruzamento de aspectos que fundamentam as poéticas de Pizzini e Barros, analisando as diferenças e similitudes, motivadas por identidades que se realizam em espaços culturais antônimos: os solos sul-mato-grossenses, basálticos, areníticos e pantaneiro, através de óticas distintas, em contraponto com o espaço cultural cidadão. A articulação destes aspectos proporciona um conjunto integracionista que promove a afirmação de que o filme se constitui através do olhar da câmera e do olhar do cineasta num processo mosaico.

A referência à presença do olhar lembra uma reflexão de Baudelaire sobre o olhar do homem na multidão da cidade do século XIX – o *flauner*, personagem que se move na metrópole e acompanha o movimento dos transeuntes, como se estivesse “num reservatório de eletricidade” (BAUDELAIRE, 1995, p. 857). Afirma ele:

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto uma multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens, mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (idem, p.857).

Este olhar silencioso e caleidoscópico perpassa toda curta-metragem que, de forma poético-erotizante, desnuda as nuances de metamorfose, infantilização e ilogicidade das imagens plasmadas nas palavras poéticas de Manoel de Barros. Berta Waldman ao refletir sobre a infantilização da linguagem de Barros afirma que

a linguagem da infância, original contato com as coisas no inconsciente, em busca de uma síntese mítica. É preciso buscar a linguagem da infância calcada na linguagem do desejo, onde a convivência dos opostos de morte e de vida, fervilha no devir das coisas e da própria linguagem (In: BARROS,1990, p.14).

O corte, a perspectiva, a montagem funcionam cinematograficamente como metáfora semiotizante de um mosaico de cenas que, num jogo de luz e de cores, desnudam a mobilidade de objetos-figuras que, cenicamente, convidam a participação do outro. Nesse sentido, analisar é fazer signos dialogarem, como observa Santaella: “O signo é múltiplo, variável, modifica-se de acordo com o olhar do observador, que na semiose analítica, na sua posição de interpretante dinâmico, também é signo em diálogo com o signo que esta sendo interpretado” (2002 p.42). Neste movimento, o *flauner-cineasta* (grifo nosso) flagra o novo, os elementos fugidios que alteram os sentidos contínuos dos bens culturais expressos na representação da cidade, em contraponto com as representações do campo. As linhas de descontinuidade contínua só serão percebidas e sintetizadas pelo olhar de um sujeito-leitor-espectador atento.

No quarto capítulo mostraremos as cenas filmicas de Joel Pizzini agenciando o mesmo fenômeno de conversão material da poesia de Manoel de Barros que metamorfoseia seres de natureza distinta .homem-vegetal, pássaro-mineral, réptil-

humano. Este capítulo mostra os mecanismos que fazem de *Caramujo-flor* um filme barroco ou neobarroco, segundo Sarduy (1998) e ainda, como o barroco se configura no filme por um de seus elementos: a eroticidade.

Eis novamente a arte no limiar entre o mundo real e mundo percebido pelo sujeito, se entrecruzando nos espaços sublimares dos discursos culturais. A arte procede à síntese do material flagrado pelo artista, sujeito perceptivo, sendo, pois, alçada à condição modelizante. A obra fílmica anuncia a existência de uma bifurcação temporal, elegendo uma flexibilidade associativa de circunstância para enunciar um passado próximo ou longínquo, interagindo com o presente e\ou futuro.

As lentes de Joel Pizzini, ao abolirem o racional, deixam aflorar em suas cenas o onirismo incoerente e lírico da poesia de Manoel de Barros. Portanto, as cenas de *Caramujo-flor*, remetem-nos à noção de contra-senso – um jacaré no metrô, união de caramujo-relógio, homem-fruta, homem-gruta, homem-pedra, híbridos seres como homens-caramujo, homens-sapo, homens-pedra, homem-planta. O ilógico, o absurdo, o não discernimento tem como função desvelar algo que existe em estado latente no universo, mas que não se pode exprimir com palavras, trata-se do desvelar o indizível, o inefável, o incognoscível, “coisa que não faz nome para explicar// como a luz que vegeta a roupa do pássaro” (BARROS, 1990, p. 211).

A justaposição de opostos que se anulam remete-nos ao plano não lógico das metáforas, imagens antitéticas que instauram a obra de arte no espaço aberto da significação plural. Nesta perspectiva, nossa pesquisa tentará mostrar que Manoel de Barros e Joel Pizzini seguem os caminhos trilhados por um Guimarães Rosa e seus inúmeros oxímoros, figura de linguagem em que a livre associação de idéias é elemento expressivo privilegiado. Tal recurso de linguagem escrita é transposto para as telas através do uso do recorte de planos e da montagem mosaica como técnica de construção das seqüências que acreditamos constituir um equivalente fílmico da escrita, ou seja, a livre aproximação, segundo os percursos sugeridos pelo inconsciente e sem controle lógico-racional, de imagens tomadas nos mais diferentes contextos.⁶ A livre aproximação (equivalente da livre associação dos estados oníricos e dos surtos psicóticos) ou justaposição de elementos heteróclitos instaura a obra no espaço do irracional e do ilógico, encaminhamento adotado por Barros e Pizzini em suas criações.

⁶ Antonio Costa (1985) observa e comenta este processo no livro *Compreender Cinema*, quando faz observações acerca do filme *Um Chien Andalou*.

A técnica da montagem⁷, como já observamos anteriormente, é criadora do espaço discursivo da obra cinética, procedendo à seleção: recorte e montagem de cenas, gestos e impressões, jogando com as zonas da vizinhança entre os traços recortados do mundo da memória, cujo olhar enviesado traz à lâmina na retina dos textos: elementos antagônicos na sua composição, porém semelhantes no captar e escolher o ângulo a ser aprisionado pelo cineasta e projetado no *ecran*⁸. A presença da poesia traz a influência necessária ao estilo mosaico e dinâmico do cinema, que se quer direto e indireto, objetivo e subjetivo, provido e desprovido de psicologismos, voltado para a dinâmica da presentificação que racionaliza a participação humana como seres conscientes da articulação técnica.

Portanto as cenas de *Caramujo-flor* remetem e enredam uma dualidade de transformismo que infere à noção de dobra, redobra, de ilógico ou absurdo. Ou como afirma Baudelaire:

A arte seria composta desses dois elementos: do contingente e do divergente; do circunstancial e do mutável; do fugidio e do eterno. Encontrar um elemento no outro, ou ainda extrair um elemento do outro é o objetivo do sujeito atento, cujo olhar objetiva no outro seu modo seu modo de perceber a imagem desse outro. (1995, p.859).

Assim, homem e natureza são um tecido, um texto em retalhos mosaicos de séries culturais distintas e, ao mesmo tempo, combinatórias que no olhar do cineasta constrói cenas em que o elemento humano é apenas um dos elementos-séries que povoam o universo da cultura pantaneira, mestiça e ameríndia. A relação entre as séries funciona como uma busca de elementos construtivos básicos que inserem o homem metamorfoseado em vegetal, mineral e animal (sem *noos*), numa complexidade de elaboração artística poético-cinematográfica que mostra a relação intrínseca do homem com a natureza. Segundo Gruzisnki (2001) tais metamorfoses pertencem à cosmologia indígena, que acredita na existência uma interdependência entre os seres, as coisas e os deuses. O autor diz que segundo os indígenas, “inúmeras correspondências unem os componentes humanos, animais e vegetais a uma realidade cujo essencial escapa aos nossos sentidos” (2001, p.270).

⁷Esta técnica foi descrita por Eisenstein in: EISENSTEIN, *Lê filme: as forme son sens*, Borgois, 1928 pp.19-21.

⁸ *Écran*: s.m. (pal. fr.) Quadro branco sobre o qual se projetam imagens fixas ou animadas, no cinema ou na televisão. / Tela. Disponível em :www.guia.heu.nom.br/dicionário.htm - 177k – Acessado dia 14/03/2005.

Para o poeta é preciso transpor o óbvio para atingir o onirismo epifânico, ou seja, momentos situados entre o estado de vigília e o sono profundo, quando então o pensamento oscila entre a consciência e a inconsciência, estado de torpor em que as idéias se liberam das rédeas lógicas e justapõem-se segundo relações inéditas e reveladoras de um universo, cuja existência encontra-se em estado latente. Pizzini, em seu filme, vai buscar a representação desses momentos que refletem uma nova visão de mundo, recriando sobre a película aquele estado de onirismo latente que existe, controlado pelas rédeas da razão, também no universo do atarefado homem urbano. Na linha deste pensamento afirma Davi Arriguci Jr (1990, p.15), “toda obra de arte tem caráter enigmático e mesmo a compreensão mais adequada que dela se possa ter não esgota o enigma”⁹. O enigma, o incognoscível, o ilógico é o que as crianças, os loucos e os poetas são capazes de tanger com maior facilidade pelo seu depurado descaso à “megera cartesiana”. Assim em Manoel de Barros e Joel Pizzini, nota-se o quão lógico é o ilógico, quão útil é o inútil, o quão valiosos para a poesia (escrita ou fílmica) são o ínfimo, o dejetivo, o insignificante.

Na obra de Joel Pizzini, o abandono da lógica vem acompanhado pela subjetividade do ponto de vista fílmico e desloca-se com a perspectiva das lentes da câmera. Neste caso, a câmera serve-se ao registro da própria visão que teria uma criança dos acontecimentos, ou seja um observador que enxerga o universo como pueril brinquedo. Em Manoel de Barros, essa volta simbólica à infância (e sua inocência), ao passado, é representada em suas três primeiras obras poéticas, nas quais Barros recupera pela memória, fatos, eventos, histórias de personagens curiosos que fizeram parte da fase primeira de sua vida, em que a inocência da criança aparece transferida para o povo pantaneiro. Para Manoel de Barros, a natureza é matéria-prima para poesia, enquanto que para Pizzini, a poesia de Barros é matéria-prima para construção de suas cenas. Portanto para os dois, poeta e cineasta, a construção artística é a busca permanente de alcançar o mais inalcançável. Afinal, como diz o próprio Barros, “a principal função da poesia é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns” (BARROS, 1990, p. 309).

Esta revitalização da linguagem encontra um veículo privilegiado na poesia, posto que a linguagem poética, conforme diz Barros, é feita de “palavras, palavras,

⁹Cf. ARRIGUCI Jr., *Humildade, paixão e morte*.

palavras” (BARROS, 1990, p. 309). Será justamente do trato inovador que o poeta dá as palavras, tanto quanto da maneira inédita como explora as palavras e as imagens, em seu filme o cineasta, de que tratará nosso estudo, primando por um eixo intersemiótico. Eixo este que registra transformações de estilos diversos e notadamente os de ordem visual – mas também, (muitas vezes sonoros) –, em signos, traduzidos para imagens poéticas e/ou filmicas. Tentaremos destacar o caráter condensador e sintético da poesia, traço capaz de ser registrado por imagens poéticas e por imagens filmico-poéticas, a partir da percepção transformadora do cineasta. Desta forma é o estudo dos códigos e da cultura que são também textos da comunicação literária e da comunicação visual além da significação em geral, que assinalarão caminhos parafrásicos de significações das obras em estudo.

Os critérios para a interpretação do texto artístico serão decorrentes do estudo de uma bibliografia especializada de semiótica e estética, gerais e específicas, que irão nos remeter aos estudos artísticos literários e filmicos. A partir da pesquisa bibliográfica dos materiais teóricos, necessários à análise dos procedimentos de construção das obras estudadas, faremos leitura e conseqüente análise crítica das obras, de modo a observar os elementos que a singularizam esteticamente, compreendendo-as à luz da semiótica da cultura, fundamentando-nos também nos autores que estudam cinema e nas teorias tradutórias entre semiótica e cinema, agregados a bibliografia de Joel Pizzini e Manoel de Barros.

Os estudos de semiótica têm aberto seus domínios para além dos preconceitos elitistas quanto ao texto “literário”. Entende-se que dentro de uma visão textual dinâmica, o qual privilegia o fazer e o vir-a-ser da escritura, o ponto de partida e o ponto de chegada de uma obra são apenas recortes artificiais: “Já que cada etapa contém potencialmente o objeto acabado, cai a idéia da obra entregue ao público como sacralização e cristalização da perfeição” (SALLES In: GUERRA, 1999, p.23)¹⁰. Desta forma o texto artístico é entendido aqui com as noções de texto, intertexto e hipertexto e impõe que numa concepção atual seja questionado como tal, ou como afirma Pascale Casanova: “só a totalidade do espaço mundial, é que poderia dar sentido e coerência à própria forma dos textos” (2002, p. 17).

¹⁰ Cf. ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. *O jogo da imagens no universo de criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: 1999, p. 23.

Portanto, pelo viés intersemiótico de análise das obras em estudo e composição das mesmas, realizamos o cruzamento de aspectos que fundamentam as poéticas de Pizzini e Barros, quanto às diferenças e similitudes, motivadas por identidades que se realizam em espaços culturais sinônimos, através de óticas distintas. A articulação desses aspectos proporcionou um conjunto de pesquisa integracionista que promoveu a atualização de conhecimentos sobre semiótica, literatura, cinema, comunicação, barroco e mestiçagem, bem como a renovação de conhecimentos sobre o *corpus* proposto, através de novas idéias e questionamentos.

CAPÍTULO I

***POR UM CINEMA DE POESIA MISTIÇO:
o esboço do mosaico***

“O poema é antes de tudo um inutensílio”

Manoel de Barros

No domínio da língua, precisamos distinguir entre o teor da mensagem e o seu mecanismo, ou seja entre o que se diz e o como se diz. Em arte “a relação entre a linguagem e o conteúdo das mensagens transmitidas não se dá da mesma forma que em outros sistemas semióticos pois a linguagem aqui também é conteúdo, tornando-se por vezes o objeto da mensagem” (LOTMAN, 1978, p.181).

Não ambicionamos fazer uma exibição sistêmica dos elementos da elocução cinematográfica. Nosso objetivo, muito mais modesto, é contribuir fazendo uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica de *Caramujo-flor* como linguagem artística. Apresentaremos o cineasta, faremos uma ponderação do conceito de linguagem multivocal (segundo a semiótica da cultura), perpassaremos pelo conceito de linguagem cinematográfica de Lotman, para finalmente refletirmos sobre *cinema de poesia*, apontando porque Pizzini executa um “*cinema de poesia mestiço*”.

1.1 Rascunhando a apresentação do cineasta

Joel Pizzini, nasceu no Rio de Janeiro, em 1960. Formado em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná, é cineasta e professor. Seu trabalho no cinema inclui direção, roteiro, produção e cinematografia. Entre outros trabalhos, realizou os filmes *Caramujo-flor* (1988), *Enigma de um Dia* (1996), *Abry* (2003), *Glaucos- estudos de um rosto* (2001)¹¹, *Dormente* (2005)¹², *Helena Zero* (2006)¹³ e *Anabazys* (2007)¹⁴. Seu

¹¹O diretor Joel Pizzini realizou o curta-metragem “Glaucos, Estudo de um Rosto”, que vem acumulando premiações nos festivais onde é exibido. Experimental, o filme reúne trechos de diversos filmes em que Glauce Rocha atuou e de cenas não-aproveitadas de “Terra em Transe” - em que interpretou a revolucionária Sara. Há ainda um registro sonoro de sua performance no teatro, na peça “O Belo Indiferente”, de Jean Cocteau. “Glaucos” - o “s” como forma de homenagear sua pluralidade artística - esboça, senão uma cinebiografia, um grande perfil de Glauce Rocha, com imagens fechadas em suas expressões faciais, em momentos de preocupação, de contentamento, de exaltação e até de constrangimento, nos erros de gravação. Pizzini, diretor conhecido por filmes poéticos como “Enigma de um Dia” - selecionado no Festival de Veneza -, banaliza intencionalmente o rosto de Glauce na tela, de modo a desvendar um mito muito mais comentado do que visto. O teor memorialístico do filme é acentuado com a ausência de narração e a música minimalista de Lívio Tragtenberg. No prólogo do filme, um pouco do histórico em torno da mitologia do nome “Glauce”. “Glaucos, Estudo de um Rosto” - Curta: 2001, 35mm, 30 min. Direção de Joel Pizzini. Disponível em <<http://www.msnoticias.com.br>> Acessado dia 12/06/07.

¹²Segundo Marc Auge é um filmensaio que versa sobre os espaços de passagem, elegendo a estação de trem e a ferrovia como ambientes emblemáticos do fenômeno contemporâneo, tão certamente denominado “não-lugar”. Disponível em <<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4805>> . Acessado 22/07/2007.

¹³ *Helena Zero* é um perfil poético-experimental de Helena Ignez, numa linha próxima à do magnífico ensaio “Glaucos - Estudo de um Rosto”, que ele cunhou a partir de cenas de filmes com Glauce Rocha. Já Rogério Sganzerla, segundo marido de Helena, foi retratado para o Canal Brasil em “Elogio da Luz”, assinado por Joel e Paloma. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/pos>>. Enviado por Carlos Alberto Mattos Acessado em 14/07/07.

¹⁴“Anabazys”, de Joel Pizzini e Paloma Rocha, que concorrerão na mostra Orizzonti, do festival de Veneza (2007), dedicada às novas propostas, e uma versão restaurada de “A Idade da Terra”, de Glauber Rocha. Fonte: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/07/26/ult1817u6638.jhtm>. Acessado dia 09/08/07.

primeiro longa-metragem, *500 Almas* (2005), reconstrói a memória dos índios Guatós¹⁵. O documentário ganhou o prêmio de Melhor Fotografia, Melhor Edição, Melhor Trilha Sonora e Melhor Som no Festival de Brasília, o Margarida de Prata de Melhor Longa-metragem, concedido pela CNBB e Melhor Documentário – Júri Oficial no Festival do Rio, entre outros prêmios¹⁶. Joel é colaborador do Tempo Glauber, espaço dedicado à memória do cineasta Glauber Rocha, no Rio de Janeiro. Ao lado de Paloma Rocha, trabalha no processo de restauração dos filmes de Glauber¹⁷. Esse cineasta prodigioso parece imune ao banal e ao gratuito. Cada passo da criação de Pizzini atende às necessidades poéticas dos temas ou das personagens de seus filmes.

Quem acompanha a série *Retratos Brasileiros*, do Canal Brasil, admira-se com a qualidade dos programas rubricados por Joel Pizzini. Em *Um Homem Só*, por exemplo, o ator Leonardo Vilar aceitou descerrar a intimidade de seu apartamento e de sua vida. De Paulo José, Joel soube retirar toda a verve em *Um Auto-retrato Brasileiro*. Por sua vez, *O Evangelho Segundo Jeca Valadão* enfocava o paradoxo entre o “cafajeste” de ontem e o pastor religioso de há pouco. Mário Peixoto lhe conferiu uma missão ilustre: recontar as filmagens de *Limite* numa obra de ficção, que se chamará *Mundéu – A Invenção do Limite*. Antes disso, porém, a usina Pizzini produziu o curta *A Morte do*

¹⁵ N.E.: O documentário mostra o delicado processo de reconstrução da memória e da identidade dos índios Guatós, atualmente dispersos pela região pantaneira. O filme é – visto pela crítica como - etnopoético, construído com o uso de elementos reconhecidos por esta cultura: a água e a língua Guató. O longa-metragem foi filmado em localidades como a ilha Insua, no Pantanal, Cáceres, Poconé, Corumbá, Rio de Janeiro, Recife e Berlim, na Alemanha. Os índios Guató, que vivem dispersos pela região pantaneira, são os personagens desse documentário. A presença e a ausência de memória na cultura da tribo são usadas para resgatar a identidade dessa população, considerada quase extinta. Disponível em <http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5¬icia=560>. Enviado por Belém com em 28/05/2007. Acessado 20/07/2007.

¹⁶ Especialmente convidado para a exibição no MOMA em Nova Iorque em julho, 2006; Melhor Documentário Latino-Americano pelo Sindicato de La Industria Cinematográficos de la Argentina durante o Festival de Mar Del Plata 2006; Menção Especial do Júri pela Red Cine de Derechos Humanos durante o Festival de Mar Del Plata em 2006; Melhor Som, Melhor Montagem, Melhor Fotografia e Melhor Documentário no Festival de Cinema de Paraty – PARATYCINE – outubro/2005; Melhor documentário no Festival do Rio – setembro/2005; Melhor Documentário Latino Americano no Cinesul 2005 – junho/2005; Margarida de Prata pela CNBB – maio/2005 (Para a categoria de longa-metragem, esse prêmio é oferecido pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB - aos melhores filmes do cinema nacional. Esse prêmio destaca filmes do cinema brasileiro que apresentam valores éticos); 12º Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá –para Melhor Fotografia e Melhor direção de arte. Maio/2005; 37º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro –Melhor Fotografia, Melhor Edição, Melhor Trilha e Melhor Som. novembro/ 2004; Amazon Film Festival 2005 – Menção especial do Júri – novembro/2005. Convites Especiais 500 Almas; 9th annual One World International Human Rights Documentary Film Festival – Praga – 2007; Exibição no Festival Cinema Brasil 2006 in Tokyo; Concurso Latino-americano Del 27 do Festival Internacional Del Nuevo Cine Latino-americano, Havana – dezembro/2005. Disponível em <http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5¬icia=560>. Enviado por Belém com em 28/05/2007. Acessado 20/07/2007.

¹⁷ Ultimamente Joel tem habitado com mais frequência o planeta Glauber. Com Paloma Rocha formou uma parceria na criação de filmes e na restauração e reedição em DVD das obras de Glauber. Há duas semanas, o casal estava em Londres, tratando da recuperação dos negativos de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Para os extras do DVD de *Terra em Transe*, Joel e Paloma co-dirigiram o doc *Depois do Transe*. Em pouco tempo, teremos *Anabazys* no disco de *A Idade da Terra* e *Milagres* no do *Dragão*. E mais adiante, *Kanto Santo* para acompanhar *Barravento*. *Retrato da Terra*, também da dupla, enfocou a obra de Glauber a partir da chamada Trilogia da Terra. Até Dona Lúcia Rocha já mereceu o seu quinhão, no inusitado doc *Abry*, instantâneo da mãe-coragem quando paciente de uma cirurgia cardíaca. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/pos>>. Enviado por Carlos Alberto Mattos Acessado em 14/07/07.

Pai, sobre a passagem de Roberto Rossellini do cinema para a TV. Poderá ser o início de um projeto maior sobre as três passagens de Rossellini pelo Brasil.¹⁸

Segundo Cid Nader, o diretor percorre uma esfera à parte do que se imagina como normalidade no cinema atual

Os filmes de Pizzini normalmente se distanciam do facilmente classificável. Sua obra tem uma coerência e ousadia estética que aponta para a arte fina, bem elaborada, um grande artista com uma visão plástica muito particular do cinema; um “poeta imagético”.¹⁹

Pizzini edificou sua carreira de maneira muito mais conectada ao mundo dos curtas-metragens, ininterruptamente muito próximo de uma narrativa que procura eximir-se da culpa que ocasionaria o comodismo, enveredando-se na busca de outros modos de contar “histórias”. Segundo Nader (2007) nesse aparentemente eterno processo, percebeu como poucos que dá sim para contá-las através de imagens, músicas, colagens, poesia, vagarosidade (no melhor dos sentidos), decupagem; passou a colocar em prática as possibilidades que talvez somente o cinema ofereça, e que parecem assustar outros autores.

1.2 A arte como linguagem, cinema como poesia

A obra de arte se configura como comunicação em linguagem artística. Segundo Lotman (1978), as diversas manifestações artísticas, sejam elas teatro, cinema, música, pintura etc, possuem uma linguagem que as organiza de modo particular. Linguagem, para Lotman (1978), é todo o sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular (que servem para transmitir informação), ou seja “cada linguagem, é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissoluvelmente ligadas.” E mais ainda, “cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante e, inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação”, (1978, pp. 44-45). A mensagem é uma informação codificada que, por sua vez, é decodificada e, o mais

¹⁸Maiores informações no site disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/post>. Acessado em 14/07/07.

¹⁹NADER, Cid. In: *500 Almas: Docudrama de Joel Pizzini explora o universo mítico e existencial da cultura guatô*. Enviado dia 28/06/07. Disponível em http://www.omelete.com.br/cine/100006451/500_Almas.aspx. Acessado dia 14/07/07.

importante, é re-codificada. A re-codificação é um dos conceitos fundamentais da semiótica da cultura.²⁰

O que define a linguagem, para Lotman (1978), como sistema semiótico é a circunstância de ela ser constituída por signos, pois uma linguagem para exercer seu papel comunicativo deve, obrigatoriamente, dispor de um sistema de signos. Por consecutivo, a principal característica do signo é “a capacidade exercer sua função de substituição” (1978, p.10). Na medida que estes são sempre o equivalente de alguma coisa, “signo subentende uma relação constante com o objeto que substitui” (1978, p.12). Assim uma linguagem não é, não obstante, um conjugado de signos avulsos, formados mecanicamente, pois os signos têm uma relação biunívoca entre sua expressão material obrigatória e o seu conteúdo. Assim, “os signos não existem como fenômenos isolados, mas sim como sistemas organizados (semânticos e sintáticos) constituindo uma das regras essenciais de qualquer linguagem”. (Lotman,1978, p.12). Por sua vez, Lotman os divide em dois grupos: os signos convencionais e os signos figurativos. Os convencionais, em que a palavra é o exemplo mais típico, são aqueles em que a relação entre expressão e conteúdo tem uma motivação intrínseca. Por sua vez, os signos figurativos, ou icônicos, “supõem para o significado uma expressão única, uma expressão que lhe é por natureza própria e se caracterizam por sua maior inteligibilidade - o desenho é um grande exemplo” (1978, p.15). Desta forma, os signos convencionais são codificados e os figurativos sua antítese. No entanto se lembramos que os signos só podem ser lidos no interior de uma dada área cultural, os signos icônicos acabam tendo, neste âmbito, um caráter de convencionalização.

Existe ainda para Lotman uma diferença essencial entre os signos figurativos e os convencionais, “esses últimos formam facilmente sintagmas e dispõem-se em microcadeias”, facilitando a sua circulação seja em forma de frases ou em narrativas. Mas construir uma frase com signos figurativos, “definir a natureza de seus elementos e de seus limites é algo muito difícil” (1978, p.19). Ainda para o autor o mundo dos signos, icônicos e convencionais, não se limita, pois estes estão em constante interação, interpenetrando-se e repelindo-se continuamente, processo este que se evidencia nas artes. O grande exemplo citado pelo autor eslavo é o da literatura, “arte que a partir de

²⁰N.E.: A Semiótica da Cultura (SC) possui correntes de estudos diversas. Uma delas é de origem russa. Desenvolveu-se a partir de um grupo significativo de pesquisadores e ficou conhecida como a Escola de Tártu-Moscú (ETM). A proposta da semiótica de extração russa é descrever, no sentido de demarcar, os elementos inerentes às diferentes manifestações da cultura, às quais chamam de textos. Como esses elementos se relacionam nos movimentos de formação de sentido.

signos convencionais, cria um texto que é um signo figurativo” (LOTMAN, 1978, p.20).

Segundo Lotman (1998), para que houvesse o entendimento do texto não mais como um simples enunciado dado em uma linguagem qualquer, mas como um sistema de códigos marcado pela multivocalidade, foi necessário um considerável desenvolvimento do pensamento científico. Os textos artísticos por serem multivocais são acrescidos de uma unidade complementar, pois seus vários subtextos são (re)expostos na linguagem de uma arte dada: gestos, cores, sons, formas, imagens, iluminação e palavras traduzem-se por exemplo, para a linguagem do cinema.

Apesar do autor se referir à complexidade do texto artístico como “uma etapa qualitativamente nova na complicação do texto” (LOTMAN, 1998, p. 80), vale dizer que o próprio Lotman alerta que esta não é uma característica exclusiva deste tipo de sistema. Para ele, não só os elementos pertencentes a diferentes tradições culturais, históricas e étnicas, mas também os constantes diálogos intratextuais entre gêneros e ordenamentos estruturais de diversas orientações formam “esse jogo interno de recursos semióticos que, manifestando-se com maior clareza nos textos artísticos, resulta, em realidade, em uma propriedade de todo texto complexo” (Lotman, 1998, p. 86). Assim, o estágio avançado de complexidade pode ser também verificado em outros tipos de texto da cultura. Ainda segundo Iuri Lotman (1998), o *texto*, além de ser uma comunicação, cumpre também outras duas funções, quais sejam, a de transmissão de significados e a de geração de novos sentidos.

Lotman (1998) advoga ainda que estruturalidade é a qualidade textual da cultura sem a qual as mensagens não podem ser reconhecidas, armazenadas e divulgadas. No limite desse raciocínio situa-se a síntese sistêmica: o conceito de cultura como texto, na verdade, deve ser entendido como *texto no texto*. Todo texto da cultura é codificado, no mínimo, por dois sistemas diferentes. Por conseguinte, todo texto da cultura é um sistema modelizante.

É o texto que reúne as características do tipo de cultura. Os aspectos do conceito de cultura como texto, apontados até aqui, permitem sistematizar alguns pontos-chave da semiótica sistêmica. Por um lado, o processo de passagem da informação em texto; por outro, a dinâmica do texto com o contexto. Ou seja

O “trabalho” fundamental da cultura [...] consiste em organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador

de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação (Lotman & Uspenskii, 1981, p. 39).²¹

1.2.1 A linguagem do cinema

O cinema é uma narrativa feita de imagens. É a fusão de duas tendências narrativas, a figurativa (fotografia animada, imagem-movimento) e a convencional, as palavras, que mesmo quando o cinema as elimina, surgem como um meio que falta. As palavras, na película, comportam-se como imagens (por exemplo do cinema mudo) e podem simultaneamente ser signos convencionais e figurativos. Por sua vez, no cinema é a linguagem da fotografia que predomina, linguagem esta essencialmente figurativa.

O cinema só se tornou arte quando seu plano temático foi associado ao máximo de verossimilhança e ao máximo de maravilhoso (Méliés é seu precursor) e quando, por sua vez, a montagem consentiu colocar a nu a convenção intrínseca ao ajuste dos planos.²²

Lotman (1978) acredita que a significação no cinema só se expressa pelos meios da linguagem cinematográfica e é impossível fora deles, pois “a significação cinematográfica resulta de um encadeamento particular dos elementos semióticos, um encadeamento que é próprio do cinema”(LOTMAN, 1978, p.77). O mundo artístico cinematográfico, fracionado em planos, é um mundo no qual foi introduzida a descontinuidade, em que todo segmento tem uma certa independência permitindo muitas combinações, ao contrário do mundo real. Isto só é possível neste tipo de arte graças ao plano, que adquire a liberdade da palavra. O plano só supera o seu isolamento, no movimento temporal, pela montagem, responsável pela seqüência narrativa:

O cinema tem sua natureza narrativa, o ponto de vista como princípio de construção do texto é do mesmo tipo que o do romance, não se assemelhando ao da pintura, ao do teatro ou ao da fotografia. Além disso se o diálogo verbal no cinema é semelhante ao diálogo no romance e no teatro, é nesse sentido mesmo específico, que o correspondente no cinema ao discurso narrativo do autor no romance é

²¹Retomaremos a reflexão sobre esses conceitos (retomando, ampliando e associando a outros conceitos), no capítulo modular em que analisamos o cinema de Pizzini como um cinema barroco.

²²“A investigação da montagem é atribuída à escola de Brighton, outras vezes a Griffith, mas só se tornou teoria significativa graças às experiências e às pesquisas de Kuléchov, Eisenstein, Tynianov, Chklovski e toda uma série de cineastas e de investigadores soviéticos dos anos vinte” (LOTMAN,1978, p.37).

a narrativa cinematográfica formada pelo encadeamento de planos. (LOTMAN, 1978, p.84).

Paralelos ao desenvolvimento da narrativa clássica cinematográfica, se desenvolveram vários movimentos de vanguarda que defendiam um cinema baseado na investigação perceptiva da técnica. E que formaram correntes teóricas mais tarde chamadas de formativas. Dois importantes cineastas, para a história, conseguem fazer correntes distintas dialogarem (realismo e formalismo): Pier Paolo Pasolini e Luis Buñuel defendiam uma determinada narrativa auto-expressiva buscando a potencialização da linguagem clássica e do formalismo. Tais teses foram denominadas *Cinema de Poesia*.

1.3 Por um Cinema de Poesia

1.3.1 A versão de Pasolini

A obra *Empirismo Ereje*²³ é uma reunião de manuscritos ensaísticos de Pier Paolo Pasolini, o que mais nos interessa é o ensaio intitulado “O cinema de Poesia” em que Pasolini caracteriza a “tendência da configuração”. Neste, fica claro o interesse do autor pela especificidade do cinema como arte e o jeito deste explorar as fronteiras da narração convencional. Esta não se faria pelo seu indeferimento puro e pueril, mas pela sua reestruturação. O primeiro item a ser referendado neste é a natureza da imagem, pressupondo uma duplicidade essencial entre sua concretude material e sua primitividade comunicativa. Esta dupla natureza da imagem cinematográfica reflete a iconicidade, no sentido que todo signo icônico tende para o vago de sua concreção. Em seus textos, Pasolini defende a tese de que o acúmen humano do real é análogo à representação cinematográfica. Ou seja, a configuração cinematográfica, ao narrar e criar fábulas, seria similar ao método pelo qual o indivíduo interioriza e constitui o sistema sócio em que vive – a realidade.

²³C.f. PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Ereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.

A identidade entre cinema e realidade, proposta por Pasolini, distancia-se nos filmes pela demanda temporal em que uma “vida vivida” está sempre submersa num presente descoordenado, e a “vida reproduzida” em um passado organizado. Para Pasolini o *cinema de poesia* inventa sua própria linguagem, porque inexiste uma abordagem científica sistematizada desta técnica audiovisual. Ou seja:

Conhecemos o ‘filme’, (como conhecemos os homens ou os poemas), mas não conhecemos o ‘cinema’ (como ainda ignoramos o que seja a humanidade ou a poesia). Ou então, se sabemos um pouco o que é o cinema, é enquanto ‘cinema indústria’ (cinema industrial) ou enquanto cinema-fenômeno social “como se conhecêssemos uma ‘língua’ enquanto instrumental, sem saber ao certo o que ela é” (1981, p. 135)

Fica certa então a diferença entre cinema (sendo uma abstração, tal como a noção de poesia) e filme que é o produto concreto, (tal como poema). Para o crítico é a montagem que torna o cinema uma linguagem, capaz, portanto de se fazer legível:

A morte realiza uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja escolhe seus momentos verdadeiramente significativos e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente infinito, instável e incerto e por isto não descritível lingüisticamente, um passado estável e certo, e por isto bem descritível lingüisticamente (no âmbito precisamente de uma semiologia geral). Só graças a morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha desse modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de plano-sequências e de planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida. (1981, p. 196).

É o cineasta que transforma o filme em narrativa, enfim em obra significativa. O cineasta deve mergulhar no caos de imagens significantes disponíveis à sua percepção, torná-las possíveis (isto é apreensíveis pela câmera em sua aparência exterior) para, só então, poder proceder à estilização (“definida como qualidade expressiva individual”). Segundo Pasolini o que se verificou ao longo da história foi a formação de uma gramática cinematográfica estilística, em que se tomou como padrão a prosa narrativa.

A realidade é que o cinema no próprio momento em que se afirmou como “técnica” ou “gênero” novo de expressão, afirmou-se também como nova técnica ou novo gênero de espetáculo ou de evasão: com uma quantidade de consumidores inimaginável para quaisquer formas expressivas. (...) Ou seja, todos seus elementos irracionais, oníricos, elementares e bárbaros foram contidos abaixo do nível da consciência:

foram explorados como elemento inconsciente de choque e de persuasão: e por cima desse monstro hipnótico que um filme é sempre, foi rapidamente construída a convenção narrativa que forneceu a matéria de tantas inúteis e pseudo-críticas comparações relativas ao teatro e ao romance. Trata-se de uma convenção narrativa que pertence indubitavelmente, por analogia, à língua da comunicação da prosa: mas com esta última, tem apenas em comum o aspecto exterior – os processos lógicos e ilustrativos – enquanto lhe falta um elemento essencial da linguagem da prosa: a racionalidade (PASOLINI, 1981, p.141).

Pasolini oferece, então, o *cinema de poesia* como uma outra possibilidade de produção que se alvitrasse a empreender as possibilidades significativas e a qualidade onírica intrínseca ao cinema – em contraposição à espécie narrativa “tendencialmente naturalista e objetiva” (1981, p.143). Aponta assim uma potencialidade quanto ao desenvolvimento de um espírito significativamente lírico-subjetivo. Enquanto no cinema narrativo convencional o esforço seria direcionado para fazer-se compreender (univocidade), no *cinema de poesia*, o intento encontrar-se na outra ponta, a da invenção da ambigüidade, do imaginativo, subjetivo, não-concreto, não palpável. Segundo Pasolini: “O cinema, carecendo de um léxico conceptual e abstrato, é poderosamente metafórico, começa por isso forçosamente ao nível da metáfora” (1981, p.143). Ele ainda observa que a metáfora particular, da forma que se realiza na literatura, é praticamente impossível no cinema: O procedimento de metaforização no cinema “remete ao momento da criação, anterior a sua realização concreta nos filmes, correspondendo ao processo de transformação da realidade em representação ordenada, e da filosofia de ideais do artista em uma fábula.” (PASOLINI, 1981, p.143). Otávio Paz, a esse respeito, em seu livro *O arco e a Lira*, afirma:

Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. (1982, p.41)

Paz acrescenta ainda que “o homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo”. (1982, p. 41). Partindo deste pressuposto, Pasolini denuncia o modo como o *cinema de poesia* seria realizável. Apontando a não delimitação entre poesia e prosa indicando que a diferenciação refere-se a “tendências de configuração”. Esclarece ainda que a poesia a que se remete não se reduz a uma poética interior à narrativa, mas ao emprego de uma

“linguagem de poesia específica”. Ou seja o *cinema de poesia* tem procedimentos que o denunciam dizendo respeito ao momento de estilização.

A formação de uma “língua de poesia cinematográfica” implica, por conseguinte, a possibilidade de criar, pelo contrário, pseudo-narrativas escritas na língua da poesia: a possibilidade, em suma, de uma prosa de arte, de uma série de páginas líricas, cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da “subjetiva indireta livre”: onde o verdadeiro protagonista é o estilo. (“O *cinema de poesia*”, PASOLINI, 1981, p.151).

Segundo, ainda, o cineasta, “a releitura do discurso indireto livre e do monólogo interior (recursos próprios da literatura) como uma subjetiva indireta livre é que viabilizam uma língua técnica da poesia no cinema” (1981, p.144). Na obra literária, o “discurso indireto livre” é caracterizado pela adoção por parte do escritor de uma linguagem introspectiva, psicológica, uma linguagem da personagem através do seu fluxo de consciência ou monólogo interior. O discurso de ambos, personagem e narrador, se interconectam diferenciando-se apenas estilisticamente. Por sua vez o “discurso direto” é a anulação do narrador que dá voz diretamente para as personagens através dos diálogos (atos e palavras). No cinema, os conceitos de “discurso indireto livre”, “discurso direto” e “monólogo interior” precisam ser ponderados, pois não existiria uma forma de diferenciação estrita entre sentido visual de um grupo social determinado ou de uma comunidade. Pasolini aponta que, a diferenciação entre fala do diretor e das personagens fílmicas se dá pelo estilo, intuída pelo espectador na estruturação narrativa. Para o cineasta, o autor de cinema ao tentar diferenciar seu discurso individual da fala da personagem que está representando, se utiliza de “certos modos característicos da linguagem da poesia – uma operação estilística” (1981, p.144). A “subjetiva indireta livre” possível no cinema caracteriza-se por certos procedimentos que denunciam a linguagem da poesia; entre eles a adoção de uma “subjetiva indireta livre de pretexto”, em que o autor mescla, em maior o menor grau, o seu sistema de signos com os da personagem.

Os filmes em que se pode observar a tendência para um *cinema de poesia* caracterizam-se, ainda, pela existência de uma personagem central que domina a narrativa de tal forma que esta parece representar sua subjetividade (ainda que, tecnicamente, o filme não se apresente como uma câmera subjetiva constante). Esse cinema é realizado sob a forma de uma narrativa metafórica refletida pela contraposição

entre a personalidade do cineasta (como autor-modelo)²⁴ e da personagem (como desdobramento do autor em uma segunda personalidade autônoma). Pasolini declara-se comprometido com a narratividade cinematográfica, não lhe interessando a expressividade pura, mas uma possibilidade de língua de poesia em que a expressão mescla-se à narrativa.

A “subjativa indireta livre” toma a forma de um pretexto porque “por baixo deste filme, corre o outro filme – o filme que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da mimesis visual do seu protagonista: um filme de caráter inteira e livremente expressivo-expressionista” (PASOLINI, 1981, p. 209).

O cineasta faz uma seleção ordenada que constitui o filme concreto, mas que se mostra sempre ameaçado de abandono em favor de outra possibilidade latente que emergiria do caos significativo. Revela-se então um outro procedimento comum no *cinema de poesia*: a presença sensível da técnica. Existe no *cinema de poesia* um nível aparente de metalinguagem, em que a percepção da técnica é exigida para que se alcance um segundo nível narrativo. No *cinema de poesia*, o autor busca o ideal de poesia também na literatura, a intradutibilidade: forma e conteúdos amalgamados.

No ensaio *Ossevarzioni sul piano-sequenza*, de 1967, Pasolini trabalha a partir das oposições análogas *morte/vida*, *filme/cinema* da mesma forma que a morte opera uma “fulgurante montagem da vida”, uma síntese discursiva dos principais momentos da existência humana, construindo “atos míticos e morais fora do tempo” (Xavier, 1993, p. 104), em oposição a esse infinito e absoluto plano-sequência do presente que é a vida, o filme constrói um discurso em que se articulam os planos, cada qual sendo um ponto de vista sobre o todo (do cinema ou da vida). Assim, o cinema (uma impossibilidade) seria correlato à vida, como um hipotético plano-sequência, enquanto que o filme, seu oposto concreto (grifo nosso), palpável, criaria uma montagem do real, pondo cada ponto de vista (plano) em perspectiva com o todo. O registro cinematográfico fixa, delimita a realidade, tornando o presente em passado e ressacralizando-o ao fechar uma abertura inconclusa. Daí a recusa de Pasolini pelo plano-sequência em seus filmes: este estaria ligado a uma tentativa de naturalização, que a montagem refutaria ao traçar uma iluminação retrospectiva do acontecido, criando uma nova relação com a temporalidade,

²⁴Umberto Eco faz a diferenciação entre “autor-empírico” e “autor-modelo”, em que o primeiro representa o cineasta, escritor ou artista concreto, e o segundo representa uma abstração, é o autor projetado na obra. Da mesma forma, tem-se o “leitor-empírico” e o “leitor-modelo”. ECO, *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994).

um tempo sagrado, diverso do tempo da realidade profana, um tempo que pode ser acronológico, ou como nos diz Janice Tong (2001)²⁵, um “tempo no limite da história”.

A montagem é o que torna o cinema possível concretamente, é o meio pelo qual o caos significativo do presente da existência torna-se coordenável e legível. Por fim é o responsável pela sintaxe cinematográfica. Pasolini afirma que “é na montagem que se verifica a estilização” (1981, p.191). Acrescenta ainda que: “é nos ritmos, por conseguinte, ou seja, na montagem, que se pode, sobretudo falar de arbitrariedade e de convencionalidade no que se refere à língua do cinema” (1983, p. 173). A montagem é um primeiro nível de sintaxe dentro do próprio plano, em que elementos selecionados da realidade são compostos, justapondo-se, depois, como processos pelo qual, planos e seqüências se articulam. A montagem denotativa representa o momento mesmo de síntese de estabelecimento de uma relação entre um plano e outro. A montagem rítmica é a que determina o ritmo de todo o filme e de um plano em relação ao outro, de acordo com as suas relações de duração. A sensibilidade perceptiva da montagem seria alcançada no *cinema de poesia* pelo descompasso nessas duas fases de montagem, estabelecendo relações estranhas entre os planos, seja em relação ao seu conteúdo denotativo, seja quanto ao ritmo.

Para Pasolini, o *cinema de poesia* representa a força em conflito com a narrativa clássica convencionalizada, denunciando-a. Do espectador é exigido um nível maior de atividade intelectual, uma vez que a metalinguagem é importante na narrativa e na interpretação, mesmo estando implícita na narrativa e não ocupe papel central. Anatol Rosenfeld assim explica o modo como o espectador atua na interpretação:

O curioso é que o leitor ou espectador não nota as zonas indeterminadas (que também no filme são múltiplas). Antes de tudo porque se atém ao que é positivamente dado e que, precisamente por isso, encobre as zonas indeterminadas; depois, porque pretende atualizar certos esquemas preparados; finalmente, porque costuma “ultrapassar” o que é dado no texto, embora geralmente guiado por ele. (In: CANDIDO. *A personagem de ficção*, 1985, p.34).

No *cinema de poesia* a abertura é enfatizada, chamando o espectador a se comprometer na interpretação. O filme tende a uma profusão de vazios de

²⁵ C.f. TONG, Janice. “Crisis of ideology and the disenchanting eye: Pasolini and Bataille”. In *Contretemps*, nr 2, maio, 2001. Tradução livre feita por nós.

indeterminação simulados como vazios funcionais. O filme deixa o espectador frente a uma construção visual, que lhe exige uma interpretação pessoal.

1.3.2 A versão de Buñuel

As noções de *cinema de poesia*, segundo Luis Buñuel, estão explicitadas na conferência “Cinema: instrumento de Poesia” (In: XAVIER. *A experiência do cinema*. 1983, p.331-337), nesta o cineasta sintetiza sua visão sobre o cinema, a realidade e o papel do artista. A filmografia de Buñuel é marcada pela exploração dos limites da linguagem, na busca de uma ruptura com a tradição narrativa. Para o cineasta, no *cinema de poesia* acentua-se o papel do cineasta/autor em revelar um mundo transformado ao seu público/fluidor, expondo, a si próprio, sua sensibilidade e sua visão da realidade através de imagens concretas. Buñuel acredita que “o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém quase nunca é usado com este propósito” (In: XAVIER, 1983, p.336.).

A potencialidade em expressar o mundo interior do artista através da imagem do real transformada em metáfora é que Buñuel desejava ver posta a efeito pelo cinema. O cineasta teria a função de trazer à tona o que percebe de fantástico e desconhecido na realidade, incitando o espectador a questionar a ordem aparente. O cineasta reinventaria a realidade, revelando o que não esteja visível no cotidiano, reorganizando-a de acordo com a subjetividade do cineasta em sua função de artista. No *cinema de poesia*, a estrutura principal é a de vivência de estados emocionais; além das emoções das personagens, busca-se a recriação de suas emoções ou pensamentos em imagens marcadas pela subjetividade do cineasta – o agir da personagem é metáfora do mundo interior do autor. Como Pasolini, Buñuel indica um *cinema de poesia* que não extrapola inteiramente a fronteira da narratividade, mas procura explorá-la, reformulando-a. A inter-relação entre o procedimento artístico e o predomínio da função poética também é prognosticada por ele.

Na sua sugestão de *cinema de poesia*, o enigma e a recriação da realidade baseiam-se não em uma narrativa fantasiosa (ou fantástica) mas na forma que esta se estrutura. Daí a sua obstinação em empreender o potencial da linguagem extrapolando a fronteira da narrativa cinematográfica convencional. A montagem aparece como fator

decisivo da edificação poética porque permiti que surjam o fantástico e o mistério da conexão ou associação de imagens concretas da realidade (proposta que casa com o ponto de vista de Pasolini sobre a montagem). Buñuel enfatiza:

Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram (In: XAVIER, 1983, p. 336).

O *cinema de poesia*, proposto por Luis Buñuel, assinala para maior intercâmbio entre autor, obra e espectador. A preponderância da função poética da linguagem motiva um produto fílmico cuja forma, por si só, constitui uma narrativa menos funcional e mais significativa, na qual a interpretação dúbia é suscitada.

1.4 Por um *cinema de poesia* mestiço: a versão de Joel Pizzini

Joel Pizzini é conhecido por um trabalho extremamente pessoal no cinema. Seus filmes seguem a trilha do que o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini definia como “*Cinema de Poesia*”: No *cinema de poesia* a personagem é a linguagem e o estilo o protagonista. Nesta direção, a estética quando não coincide, precede à ética. Ou como diz o poeta curitibano Paulo Leminski, “o tema vem depois do poema”²⁶.

Considera-se cinema de prosa aquele vinculado à tradição literária, que tem como ponto de partida o que está sendo narrado. Já o *cinema de poesia* (e assim o cinema de Pizzini) tem como fundamento a procura de uma linguagem específica, baseada na forma de se narrar. Pizzini ao ser questionado do porquê de fazer cinema responde:

Para produzir sentidos, me consolar, exasperar o espírito, comunicar experiências, inventar realidades, me vingar do mundo, permanecer no tempo, para me salvar, enfim por absoluta necessidade de me expressar. O cinema para mim é um instrumento de poesia, pela sua polifonia e múltiplas possibilidades de abarcar os sentidos, alargar a imaginação, revelar mundos sensíveis...²⁷

²⁶ In: <<http://www.contracampo.com.br/46/joelpizzini.htm>>. Acessado em 07/06/2007.

²⁷ In: <<http://www.contracampo.com.br/46/joelpizzini.htm>>. Acessado em 07/06/2007.

*Caramujo-flor*²⁸ - Filme colorido com duração de 21 minutos, produzido em 1988, no formato 35 mm. O seu elenco conta com os atores Ney Matogrosso, Rubens Corrêa, Tetê Espíndola, Aracy Balabanian e Almir Sater. O roteiro (assim como a direção) é de Joel Pizzini, a fotografia de Pedro Farkas, a música de Lívio Tragtenberg, R. H. Jackson e Tetê Espíndola. Geraldo Ribeiro e João Godoy cuidaram da qualidade sonora. A montagem ficou com Idê Lacrete. Clovis Bueno assina a direção de arte e a produção executiva é de Eliane Bandeira. Teorizando sobre o filme, Pizzini lembra que buscou em *Caramujo-flor* situar o anonimato do criador, mas experimentando em imagens a sua poesia, que é auto-definida como “armação de objetos lúdicos com emprego de palavras, cores, imagens e sons” - o que coincide com o próprio sentido de montagem cinematográfica. Sem pretensão, mas com sinceridade, diz: - Um poema sob cinema...²⁹

Como em um livro de poesia, em que a leitura linear não rege o percurso, esta obra se comporta como um livro-filme de páginas soltas, deixando fendas para o leitor-espectador conectar a partir dos fragmentos de imagens e sons, resíduos poéticos que, instavelmente, por ali transitam. O cinema de Joel Pizzini brota da ânsia da imagem, espraia-se furiosamente pelo espaço fílmico, transgredindo limites temporais para, enfim, jorrar em nossos olhos faíscas visuais e sonoras de inquietantes contornos. O filme busca definir o homem e sua eterna busca pela natureza, principalmente de essência sertaneja, de onde tira sua inspiração, serve para impulsionar a cultura ameríndia do Mato Grosso do Sul.³⁰ Ao ser questionado sobre o formato de curta-metragem o cineasta é contundente:

Pela sua propriedade sintética, pela brevidade que tem tradição no conto, no haikai e pode condensar uma experiência intensa em pouco tempo, com muita essencialidade. O tempo de duração, a priori, não

²⁸ N.E.: *Caramujo-flor* ganhou os seguintes prêmios: Melhor Direção - Festival de Brasília 1988; Melhor Fotografia - Festival de Brasília 1988; Prêmio Especial da UNB - Festival de Brasília 1988; Melhor Montagem - Rio Cine 1989; Melhor Filme (Júri Oficial) - Festival de Huelva (Espanha) 1988; Menção Honrosa - Festival de Curitiba 1989; Melhor Filme - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Fotografia - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Trilha Original - Jornada do Maranhão 1989.

²⁹ In: <<http://www.millarch.com.br/ler.php?id=13153>>. Nasce um cineasta com a poesia de Manoel Barros Acessado em 07/06/2007.

³⁰ Entre os anos de '86 a '96, tal caricatura regional ameríndia volta dentro do termômetro regional com o aparecimento do filme *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini. Filme feito dentro de uma estética do cinema novo, com roteiro adaptado do poema de Manoel de Barros, e tendo em seu elenco nomes como: Aracy Balabanian, Rubens Corrêa, Ney Matogrosso, Almir Sater, Tetê Espíndola. Do efeito e incentivo provocado pelo filme, nasceram projetos musicais como: Mato Grosso do Som e Caramujo Som, criando espaço e visibilidade para revelar e consolidar nomes de expressão regional como: Miska, Maria Cláudia, Marcos Mendes, Maria Alice, Rodrigo Sater, Gisele Sater, Sandra Menezes, Gilson Espindola e Zédu. In POLCA-ROCK: UMA EXTENSÃO SOCIAL. Por Altair dos Santos. <<http://br.geocities.com>>. Acessado em 06/06/2007.

garante nada. Há desde longas que a gente não vê o tempo passar até curtas intermináveis. Depende do ritmo, composição e da articulação da montagem... O tempo curto, a brevidade, são apropriados para um cinema de voltagem poética. Cada filme dita seu tempo próprio, interno, subjetivo. Não há regras nesse sentido. Filmes de ensaio, experimentais, são quase como música de câmara, procuram “esconder o esforço” e exprimir muitas vezes o mínimo, com economia de meios...³¹

Caramujo-flor não pode evidentemente ser enquadrado numa linha narrativa linear clássica, mas também não se constrói pelo acaso. Pizzini, a exemplo de Pasolini, como também de Buñuel, escolheu muito bem o tratamento espaço-temporal de seu filme e a maneira de narrar. Significa dizer que narrar, a exemplo de Pasolini era poetar, isto é, fazer poesia, de forma que o estranhamento e o desconforto são provocados pelo belo. Para distinguir-se se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade de imaginar. Assim, o juízo de gosto, que é estético, e não é lógico, está fundado no sentimento de prazer e desprazer. Esse juízo não gera nenhum conhecimento pois é baseado no sentimento do sujeito. Desse modo, na analítica do belo há uma articulação entre o entendimento e a imaginação, por isso não tem representação lógica, não constitui objetos e não tem interesse; sendo assim, é pura fruição, subjetivo e universal. O cinema de Pizzini é uma experiência de beleza – se oferece ao espectador como um evento plástico-sonoro indomável, cuja rebeldia estética afugenta os preceitos normativos da gramática clássica do código cinematográfico, imprimindo na sensibilidade do fotograma um discurso-desvio de fecunda imaginação. Desta forma, o *cinema de poesia* de Pizzini, por ser experimental, vai além dos pressupostos elencados por Pasolini, aproximando-se mais das definições de Buñuel. Como o próprio cineasta admite “novos conteúdos pressupõem novas formas” (CAETANO, 2005, p.307). Pizzini não produz apenas um *cinema de poesia*, mas um cinema sobre e com poesia. *Caramujo-flor* não é apenas um filme narrativo que introduz a perspectiva da subjetividade poética, como prescreve Pasolini. É um filme totalmente subjetivo, poético, enigmático e obscuro, constituído sob a perspectiva dissonante do universo estético de Barros. Esta assertiva está presente na asseveração do cineasta:

O cinema não-narrativo que particularmente me interessa, só encontra espaço no curta-metragem (raras exceções) e na vídeo-arte, que cada

³¹ In: <<http://www.contracampo.com.br/46/joelpizzini.htm>>. *Questionário Joel Pizzini*. Acessado em 07/06/2007.

vez mais vai ganhando corpo e se tornando uma vertente entre o cinema e as artes plásticas (In: CAETANO, 2005, p. 307).

Portanto o *cinema de poesia* de Pizzini seria mestiço, pois privilegia um conjunto de procedimentos formais caracterizados pelo cruzamento de procedimentos estéticos de múltiplas origens o que inclui a forte presença da contradição, do paradoxo, do desequilíbrio, gerando no receptor um certo estranhamento no que diz respeito aos valores, modelos e referências que se encontram integrados na obra. A naturalização do que poderíamos chamar de uma tensão harmoniosa entre elementos dispares, apontando para conflitos aparentemente insolúveis, é que parece ser a característica peculiar de uma obra mestiça. Essa parece ser a concepção que Gruzinski (2001) tem de uma obra de arte mestiça: “Em vez de se limitar a representar ‘situações de impasse’ ou a rejeitá-las, cada uma dessas obras, aciona deslocamentos ou mutações que cultivam de todas as maneiras os recursos da mestiçagem e da hibridação” (GRUZINSKI, 2001, p. 320). Vale lembrar ainda que, para o autor, a mestiçagem não é um estado excepcional das relações interculturais que gerariam um caos temporário, mas sim uma condição permanente de tais relações: “As mestiçagens nunca são uma panacéia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados.” (GRUZINSKI, 2001, p. 320). Canclini afirma que mestiçagem passa por uma família de conceitos, por sua vez prefere o termo hibridação para nomear as diversas mesclas interculturais ou seja “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2003, p.19).

No pensamento de Laplantine e Nouss (1997), o termo mestiçagem que é originário do latim *mixtus* (mistura), se constitui no seio da biologia vai aos poucos migrando para outros campos. Aparece pela primeira vez em espanhol e no português para designar, no contexto da colonização, o mulato, o “criollo”. Aceito pela lingüística e pelo estudo das religiões, embrenhar-se de modo tímido no campo antropológico, hesita no da arte (designando por exemplo o barroco) e torna-se problemático, e para alguns até inaceitável, no domínio da ciência e da epistemologia.

Laplantine e Nouss (1997) afirmam que a grande e única regra da mestiçagem é a falta de regras, pois cada mestiçagem é única, particular e traça seu próprio futuro. Mestiçagem é uma invenção nascida da viagem e do encontro que transforma a submissão em diálogo e recriação. Para os autores

A dúvida está intrinsecamente ligada à mestiçagem, simultaneamente como causa e efeito: ela age como profilaxia da suspeita que se levanta sobre qualquer totalidade homogênea, incluindo a personalidade individual (1997, p. 64)

Pizzini assume essa condição mestiça por seu cinema ter uma tessitura móvel, em contínua metamorfose, esperando sempre outras misturas. Um cinema que instaura a dúvida e não dialoga com a obsessão de mercado e que busca a todo custo a mídia e a mídia, o cineasta advoga:

meus projetos estão “condenados” a dialogar com a tradição ou a falta dela, já que sou antes de tudo um pesquisador de imagens, atento aos avanços de nosso tempo e antenado com os novos recursos e tecnologias disponíveis (In:CAETANO, 2005, p.307).

Assim fica claro que o termo mestiço, por nós utilizado, não remete a cor, mas “a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outro modos e organização do pensamento”(PINHEIRO, 2006, p.10). Numa primeira mirada, Pizzini admite que se sente entusiasmado por um certo cinema europeu da década de 70 e 80, de baixo orçamento produzido pelos próprios diretores. Nesta direção “a percepção do cinema como”música da luz” (na definição de Abel Gance) abriu janela para futuros arranjos e combinações” (In: CAETANO, 2005, p.300). Confessa ainda Pizzini:

Como bom colonizado, precisei passar pela descoberta dos cinemas novos da Europa (Herzog, Godard, Fellini, Antonioni) e leste europeu (Forman, Polanski) para depois valorizar a dimensão épica e poética do cinema novo brasileiro (Glauber, Joaquim Pedro, Nelson e Seraceni). E, por tabela perceber a grandeza do cinema de invenção inaugurado por *Limite* e erigido particularmente por Rogério Sganzerla e Bressane (In:CAETANO, 2005, p.300).

E foi através desta contaminação antropofágica, designada por Pizzini de “limítica” que o cineasta passa a se interessar sistematicamente por um cinema experimental, um cinema de autor, baseado na pesquisa de materiais naturais que se refletem na umidade e luz solar, nas coisas do chão, na relação entre corpo e natureza, num mapeamento mosaico de nossa paisagem cultural, quanto a isto afiança o cineasta

me interesse pelo cinema de pesquisa de linguagem de pretensões confessadamente artísticas. Perseguindo sempre o conteúdo formal, ou a forma de produzir sentido por meio da matéria onírica. Condensar forma e in-formação é minha permanente obsessão. (In: CAETANO,2005, p.300)

De qualquer modo, as idéias de renovação permanente dos conflitos de produção do cineasta como de qualquer produção cultural e de valorização de procedimentos estéticos vinculados a tais conflitos vêm contribuir sobremaneira para a reflexão e análise das obras mestiças. Afinal como assevera Pizzini, de forma indagativa, ao comentar *Caramujo-flor*: “Porque precisamos no cinema ficar presos a uma ordem de clichês herdados e convencionalizados a partir da literatura e da narrativa burguesa?” Para o cineasta só a poesia tem como função “alargar a percepção do mundo, ressignificar palavras e imagens e sondar formas de percepção não visitadas.”(In:CAETANO, 2005, p.30).

Em *Caramujo-flor* a fragmentação recorta momentos e, ao mesmo tempo, enquanto recurso discursivo, os fragmentos de imagens e poemas, possibilitam ao espectador a inserção de recortes particulares, de indagações. São imagens sinestésicas, poéticas, que contaminam quem as vê. Fogem as imagens, ficam os recortes, os detalhes, fica a memória pois a dimensão da heterogeneidade discursiva do filme está dita no trabalho de ruptura da imagem. Assim a fragmentação, dentre outros, parece ser o grande recurso narrativo do filme, recurso que nos permite entendê-lo como uma grande metáfora. Só o trabalho de memória do espectador é que pode realizar a fusão das imagens. E o que vem sustentar essa nossa análise é – além de nos remeter aqui, ao conceito de policromia, que recobre o trabalho de interpretação de uma imagem por remissão a outra imagem (e não apenas a palavras) – a referência à noção de efeito metafórico, segundo o qual os sentidos são produzidos por deslizamentos, por transferência. Ao se interpretar a imagem pelo olhar – e não através da palavra – apreende-se a sua matéria significante em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita. Ou como pensa Eisenstein:

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentido e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida em que este se verifica. (1990, p. 20).

Falar desse aspecto da imagem – a infinita capacidade de significar através da possibilidade infinita de segmentabilidade – é de fundamental importância tanto para se desvincular a definição do signo não-verbal da do verbal, quanto para se ancorar a afirmativa de que a imagem é um texto, direção esta que define a imagem-texto como um todo coerente enquadrado por uma moldura, buscando aí a relação todo/parte e, conseqüentemente, lidando com a possibilidade de segmentação da imagem, através da segmentação dos elementos de composição constituídos na relação fundo/figura (SOUZA, 2000).

O cinema de Pizzini abunda em referências que não se esgotam como signos, mas é um grande leque de possibilidades como se este estivesse todo o tempo refazendo a linguagem do cinema e precisasse de um novo espectador (uma nova visão) a cada imagem projetada na película. Por causa das representações compartilhadas da dissolução do mundo e a dissolução de formas discursivas convencionais. Ou seja, a narrativa de Pizzini pede o tempo inteiro que o leitor-espectador faça o seu reflexivo trajeto para a construção de seu próprio filme (narrativa).

Tentamos explorar no trabalho a imagem do mosaico³², obra de arte que tem como técnica o ungar de fragmentos, retalhos, o de matérias em forma de cacos, restos e até mesmo entulhos. Acredito que a melhor metáfora para os procedimentos cinematográficos de Joel Pizzini é a do mosaico, procedimento também assumido por Manoel de Barros na composição de sua obra:

Porém a nós, a nós sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado, que perdendo suas crenças perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas.(...) E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia é a de tornar-se em cada livro, mais fragmentária. Mais obtida por escombros. Senso assim, cada vez mais o aproveitamento dos materiais e passarinhos de uma demolição (BARROS, 1990, p.309).

³²N.E.: segundo o *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* a palavra mosaico ([Do it. *mosaico*] S.m.) significa, entre outras coisas: 1. Pavimento de ladrilhos variegados. 2. Embutido de pequenas pedras, ou de peças de cores que por sua disposição aparentam desenho. 3.*Fig.* Qualquer trabalho intelectual ou manual composto de várias partes distintas ou separadas (2000, p.1.162).

Tais fragmentos são unidos pela montagem, ou colagem que entre “os modos de expressão próprios da arte moderna, é um exemplo privilegiado de mestiçagem formal”, no pensamento de Laplantine e Nouss (1997, p.108). O cortar e colar próprios da montagem, somados ao cúmulo da desordem, as urdiduras transitórias, inacabadas e insatisfeitas resultam numa atividade de tecelagem ininterrupta. A não resolução, o descentramento, as metamorfoses, a dúvida existencial, o tornar-se devir faz de *Caramujo-flor*, uma obra barroca, uma obra mestiça. “Ora, para o barroco, a mestiçagem é como uma segunda pele, talvez a primeira.” (LAPLANTINE e NOUSS 1997, p.51). Por conta dessa fundamental importância do barroco como arte da mestiçagem das formas, dedicaremos nosso terceiro capítulo a esta temática. Por ora passaremos a descrever o roteiro do filme e a refletir sobre tradução intersemiótica. Desta forma, as imagens em fotogramas (Capítulo II) que escolhemos para ilustrar este estudo, se evidenciam como metáforas policrômicas, resultado de nossa leitura semiótica, mas que podem perfazer outros caminhos possíveis de interpretação.

CAPÍTULO II

***CAPTURANDO AS PEÇAS DO MOSAICO:
poemas enquanto roteiro nas mãos do cineasta***

*De captura em captura, faz-se do
instante sucata: o pleno gozo poético.*
Igor Rossoni

É inegável que o espetáculo cinematográfico se dá pela articulação entre o roteiro, as filmagens e a edição final do produto. A montagem, por sua vez, possui três peles, etapas basilares para a efetivação da película. A montagem do roteiro (peça cinematográfica), a da realização (encenação e filmagem da peça) e a edição propriamente dita, seleção e organização dos planos, que busca uma efetiva aproximação com o roteiro. Para nossa reflexão, a escolha e a articulação dos textos que fazem a montagem do roteiro são fundamentais, pois só a partir deste (o roteiro) é que o diretor atualiza com imagens as necessidades do mesmo. Assim sendo, é a escritura da peça cinematográfica que permitirá a objetivação filmica, claro que na articulação do processo triádico (roteiro, realização e montagem) há uma equivalência de valores pois só a harmonia entre os três elementos do processo é que permitirão a fluência rítmica do espetáculo. Considerando o processo, de forma hierárquica, remetemo-nos novamente à primeira etapa, a montagem do roteiro, que é o determinante da geografia filmica.

Desta forma, este capítulo tem como propósito apresentar o poeta, identificar e comentar os poemas de Manoel de Barros, agrupados no livro *Gramática Expositiva do Chão - poesia quase toda*³³, que reúne os livros que servem de roteiro para o filme de Joel Pizzini *Caramujo-flor*³⁴ e observar como estes compõem o universo poético, poroso e metalingüístico de Barros e sua re-escritura na película. Aquilo que está disperso no filme capturamos e colocamos linearmente no papel, assim traçamos um desenho do roteiro do filme (baseado na pesquisa e em uma leitura muito singular), recheado por comentários analíticos que serão aprofundados no decorrer do trabalho, no entanto cada frase do filme será analisada em seu contexto filmico. Esta captura será entremeadada por fotogramas do filme, fígados a partir da fita em VHS, o que colabora para uma qualidade relativa dessas imagens³⁵.

³³O livro *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*, publicado em 1990 pela Civilização Brasileira reúne as poesias de nove obras de Barros: *Poemas concebido sem pecado* (1937); *Face Imóvel* (1942); *Poesias* (1956); *Compêndio para uso de Pássaros* (1961); *Gramática Expositiva do Chão* (1969); *Matéria de Poesia* (1974); *Arranjos para assobio* (1982); *Livro de Pré-Coisas* (1985), *O Guardador de Águas* (1989); além de um capítulo reservado para entrevistas denominado *Conversas por Escrito* (1970-1989). Como Joel Pizzini retira os poemas para composição de seu filme desses livros, utilizaremos a *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*, denominada por nós de GEC, como referência de nosso trabalho de pesquisa.

³⁴N.E.: Como já evidenciamos *Caramujo-flor* é um filme de ficção poética experimental, realizado em bitola de 35 mm, concluído em 1988 e distribuído em VHS pela FUNARTE.

³⁵Os fotogramas foram processados e editados no *Studio Focus Produções*, localizado na Avenida Presidente Vargas, Dourados, MS. Os Técnicos responsáveis foram o Fábio e a Larissa sob a orientação de Valdemir Ortega.

2.1 Desenhando a apresentação do poeta

Manoel de Barros, poeta mato-grossense, desde a década de 30, do século XX, vem publicando seu livros e neles fazendo um grande e incansável trabalho com os códigos lingüísticos. Apesar de ter nascido em Cuiabá, MT, Barros, considera-se sul-mato-grossense e assim é estudado, ao lado de Lobivar de Mattos e Hélio Serejo, como um dos expoentes representativos de literatura deste estado, assim como da literatura brasileira. Seu primeiro livro foi publicado no Rio de Janeiro, há mais de sessenta anos, e se chamou *Poemas concebidos sem pecado*. Segundo consta, foi impresso de maneira artesanal, feito por 20 amigos, numa tiragem de 20 exemplares e mais um, que ficou com ele. A poesia de Manoel de Barros começou a ser exposta ao público, nos anos 80, por Millôr Fernandes, em suas colunas nas revistas *Veja* e *Isto é* e no *Jornal do Brasil*. Da mesma forma procederam: Fausto Wolff, Antônio Houaiss, entre eles. Graças a esta repercussão, seus poemas foram publicados pela Editora Civilização Brasileira, em quase a sua totalidade, sob o título de *Gramática expositiva do chão- poesia quase toda*.

Hoje, segundo alguns críticos, o poeta é reconhecido nacional e internacionalmente como um dos mais originais do século e um dos mais importantes do Brasil. Guimarães Rosa comparou os textos de Manoel de Barros³⁶ a um “doce de

³⁶Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Cuiabá (MT) no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá, em 19 de dezembro de 1916, filho de João Wenceslau Barros, capataz com influência naquela região. Mudou-se para Corumbá (MS), onde se fixou de tal forma que chegou a ser considerado corumbaense. Atualmente mora em Campo Grande (MS). *Nequinho*, como era chamado carinhosamente pelos familiares, cresceu brincando no terreiro em frente à casa, pé no chão, entre os currais e as coisas “desimportantes” que marcariam sua obra para sempre. “Ali o que eu tinha era ver os movimentos, a atrapalhão das formigas, caramujos, lagartixas. Era o apogeu do chão e do pequeno.” Com oito anos foi para o colégio interno em Campo Grande, e depois no Rio de Janeiro. Não gostava de estudar até descobrir os livros do padre Antônio Vieira: “A frase para ele era mais importante que a verdade, mais importante que a sua própria fê. O que importava era a estética, o alcance plástico. Foi quando percebi que o poeta não tem compromisso com a verdade, mas com a verossimilhança.” Um bom exemplo disso está num verso de Manoel que afirma que “a quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso.” E quem pode garantir que não é? “Descobri que servia era pra aquilo: Ter orgasmo com as palavras.” Dez anos de internato lhe ensinaram a disciplina e os clássicos a rebeldia da escrita. Mas o sentido total de liberdade veio com “Une Saison en Enfer” de Arthur Rimbaud (1854-1871), logo que deixou o colégio. Foi quando soube que o poeta podia misturar todos os sentidos. Conheceu pessoas engajadas na política, leu Marx e entrou para a Juventude Comunista. Seu primeiro livro, aos 18 anos, não foi publicado, mas salvou-o da prisão. Havia pichado “Viva o comunismo” numa estátua, e a polícia foi buscá-lo na pensão onde morava. A dona da pensão pediu para não levar o menino, que havia até escrito um livro. O policial pediu para ver, e viu o título: “Nossa Senhora de Minha Escuridão”. Deixou o menino e levou a brochura, único exemplar que o poeta perdeu para ganhar a liberdade. Mas a idéia de lá se fixar e se tornar fazendeiro ainda não havia se consolidado no poeta. Seu pai quis lhe arranjar um cartório, mas ele preferiu passar uns tempos na Bolívia e no Peru, “tomando pinga de milho”. De lá foi direto para Nova York, onde morou um ano. Fez curso sobre cinema e sobre pintura no Museu de Arte Moderna. Pintores como Picasso, Chagall, Miró, Van Gogh, Braque reforçavam seu sentido de liberdade. Entendeu então que a arte moderna veio resgatar a diferença, permitindo que “uma árvore não seja mais apenas um retrato fiel da natureza: pode ser fustigada por vendavais ou exuberante como um sorriso de noiva “e percebeu que” os delírios são reais em Guernica, de Picasso”. Sua poesia já se alimentava de imagens, de quadros e de filmes. Chaplin o encanta por sua despreocupação com a linearidade. Para Manoel, os poetas da imagem são Federico Fellini, Akira Kurosawa, Luis Buñuel (“no qual as evidências não interessam”) e, entre os mais novos, o americano Jim Jarmusch. Até hoje se confessa um “... ‘vedor’ de cinema. Mas numa tela grande, sala escura e gente quieta do meu lado” Voltando ao Brasil, o advogado Manoel de Barros conheceu a mineira Stella no Rio de Janeiro e se casaram em três meses. Tiveram três filhos, Pedro, João e Marta (que fez a ilustração da capa da 2ª. edição do “Livro das pré-coisas”)

coco”. Barros foi também comparado a São Francisco de Assis, pelo filólogo Antonio Houaiss:

Por sua humildade diante das coisas. (...) Sob a aparência surrealista, a poesia de Manoel de Barros é de uma enorme racionalidade. Suas visões, oníricas num primeiro instante, logo se revelam muito reais, sem fugir a um substrato ético muito profundo. Tenho por sua obra a mais alta admiração e muito amor³⁷.

O poeta João Antônio defende que a poesia de Manoel vai além: “Tem a força de um estampido em surdina. Carrega a alegria do choro.” Millôr Fernandes afiança que a obra do poeta é “única, inaugural, apogeu do chão.” E Geraldo Carneiro assevera: “Viva Manoel violer d'amores violador da última flor do Lácio inculta e bela. Desde Guimarães Rosa, a nossa língua não se submete a tamanha instabilidade semântica”. Manoel, o tímido *Nequinho*, se diz encabulado com os elogios que “agradam seu coração”.³⁸

O poeta foi contemplado com o “Prêmio Orlando Dantas” em 1960, atribuído pela Academia Brasileira de Letras ao livro *Compêndio para uso dos pássaros*. Em 1969, recebeu o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal pela obra *Gramática expositiva do chão* e, em 1997, o *Livro sobre nada* ganhou o Prêmio Nestlé, de âmbito nacional. Em 1998, foi agraciado com o Prêmio Cecília Meireles (literatura/poesia), concedido pelo Ministério da Cultura. Se ganhar prêmios for mesmo identificador para avaliar um bom poeta, Manoel de Barros é o maior poeta em atividade no Brasil, pois já “conquistou todos os prêmios de poesia, incluindo dois Jabutis” (MARTINS, 12/2006).

Apesar da poética de Manoel de Barros não aceitar enquadramentos, segundo alguns críticos ele, cronologicamente, pertence ao grupo de poetas modernistas da geração de 45. Manoel de Barros, numa entrevista concedida a André Luis Barros (24/08/96), sustenta que “nunca na minha vida fui de participar muito de grupo.

e sete netos. Escreveu seu primeiro poema aos 19 anos, mas sua revelação poética ocorreu aos 13 anos de idade quando ainda estudava no Colégio São José dos Irmãos Maristas, no Rio de Janeiro, cidade onde residiu até terminar seu curso de Direito, em 1949. Como já foi dito, mais tarde tornou-se fazendeiro e assumiu de vez o Pantanal. Os dados acima foram obtidos em livros do autor, no livro *Inventário das Sombras*, de José Castello, no site da Fundação Manoel de Barros, na revista “Veja”, edição de 05/01/94, artigo de Geraldo Mayrink, e em outros sites da Internet. Também disponível em <http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acessado, 23/07/2006.

³⁷ Disponível em: <http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acessado em 10/10/2006 (Castello, 1999:109-128) Consta da biografia de Manoel de Barros.

³⁸ Os dados acima foram obtidos em livros do autor, no livro *Inventário das Sombras*, de José Castello, no site da Fundação Manoel de Barros, na revista “Veja”, edição de 05/01/94, artigo de Geraldo Mayrink, e em outros sites da Internet. Disponível em <http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acessado dia 10/10/2006.

Acho que em poesia também não pertenço a nenhuma geração, a tal geração de 1945 não é a minha”.

A afirmação do poeta vai ao encontro do que pensa Fernandes “a obra de Manoel de Barros apresenta uma evolução temática e estrutural que perfaz, grosso modo, todas as fases do modernismo” (FERNANDES, 1987, p.87). A linguagem inovadora do poeta sul-mato-grossense, sua singular forma de manipular a palavras é tal que o leitor médio não está habituado: o universo da terra chã, ou seja do chão pantaneiro que lhe serve de fonte. Ou seja uma poesia

da plasticidade, poesia dos restos, poesia da substantivação que revela uma carga de comoção nascida de uma fonte objectual e não subjetiva, poesia do chão. Estas são algumas definições que podem ser aplicadas à obra de Manoel de Barros (NETO, 1997, p. 41).

Assim é que a poesia de Barros arquiteta-se com apoio na elocução popular e nas manifestações idioletais pantaneiras, alicerçando-se na desconstrução da gramática normativa: transposição de classes gramaticais, transgressão a regências e transitividades verbais, inversões abruptas de sintaxe, invenção de neologismos, tudo contribui para a elaboração de uma cosmovisão marcada pelo olhar arguto de um sujeito ciente de construir seu próprio universo (CASTRO, 1991).

Seus poemas, suas obras³⁹ são concertos, mutações de um mesmo tópico. E qual seria este objeto? Só poderia ser a própria Poesia, a arte de poetar, a dicção poética. Tudo: o universo, o homem, a natureza, as relações, a alegria, a liberdade, os grandes temas da humanidade, as reminiscências passam a ser inventadas sob o filtro da poesia. Pois pela poesia, descobriu Barros, poderia recriar o homem, o universo, a beleza, a linguagem, sob o “signo da liberdade, do prazer, do trabalho, da alegria: da alegria inaugural, pela palavra inaugural. Manoel de Barros pode até ter usado técnicas que outros poetas, ou pintores, ou cineastas usaram. Apropriou-se delas e transformou-as ao pantanalizá-las” (CASTRO, 1991, p. 58).

A linguagem metafórica é para o poeta o recurso mais trivial de se expressar. O similar, o comum não lhe serve.

³⁹ **Obras de Barros de 1990 em diante:** *O guardador das águas*;1990 — *Poesia quase toda*;1991 — *Concerto a céu aberto para solos de aves*;1993 — *O livro das ignoranças*;1996 — *Livro sobre nada (Ilustrações de Wega Nery)*;1998 — *Retrato do artista quando coisa (Ilustrações de Millôr Fernandes)*;1999 — *Exercícios de ser criança*;2000 — *Ensaio fotográfico*;2001 — *O fazedor de amanhecer*;2001 — *Poeminhas pescados numa fala de João*;2001 — *Tratado geral das grandezas do ínfimo (Ilustrações de Martha Barros)*;2003 — *Memórias inventadas - A infância (Ilustrações de Martha Barros)*;2003 — *Cantigas por um passarinho à toa*; 2004 — *Poemas rupestres (Ilustrações de Martha Barros)*.

A metáfora constitui o corriqueiro da linguagem de Barros, sendo o suporte natural do projeto estético do autor e suporte natural do verso e do jogo de metamorfoses. Na maior parte de seus poemas, a sugestão predomina como seiva composicional e poética. “As metáforas constituem a base expressional do autor. Toda a linguagem usada é metafórica, aberta indicando as sucessivas metamorfoses e as figurações do ser pelas palavras que expressam o sentido” (CASTRO, 1991, p.52). De forma técnica e inédita, o poeta constitui o universo relacional dos indivíduos com as coisas, com a natureza, com a terra, com o homem púbere que dela nasce.

Manoel de Barros assume seu logradouro e transforma-o dentro de seu diagrama estético: “o artista somente penetrará no mundo chão universal, cuja matriz é o pantanal, tornando-se coisa para experienciar o rico universo coisal, a aprender (epistemologicamente) o dialeto do chão, o dialeto coisal” (CASTRO, 1991, p. 58) Acontece o estabelecimento de um mundo fantástico, lugar de origem e da constância, do absurdo e das metamorfoses dos seres. No exercício de sua arte, Manoel de Barros descortina o mundo como uma incursão de tudo que se transforma e se reinventa. Tudo está em devir.

Outra essencial marca da poética de Barros é o uso da linguagem ilógica da infância, inédito contato com as coisas da inconsciência, em busca de uma sùmula mítica. É preciso buscar a linguagem da infância calcada na linguagem do desejo, onde a convivência dos opostos, de morte e vida, fervilha no devir das coisas e da própria linguagem. Reinventar constantemente a linguagem é um dos motes basilares do poeta.

Manoel de Barros é singular em sua obra, não faz jus e não aceita qualquer rótulo de classificação ou agrupamento. Sua poética individualiza-o, identifica-o como portador de um universo e de uma elocução poética inéditas que lhe alicerçam a perenidade. Seus versos são livres e brancos, não usa pontuação nem ligação entre eles, realizam-se de forma fragmentada, por meio de cortes e montagens, através de recorte e reorganização sintática de seus elementos; os textos poéticos manuelinos não apresentam uma nítida separação entre poesia e prosa. Se por um lado seus textos são melódicos, rítmicos, apresentam um impressionante desfile de elementos onomatopaicos e metonímicos, além do emprego de metáforas insólitas e imagens inusitadas, o que é próprio do poema; por outro, em seus textos perambulam personagens (compondo seus alter-egos), entrelaçando-se em narrativas, o que é próprio da prosa. Modalidades que também se destacam na linguagem de Barros são as *gags* e os *arquissemas*. Segundo o poeta as *gags* são verdadeiras anedotas, poemas piadas com

influência do humor imagético. São exercícios de pura liberdade e intuição fantástica. Para a linguagem lógica nada dizem, significam a partir da imagem ou da combinação sonora e rítmica, humorística ou material das palavras. Por sua vez, os *arquissemas*, são as palavras ancestrais que povoam e comandam o ser subterrâneo do poeta. São mais ou menos as seguintes: terra, rã, árvores, pedra, parede, antro, musgo, lesma, caracol, boca e água (CASTRO, 1991).

A partir dos movimentos radicais do século XX, a arte tem apresentando uma tendência a explicar, no próprio texto literário, o significado do fazer poético. Num exercício de auto-referência, a linguagem dobra-se sobre si mesma num movimento de espelhamento, para definir a si própria. A forma tornou-se conteúdo, e o conteúdo, a forma; a poesia converte-se em poesia da poesia. Em lugar de dialogar com a realidade aparente das coisas, o poeta passa a dialogar com a realidade da própria língua; é a esse exercício que se presta a poesia de Manoel de Barros. É possível que esta tendência metalingüística da literatura atual deva-se ao fato de outras formas de discursos estarem superpondo-se ao literário, provocando um desdobramento, à semelhança do que ocorreu na pintura quando do surgimento da fotografia. E hoje, ao fazermos essa leitura de Manoel de Barros, percebemos outra tentativa de desdobramento: da filmografia para a palavra e, num movimento reverso, da palavra para a imagem plástica e visual. A poética de Barros brinca barrocamente com a sedução das cores, dos sons, com as formas da natureza, com o brilho do sol, com os reflexos nas águas dos rios ou do mar, lugar do movimento, do labirinto, da vertigem, da dispersão. Mobilidade sonora e visual, espelho fragmentado à procura do indizível. Na obra de Manoel de Barros a utilização das coisas do chão, da realidade tomada do telúrico, assim como criam uma arte grandiosa, não colocam o poeta como um ser superior que descreve a natureza como um cenário, utilizando um arsenal retórico que coloca o homem em condição mais elevada. O homem aparece descentrado de sua função de dominação sobre os seres da natureza, nivelado à condição de coisa, submetendo-se a uma ordem geral válida para todos os seres, os quais ininterruptamente transformam-se em convergência com o conceito de desumanização, trazido por Friedrich a partir de ensaio de Ortega y Gasset, que se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocando agora o homem para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o faz parecer o menos possível com um homem (ORTEGA y GASSET, apud FRIEDRICH, 1991, p. 169).

Ou ainda, “Poeta é o ente que lambe as palavras e depois se alucina.”⁴⁰. É desta forma, assim alucinada que Pizzini mergulha antropofagicamente no universo poético de Barros para a partir dele construir o roteiro de *Caramujo-Flor*.⁴¹

2.2 Registros poéticos e mosaicos de um roteiro

2.2.1 Metáfora e montagem

No curta *Caramujo-Flor*, “transmutação”⁴² da poesia de Manoel de Barros, um dos atores principais é outro nativo que carrega a origem até no nome artístico: Ney Matogrosso⁴³. O roteiro do filme é construído a partir de poemas que seguem a técnica de montagem cinematográfica de Esienstein⁴⁴, como um processo que leva o artista a construir o seu produto na base de junção de imagens descontínuas: “armação de objetos lúdicos com emprego de palavras, cores, imagens e sons” (PIZZINI, In: CAETANO, 2005, p. 307). O que coincide com o próprio sentido de montagem cinematográfica. Os poemas escolhidos para comporem o roteiro do filme apresentam-se, desta forma, como um conjunto de metáforas visuais agrupadas sem necessidade lógica, ou seja reunidas em um sistema semiológico em que uma não decorre necessariamente da outra.

⁴⁰ BARROS, GEC, 1990, p. 289.

⁴¹ *Caramujo-flor* ganhou os seguintes Prêmios: Melhor Direção - Festival de Brasília 1988; Melhor Fotografia - Festival de Brasília 1988; Prêmio Especial da UNB - Festival de Brasília 1988; Melhor Montagem - Rio Cine 1989; Melhor Filme (Júri Oficial) - Festival de Huelva (Espanha) 1988; Menção Honrosa - Festival de Curitiba 1989; Melhor Filme - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Fotografia - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Trilha Original - Jornada do Maranhão 1989.

⁴²“A primeira referência (explícita) à Tradução Intersemiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson. De que tenho notícia, Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A tradução Intersemiótica ou ‘transmutação’ foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não ‘verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa, poderíamos acrescentar. In: PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987, Série Estudos.

⁴³ Nasceu no Mato Grosso do Sul em 1/8/1941, na fronteira com o Paraguai, e aos 17 anos entrou para a Aeronáutica, indo mais tarde trabalhar no laboratório de anatomia patológica do Hospital de Base de Brasília. Pouco mais tarde começou a cantar em um quarteto vocal e participou de um festival universitário, depois do que enveredou para a carreira artística, querendo ser ator de teatro. Com esse objetivo foi para o Rio de Janeiro em 1966, onde virou hippie e passou a viver da venda de peças de artesanato. Em 1971, mudou-se para São Paulo, adotou o nome artístico Ney Matogrosso e passou a integrar o grupo Secos e Molhados, que, em apenas um ano e meio de vida, tornou-se um fenômeno, vendeu mais de um milhão de discos e se desfez. Ney Matogrosso projetou-se com o sucesso da banda, chamando a atenção por sua voz e por sua performance sempre teatral no palco. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ney-matogrosso.asp>>. Acessado em 20/20/2006.

⁴⁴Técnica foi descrita por Eisenstein in: EISENSTEIN, *A forma do filme*. São Paulo: JORGE ZAHAR, 2002. pp 19-21.

Isto é, as imagens isoladas dos poemas se comportam, ainda enquanto roteiro, como as “tomadas” ou os fotogramas montados no filme, articulando a possibilidade de planos e cenas cujo significado seria aferível pela forma em que essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na consciência de quem lê os poemas (como ocorre na mente de quem vê o filme). É neste momento que percebemos a afinidade entre metáfora e montagem, pois não é só a primeira, em certo sentido, uma junção de elementos incongruentes que aponta para um terceiro termo que deles se diferencia, como também a montagem é uma metáfora, na medida em que se apresenta como idéia que salta da colisão de signos e imagens justapostas⁴⁵.

Portanto fica claro que o cineasta segue recurso já utilizado pelo poeta. Recurso este empregado para livrar-se do mundo verbal pré-constituído (que levaria, se articulado fielmente, a dizer não o que afinal conseguiu, mas ao que de alguma forma já tinha sido dito), é quebrar a linguagem através da alogicidade da metáfora e da descontinuidade da montagem. Isto é a manipulação dos signos, nos planos das imagens ou metáforas individuais, envolve a utilização da linguagem que foge às normas semânticas do discurso, cuja linearidade se vê ameaçada e até mesmo rompida, pela ordem descontínua que preside a montagem das imagens no corpo do poema e por sua vez de fragmentos de poemas no corpo do filme. Sendo assim, no dizer de Modesto Carone Netto, tanto a “metáfora contra-senso, quanto a montagem podem ser compreendidas como os expedientes que o poeta atualiza esteticamente para cercar, com palavras antigas, o novo, que em sua obra coincide com o indizível” (1974, p.17).

Desta forma, a metáfora é figurativa, pois, tanto na metáfora quanto na arte, a direção é a falta de direção e o que o escritor constrói é sempre um modelo metafórico de nosso próprio mundo. Mas a metáfora é mais que uma inferência figurativa; é também uma forma de exibição ou apresentação. Não obstante, deve criar a ilusão desse contexto, fazer a revelação com suas abstrações para possuir as qualidades que lhe atribuímos na modernidade: demonstrar e produzir conhecimento.⁴⁶ Por isto, Willian H. Gass afirma que a metáfora, além de ser uma forma de demonstrar, é também uma forma de inferir, podendo assim estabelecer imagens⁴⁷, pois não podemos negar a rede de relação existente entre texto e leitor, pois no momento em que a mente do leitor

⁴⁵Maiores elucidações sobre este assunto encontramos em NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.15.

⁴⁶ Cf. GASS. *A ficção e as imagens da vida*, p. 67.

⁴⁷A metáfora é uma maneira de inferir; uma maneira de estabelecer tão direta, breve e simplesmente quanto possível para a possível inferência, embora a conclusão possa exigir premissas que não sejam nem breves nem claras e não pareçam diretas... (Cf. GASS. *A ficção e a imagens da vida*, p. 66).

percorre esse sistema de relação, estabelece certos pontos de comparação e nega outros, então o sistema é substituído por sua interpretação. Assim, a representação de uma metáfora só é o que é em decorrência de um saber por ela tornado intuitivo; eis aí a função da imaginação⁴⁸.

Mesmo tendo as metáforas vários graus de limites figurativos, as que são profundamente limitadas são sistemáticas, mas, no instante em que a mente passa a estabelecer um sistema de comparação, o que vale é a interpretação. No entanto, a metáfora genuína, monumental, é concreta em sua representação, abstrata no seu uso, universal na sua significação, introduzindo em nosso mundo relações novas e singulares. É a arte do novo que explora particularidades da forma pluriforme de significação, trabalhando muitas vezes com uma deformação intencional, mais do que na visão do conjunto, pois foge à representação de um todo, que antes se prendia ao conceito aristotélico de imitação, de cópia fiel da realidade para fundi-la na consciência do sujeito que se exprime, assumindo assim particular forma de existência. Isso pressupõe que “a intenção estética moderna trocou a moeda falsa sobre a realidade, e mero adorno estilizado, por um *realizar* da metáfora, plasmando-a como realidade poética” (NOLASCO, ano, p.40)⁴⁹.

Na poética de Barros, a posição da metáfora não é a de uma figura entre as outras, mas constitui o processo capital de sua poesia, isto é, da atualização contidas nas faculdades imaginativas. Desta forma é válido assegurar não só que em Barros a metáfora é necessária (na medida que só por meio dela, ele consegue expressar-se), mas também que por intermédio dela, ele se diferencia como poeta, pois sua interpretação de mundo precipita-se em suas metáforas. Portanto há fatores culturais que direcionam a criação e interpretação de metáforas além das suas características literais e referenciais. Liquefazendo água e terra (duas palavras centrais da poesia de Barros), em que a primeira é palavra indispensável para o que nasce, alterar-se e renasce, e a segunda nutre a terra, sendo assim nascente de vida e de regeneração, o Pantanal assume a forma mítica e metafórica na criação do mundo do poeta. “Este espírito é o resultado da tendência que os pantaneiros têm em representar a terra como se ela possuísse arbítrio e animação, empregando para isto entes zoomorfizados ou antropomorfizados” (FERNANDES, 2002, p.41). O poeta, como o nativo pantaneiro, revela consideração e

⁴⁸Segundo Pouillon a definição clássica da imaginação é que ela faz existir para nós algo que não existe. Ela é correta, mas é preciso completá-la, pois uma coisa não existe só como algo material, mas sim pela consciência que dela se toma e é isto a apresentação fiel do real psicológico. (Cf. POUILLON. *O tempo no romance*, p. 37).

⁴⁹ Cf. NOLASCO. *Nas malhas da rede*, 1998, p. 40.

adoração pela terra, chegando, em alguns casos, a tratá-la como se essa fosse o umbigo do mundo. Frederico A. G. Fernandes registra isto em entrevista com alguns pantaneiros:

Sabe no que eu acredito muito? É na terra! Essa terra que nasceu para nos criar. Nós come da terra, sai a água da terra, nossa produção é da terra, pois tudo vem é da terra, ta bem? Eu não sou contra o senhor, às vezes o senhor é católico tudo bem ! Mas o negócio é o seguinte: essa terra eu tenho como meu Deus! Porque tudo aqui é o nosso mundo! Aonde que o senhor faz a necessidade, que o senhor faz tudo, que o senhor come arroz, come feijão, produto da onde vem? Do céu? Lá num cai nada! Se é chuva que cai, mas vai daqui da terra e cai. Se é acima de nós... eu acredito muito é na terra! Que a terra é tudo nosso! Olha, eu tenho comigo que o meu Deus é essa terra! Que quando eu morrer eu vou ser enterrado nela. Essa terra eu beijo ela! E como arroz, feijão, tudo produto da terra. Pode ser que tenha algum deus, eu não sou contra, que fez a terra, mas eu num sei nada! Como que é esse mundo? Eu falo essas coisa, mas num sei como pode ser, como que num pode ser. Mas a terra aqui é meu Deus! (Vadô in Entrevista Vadô e José Aristeu, 1997) (FREDERICO, 2002, p. 41).

Pizzini consegue captar através de suas lentes o que Manoel de Barros, em sua poética materializa, esse profundo respeito com o universo do chão e os seres que habitam este universo, é raro ler a obra de Barros sem que a imagem de uma ininterrupta transfusão ocupe nosso íntimo: o caramujo e a parede, o homem e as águas, a boca e a terra, a rã e a pedra, a criança e a árvore, as palavras e o limo, tudo decorre tão fluidicamente um do outro e “tão generosamente revertem do homem ao animal, vegetal, mineral e vice-versa, que somos levados a habitar um tempo sem rupturas nem contrastes, anterior ao domínio da máquina sobre toda a natureza” (WALDMAN, 1992, p. 28). A respeito do uso dos temas presos aos limites do chão, Berta Waldman, no artigo “A poesia ao rés do chão” comenta ainda:

Essa coerência que tem por base a forte adesão à realidade, recortada miopicamente nos limites do chão, acabará por gerar uma dicção poética de espontânea naturalidade no uso de tons menores, sem grandiloquência, que leva, no entanto, a simplicidade do requinte (WALDMAN, 1992, p. 15).

E todo essa proposição poética “metamorfósica” só é possível se realizar através do fragmento, da metáfora e da montagem:

Manoel de Barros elegerá também tanto fragmentos como vocábulos propositadamente cediços – aqueles que, à força de repetidos, perderam a carga emotiva, reduzindo-se a puros objetos, linguagem degradada, repetindo no plano da poesia a experiência cubista e surrealista das colagens (*papiers collés*) (WALDMAN, 1992, p.24).

Usando os estilhaços e os vocábulos a ponto de destroços, o poeta insufla-lhes o *pathos* artístico através da promoção do objeto, que “colocado num contexto novo, irradia magicamente a sua volta, num novo espaço artístico, onde ao fluente encadeamento lógico se substitui uma organização de choque” (WALDMAN, 1992, p. 24).

2.2.2 A metáfora no cinema

Em seu contínuo transformar através dos tempos, a literatura sempre manteve um diálogo com as outras artes. No caso do romance, esse diálogo realiza-se sobretudo com o drama e as artes plásticas. Com o advento do cinema - linguagem que aglutina as outras artes e é possuidora de uma incrível capacidade de interlocução sígnica, capaz de atuar em diversos níveis de percepção, a ponto de transformar uma narrativa em um evento plurissemiótico - é oferecida à literatura a oportunidade de um diálogo condensado e dinâmico com várias manifestações artísticas, a partir do contato com a linguagem das imagens em movimento. A sala de cinema ilumina a mente do escritor que escreve por meio de frases cinematográficas. A percepção filmica e a interlocução semiótica no cinema são tão fortes, que Jameson (1994)⁵⁰ aponta o cinema como agente modificador da natureza humana, partindo de uma consideração deste enquanto uma experiência física que deixa suas marcas impressas na memória do espectador, o mesmo sendo válido para o espectador-escritor. Diversas instâncias intersemióticas entre literatura e cinema já foram analisadas, sendo a mais óbvia de todas, porém não menos complexa, o processo de adaptação de obras literárias para a grande tela. Outros analisaram o caminho inverso, como Serguei Eiseinstein que, no início do século, já identificava os tipos de influência cinematográfica na escrita: “eles (os escritores) vêm em “fotogramas”. Mais ainda, em imagens de fotogramas. E escrevem em forma de

⁵⁰JAMESON, Frederic. *Espaço e Imagem*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

roteiro de montagem (...) alguns compõem com metáfora cinematográficas” (EISENSTEIN *apud* LEITE, 1982, p. 08). Jakobson afirma, em seu artigo “Decadência do cinema” datado de 1933:

(...) O signo é material de todas as artes, e para cineastas é evidente a essência signica dos elementos cinematográficos: “a tomada deve agir como signo, como letra”, sublinha o mesmo Kulechóv. É por isso que nas reflexões sobre o cinema fala-se sempre metaforicamente de linguagem do cinema, até mesmo de “cine-frase” com algo de sujeito e predicado, de orações cinematográficas subordinadas (Boris Eikhenbaum), de elementos verbais e substantivos no cinema (A. Beucler), e assim por diante. Há contradições entre estas duas teses: o cinema opera com o objeto – o cinema opera com o signo? Alguns especialistas respondem afirmativamente a essa pergunta; refutam portanto a segunda tese e, dado o caráter signico da arte, não reconhecem o cinema como arte. A contradição entre as duas teses referidas já foi removida, se quisermos, por santo Agostinho. Esse genial pensador do V século, que distinguia sutilmente objeto (*res*) do signo (*signum*), afirma que ao lado dos signos, cuja função essencial é significar alguma coisa, existem os objetos, que podem ser usados com função de signos. O objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema (JAKOBSON 1970, p.154)⁵¹.

Ao propor uma reflexão sobre o cinema, Jakobson termina por trazer à tona reflexões sobre a linguagem em sentido amplo, no cinema e na literatura. Jakobson, mais adiante, no referido artigo, afirma, que a compreensão do cinema é permeada por conceitos que fazem parte da literatura:

O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da *metonímia* ou da *metáfora* (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica) (JAKOBSON 1970, p. 155)⁵².

Para compreender a obra cinematográfica, Jakobson identifica elementos literários no cinema. Como Eisenstein também o faz, pois em muitos de seus ensaios se utiliza de poemas, como os haicais, para exemplificar sua teoria sobre a montagem. Para este cineasta, a montagem não se limitaria ao cinema, seria uma possibilidade de criar imagens – seja no cinema ou na poesia. O objeto dos ensaios de Eisenstein muitas vezes não se limita ao cinema, parece ser a arte e suas muitas possibilidades estéticas.

⁵¹JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

⁵²Cf. JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Portanto, fica evidente que para o nosso trabalho as metáforas verbais são importantes, no entanto nada mais imprescindível do que a tradução dessas em metáforas cinematográficas que por sua vez se efetivarão, muitas vezes na montagem. Neste particular, recorreremos mais uma vez a Eisenstein (1969) que explica que a montagem – discurso regido pela sintaxe da descontinuidade – exige a intervenção de uma consciência que interprete os signos justapostos: só assim o significante (“representação”) assume o valor de significado (“imagem”). Isso equivale a afirmar que a obra de arte mobiliza representações isoladas de cuja interação nasce a “imagem” o terceiro termo ou o “sentido”. Nesta operação está implícita a montagem: “as representações isoladas concorrem para formar uma imagem e esse resultado é obtido através de processos de montagem” (1969, p. 62)⁵³. Para o cineasta a montagem corresponde àquilo que ele chamava de ‘sintaxe da língua das formas de arte’ e especificamente de ‘sintaxe audiovisual do cinema’. A terminologia de Eisenstein, neste particular, coincide com a semiologia moderna na qual a sintaxe é compreendida como “as regras de associação de não importa que signos” (EISENSTEIN, In: NETTO, 1973, p.105). Assim, segundo Eisenstein, através do apelo ao fragmento e de sua utilização estética – a montagem – é que nasce o produto artístico contemporâneo (EISENSTEIN, In: NETTO, 1973). Afinal “a virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação” (EISENSTEIN, 1979, p.90). Nesta acepção, é válido considerar que a montagem cinematográfica é isomórfica à montagem em poesia. Isto é operando com matérias distintos, mas análogos, num campo e no outro, produz resultados semelhantes através de táticas semelhantes.

Barros constrói metáforas operando pela descontinuidade, pela montagem. Pizzini, recorta Barros e por sua vez opera com a montagem já na composição do roteiro (fragmentos de poemas recortados e montados descontinuamente). O cineasta transfere alguns desses fragmentos para a oralidade performática dos atores, mas o que mais impressiona são as transmutações poéticas que são apenas inspiradas em poemas, mas que operam de forma silenciosa, metaforizando assim o objeto óptico. Para falar de metáforas cinematográficas recorro, ainda, ao conceito de policromia – rede de imagens que se projetam e se interrelacionam dando curso à materialidade visual do filme. No cinema há elementos de imagem que indicam a construção – pelo espectador – de outras imagens, “conseqüentemente, no método real de criação de imagens, uma obra de arte

⁵³C.f. EISENSTEIN. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

deve produzir o processo pelo qual, *na própria vida*, novas imagens são formadas na consciência e nos sentimentos humanos” (EISENSTEIN, 1990, p.21). Esses dados, muitas vezes, são sugeridos pelo ângulo e movimento da câmara (quase sempre associados à sonoridade (música, ruído), ou à própria interrupção ou falta do som), ou pelo jogo de cores, luz e sombra, etc. São elementos subentendidos que antecipam o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas), ou dos recortes, e da textualidade que se empresta às mesmas. Ou como discursa Sousa

O textos de imagem também tem na sua constituição marcas de heterogeneidades, como implícito, o silêncio, a ironia. Marcas porém, que não podem ser pensadas como vozes, porque analisar o não verbal pelas categorias de análise verbal implicaria na redução de um ao outro. Nesse caso, por associação ao conceito de polifonia, formulamos o conceito de policromia, buscando analisar a imagem com mais pertinência. O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não verbal, permitindo assim, caminhar na análise do discurso do não verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra, etc nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo *eu* na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, quanto se tem a possibilidade de se interpretar uma imagem através da outra (2001, p. 80).

O conjunto de observações reunidas até aqui nos leva ainda a falar o quanto a policromia que revela também a imagem em sua natureza heterogênea, ou melhor, como conjunto de heterogeneidades que, ao possuírem uma co-relação entre si, emprestam à imagem a sua identidade e, ao mesmo tempo, inscrevem aí o olhar do outro, do espectador. Essa co-relação se faz através de operadores discursivos não-verbais: o detalhe, o ângulo da câmara, um elemento da paisagem, luz e sombra etc, os quais não só trabalham a textualidade da imagem, como instauram a produção de outros textos, todos não-verbais.

2.3 Capturas metafóricas de um roteiro

O filme tem seu título inspirado no *poema “Os caramujos-flores”* do livro *Arranjos para Assobio* e contém os fragmentos dos seguintes poemas: “apêndice”,

tirado do GLOSSÁRIO DE TRANSNOMINAÇÕES EM QUE NÃO SE EXPLICAM ALGUMAS DELAS(NENHUMAS) – OU MENOS, do livro *Arranjos para Assobio*; “Oferta” do livro *Arranjos para Assobio*; “Na enseada do Botafogo” do livro *Poesias*; “Cabeludinho” do livro *Poemas Concebidos sem Pecado*; “Sabiá com Trevas”, parte XV e parte VIII, do livro *Arranjos para Assobio*; o quarto poema do *Livro de Pré-Coisas*; uma auto-biografia e por fim “Como os loucos de água e estandarte” do livro *Matéria de Poesia*. Todos esses livros foram reunidos em um outro intitulado *Gramática Expositiva do Chão – poesia quase toda*, publicado em 1990⁵⁴. Tais poemas (fragmentos) se encontram dispostos mosaicamente no decorrer do filme, ora performatizados oralmente, outrora em forma de música, alternados com cenas mudas construídas e/ou inspiradas a partir de poemas, ou simplesmente do universo poético de Barros.

Arranjos para Assobio é um livro, considerado pela maioria dos críticos como a obra de maturidade estética, de aprofundamento do projeto artístico de Barros. Publicado pela primeira vez, em 1982, com prefácio de Antônio Houaiss, que acaba pesando na consagração do poeta em âmbito nacional. O livro tem cinco subtítulos que aglutinam composições: 1. *Sabiá com Trevas*; 2. *Glossário de Transnominações*; 3. *Máquina de Chilrear*; 4. *Exercícios Cadóveos e Exercícios Adjetivos*; e por último a sub-divisão que dá nome ao livro *Arranjos para Assobio*. “*Sabiá com Trevas*, este é o título de quinze poemas densos de grande concisão que representam um aprofundamento estético-temático do poeta”. (CASTRO, 1992, p.38). Este é considerado um livro chave na construção do roteiro de Pizzini, pois a maioria dos poemas que compõem o roteiro é retirada desta obra. Eis o poema:

Os caramujos-flores

Os caramujos-flores são um ramo de caramujos
que só saem de noite para passear
De preferência procuram paredes sujas, onde se
se pregam e se pastam
Não sabemos ao certo, aliás, se pastam eles
essas paredes
Ou se são por elas pastados
Provavelmente se compensem
Paredes e caramujos se entendem por devaneios
Difícil imaginar uma devoração mútua
Antes diria que usam de uma transsubstanciação:

⁵⁴Por questão de praticidade usamos, como já evidenciado, como objeto de estudo o livro *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*, publicado em 1990. Durante o desenvolvimento da pesquisa usaremos GEC, como abreviatura para este livro.

paredes emprestam seus musgos aos caramujos-flores
 E os caramujos-flores às paredes sua gosma
 Assim desabrocham como os bestegos⁵⁵

“*Caramujos-flores*” faz parte do subtítulo *Exercícios Adjetivos* que, por sua vez, aglutina poemas em que Barros exercita a técnica de metamorfosear palavras. Para Castro (1992), as mudanças e apropriações constituem-se de um substrato pré-existente. *Exercícios Adjetivos* são um exercício lúdico de atribuições e qualificações. Manoel de Barros que já havia anunciado uma nova epistemologia, reforça-a. Ele instrui-se a conhecer pela modalidade das coisas, como as lesmas, os caramujos, as paredes serem. Este método, como percebemos no poema tem aplicação máxima às palavras. E é assim que o poeta inventa o caramujo. Em um dos poemas do livro *Gramática Expositiva do chão*(GEC), ao se referir a caracol, sinonímia de caramujo, o poeta puxa uma nota de rodapé e assim explica o caracol:

(2) O CARACOL— Que é um caracol? Um caracol é: / a gente esmar / com os bolsos cheios de barbante, correntes de latão / maçanetas, gramofones / etc. / Um caracol é gente ser: / por intermédio de amar o escorregadio / e dormir nas pedras. / É: / a gente conhecer o chão por intermédio de ter visto uma lesma / na parede / e acompanhá-la um dia inteiro arrastando / na pedra / seu rabinho úmido/ e / mijado. / Outra de caracol: / é, dentro de casa, consumir livros cadernos e / ficar parado diante de uma coisa / até sê-la. / Seria: / um homem depois de atravessado por ventos e rios turvos / pousar na areia para chorar seu vazio. / Seria ainda: / Compreender o andar liso das minhocas debaixo da terra / e escutar como os grilos / pelas pernas./ Pessoas que conhecem o chão com a boca com o processo de procurarem / essas movem-se de caracóis! / Enfim, o caracol: / tem mãe de água / avô de fogo / e passarinho nele sujará. / Arrastará uma fera para o seu quarto / usará chapéus de salto alto / e há de ser esterco às suas próprias custas!⁵⁶

Como caramujo (caracol) e lesma são *arquissemas* manuelinos, procuramos saber quantas vezes estas aparecem (caramujo, lesma, lesmar, caracol, concha) ao longo da obra do poeta (até 1988, data de edição do filme). Enumeramos 38 referências em poemas diferentes. Por conseguinte não há como negar que caramujo funciona como metáfora do poeta, sujeito ensimesmado, avesso à aparição pública.

A cena de proposição de abertura do filme é montada a partir do poema “*Apêndice*”, tirado do GLOSSÁRIO DE TRANSNOMINAÇÕES EM QUE NÃO SE

⁵⁵ Poema do Livro *Arranjos para Assobio* da GEC (BARROS, 1990, p.222).

⁵⁶ Poema do livro *Gramática Expositiva do chão da GEC* (BARROS, 1990, p 167).

EXPLICAM ALGUMAS DELAS(NENHUMAS) – OU MENOS, segundo subtítulo do livro *Arranjos para Assobio*:

Apêndice:

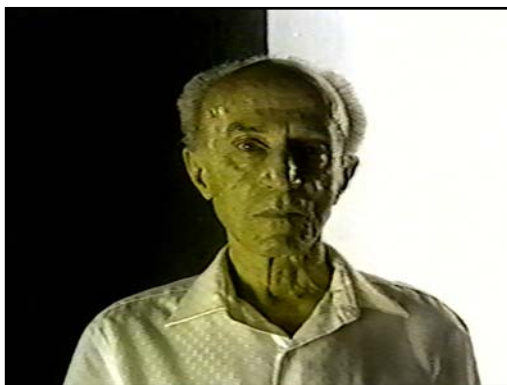
Olho é uma coisa que participa o silêncio dos

Outros

Coisa é uma pessoa que termina como sílaba

O chão é um ensino⁵⁷

Este subtítulo reúne poemas que tentam esclarecer os significados dos termos ou seja das palavras, que dentro do universo poético de Barros, naquele instante tem determinado significado e que, podem assumir outros significados ou reforçar significados anteriores. No filme o fragmento do poema (parte grifada acima por nós) é declamado por Antônio Houaiss⁵⁸, que com seu olhar de filólogo e crítico prefaciou os primeiros livros do poeta.



Fotograma 1; cor.

A segunda cena editada entre a primeira e a projeção do nome do filme (grafado em branco, sob um fundo preto, com um modelo de letra muito próximo da letra manual e que tem como fundo sonoro o barulho do mar como que anunciando o que vem a

⁵⁷Poema do Livro *Arranjos para Assobio* da GEC (BARROS, 1990, p.217).

⁵⁸Intelectual renomado, Houaiss foi tradutor, crítico, escritor, lexicógrafo, diplomata, membro da Academia de Ciência de Lisboa, presidente da Academia Brasileira de Letras e Ministro da Cultura. Mas o título mais importante de Houaiss e aquele que melhor define sua produção intelectual, foi, nas palavras da revista VEJA, o de “maior estudioso das palavras da língua portuguesa” em tempos modernos. Autor de 19 livros, Houaiss desenhou, organizou e realizou, em dez anos, as duas enciclopédias mais importantes já feitas no Brasil, a Delta-Larousse e a Mirador Internacional. Foi autor de dois dicionários bilíngües inglês-português, organizou o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, da Academia Brasileira de Letras foi porta-voz brasileiro junto ao Projeto do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa - aprovado pelo Congresso Nacional em 1995. Mas todas estas realizações foram apenas o preâmbulo do grande desafio da vida de Houaiss. Em 1986, ele deu início à elaboração de sua obra máxima: o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Assumiu o desafio e o compromisso de fazer o mais completo dicionário da nossa língua, acompanhou todas as etapas de criação e elaboração da obra - até sua morte em 1999. O dicionário foi concluído por sua equipe, hoje reunida no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.dicionariohouaiss.com.br/instituto.asp>>. Acessado em 13/03/2006.

seguir) é montado com base no poema “Oferta” do subtítulo *Arranjo para Assobio* que leva o nome do livro.

Oferta

Arcado ser, -

Eu sou o apogeu do chão.deixa passar o meu estorvo

O meu trevo a minha corcova,

senhor!

(este assovio vai para todas as pessoas pertencidas pelos antros)⁵⁹

A cena se passa na praia e é interpretada pelos poetas: Geraldo Carneiro, Fausto Wolff e Chacal, num rito de oferecimento, pois segundo o cineasta eles incorporam poetas da geração de 45 que admiravam Barros, como Drummond, Guimarães Rosa e João Cabral numa verdadeira “saudação entre amigos de prosa e verso, literal e literariamente...” (Pizzini em entrevista à *Contra Campo*, Revista de cinema, p.20). Tanto que a personagem de Ney Matogrosso entra na cena junto com os poetas e se distancia sentando em uma pedra.



Fotograma 2; p&b.



Fotograma 3; p&b.

Na seqüência, seu personagem ganha destaque. Vestido de terno de linho branco e chapéu panamá, de costas para as lentes, sentando em uma pedra *Cabeludinho* observa o mar. De frente, passa a figura do *Andarilo*, interpretado por Rubens Corrêa⁶⁰, ao

⁵⁹Poema do Livro *Arranjos para Assobio* da GEC. (BARROS, 1990, p.224)

⁶⁰Rubens Alves Corrêa (Aquidauana, MS 1931 - Rio de Janeiro RJ, 1996). Ator e diretor. Sua interpretação traz elementos peculiares aos princípios enunciados por Antonin Artaud, privilegiando personagens de alta densidade dramática, fora das convenções realistas ou das comédias ligeiras. Constrói o *Teatro Ipanema* onde, tendo *Ivan de Albuquerque* como parceiro e sócio, desempenha a maior parte dos papéis de sua carreira e procura refletir as questões da arte e da sociedade contemporâneas. MICHALSKI, Yan. Rubens Corrêa. In:_____. *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito e inconcluso, elaborada em projeto para o CNPq.

fundo, num contraplano, descalço e com os sapatos pendurados nos ombros, declama “O que deixa um menino que é do mato amar o mar com tanta violência”⁶¹.



Fotograma 4; p&b.



Fotograma 5; p&b.



Fotograma 6; p&b.



Fotograma 7; p&b.

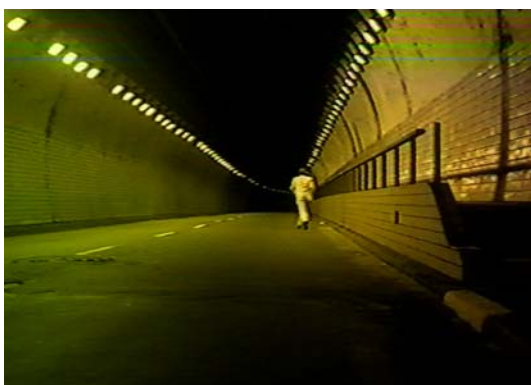
Na cena, o mar também ganha destaque associado a estes versos que são um fragmento final do poema. “Na enseada do Botafogo” do livro *Poesias*. Este livro é publicado em 1956 e consta como o terceiro livro do poeta. A obra agrupa seus poemas em duas partes, a inicial com as primeiras dezessete composições e com o subtítulo *Fragmentos de Canções e Poemas*. As outras vinte e uma são avulsas e cada uma com seu título próprio. É um livro de linguagem mais simples em que as metáforas tendem a diminuir, mas quando aparecem são arrojadas. O que impera como força composicional são as sugestões. Tanto que a musicalidade se dá através de aliterações das letras m/n, que também sugerem a evolução das ondas do mar. Mar que, por sua vez, funciona como símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades

⁶¹Poema do livro *Poesias* da GEC (BARROS, 1990, p.94).

configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza de dívida de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.

A quarta cena, edificada em um túnel, de passagem urbana, conta com a participação de Ney Matogrosso e Almir Sater⁶² (músico sul-mato-grossense conhecido nacional e internacionalmente). Ney, como que passeando e Almir apresentando, ao som do violão, a personagem (que Ney representa), *Cabeludinho*. Almir, vestindo um *poncho* e calçando botas, e de posse de um violão, declama o poema (com estilo de poema notícia) que tem como título o nome da personagem.

As composições de Almir Sater são fontes de análise da cultura sul-mato-grossense que na guarânia detectaram o remoto sentimento de melancolia definidora da herança cultural guarani. A Guarânia é um ritmo tipicamente latino e mestiço, originária dos países do hemisfério sul como o Paraguai e a Bolívia. Foi através dos estados (entre eles o Mato Grosso do Sul) que fazem fronteira com estes países que a guarânia foi introduzida no Brasil. Fez muito sucesso na música popular brasileira entre as décadas de 40 a 60 e ainda é muito presente na música sertaneja e na música regional sul-mato-grossense. O figurino utilizado pelo cantor, que se destaca pelo uso do *poncho*, e de botas, reforça a idéia da cultura mestiça de fronteira do centro geodésico do Brasil. O *poncho* é uma roupa típica do México e de outros países latino-americanos.



Fotograma 8; cor.



Fotograma 9; cor.

⁶²RODRIGUES, Fânia. **Reportagem: Afinal, qual é a identidade musical de MS?** Entre os músicos ganham destaque na cultura de Mato Grosso do Sul está Aurélio Miranda, Almir Sater, Helena Meireles, Marcio de Camilo, Rodrigo Teixeira e bandas como Banda Olho de Gato, Bando do Velho Jack, Bêbados Habilidosos entre outras. São artistas já consagrados e que estão buscando um diferencial no intuito de fertilizar a identidade cultural no Estado. Ela acrescenta: Chamamé argentino, Polca paraguaia, guarânia, reggae e uma pitadinha do velho e bom rock'n roll. É dessa mistura e diversidade que é composta a cultura sul-mato-grossense. O Estado que faz divisa com a Bolívia, Paraguai também absorve seus costumes e a principalmente musicalidade desses países sul-americanos. Carregado de influências, o jovem estado busca através da cultura o fortalecimento da identidade, pois a cultura constitui fator importante da identificação humana, ela define o quem é cada pessoa e o que as diferencia umas das outras. In <<http://www.unifolha.com.br/Materia/?id=25479>> Acessado em 11/06/2007.



Fotograma 10; cor.



Fotograma 11; cor.

As roupas constituem um tipo de linguagem, fazem parte do sistema não-verbal de comunicação e nós, seres humanos, nos revelamos através delas. A forma de vestir é um idioma como qualquer outro, com vocabulário e gramática capaz de expressar idéias e emoções. Da mesma forma que uma língua toma emprestado palavras de outras línguas, assim também determinadas peças de roupas e formas de vestir transitam de uma cultura para outra, como o caso do *poncho*⁶³. Eis o poema que ilustra os fotogramas:

CABELUDINHO

1.

Sob o canto bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia

o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial⁶⁴

Interessante perceber o intertexto com *Iracema*, personagem de José de Alencar (grande escritor do romantismo brasileiro) que na descrição desta revela a idealização romântica em seu grau mais elevado:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos

⁶³Poncho ou chiripá: “vestimenta feita com um pedaço retangular de fazenda, com certo recorte nas extremidades, para assentar bem, e três botões. No sul do Mato Grosso por influência paraguaia e Correntina o chiripá é de uso muito freqüente”. CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

⁶⁴ Poema do Livro *Poemas Concebidos sem pecado* da GEC (BARROS, 1990, p.35).

mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 2002, p. 16.).

Cabeludinho é a antítese de *Iracema*, apesar de possuir muito pouca poesia, possui a vida que é, segundo o poeta, o essencial. *Cabeludinho* representa a personagem síntese do homem brasileiro, que para os modernistas que tem seu maior modelo na figura de *Macunaíma* de Mário de Andrade.

O poema faz parte do livro *Poemas concebidos sem pecado*, publicado em 1937, que compõe-se de quatro subtítulos: *Cabeludinho*, com onze poemas; *Poesias da cidade*, com sete poemas; *Retratos a carvão*, com cinco poemas e *Informações sobre a musa*, um poema. O arranjo dos poemas deste livro não obedece a qualquer juízo formal, obedecem ao ritmo do poeta, que por sua vez, gere-se pelo ritmo das palavras. A temática deste livro são as lembranças da infância do poeta em Corumbá⁶⁵. Para Afonso de Castro

as lembranças são criadas nas asas da liberdade. Procura além de recordar, fixar cenas de Corumbá que reaparecem através da vida passada por costumes infantis ou por personagens que se impuseram à memória como significativos da vida de então (1992, p.20).

Castro acrescenta ainda que o princípio selecionador desses tipos já indica a tendência futura do estilo do poeta isto é “a convivência com as crianças, com os bêbados, com os loucos, com os vagabundos e com tipos exóticos, de modo especial apreciados pelo despreendimento e pela completa gratuidade de tudo” (1992, p.20).

⁶⁵Corumbá, cidade do Mato Grosso do Sul, localizada a 426 quilômetros de Campo Grande, à margem direita do rio Paraguai. Fundada em 21 de setembro de 1778. Até 1914 para se chegar a qualquer parte do Brasil o corumbaense não tinha outra opção a não ser passar antes pelas capitais do Prata, quer fosse Assunção, Buenos Aires ou Montevideú. Isso logicamente acarretou a absorção de tendências, costumes e linguagem desses povos. A convivência com os países vizinhos de língua espanhola era acentuada devido a relação comercial através do transporte fluvial entre eles. Corumbá mantinha com Buenos Aires e Montevideú um elevado comércio de compras e idéias, o que criou na cidade hábitos e costumes baseados no folclore portenho. Nessa época era comum que empresários bem sucedidos passassem por Montevideú utilizando o rio Paraguai e depois chegassem a Porto Alegre ou Rio de Janeiro para assistir a grandes peças teatrais. Eles viajavam no luxuoso “Fernando Vieira”, um navio que possuía 100 camarotes de primeira classe e que também trazia as principais companhias teatrais do Rio de Janeiro e das cidades do Prata para se apresentarem no “Bijou-Theatro”, a maior casa de espetáculo que Corumbá já teve. A busca do entretenimento era uma forma de suportar o isolamento da região. Devido ao isolamento por causas naturais e tendo no rio Paraguai o único meio de comunicação é aceitável que se sofresse a influência desses países vizinhos. Essa influência se fez sentir na música, na linguagem e nos costumes em geral. Quanto a música até hoje podemos ouvir os sons românticos da “guarania”, dos “rasqueados” e da “polca” paraguaia e houve época houve em que o “tango” era a dança preferida nos clubes sociais. Disponível em <<http://www.corumba.com.br/corumba/index.htm>>. Acessado em 20/06/07.

A quinta cena mostra o ator Rubens Corrêa, em cima de uma pedra, observando o mar batendo nesta, numa antítese mar e pedra, formas e cores. A cena começa toda em branco e preto terminando colorida, sem fundo sonoro, aumentando assim o valor semântico das imagens plásticas visuais. A impressão que temos é que as águas do mar possuem o mágico poder de colorir a cena. Observem os fotogramas:

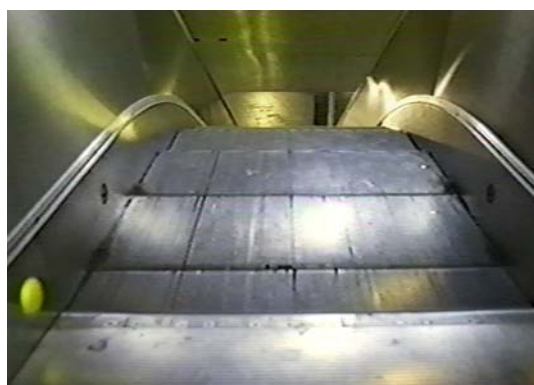


Fotograma 12;p&b.



Fotograma 13;cor.

A sexta cena ocorre no metrô, numa alusão a passagem do tempo, é uma seqüência que enquadra a personagem subindo a escada rolante, ambientado com uma trilha sonora que mistura sons do mato e da cidade: berrantes, moto-serras mesclados aos barulhos da escada e do metrô. A seguir presenciamos o passar veloz dos vagões do metrô pela figura de Rubens.



Fotograma 14;cor.



Fotograma 15;cor



Fotograma 16;cor.



Fotograma 17;cor.

Esta seqüência é finalizada com a cena do jacaré no metrô vazio, sendo observado pela personagem de Rubens, como se esses fossem seres iguais e acostumados com aquele ambiente, silenciosamente como que codificando a íntima relação entre esses seres: animal racional e irracional. Para o cineasta é importante destacar que a cena é

uma leitura da posição do rural x urbano, com a denominação do urbano como destruidor. 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 o urbano e o rural...⁶⁶



Fotograma 18;cor



Fotograma 19;cor

A passagem é coerente com a afirmação do cineasta, totalmente visual: Rubens Corrêa “se faz de jacaré”, esgueirando-se atrás do próprio e, a seguir Ney Matogrosso desliza sobre uma pedra. A cena é edificada no entremeio de duas outras pedras que possuem o formato de uma grande boca de jacaré aberta. Só então aparece a primeira imagem do caramujo no filme.

⁶⁶ SARAIVA, Leonardo. Início de Conversa (Entrevista com Joel Pizzini), *Revista Contra Campo*. Rio de Janeiro: v.1, n. 2, p. 20, Janeiro/Julho. 1998.



Fotograma 20;cor.



Fotograma 21;cor.

Para o cineasta as imagens retratam “uma continuidade em movimento, de uma asfixia a uma abertura, uma continuidade entre as duas *personas* do poeta. O caramujo é o próprio Manoel de Barros. (...) É a idéia de incorporação. Mais do que simbologia, essa imagem é uma coisa”⁶⁷.



Fotograma 22,cor.

Outra capital marca da poética de Manoel de Barros é a defesa da obrigação de abandonar a inteligência para o entendimento das coisas através do ser a fim de torná-las matéria de poesia. Isto fica claro na oitava cena, em que Ney em uma biblioteca é enquadrado numa cena recortada e montada pelo processo retalhoso na qual as imagens parecem *flashes* fotográficos. O primeiro recorte é da figura de *Cabeludinho* sentado em uma escrivaninha com um livro aberto e um caracol na orelha. O segundo o mesma personagem pausa para fotografia atrás de uma pilha de livros, com a mão levantada, como que pedindo pare. Na seqüência aparece a palavra NINGUÉM e o recorte de uma foto do poeta Manoel de Barros colocando em evidência sua orelha.

⁶⁷SARAIVA, Leonardo. Início de Conversa (Entrevista com Joel Pizzini), *Revista Contra Campo*. Rio de Janeiro: v.1, n. 2, p. 21, Janeiro/Julho. 1998.

O corte e focalizam-se então as pernas do ator, parte da foto do poeta de óculos e a palavra NADA. Projeta-se então uma foto das mãos do poeta e em seguida o ator Ney como que colado em uma estante de livros, evitando ser fotografado, outro corte e um close na escrivaninha que contém objetos de uso pessoal do poeta (máquina de escrever, livros, óculos, os livros, etc.), por fim a palavra TRAPO. A seqüência ganha o som do seguinte poema (*off-in*), num processo de pergunta e resposta: (apenas a parte grifada é usada na cena):

xv

– Quem é sua poesia? (O que é que o senhor faz a favor da poesia?)

– Os nervos do entulho como disse o poeta português José Gomes Ferreira

Um menino que obrava atrás de Cuiabá também

Mel de ostras

Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para mim é muito importante que algumas palavras saiam tinta de espinheiro.)

Difícil entender, me dizem, é sua poesia;

o senhor concorda?

– Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e

o da inteligência que é o entendimento do espírito

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender, mas para incorporar

Entender é parede; procure ser uma árvore.(...)

1. Como o senhor escreve?

2. Como se bronha.

E agora peço desculpas

Estou arrumado para pedra⁶⁸.

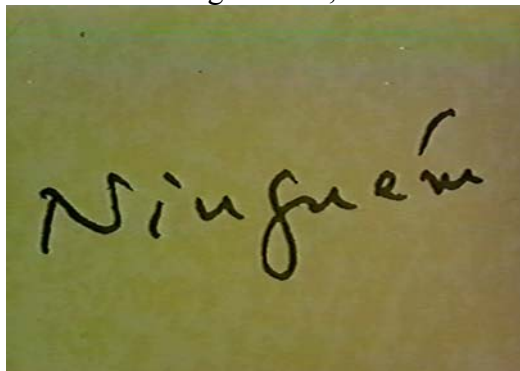
⁶⁸ Poema do livro *Arrajos para assobio* da GEC (BARROS, 1990, p. 212).



Fotograma 23; cor.



Fotograma 24; cor.



Fotograma 25; cor.



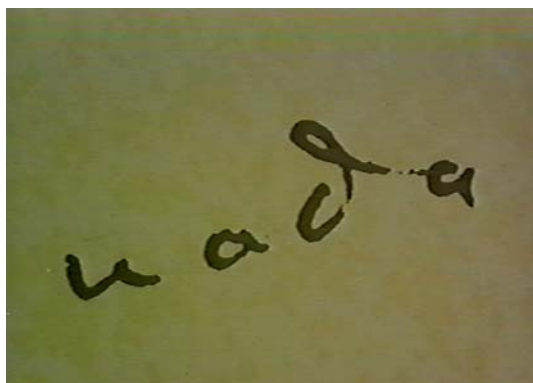
Fotograma 26; cor.



Fotograma 27; cor



Fotograma 28; cor



Fotograma 29; cor.



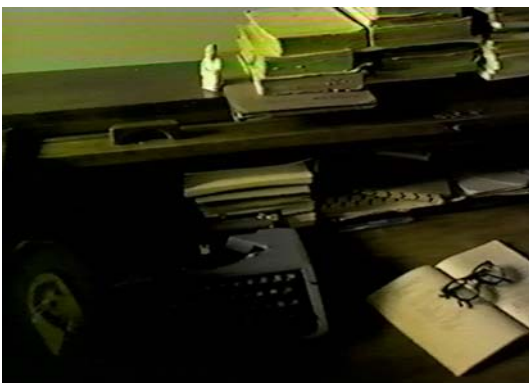
Fotograma 30; cor.



Fotograma 31; cor.



Fotograma 32; cor.



Fotograma 33; cor.



Fotograma 34; cor.

O cineasta evidencia os procedimentos do poeta, ele se determina na sensibilidade, registra-se com o corpo. Apenas sendo as coisas com o corpo é que consegue captar-lhes as vozes. No poema acima o poeta explicita os processos de estar com as coisas, de escrever suas vozes. “ele deixa de lado o entendimento do espírito, a lógica racional que é aprisionante, prefere os horizontes indeterminados da sensibilidade,” (CASTRO, 1992, p.137), lugar onde o mundo se apresenta o tempo todo em metamorfoses e que a imaginação pode inventar mundos sempre distintos, afinal para o poeta o definitivo não convém. Importante lembrar que as palavras “Nada” e “Trapo” são retiradas de um poemeto do Livro *Arranjos para assobio* e adquire capital importância na ontologia estabelecida pelo poeta, ou como afirma Otávio Paz “o nada é a origem do ser”(1994, p. 157). Grifo nosso.

TRAPO, s.m.

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome
Deambula com olhar de água-suja no meio das ruínas

.....
Diz-se também de quando um homem caminha para nada⁶⁹.

⁶⁹Poema do Livro *Arranjos para Assobio* da GEC. (BARROS, 1990, p.216)

A próxima seqüência de cenas é uma viagem pelas paisagens do cerrado pantaneiro que apresenta o trem (o som deste) e a personagem de Ney viajando neste trem, dormindo com um livro de Guimarães Rosa no colo. Da janela do trem visualizamos o cerrado e as nuances de queimadas, ainda da janela Ney deixa sair de seus bolsos passarinhos que ganham o ar. De posse de um estilingue, a personagem interpreta uma estilingada que direciona a câmera numa perspectiva aérea enquadrando o espaço pantaneiro sul-mato-grossense ao som de pássaros. Uma seqüência de profunda liricidade. Como diz Eudoro de Souza:

Não haveria palavra sem silêncio, nem silêncio sem palavra.(...) A linguagem das múltiplas palavras é a negação-afirmativa do Silêncio-Um, como o mundo das múltiplas coisas é a negação afirmativa de Um-Deus. Diz-se que a palavra tende para o silêncio. (SOUZA, 1988, p.118)⁷⁰



Fotograma 35; cor



Fotograma 36; cor



Fotograma 37; cor



Fotograma 38; cor

⁷⁰C.f. SOUZA, Eudoro de. "A coisa, de Martin Heidegger". In: *Mistério e Surgimento do Mundo*. Brasília, Ed.UnB, 1988.



Fotograma 39; cor



Fotograma 40; cor



Fotograma 41; cor



Fotograma 42; cor

Este silêncio-palavra entra em contraste com a cena seguinte em que aparece a cantora Tetê Espíndola⁷¹ declamando repetidamente o verso “sabiá com trevas”, como a conversar com a arara (na linguagem desta) que divide com ela a cena (que além de ser o título do primeiro poema do livro *Arranjos para Assobio* é o título geral do agrupamento de quinze poemas deste livro). Todas as quinze composições materializam a dialética ou questionamento instituído por este verso: “Sabiá com trevas?” O que seria isto? Ou quem seria isto? A segunda estrofe do poema responde: um homem. Seria ele o poeta?

SABIÁ COM TREVAS

I

Caminhoso em meu pântano

⁷¹Nasceu no Mato Grosso do Sul em 11/3/1954, numa família de artistas. Na década de 70, integrou o grupo Luz Azul tocando craviola (instrumento de cordas concebido e inventado por Paulinho Nogueira). Em 1978 lançou um disco, “Tetê e o Lírio Selvagem”, sem grande repercussão. Em São Paulo trabalhou com Arrigo Barnabé e participou do festival MPB Shell em 1981. Seu terceiro álbum, lançado em 1982, foi “Pássaros na Garganta”, denominação que o poeta Augusto de Campos deu ao ouvir sua voz aguda e extensa. Até então, seu repertório se baseava em ritmos de influência paraguaia e temas da natureza pantaneira. Passou a ser conhecida nacionalmente em 1985, quando foi a vencedora do Festival dos Festivais, promovido pela TV Globo, com a música “Escrito nas Estrelas” (Arnaldo Black/Carlos Rennó). Depois do festival, gravou em 1986 o disco “Gaiola”, e participou de festivais internacionais ainda na década de 80. Nos anos 90, o disco “Só Tetê” a fez viajar por todo o Brasil em turnê. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/tete-espindola.asp>>. Acessado em 20/10/2006.

dou um taquaral de pássaros

Um homem que estudava formigas e tendia para
pedras, me disse no ÚLTIMO DOMICÍLIO CONHECIDO;
só me preocupo com as coisas inúteis

Sua língua era um depósito de sombras retorcidas,
com, versos cobertos de hera e sarjetas que abriam
asas sobre nós

O homem estava parado mil anos nesse lugar sem
orelhas⁷²



Fotograma 43; cor.



Fotograma 44; cor

Então quem é o poeta? Esta é a pergunta que se repete ao longo dos quinze poemas. E que Tetê declama como se tivesse 'pássaros na garganta'. Afinal a presença do pássaro não passa despercebida pois as lentes de Pizzini fazem a cantora dividir a cena, em pé de igualdade, com uma belíssima arara azul. Portanto, como afiança Castro (1992), Barros, através da poesia percorre o caminho dos seres lhes emprestando sua voz para que ela se transmute na feição de cada ser. Primeiramente é fala “coisal”, em seguida será uma voz “trastal” para os seres ínfimos e, por fim sua voz será floral para expressar todas as florações dos seres. “No caso do Pantanal, a voz do poeta será *potâmica, lodal, escorial, passaral, luxurial, brejal...*a voz de todos os seres.” (1992, p.174).

A seguir, a cena volta para o trem, imagem recorrente no cinema de Pizzini. Neste plano, o trem está parado e Ney, prazerosamente, degusta uma manga. Só na cena seguinte é que aparece novamente nosso grande protagonista, o caramujo. No entanto, mesmo sem aparecer o caramujo está a todo momento no texto filmico, pois o caramujo é o que alude ao que mais interessa na poesia de Barros, no dizer de Berta Waldman

⁷²Poema do Livro *Arranjos para Assobio* da GEC (BARROS, 1990, p.201).

é a elipse que alude ao homem que se esconde atrás das palavras mostrando-se concha, caracol colado à pedra, que pela poesia vai se transformando numa voz que intui os poemas, neles traçando corpo de uma personagem⁷³

E é esta impressão, grafada por Berta que temos da cena que na seqüência exhibe a personagem de Ney colado a uma pedra, mostrando que todos os personagens de Barros são protótipos de caramujos. Ou como versa o próprio Barros:

Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em três linhas.

1. Nasci na beira do rio Corumbá.
2. Passei a vida fazendo coisas inúteis.
3. Aguardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco da praça, espantando da casa as moscas mais brilhantes)⁷⁴.

Tal sentimento é precisamente captado pelo cineasta que nos presenteia então com mais uma cena em que aparece o caramujo:



Fotograma 45; cor

Na seqüência, o cineasta nos brinda com uma cena que é um flagrante da cultura do Mato Grosso do Sul, em que as pessoas se reúnem em rodas para tomar o tereré. Mesmo durante o serviço, os trabalhadores fazem pausas para tomar o mate gelado e se refrescarem. É uma bebida que raramente se toma desacompanhado. TERERÉ (as denominações indígenas para a erva-mate são *caá*, *caá-caati*, *caá-emi*, *caá-ete*, *caá-meriduvi* e *caá-ti*.) é a bebida mais tradicional e popular do Paraguai, em conjunto com

⁷³ Afirmação presente na abertura de *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*, GEC (BARROS, 1990, p. 11).

⁷⁴ Em entrevista a Antônio Gonçalves Filho, jornal *Folha de São Paulo*, 15 de abril, 1989, caderno Letras, G.

o mate que também é servido na zona do Rio da Prata (Argentina, Uruguai e no sul do Brasil, estado do Rio Grande do Sul, com o nome de chimarrão). O mate⁷⁵ é ligeiramente torrado e deixado em repouso durante oito meses em local seco para só então ser consumido com água fria. O recipiente usado para se colocar a erva é a guampa, um chifre cortado ao meio preparado para ser utilizado como um copo. A bomba é o instrumento por onde o mate será sugado e geralmente é usada a de tubo chato, que se adapta melhor ao bocal da guampa (podendo ser substituída pela de tubo redondo do chimarrão)⁷⁶. “Enquanto roda o tereré, as pessoas trocam experiências, contam causos e histórias de assombração, falam de caçadas e pescarias, compartilham experiências” (FERNANDES, 2002, p.22)⁷⁷. Assim, não há lugar mais favorável à manifestação da cultura popular pantaneira. O cineasta lança suas lentes sobre a guampa de tereré para depois focalizar uma roda de pessoas nativas do pantanal declamando poematos de Barros, inspirados na literatura oral pantaneira. Importante lembrar que no decorrer da GEC, Barros em nenhum momento, faz referência ou utiliza a palavra tereré ou algum sinônimo. Assim a cena avulta seu significado de transmutação da cultura pantaneira em que Barros inspira muitos de seu poemas. A cena ganha a novidade do balançar da câmera, num processo de aproximação e distanciamento, que nos transporta para o lúdico balançar das brincadeiras nos balanços infantis.



Fotograma 46; cor



Fotograma 47; cor

⁷⁵A Erva-Mate ou *Ylex paraguariensis* é uma planta nativa da região do Paraguai e é a única erva medicinal que leva o nome do Paraguai. É originária da região Oriental do Paraguai de ambos os lados da Serra del Amambay e Maracajú, em Iso departamentos de Itapúa, San Pedro, Guairá, Amambay e Alto Paraná. Quem se recorda dos livros de história, poderá ainda lembrar-se da fazenda Santa Virgínia, Cia Mate Laranjeira. Inclui a malha ferroviária desemboca em Ponta-Porã, onde era feita a colheita da erva. Pólo de desenvolvimento da época. É substancialmente regional da herança Tupi-Guarani, já que eles a utilizavam em forma de chá e logo depois da conquista e da colonização, os jesuítas generalizaram seu cultivo nos seus redutos, arraigando assim as tradições e costumes do nosso povo. É 100% natural, produz-se em forma totalmente ecológica, a Erva-mate não recebe nenhum tratamento químico em nenhuma de suas fases de produção e processamento. Atua como estimulante natural por seu conteúdo de mateína; não produz hálito, e é a mais saudável das bebidas. Fonte: <<http://www.tererere.com.py>>, acessado 11/06/2007

⁷⁶Maiores informações podem ser adquiridas no site <<http://www.clubedoterere.com.br>>.

⁷⁷C.f. FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Unesp, 2002.

Ovo de lobisomem não tem gema

(...)Bicho acostumado na toca, enega com estrela⁷⁸

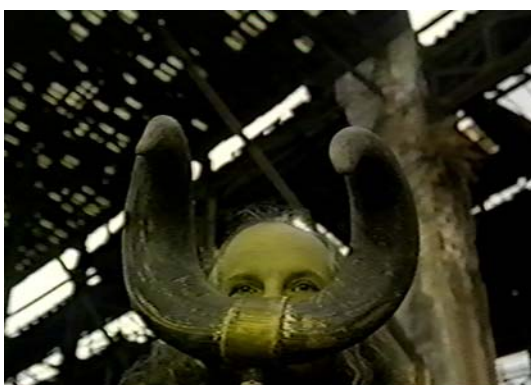


Fotograma 48; cor



Fotograma 49; cor

A cena subsequente também é lida por nós como denunciadora da cultura sul-mato-grossense pois apresenta a personagem de Rubens Corrêa emoldurando o rosto nos chifres da carcaça de um boi. A criação de bovinos é o tópico central da cultura deste estado e por conseguinte do Pantanal. Os chifres ou cornos, são também “símbolo da energia sexual, da potência física, recordam os animais votivos aos deuses da fecundação e reprodução da espécie” (CASCUDO,1989, p. 254)⁷⁹. Para os pantaneiros, a carcaça do boi com seus chifres espanta os maus espíritos, funcionando assim como amuleto.



Fotograma 50; cor.



Fotograma 51; cor.

Na cena ulterior assistimos ao prelúdio de um caramujo com a personagem de Ney Matogrosso. Ney deitado no chão pantaneiro, imóvel, como que fazendo parte, integrado àquele habitat, recebe um caramujo que passeia pelo seu rosto. A cena edifica

⁷⁸ Poemas tirados do *Livro de Pré-coisas*, da GEC (BARROS, 1990, p.p.256-267).

⁷⁹CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

o que o poeta afirma em versos do livro *Guardador de Águas*: “A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as palavras neste coito de letras”⁸⁰. Para o cineasta a cena tem “algo de escatológico, que ele subverte e transmuta em certa sensualidade. O caramujo na boca de Ney sugere isto, subverte o nojo” (In: *Contra Campo*, p. 14).



Fotograma 52; cor.

Para Barros, questionar o ser da poesia e o que é ser poeta é um *leitmotiv*. O cineasta capta esta inquietude do poeta e a materializa na cena seguinte, protagoniza por outra sul-mato-grossense, nacionalmente conhecida, a artista Araci Balabanian⁸¹ que, trajando um figurino anos 40, ao ar livre, declama (um composição de vários versos)

O poeta é promíscuo dos bichos
 Dos vegetais e das pedras
 Cumprimenta os arbustos e
 bate continência para pedras e moscas ⁸²

Após focalizar a figura da artista, com sua voz em *off-in* somos presenteados com a figura de Rubens, numa cena em que sentado ao ar livre, com uma máquina de escrever entre as pernas e, tendo de fundo a usina velha⁸³ de Dourados (cidade em que o

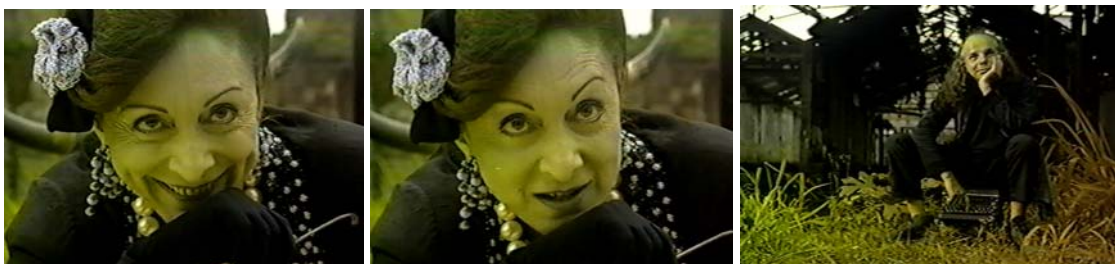
⁸⁰Poema tirado do livro *Guardador de Águas*, da GEC. (BARROS, 1990, p.293).

⁸¹O nome verdadeiro de Aracy Balabanian é mesmo Aracy Balabanian, filha de Rafael e Esther Balabanian, um casal armênio, refugiado de guerra, que não sabendo o idioma, montou uma loja de calçados em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, onde nasceu, em 22 de fevereiro de 1940. Concomitantemente a atriz atua no teatro, na televisão e em filmes. Disponível in: <http://www.video21.com.br/padroao.php?page=atores_&listar=332&od=1> Acessado em 20/04/2007

⁸² Poema do Livro *Gramática expositiva do chão* da GEC. (BARROS, 1990, p.169 e p.171)

⁸³ N.E.:Localizada na rua Albino Torraca ,s/n , a Usina Velha . foi a pioneira em gerar energia em Dourados (M.S.) no final da década de 1940. Construída em uma área de 12.222 mÂ², as obras realizadas em duas etapas: a 1ª executada em 1943 (da base até o alicerce de alvenaria), e a 2ª em 1946 e concluída em 1949 (chaminé, fornalha e caldeira). Por ter a chaminé muito alta (26 m), serviu também como ponto de referencia na hora de pedir socorro, uma vez que houve a queda de um avião bimotor DC 3 da missão americana que estava perdido da rota para o Paraguai, devido a uma tempestade. Há muito a população espera pela preservação e revitalização deste que hoje é um monumento histórico e um dos pontos turísticos da cidade.Maiores informações estão disponíveis em <<http://www.convention.gestour.com.br/webengine/servlet/Controller?command=dourados&modulo=atraturist&id=2774>>. Acessado dia 12/03/2007.

cineasta adotou como sua), bate aleatoriamente algumas teclas de um antiga máquina de escrever.



Fotograma 53; cor.

Fotograma 54; cor.

Fotograma 55; cor.

Na continuação vemos a cena de Ney, passeando por Corumbá⁸⁴, a câmera enquadra um vegetal que nasce na parede, após um corte vemos uma casa antiga (arquitetura neoclássica), que aparenta abandono e possui uma árvore dentro em seu interior que tem seus galhos saindo pela janela. Uma garrafa vazia rola e ouvimos o som dela quebrando-se, focaliza-se uma parede com várias cores; num esfolamento feito pelo desgaste do tempo. A seqüência termina com o artista de costas com as mãos entrelaçadas na cabeça tendo como fundo sonoro um poema que aparece no filme em forma de música, cantando por Tetê Espíndola:

Se no tranco do vento a lesma treme,
 No que dou de parede a mesma prega;
 Se no fundo da concha a lesma freme,
 Aos refolhos da carne ela se agrega;
 Se nas abas da noite a lesma treva,
 Se no meio da náusea a lesma gosma,
 No que sofro de musgo a cuja lasma;
 Se no vinco da folha a lesma escuma,
 Nas calçadas do poema a vaca empluma!⁸⁵

Para Castro (1991), a conseqüência estética deste poema, balisado na paralelística da atuação da lesma e correlativo reflexo no eu do autor, esplendora-se no ritmo e, foneticamente, pelos acopamentos variados a partir de lesmas e dos verbos de movimento iniciando por *treme* e culminando pela suavidade fonética de *empluma*, relacionado a *vaca*, metamorfose paradoxal do peso da *vaca* pela suavidade de *empluma*, corresponde a mudança de som áspero de *treme*, *prega*, *freme* para *empluma*. A paralelística, os acopamentos rítmico-sonoros “desenvolvem-se e individualizam-se

⁸⁴Corumbá, município de Mato Grosso do Sul, foi fundada em 21 de setembro de 1778, localizada a 426 quilômetros de Campo Grande e na margem direita do rio Paraguai.

⁸⁵Poema do Livro *Arranjos para Assobio* da GEC. (BARROS, 1990, p.252).

pelos conjuntos dos grupos *tr, pr, fr, gr, tr*”, por um lado; por outro lado, todos os “fonema líquidos, sibilantes e bilabiais, constituindo os grupos *lesma, mesma, que em mim, meio gosma, musgo, lasma, escuma, poema, empluma*, compondo o outro pólo, estruturam perfeitamente o ritmo, a harmonia e a semântica” (CASTRO, 1991, p. 119).



Fotograma 56; cor



Fotograma 57; cor



Fotograma 58; cor



Fotograma 59; cor



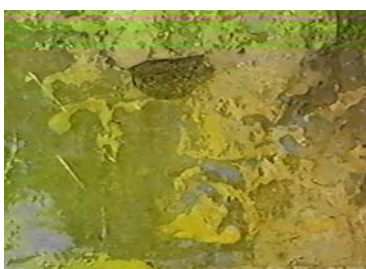
Fotograma 60; cor



Fotograma 61; cor



Fotograma 62; cor.



Fotograma 63; cor



Fotograma 64; cor.

A composição realça um aspecto da poética de Barros que é a característica rítmica de suas composições, registradas na película na forma de música, que como garante Castro,

tem por base a palavra semântica e ritmicamente estruturada, trabalhada e disposta no verso. A sonoridade rítmica dos versos não tem o traçado de altos e baixos ou sons agudos e graves, pervaça pelo ritmo da sonoridade mais ondulante que sincopada, mais suave que destacados pontos fortes indicadores do compasso (1992, p.119).

O poema pertence ao *Livro de Pré-Coisas* e exemplifica a combinação do ritmo, dos fonemas e da semântica, o resultado é um conjunto de interpenetração desta combinação perfazendo um resultado de grande perfeição estética que na película

transformam em planos fotográficos que registram esta perfeição. Tanto que o número de versos coincide com o número de planos. O filme propõe assim o diálogo de um texto com outro texto ou com vários textos num jogo de máscaras ou papéis, teorizados por Bakhtin (1992), como vozes que se entrecruzam num mesmo discurso pois o diálogo não é meramente troca de falas entre interlocutores, na polifonia, própria da linguagem poética, a verdade surge como possibilidade discursiva em diálogo com a multiplicidade de vozes textuais.

Presenciamos mais uma vez a presença do caramujo na película. É interessante registrar a diversidade de planos que captam a imagem do planorbídeo. Um primeiro registro que capta totalmente suas formas e outros dois planos que recortam esse ser malacodermo.



Fotograma 65; cor

A cena ulterior mostra uma tapera, como que abandonada, acreditamos realmente se tratar de uma tapera até percebermos, pela presença do artista Ney Matogrosso, que não passa de uma réplica minúscula com o artista a observá-la. A cena é inspirada no seguinte poema (fragmento):

XIV

Tapera falou tem assombração.

Ditado popular

Suporte de tapera é o abandono.⁸⁶

⁸⁶Poema do Livro *O guardador de águas* da GEC (BARROS, 1990, p.284).



Fotograma 66; cor.



Fotograma 67; cor.



Fotograma 68; cor.

Presenciamos a seguir um segmento de cenas que fazem, de certa forma, alusão ao tempo: em uma delas vemos um antigo relógio de bolso (com os ponteiros parados) disposto sobre uma pedra, é vagarosa e silenciosamente perpassado por uma lesma.



Fotograma 69; cor.



Fotograma 70; cor



Fotograma 71; cor.

A câmera, em seguida, filma a testa enrugada de Rubens que, como aprisionado por uma cerca de arame farpado, desliza os dedos pelo arame e declama:

Eu tenho dois anos
e estou sendo criado no chão
Meu pai era meeiro...

A câmera acompanha a cerca até seu final. Neste encontramos Rubens, de costas, escorado em uma pilastra, que marca o final da cerca, observando sua sombra no brejo. Este segmento finda com Rubens cavando um buraco com um cavoucador (objeto popularmente conhecido como cavucate) e sem tirar a terra do lugar, declama uma autobiografia de Barros:

Já estou com 60 anos
Preto germano morreu de Câncer
Meu pai se foi
Minha mãe se foi

Os peões que trabalhavam com meu pai
 para arrumar cerca também já estão mortos
 Não sei o que o que estou esperando aqui?
 Não compreendo quase nada
 Não sei o que as pessoas vêm fazer na terra
 Esticar fios de arame e depois morrer?
 É preciso mais biografia?⁸⁷

O poema auto-biográfico traduz a seqüência de cenas, o questionamento sobre o tempo, a passagem deste, o relógio da vida, a própria vida e o sentido para a existência desta. Sentido da vida que, durante séculos, pensadores, filósofos, poetas e, em geral, os seres humanos buscaram, foi finalmente desvendado pelos versos finais: “Não compreendo quase nada/Não sei o que as pessoas vêm fazer na terra/Esticar fios de arame e depois morrer?”. Ou seja, a vida simplesmente não tem sentido, é uma incógnita que se perpetua.



Fotograma 72; cor.



Fotograma 73; cor.



Fotograma 74; cor.



Fotograma 75; cor.



Fotograma 76; cor



Fotograma 77; cor.

Pode a vida não ter sentido, a morte ser uma certeza, mas o ciclo nascer/viver/morrer é uma constante, ciclo pelo qual todos passam.

⁸⁷ Poema feito especialmente para o filme.



Fotograma 78; cor.



Fotograma 79; cor.



Fotograma 80; cor.



Fotograma 81; cor.



Fotograma 82; cor.



Fotograma 83; cor.

O ciclo da vida e sua constância também é enunciado na cena seguinte com a presença de crianças mergulhando nas águas de um rio e juntamente com ator Ney, com o dorso nu, vestindo apenas uma calça com as barras dobradas, parado sobre uma pedra, rodeado pelos meninos, que brincam de declamar poemets no estilo das brincadeiras de adivinha: *O que é? O que é?*

VIII

– O que é, o que é?

(como nas adivinhas populares)

Escorre na pedra amareluz.

Faz parte de árvore. É acostumado
com uma parede na cara.;cor.

Escuta fazerem a lama como um canto

Bicho-do-mato que sói de anjo
refulge de noite no próprio esgoto.

Camaleão finge que é ele.

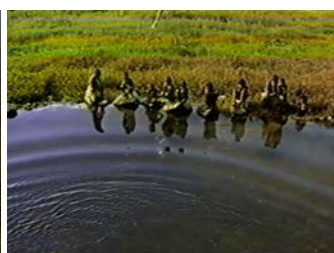
Rios de versos turvos.⁸⁸



Fotograma 84; cor.



Fotograma 85; cor



Fotograma 86; cor.

⁸⁸Poema do livro *Arranjos para Assobio* da GEC (BARROS, 1990, p.207).



Fotograma 87; cor.



Fotograma 88; cor.

Não podemos deixar de citar Bachelard que acredita que na alma humana existe um núcleo de infância sempre viva, que representa um mundo de possibilidades. Para ele lembrar a infância é:

meditar da origem da existência humana, recordar o tempo de infância significa poetizar a gênese da vida. A existência só se mantém criativa, renovando o ato poético que inaugurou. A origem não é o início, mas princípio dinâmico da vida, que assegura sua razão de ser. Ela é o moto perpétuo, o motivo perene da força criativa que dinamiza e potencializa a experiência anímica.(...) O mundo da existência renasce porque mergulha nas raízes do universo da infância. A tarefa poética da vida é a redescoberta contínua da infância. Sonhada e meditada, a imagem da infância é o operador dinâmico de uma viagem em demanda da origem primeira e do fim último da existência (In MELO e SOUZA, 1987, p. 90).

O simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, ao remontar do curso das águas ou a travessia de uma margem à outra. Os rios são os filhos do oceano. As águas, massa indiferenciada, representando a infinitude dos possíveis, contém o virtual, o informal, os germes dos germes, as promessas de desenvolvimento, mas também as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fases passageiras de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência (BACHELARD, 1989).

O significado simbólico de adentrar (ou mergulhar) num rio, denota para a alma ingressar num corpo. O rio tomou a acepção do corpo. A alma seca é sorvida pelo fogo;

a alma úmida é sepultada no corpo. O corpo tem uma vivência precária, escoar-se como a água e cada alma possui seu corpo particular, a parte transitória de sua existência – seu rio particular.

E é o rio o lugar que o cineasta usou para ambientar a quarta aparição do caramujo no filme. As águas, ora em forma de mar, rios, lagos, lagoas e cachoeiras são uma constante tanto na obra de Barros (o “rio” é um dos *arquissemas* do poeta) quanto da tradução de Pizzini. Para Lotman “a repetição de um mesmo objeto do *écran*, cria uma série rítmica, de tal forma que o signo do objeto começa a destaca-se de seu significado visível.” (1978, p.82). Desta forma, a incidência desses elementos adquirem uma expressão que pode tornar-se mais significativa que a própria coisa (LOTMAN, 1978, p.83).



Fotograma 89; cor.



Fotograma 90; cor.

Esta poética da gênese da vida, da infância enquanto chancela do homem que é o interior do mundo e o mundo a extensão do homem, muito presente na obra e na estrutura da linguagem de Barros se materializa no filme também na cena subsequente protagonizada por Tetê Espíndola, grávida, cantando:

Boca, sf

Brasa verdejante que se usa em música

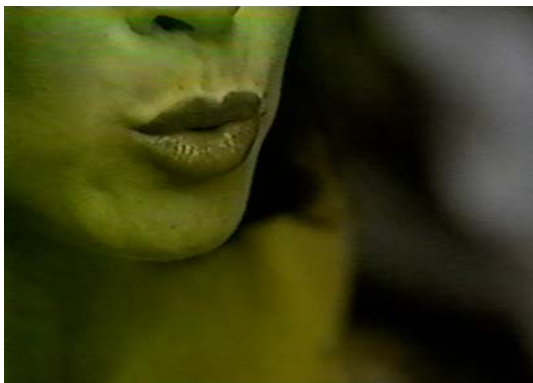
Lugar de um arroio haver sol

Espécie de orvalho cor de morango

Ave-nêspera!

Pequena abertura para o deserto⁸⁹

⁸⁹Poema do livro *Arranjos para assobio* da GEC (BARROS, 1990, p.215).



Fotograma 91; cor.



Fotograma 92; cor.

A voz do poeta transforma-se na voz da cantora que, por sua vez, simboliza a voz do mundo, a poesia continua a beleza do mundo contemplado. A poesia na voz da cantora verbaliza musicalmente a perfeição do mundo. Para o cineasta não só a cena como a artista que a interpreta funcionam com a alma feminina, a dimensão sonora dessa poesia: “uma musa mítica e fértil” (In: CAETANO, 2005, p.300).

A seqüência de cenas seguinte se passa na Gruta do Lago Azul⁹⁰ que é o cartão-postal de Bonito. A 20 quilômetros da cidade, é recoberta por estalactites e estalagmites brancas de calcário e tem, no fundo, um lago de águas claras, intensamente azuladas, que fica quase cem metros abaixo da entrada. As claras águas azuis são protegidas pela estrutura calcária – estalactites e estalagmites – e se encontra em terras do Estado do Mato Grosso do Sul. Estão cercadas, atualmente, e sua visita é permitida para grupos pequenos, sempre acompanhados de guias. O lago possui seus mistérios: não se sabe de onde vem a água nem mesmo para onde vai.



Fotograma 93; cor.



Fotograma 94; cor

⁹⁰Localiza-se na Serra da Bodoquena, a 22 km de Bonito. É uma gruta de formação calcária, em cujo interior há um lago de coloração azulada natural, devido à incidência da luz solar na massa de água, que atinge mais de 60 m. de profundidade. A maioria das ornamentações das cavernas é formada pelo depósito de carbonato de cálcio em cavidade de rochas do tipo calcário que recebem o nome de espeleotemas (do grego “spelatron” = caverna e “thema” = depósito). O tamanho, a forma, as características e o tempo de formação de um espeleotema são determinados por muitos fatores, como temperatura e circulação de ar na caverna, velocidade de escoamento da água e relevo do local de deposição (fendas ou poros das rochas). In: <http://www.rainhadapaz.g12.br/projetos/estudomeio/bonito/bonito_gruta.htm>. Acessado em 18/06/2007.



Fotograma 95; cor.



Fotograma 96; cor.

No único mergulho autorizado, feito por franceses e brasileiros, em 1992, foram encontrados fósseis de um tigre dente-de-sabre bastante raro, além de ossos humanos, esporas de “cowboys” (fruto do ditado “Olho por olho.. dente por dente”) e um crustáceo exclusivo que vive somente na água da gruta.

Em outra cena, totalmente nu, o ator aproxima-se de uma formação rochosa, muito parecida com um corpo feminino, simulando uma relação sexual. Os únicos sons que ouvimos são os dos pingos de águas que caem das estalactites. É uma cena profundamente erótica.

Pizzini projeta sua câmera sobre a formação da gruta até ater-se na figura de Ney Matogrosso, como que passeando por ali. Em uma das cenas todo vestido de branco, estilo anos 40, em outra, atravessa o lago da gruta até deparar-se com uma harpa. Dedilha a harpa, que não emite nenhum som, deixando o som para a imaginação de quem assiste.



Fotograma 97; cor.



Fotograma 98; cor.



Fotograma 99; cor.

Esta seqüência finaliza com um *contre-plongée*(câmera baixa) em outra formação rochosa, com formato fálico sob a entrada arredondada da gruta, produzindo outra concepção natural do ato sexual.

No segmento, assistimos aa personagem de Rubens, em meio ao brejo pantaneiro, cheio de girinos que com uma moldura em mãos se enquadra. Uma obra de arte viva, plantada no brejo sertanejo.



Fotograma 100; cor.



Fotograma 101; cor.



Fotograma 102; cor.

Numa extensão de umidade cênica, assistimos, ao ator Ney, nas águas de um rio, movimentando-se como se fosse um jacaré. Na continuação, o mesmo ator bóia no rio e a cena nos mostra uma imagem espelhada em que não sabemos o que é céu ou o que são águas, num duplo de céu e rio.



Fotograma 103; cor.



Fotograma 104; cor



Fotograma 105; cor.

Teremos, a seguir uma gangorra de tempo e personagens: Rubens e Ney se alternam no *écran*, num balançar, que pela expressão dos atores aparenta ser doce, prazeroso:



Fotograma 106; cor.



Fotograma 107; cor.



Fotograma 108; cor.

Ney, tem de fundo a paisagem pantaneira. Rubens tem o mar como contra-plano.



Fotograma 109; cor.



Fotograma 110; cor.

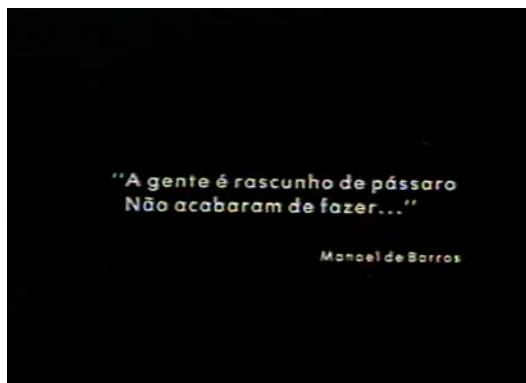


Fotograma 111; cor.

A penúltima cena é um prelúdio amoroso entre dois caramujos e por fim aparece, como cena final, projetado na tela preta um poema grafado em letras (no formato da grafia de máquina de escrever) brancas:



Fotograma 112; cor.



Fotograma 113; p&b.

II

COM OS LOUCOS DE ÁGUA E ESTANDARTE

1.

(...)

Usava-se até o orgasmo:

- Estou apto a trapo!

A gente é rascunho de pássaro

Não acabaram de fazer...⁹¹

O poema é um fragmento, da sexta estrofe, da segunda parte do livro *Matéria de Poesia* denominada COM OS LOUCOS DE ÁGUA E ESTANDARTE (só consta no filme a parte grifada). Os versos deste fragmento provam que o poeta é um ser resultante da palavra e constituído pela linguagem. O poeta, como todos nós, é um ser inacabado, em constante metamorfose, um ser em devir, em plena liberdade, “é mediador dessa liberdade enquanto mediador de todas as contradições, de todos os devaneios e de todas as aspirações do mundo” (CASTRO, 1992, p. 137.)

Percebe-se então que o roteiro é uma afirmativa, a primeira textura de um complexo tecido que é o filme (LEONE, 2005)⁹². Fica evidente, que no filme, várias expressões se imbricam e que todas elas se relacionam com o material fotográfico. De constituição visual ou sonora, são originárias de um complexo processo de elaboração organizado a partir de uma tríade: o roteiro, a realização e a articulação (ou montagem). Cabe ao diretor e sua linha de atuação, a fabricação dos planos para a atividade da montagem, que construirá as ações previstas pelo roteiro e que serão dispostas no quadro cinematográfico. É a dinâmica que resulta da unidade: roteiro, realização e montagem, produtora do ritmo filmico. Isto tudo implica nos conhecimentos e manipulação que o diretor tem da narrativa filmica. Para o crítico Cid Nader (2007), Pizzini tem a capacidade inquestionável de trabalhar com registros “poéticos” como poucos e tem feito disto sua marca registrada. As relações entre o filme e o texto literário exigem, na nossa contemporaneidade, um exercício de revisão à luz de uma revigorada noção da poética, que impõe esse reexame dos diferentes estatutos semânticos exibidos pelas duas artes, no sentido de verificar a permanência da vocação comum a ambas. Para comprovar tal pressuposto afirmativo passamos a refletir teoricamente sobre transmutação.

⁹¹Poema do Livro *Matéria de Poesia* da GEC (BARROS, 1990, p. 98).

⁹²C.f. LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

CAPÍTULO III

*CACOS EM EBULIÇÃO: composição mosaica
dos Aspectos de transmutação da escritura fílmica*

*“eu acho que buscar a beleza nas
palavras é uma solenidade de amor”*

Manoel de Barros

Este capítulo aponta alguns fragmentos do discurso intertextual e de “transmutação” do Filme *Caramujo-flor*, 1988, de Joel Pizzini. O presente apóia-se na semiótica da cultura como procedimento teórico metodológico para refletir acerca desta obra filmica contemporânea. Lembramos que Semiótica da Cultura⁹³ estuda a semiose, ou seja, a produção de sentido num sistema sógnico. É de um tipo de abordagem que surgiu em universidades soviéticas, visando o estudo das diversas linguagens. Na definição de Lotman, a Semiótica da Cultura constitui-se, assim, como “uma disciplina que examina a interação de sistemas semióticos diversamente estruturados, a não uniformidade interna do espaço semiótico, a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico.” (LOTMAN, 1998, p. 78). Desta forma, é a ciência da correlação funcional dos diversos sistemas de signos. Exploramos algumas redes de interstício mosaico do objeto filmico, ao utilizar a noção poética como possibilidade de leitura semiótica que chamamos, metaforicamente, de cacos em ebulição.

3.1 Descortinando cacos

Consideramos alguns aspectos de intertextualidade na obra filmica de Joel Pizzini, que rompe com princípios estéticos de imagem evidenciando que sua linha de atuação como cineasta passa, também, pelo cinema experimental.

O conjunto da filmografia de Joel reúne, atualmente, vinte e uma obras. Seu último trabalho é um longa metragem intitulado *Quinhentas Almas*, que perpassa a fronteira tênue entre o documentário e a ficção, merecedor do prêmio Margarida de Prata, um dos mais importantes que reverenciam este trabalho. Entre outras de suas obras, quatro são curtas, três deles em suporte cinema (bitolas 16 mm e 35 mm) e um em suporte vídeo. Tais deslocamentos por bitolas e suportes trazem a evidência da inquietação criativa e da vontade experimental. São quatro curtas, portanto, repartidos entre dois poetas (*Caramujo-flor* / Manoel de Barros; *Travelling* / Osvaldo de Andrade) e dois pintores (*O pintor* / Iberê Camargo; *Enigma de um dia* / De Chirico). Para utilizar o conceito posto em jogo nessas relações, inscrito nos créditos, são filmes realizados “sob” e “sobre” poesia e pintura.

⁹³ N.E.: A Semiótica da Cultura (SC) possui correntes de estudos diversas. Uma delas é de origem russa. Desenvolveu-se a partir de um grupo significativo de pesquisadores e ficou conhecida como a Escola de Tártu-Moscú (ETM). É preciso destacar a atuação de Lotman, que agrega em si os mais fortes postulados da ETM, e se firmou como referencial da Escola, coordenando os encontros de verão e as principais publicações de Tártu.

Em Caramujo-flor, indagamos as formas de expressão utilizadas pelo artista, pois a partir de argumentos fundados na composição mosaica de imagens e som, Joel transfere paratextualmente poemas de Manoel de Barros para a linguagem cinematográfica, num processo que vem acompanhado de amplificação, recurso visível no duplo movimento: extensão temática e expansão estilística, como já evidenciamos no capítulo anterior. Assim, analisamos como o cineasta investe na mixagem de objetos díspares e flexíveis, incluindo ações ambíguas em narratividades bifurcadas pelas simultaneidades, num processo de tradução intersemiótica.

Entendida como atividade cognitiva, a tradução opera a passagem de um enunciado a outro, considerado como equivalente: as línguas naturais, por exemplo, traduzem-se umas nas outras. Pois, como frisa Lotman, a “transcodificação de uma linguagem noutra” leva à descoberta em um único objeto, de objetos de duas ciências ou, então, faz com que se elabore um novo domínio do conhecimento e de “uma nova metalinguagem que lhe é própria” (1978, p. 50-51).

Enquanto atividade semiótica, a tradução pode ser decomposta, de um lado, em um fazer interpretativo e, de outro, em um fazer produtor, pelo fato da não-adequação dos universos figurativos de diferentes discursos. Transcriar, portanto, ou como é indicado por Haroldo de Campos, em artigo: trata-se da “literalidade exponenciada, a literalidade à forma (antes do que ao conteúdo) do original sob o signo da invenção”⁹⁴. A passagem de um sistema significante a outro – do discurso literário ao cinema ou à TV, das bandas desenhadas aos jogos eletrônicos ou, ainda, da imagem visual à imagem virtual e as incríveis possibilidades da inteligência artificial – evidencia semióticas heterogêneas e permite-nos falar em tradução intersemiótica. O termo é cunhado por Júlio Plaza, a partir de Jakobson:

A primeira referência (explícita) à Tradução Intersemiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson. De que tenho notícia, Jakobson foi o primeiro a discriminar e definir os tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. A tradução Intersemiótica ou 'transmutação' foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que 'consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais', ou 'de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura', ou vice-versa, poderíamos acrescentar (PLAZA, 2001, p.13).

⁹⁴CAMPOS, Haroldo de, “A Poética da tradução”, *A Arte no Horizonte do Provável*, pp. 98-111.

Joel opera o processo de tradução intersemiótica pois percebe a qualidade do sistema de signos literário-verbais de Manoel de Barros e traduz isto em um outro sistema de signos, o cinematográfico. Desta forma, os elementos subjetivamente representacionais introduzem a obra de Manoel de Barros aos códigos culturais filmicos. Aspectos esses que não são desconhecidos da obra do poeta Manoel de Barros, mas que no processo literário passam inelutavelmente pela palavra escrita, usando esta enquanto objeto do trans-fazer fragmentado, da recriação da realidade. Palavra esta que no texto cinematográfico ganha outra dimensão, pois as entrelinhas do filme organizam um desdobramento entre forma e conteúdo, cruzamento de interlocuções citacionais de poemas que convivem com as reações de efeitos técnico-digitais na apreensão e montagem de cenas e contextos que manifestam a ação do tempo e da espacialidade (lembrando que na linguagem do cinema, espaço e tempo interagem dialeticamente), numa tradução do poético verbal para o poético cinematográfico.

É presumível que tal como ocorrera anteriormente com a literatura, o cinema também devesse encontrar sua própria linguagem, sem se preocupar em ser mais literário ou menos literário para adquirir o estatuto de uma obra de arte. Teria sido esse, inclusive, um dos caminhos trilhados pelos cineastas (p. ex., Godard). E exatamente o hábito de alguns cineastas realizarem “adaptações” de obras literárias constituiu o fato que levantou reações críticas ao cinema, que o classificavam como algo menos artístico, em comparação com a literatura, sem levar em conta as possibilidades inter e intra-relacionais de signos de diferentes campos semióticos.

Hoje, seria inadequado encarar o problema da relação cinema-literatura unicamente com a atenção voltada para a prática das transposições. Será necessário tentar ler o cinema e ver a literatura, partindo do jogo dialético de estruturas contrastantes capaz de superar as diferenças tradicionais entre essas duas formas específicas, favorecendo o surgimento de mecanismos efetivadores do material fabulístico e/ ou poético disponível no arsenal sógnico, tanto para o filme quanto para a literatura. Neste sentido, vale lembrar que a imagem navega entre a escritura da matéria e a virtualidade da arquitetura de efeitos visuais. O processo de transmutação do código verbal e da imagem garante a produção cultural de dispositivos intersemióticos, sobretudo na configuração de uma discursividade filmica. Observe-se ainda que o espectro do procedimento da operação poético-tradutória não contempla necessariamente a plena fidelidade ao evento e à sincronicidade:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos (PLAZA,2001, p.13).

A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operador tradutor, para nós, é mais do que a “interpretação dos signos lingüísticos por outros não-lingüísticos”. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos lingüísticos para não-lingüísticos. (PLAZA, 2001, p.67). A poesia, no pensamento de Jakobson, postula, a princípio, a impossibilidade da tradução. Diz Jakobson: “O trocadilho, ou para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia reina na arte poética; quer essa dissonância seja absoluta ou limitada, a poesia por definição é intraduzível” (1970, p.72). Fica evidente que a tradução precisa ser uma “transcodificação criativa” (PLAZA, 2001, p.26). Assim traduzir de forma criativa, pressupõe reinventar a forma, aumentando a informação estética.

É importante considerar a peculiaridade do cinema, que oferece um arsenal de instrumentos articuladores sígnicos, contemplado por imagens (fotografia em movimento/ imagem-movimento), verbo, música, som, cor, bem como uma série de outros “suportes” que viabilizam projetos criativos ao operador de incontestável requinte e infinitas possibilidades. É a expressão da imagem que inscreve a perspectiva enunciativa do objeto, redimensionando a possibilidade das manifestações socioculturais e artísticas. Tais procedimentos tornam a densidade do enunciado provisória e criam processos mosaicos de construção de sentidos. Na esteira deste pensamento, afirma Alberto Manguel:

As imagens assim como as histórias nos informam (...) As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais mensagens ou alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias, que completamos com nosso desejo, experiência, questionamento ou remorso. Qualquer que seja o nosso caso, as imagens, assim como as palavras, são matérias de que somos feitos (2001, p.21).

O filme é composto por 33 cenas que se edificam a partir de um roteiro montado por fragmentos de poemas que transpõem para a tela símbolos e inverossimilhanças do

universo poético de Manoel de Barros. Pizzini cria uma realidade fílmica, existencial e filosófica, cuja significação realista é secundária à significação simbólica, e que o olhar implacável da câmera mostra em todo seu paradoxo.

O cineasta em sua montagem organiza planos plástico-sonoros intercalados por planos visuais totalmente mudos. Todas as falas e até mesmo duas das músicas entoadas no desenvolvimento da obra são textos de Manoel de Barros. As cenas silenciosas, que compõem maior parte do filme, por sua vez, também funcionam como traduções intersemióticas de poemas de Barros. A obra é alicerçada pela montagem expressiva em que a sucessão dos planos não é ditada pela necessidade de narrar uma história e sim buscar exprimir por si mesma sentimentos e idéias, funcionando não mais como um meio e sim como um fim. Este tipo de montagem segundo Marcel Martin,

longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no expectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma idéia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto de planos (2000, p.133).

A sensação que se tem vendo *Caramujo-flor* é a sensação de quem lê poesia, pois a transferência da linguagem literária para a linguagem cinematográfica se processa com extrema felicidade. Da palavra escrita, da sintaxe verbal poética, passa-se à sintaxe cinematográfica que busca aquela, deixando claro que não importa o que se diz no filme, mas sim o que o filme diz. Quando alteramos o foco de nossa atenção e fazemos uma reflexão sobre as características da tradução poética, vemos que é pertinente observar que

o ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. (...) Sua operação é inversa a do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto inamovível, mas de desmontar os elementos desse texto, pôr os signos de novo em circulação e devolvê-los à linguagem (OCTAVIO PAZ, *apud* PLAZA, 2001, op. cit., 97).

As alternâncias de cor se apresentam desempenhando uma função dissonante no interior da obra. A escolha cromática, evidenciada pela luminosidade, reflete o ponto de vista do diretor e a análise que este faz da realidade representada. As cenas coloridas

conotam as ações num sentido marcadamente irrealista e conferem-lhe um tom suspenso entre reflexão existencial e meditação filosófica. A escolha do preto e branco, por sua vez, adquiriu um valor expressivo correspondendo a uma atitude que denuncia a remontagem do tempo e a interpretação poética deste. É um filme em que os espaços do sonho, do devaneio, o caráter insólito das coisas ordinárias encontram a expressão concreta de sua liberdade, ou como afirma Bachelard:

O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não eu meu. É esse não eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar (2000, p.13).

É notória a preocupação com as marcas culturais do espaço sul-mato-grossense, prova disto é a escolha e reunião de um elenco constituído em sua maioria por mato-grossenses, das mais diversas áreas e brilhos: o autor Rubens Corrêa e a atriz Araci Balabanian, os cantores-músicos Ney Matogrosso, Almir Sater e Tetê Espíndola. Numa obra artística (literária ou não) os traços da cor local e as circunstâncias históricas, geográficas e sociais são inevitáveis, pois “o escritor está sempre rondando suas origens; às vezes, sem se dar conta, são sempre essas origens que o seguem de perto, como uma sombra, ou mesmo de longe, como um sonho ou um pesadelo” (HATOUM, 1989, p.11)⁹⁵ Ou como afirma Lotman, ao discutir “O problema do ator no cinema”, a imagem do ator muito mais do que no teatro e nas artes figurativas “é semiótica, isto é, carregada de significações secundárias: ela aparece perante nós como um signo ou como uma cadeia de signos de um sistema complexo de sentidos complementares”. (1978, p.151). Ainda segundo o ponto de vista de Lotman, a natureza do ator em um filme é dupla, pois ele é ao mesmo tempo interprete de seu papel e um certo mito cinematográfico. Ou seja “a significação de uma personagem no cinema compõe-se da relação (de concordância, conflito, luta e distanciamento) entre estas duas organizações semânticas distintas”. (1978, p.157). Tais afirmações comprovam que a escolha do elenco de *Caramujo-flor* valoriza a complexidade da mensagem que a imagem humana no *écran* proporciona, cuja competência semântica é produzida pela variedade de códigos utilizados, pela pluralidade dos níveis e pelo enredamento de sua organização semântica. Ou seja os atores não são escolhidos apenas pelo seu aspecto físico, ou pela sua maneira de representar.

⁹⁵ HATOUM, Miltom. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Em *Caramujo-flor*, as imagens construídas pelo viés do olhar são elaboradas para se desfazerem no instante seguinte e tornarem-se a refazer mais adiante, num processo infinito, num percurso *ad continuum* que pode ser representado pela figura da *lemniscata*⁹⁶, pois esta simboliza o infinito. Logo, o fluxo do olhar que está em constante mobilidade, num constante reajustar-se, é aqui comparado ao processo de criação do cineasta. Criadores de imagem de maneira geral tratam de um desembaraço do imaginário. Um processo de criação que envolve entre outros elementos um estar à distância, um estranhar que se apresenta através do jogo de signos que precisa ser manuseado pelo leitor/espectador, provando que para a arte não há limites.

A referência à presença do olhar lembra uma reflexão de Baudelaire sobre o olhar do homem na multidão da cidade do século XIX – o *flâuner*, personagem que se move na metrópole e acompanha o movimento dos transeuntes, como se estivesse “num reservatório de eletricidade” (Baudelaire, 1995, p. 857). Afirma ele:

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto uma multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens, mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia. (idem, p.857).

Este olhar silencioso e caleidoscópico perpassa toda curta-metragem que, de forma poética erotizante, desnuda as nuances de metamorfose, infantilização e ilogicidade das imagens plasmadas nas palavras poéticas de Manoel de Barros. Berta Waldman ao refletir sobre a infantilização da linguagem de Barros afirma que

a linguagem da infância, original contato com as coisas no inconsciente, em busca de uma síntese mítica. É preciso buscar a linguagem da infância calcada na linguagem do desejo, onde a convivência dos opostos de morte e de vida, ferve no devir das coisas e da própria linguagem. (In: Barros, 1990, p.14)

O corte, a perspectiva, a montagem funcionam cinematograficamente como metáfora semiotizante, formando um mosaico de cenas que num jogo de luz e de cores

⁹⁶Lembrando que: Lemniscato em português, ou Lemniscata em latim, é o nome do símbolo do infinito, o conhecido “oito deitado”, ou um “laço simples”. Esta palavra tem origem do latim e significa “Laços Simétricos”. Cassini é o sobrenome do astrônomo francês Jacques Cassini (1677-1756), que elaborou a fórmula que resulta no símbolo infinito. Que tem o conceito de infinito.

desnudam a mobilidade de objetos-figuras que, cenicamente, convidam a participação do outro. Nesse sentido, analisar é fazer signos dialogarem, como observa Santaella: “O signo é múltiplo, variável, modifica-se de acordo com o olhar do observador, que na semiose analítica, na sua posição de interpretante dinâmico, também é signo em diálogo com o signo que esta sendo interpretado” (2002 p.42). Neste movimento, o *flâuner-cineasta* (*grifo* nosso) flagra o novo, os elementos fugidios que alteram os sentidos contínuos dos bens culturais expressos na representação da cidade, em contraponto com as representações do campo. As linhas de descontinuidade contínua só serão percebidas e sintetizadas pelo olhar de um sujeito-leitor-espectador atento.

Nosso trabalho se volta à obra filmica de Pizzini *Caramujo-flor* no sentido de perceber sua construção como ensaio “poético-cinematográfico”, cuja percepção do olhar configurada pelo tempo flagra os acontecimentos que se sucedem numa sintagmática estruturada pela colagem de fragmentos que compõem a memória, que se constrói, por sua vez, por força dos próprios fragmentos. Assim a atenção do sujeito (Barros/Pizzini), sua consciência, move-se na direção do não lugar, do nada, daquilo que se encontra além da objetividade, representado pelo olhar que emoldurando experiências e imagens tendem para este não lugar, como espaço do novo (numa leitura antropofágica do velho), das infinitas possibilidades significativas. A natureza metamorfósica e móvel, que subjaz à obra em questão participa daquilo que Bastide (1959, p.65), há aproximadamente 50 anos já vinha se dando conta:

O sociólogo que estuda o Brasil não sabe mais que conceitos utilizar. Todas as noções que aprendeu nos países europeus e norte-americanos não valem aqui. O antigo mistura-se com o novo. As épocas históricas emaranham-se umas nas outras (...) Seria necessário, em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas, capazes de descrever fenômenos de fusão, de ebulição de interpenetração; noções que se modelariam conforme uma realidade viva, em perpétua transformação.⁹⁷

A cena de abertura do filme é, na linha deste pensamento, de aguda importância, pois se trata de uma imagem em primeiro plano de “Houaiss”⁹⁸, de costas para um

⁹⁷C.f. BASTIDE, Roger. *Brasil, país de contraste*. São Paulo: Editora Difel, 1959.

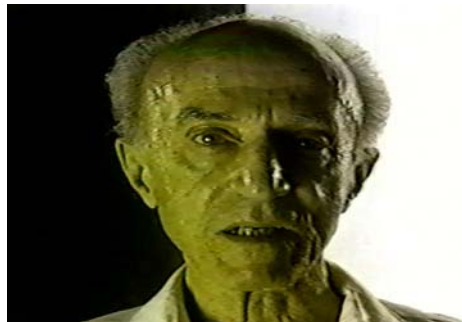
⁹⁸Intelectual brilhante, Houaiss foi tradutor, crítico, escritor, lexicógrafo, diplomata, membro da Academia de Ciência de Lisboa, presidente da Academia Brasileira de Letras e Ministro da Cultura. Mas o título mais importante de Houaiss e aquele que melhor define sua produção intelectual, foi, nas palavras da revista VEJA, o de “maior estudioso das palavras da língua portuguesa” em tempos modernos. Autor de 19 livros, Houaiss desenhou, organizou e realizou, em dez anos, as duas enciclopédias mais importantes já feitas no Brasil, a Delta-Larousse e a Mirador Internacional. Foi autor de dois dicionários bilíngües inglês-português, organizou o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, da Academia Brasileira de Letras foi porta-voz brasileiro

fundo de cores preto e branco, que dramatiza declamatoriamente o seguinte poema de Manoel de Barros “olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros” (GEC)⁹⁹. Os signos verbais plasmados pela figura nos remetem ao duplo, ao contraponto antitético do preto e do branco colocando-nos diante da metáfora o olhar que, silenciosamente, percorre os vazios, os silêncios, os nada poéticos.

A câmera com um *zoom-in* em perspectiva recorta o rosto da personagem, conhecido filólogo brasileiro, tomando como plano central o olho que se fecha, assim como a cena num processo de *close-up*. A cena é meticulosamente pensada para que o procedimento ganhasse uma iluminação que acompanha a evolução da cena e se turva tornando-se tênue, num jogo de luz e sombra que se findam junto com o plano. A referência à presença do olhar, não só enquanto texto, antes verbal, ganha, na cena, dimensão oral, dramática e plástica, além de enunciação expressiva do objeto olho, incidindo sua complexidade na percepção enunciativa do campo visual.



Fotograma 114; cor.



Fotograma 115; cor.



Fotograma 116; cor



Fotograma 117; cor

junto ao Projeto do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa - aprovado pelo Congresso Nacional em 1995. Mas todas estas realizações foram apenas o preâmbulo do grande desafio da vida de Houaiss. Em 1986, ele deu início à elaboração de sua obra máxima: o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Assumiu o desafio e o compromisso de fazer o mais completo dicionário da nossa língua, acompanhou todas as etapas de criação e elaboração da obra - até sua morte em 1999. O dicionário foi concluído por sua equipe, hoje reunida no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.dicionariohouaiss.com.br/instituto.asp>>. Acessado em 13/03/2006.

⁹⁹ Usada esta abreviatura para o livro *Gramática Expositiva do Chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990. O livro também contém algumas entrevistas feitas com o poeta. Vide página 26, do Capítulo I.

O olhar funciona semioticamente como um catalisador do conceito de imagem e de sua dinâmica visual, num processo de alerta: este é um filme de poesia, mas antes de tudo é um filme, regido pelo olhar do cineasta que manipula o olhar da câmera. Ou como diz Santiago “A lente é o outro do olho, antes de ser o duplo do movimento do olhar do espectador” (1995, p.234)¹⁰⁰. O olhar, na perspectiva imagem-movimento¹⁰¹ representa a metáfora da tônica do cinema.

Coloca-se o fato criativo como elemento de cultura, afinal não existe uma cultura pronta, logo como afirma Eikhenbaum “toda nova etapa da cultura dentro de qualquer domínio que seja exige experimentação”(1996, p.224)¹⁰². Sendo que cultura é vista aqui como um sistema semiótico, um sistema de textos e, enquanto tal, um sistema perceptivo, de armazenagem e divulgação de informações. Apóio-me no conceito semiótico de cultura que assume a cultura como teias de significados. Como os processos perceptivos são inseparáveis da memória, na estrutura de todo texto se manifesta a orientação para um certo tipo de memória, não aquela individual, mas a memória coletiva. Ou seja:

Para a semiótica, a cultura é um conjunto de informações não hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestações da vida. Uma vez que a cultura compõe-se de traços distintivos, as informações vinculadas a uma coletividade configuram-se como um subconjunto caracterizado por um certo padrão de ordem (MACHADO, 2003, p.157).

A cultura é lida como intersecção de linguagens uma vez que não podemos considerá-la como uma estrutura fechada e estática. Seu dinamismo requer um olhar que perceba a interferência, o diálogo entre vários sistemas de linguagens que no processo de interação agem como interpretantes da cultura. Desta forma, a cultura

apresenta-se, assim, como um mecanismo dinâmico que traduz mensagens em novos textos ou sistemas de signos. Por isso “a própria existência da cultura pressupõe a construção dum sistema de regras

¹⁰⁰ SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

¹⁰¹ A idéia de imagem-movimento é de Gilles DELEUZE e podemos estudá-la em seu livro *Imagem-Movimento*, publicado, em São Paulo, pela Brasiliense, em 2005. Lembrando que a idéia de imagem-movimento de Jean-Claude Carrière se faz ao afirmar que o cinema “é uma seqüência de fotografias postas em movimento, sonorizadas e então projetadas em uma determinada área”. (CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli São Paulo: Nova Fronteira, 2006, p.71).

¹⁰² EIKHENBAUM, Boris. “Literature et Cinéma” (trad. V. Posener) In: *Les formalistes russes et le cinema. Poétique du film*. Paris: Natthan, 1996.

para a tradução da experiência imediata em texto”. (LOTMAN e USPENSKI, 1981, p.41).

Na linha do pensamento de Lotman, afirma Edgar Morin:

Cultura e sociedade estão em relação geradora mútua; nessa relação, não podemos esquecer as interações entre indivíduos, eles próprios portadores/transmissores de cultura, que regeneram a sociedade, a qual regenera a cultura (MORIN, 1998, p.19).

A criação de Pizzini é, assim, uma reconstrução textual como espaço de confluência de inovações, inserida num determinado contexto espaço-temporal e num arcabouço cultural; numa linha de tradição, em que passado presente e futuro mesclam-se e dialogam entre si; num *continuum*, em que crenças, valores e princípios são questionados pelo artista, sempre reavaliados através de seu olhar, ótica singular, lentes que o cineasta usa para ver a realidade, enfim de sua postura perante a realidade que intenta representar e/ou transformar em arte.

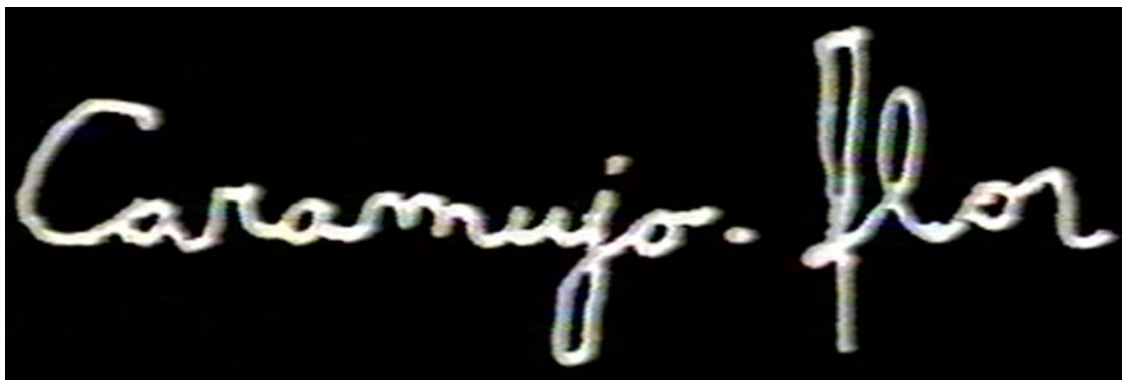
Com esta hipótese de vidência; com este olhar posto na presteza característica de um arqueiro *zen* que lança seu arco, fazendo do dentro uma dobra do fora, do olhar da criatura o olhar do criador. O filme começa a compor o seu complexo diagrama, lido nesta análise como metáfora do mosaico, como expressão de uma prática intersemiótica, ou seja:

o discurso citado é o discurso no discurso, enunciado na enunciação (= no enunciado), mas é ao mesmo tempo um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação. Aquilo que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o tema de nossas palavras (...) Mas o discurso de outrem constitui mais que o tema do discurso (...) quando passa a unidade estrutural do discurso narrativo, no qual se integra por si, a enunciação citada passa a constituir ao mesmo tempo um tema do discurso (...); o tema autônomo torna-se então o tema de um tema (BAKHTIN 1979, p.130).

Portanto, a primeira cena do filme registra discursivamente ideogramas poéticos, que saúdam a importância do olho (a câmera) que regida pelo cineasta transforma-se em olhar e funciona como rito de iniciação. Essa indicação promovida pelo filme inspira uma escritura intertextual de ideogramas que assume materialidade no corpo do filme que já em sua segunda cena dialoga com o jogo de criação, pois o roteiro da cena que segue, é montado a partir do poema “oferta” do livro *Arranjos para assobio da GEC*:

Arcado ser, -
 eu sou o apogeu do chão. Deixa passar o meu estorvo
 o meu trevo e minha corcova,
 senhor!
 (este assobio vai para todas as pessoas pertencidas
 pelos antros)¹⁰³

No entanto, a seqüência filmica que traduz o poema em película inicia-se com o nome do filme grafado em branco com fundo preto tendo como fundo sonoro os sons do mar:



Fotograma 118; p&b.

O nome do filme passa a compor o filme enquanto cena materializada em grafia, chamando atenção para a importância das palavras escritas, mesmo quando estas faltam. Desta forma, a proposição da intertextualidade pode ser lida como intersecções que colaboram para enveredar as possibilidades de caminhos “barrocos” do labirinto mosaico e híbrido de Pizzini. Outra leitura que nos ocorre é a de lesma que ao perpassar uma superfície plana vai deixando sua gosma que quando seca denota o nome do filme.

3.2 Mosaicos de polifonia: o discurso intertextual

O termo intertextualidade foi introduzido por Júlia Kristeva, na França, ao fazer uma leitura da obra de Mikhail Bakhtin, a partir de idéias de dialogismo e ambivalência,

¹⁰³Poema do livro *Arranjos para assobio da GEC* (BARROS, GEC 1996, p.224).

assim a intertextualidade corrobora com a possibilidade de intercâmbio de sentidos entre obra e espectadores e ainda propicia um espaço de reescrita, pois ilumina manifestações de pontos de vistas inúmeros. Kristeva escreve que Bakhtin é

o primeiro a introduzir na teoria literária [que] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de subjetividade instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (1974, p.64).

A repercussão dessas manifestações no discurso filmico de Joel Pizzini efetiva um campo associativo de combinações de idéias variadas, ao evidenciar a extrapolação de aspectos distintos que dialogam e se contaminam. Fica então evidente o aspecto que se destaca na obra filmica ao apontarmos o processo intertextual na experimentação dos vários efeitos de sentido: o mosaico.

Os cruzamentos de passagens intertextuais apresentam-se através do saturamento de fragmentos retalhosos, dentro de uma lógica lida como suporte da manutenção da narrativa filmica, de um pensamento não assentado e distante de uma lógica formal, ou seja: a narrativa não linear, a narrativa mosaica, intelectualizada, lírica e formalmente livre, impregnada de sugestividade, figurativismo e semantização desses elementos. O discurso intertextual e suas propriedades expressivas ancoram a estruturação de um *corpus* complexo, cujo alicerce se molda conforme a necessidade de uma semantização poética, num amplo efeito de sentidos processuais diversos. O cinema é uma estrutura complexa de sentidos, feito através de imagens em movimento. Contudo agrupa outras linguagens: mensagens verbais, musicais, um grande número de relações extratextuais que se ramificam em esqueletos de sentidos variados. Para Lotman, “todas essas camadas semióticas formam uma montagem complexa, e as suas relações mútuas, produzem também efeitos de sentido. É esta capacidade do cinema para absorver os tipos mais variados de semiosis e os organizar em um sistema único”, que o autor tem em mente ao mencionar o “caráter polifônico do cinema” (1978, p.163).

Assim, a idéia do intertexto abraça a possibilidade de dialogismo entre elementos externos e internos da obra filmica que edifica seu roteiro (como já ressaltamos) através de poemas de Manoel de Barros da obra *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)*, que metonimicamente passam a fazer parte da obra como elementos prioritários que enfatizados, se refazem, ou como diria Lotman se “re-codificam” no corpo cênico-textual do cinema de Pizzini. Cabe ao espectador captar a

polifonia de sentidos desta reconfiguração, se este “não for capaz de captar a polifonia semântica, reduz a significância dos episódios e interpreta o texto apenas no seu primeiro grau semântico” (LOTMAN, 1978, p.165).

3.3 Cacos fronteiros de texto e cultura

Na obra em análise, *Caramujo-flor*, o texto cinematográfico é atravessado por uma rede de relações de natureza sociocultural que nos leva à necessidade de optar por um conceito de texto, de cultura e de fronteira. Texto literário ou texto fílmico? Na página do roteiro ou na película o olhar é flagrado como texto/imagem. É o devir descontínuo do signo que caracteriza uma poética literária ou fílmica, fazendo de páginas filme ou do filme páginas e assim texto.

A Semiótica da Cultura introduz uma nova concepção de “texto” no campo do conhecimento científico, no viés proposto por Lotman (1978) – ao se pensar o texto, como sendo constituído por inúmeros subtextos e em permanente diálogo com vários outros – melhor seria falar de um “hibridismo”, como designação de uma constituição multivocal e complexa, avessa ao monolingüismo¹⁰⁴.

Nessa composição híbrida, a noção de texto é repleta de diferentes extratos de significação fazendo com que a demanda da referencialidade seja mediada por distintos níveis textuais, pois um texto convida sempre a participação de um outro texto, formando intersecções de séries textuais que constroem o dialogismo de (inter/intra) textos. Aliás, a multivocalidade, como um traço capital do texto é, talvez, o aspecto que mais distingue o enfoque da Semiótica da Cultura e que a diferencia das demais disciplinas. Tal distinção de abordagens pode ser apreendida na exposição que Lotman (1998) faz sobre as três funções do texto. São elas: 1) função comunicativa; e2) função geradora de sentidos, 3) função mnemônica. Na função comunicativa, o trabalho da linguagem estaria na transmissão da mensagem que o emissor tencionou passar ao receptor. E toda transformação da mensagem, no texto, é então considerada como um ruído, uma desfiguração, um resultado de um mau trabalho do sistema.

¹⁰⁴A partir de um sistema modelizante primário, realizado prioritariamente pela língua natural, Lotman desenvolve uma série de fundamentos que funcionam em sistemas não-verbais da cultura, denominados sistemas modelizantes secundários. Em “A Estrutura do Texto Artístico”, Lotman descreve a arte como sistema semiótico complexo e o fazer artístico como construção de textos imbricados, possuidores de estrutura, expressão e limites próprios. LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Editorial Estampa: Lisboa: 1978

Conceito que reconhece a importância de que “...a estrutura ótima da linguagem está representada pelas linguagens artificiais e as metalinguagens, porque somente elas garantem a integridade absoluta do sentido inicial.” (LOTMAN, 1998, p. 86-87).

O texto cumpre também a função de gerador de sentidos. Nesse caso, ele é heterogêneo e heteroestrutural, constituído como a manifestação de diversas linguagens. Por isso, como adverte Lotman, “a esta função podemos chamá-la de criadora. E se, no primeiro caso, toda mudança de sentido no processo de transmissão é um erro e uma desfiguração, no segundo ela se converte em um mecanismo de geração de novos sentidos” (LOTMAN, 1998, p. 88). Dessa maneira, o texto como função criadora tem o ruído, enquanto decorrência das complexas relações inerentes ao poliglotismo interno do texto, tornando-se responsável pela criação de novos sentidos.

A terceira função do texto está ligada à memória da cultura. O pensador russo afirma que poderíamos comparar o texto a uma semente, capaz de conservar e reproduzir a lembrança de estruturas anteriores. Nessa acepção constata-se no texto uma tendência à simbolização e a sua conversão em símbolos integrais e autônomos de sua conjuntura cultural. Assim, na expressão do autor,

o símbolo separado atua como um texto separado que se transporta livremente no campo cronológico da cultura e que cada vez mais se correlaciona de uma maneira complexa com os cortes sincrônicos da cultura, mas também na diacronia desta” (LOTMAN, 1998, p. 89).¹⁰⁵

Assevera, ainda Lotman, quanto aos textos artísticos

...a última instância dos textos artísticos está orientada a aumentar a unidade interna e a clausura imanente dos mesmos, a sublinhar a importância dos textos e, por outro lado, a incrementar a heterogeneidade, a contraditoriedade semiótica interna da obra, o desenvolvimento de subtextos internos estruturalmente contrastantes, que tendem a uma autonomia cada vez maior. (LOTMAN, 1998, p. 79).

Da complexificação do texto artístico – entendida ainda na capacidade dele se relacionar com outros textos da cultura – decorre o seu caráter gestacional, dinâmico e

¹⁰⁵De acordo com Lotman, existem ainda três outros momentos: 1) o texto constitui-se como tal com a conversão do enunciado em uma forma ritualizada, codificada também mediante alguma linguagem secundária. 2) ocorre a criação de um texto de segunda ordem, o qual encerra subtextos em linguagens e semioses diversas, dispostos no mesmo nível hierárquico; o que acarreta o conseqüente surgimento de recodificações complexas, de uma multivocalidade textual. 3) aparecem os textos artísticos como textos também multivocais, mas acrescidos de uma unidade complementar, na medida em que os vários subtextos são (re)expostos na linguagem de uma arte dada – gestos, cores, formas e palavras são traduzidos, por exemplo, para a linguagem da dança (LOTMAN, 1996)

mnemônico, sendo assim é a “memória não hereditária, que garante o mecanismo de transmissão e conservação” (MACHADO, 2003, p. 38).

Em *A Estrutura do Texto Artístico* (1978), Lotman nos informa que um texto pode ser caracterizado por possuir: a) expressão (ou conteúdo) – o que compõe internamente o sistema textual, dando-lhe encarnação material; b) delimitação (ou fronteiras) - limites que circunscrevem o texto, criando oposições com outros textos cujos signos não entram no seu conjunto, e c) estrutura (ou forma) - uma organização (gramática) interna que o transforma, ao nível sintagmático, num todo estrutural.

Desta forma, a compreensão do funcionamento de todos esses elementos que constituem a organização do texto, no sentido que lhe confere a Semiótica da Cultura, é imprescindível para que possamos entender, a obra, em análise, como um texto que deve ser pensado como uma referência que transgride o limiar da fronteira viabilizando o rompimento, para além dos limites. Pois como afirma Lotman:

Os textos tendem à simbolização e se convertem em símbolos integrais. Os símbolos adquirem uma grande autonomia de seu contexto cultural e funcionam não somente no corte sincrônico da cultura, mas também na diacronia desta” (1996, p.89).

Enquanto Jakobson delinea a abordagem semiótica da comunicação, a proposta de Lotman avança rumo a uma Semiótica da Cultura em que a comunicação é, sobretudo, tarefa de encontro entre diferentes códigos, linguagens, sistemas culturais. Afinal, é a cultura o espaço privilegiado da produção de signos “fora do qual nem a comunicação nem a semiose são possíveis” (LOTMAN, 1996, p. 24).

Por sua vez, o conceito de semiosfera - que acompanha a maturidade do pensamento semiótico russo, fundamentado na teoria da biosfera do químico V.I. Vernádski e do dialogismo de M. Bakhtin -, foi formulado por Lotman, para exprimir a cultura como um organismo que não separa aspectos biológicos de aspectos culturais. Lotman (1996) criou o termo semiosfera, por analogia ao termo biosfera, para designar o funcionamento dos sistemas de significações de diversos tipos e níveis de organização. Trata-se de um espaço semiótico, dentro do qual se realizam os processos comunicativos e a produção de novas informações. É impossível haver semiose fora da semiosfera. O conceito de semiosfera corresponde portanto, a conexão de sistemas e geração de novos textos. Trata-se de um espaço que possibilita a realização dos processos comunicativos e a produção de novas informações, funcionando como um conjunto de diferentes textos e linguagens.

Na semiosfera, o grau de organização da cultura está na passagem da organização interna para a desorganização externa, da ordem para o caos, daí podermos chamá-la de "contínuo semiótico". A simetria especular é a própria idéia da semiosfera como intercâmbio dialógico; é um dos princípios estruturais de organização interna do dispositivo gerador de sentido; nela aparece o fenômeno do duplo, da intratextualidade e um dos mais complexos processos informacionais, o dialogismo, fundamento de todo o processo gerador de sentido. A análise do cinema e da literatura está assim, na estrutura do pensamento semiótico, como suportes diferentes de escrituras que se suplementam e cujas conseqüências se multiplicam, num processo de significância que envolve o pensamento-imagem ou a imagem-pensamento. São textos que, baseados no que propõe a Semiótica da Cultura, deixam desta forma de ter uma relação passiva de sentido e passam a atuar de forma dinâmica, transmitindo informação e se relacionando com outros textos da cultura. Essas noções são necessárias para o entendimento do texto cinético como um conjunto de sistema semiótico modelizante dominado pela complementaridade, ou seja, linguagem atravessada por mesclas de códigos.

Conseqüentemente, recorreremos aos estudos lotmanianos para conceituar fronteira, que por sua vez está intrinsecamente ligado ao conceito de semiosfera e de simetria especular. O conceito de semiosfera para Lotman, define a relação entre aquilo que está dentro e aquilo que está fora do espaço semiótico: "*la frontera es un mecanismo bilíngüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa*" (1996, p.27). A noção básica procede da noção de conjunto, conceito matemático, mais precisamente de pontos que funcionam como tradutores (filtros) graças aos quais se mantêm os contatos com os espaços não-semióticos permitindo a penetração do externo no interno, filtrando e adaptando.

Nas obras dos respectivos artistas há sempre uma oscilação entre o centro e a periferia, entre o homem e a natureza, entre o bem e o mal, o vegetal e o mineral, entre o amor pela exatidão e o fascínio pela mistura. A imagem sintética que nos ocorre, frente ao filme de Joel Pizzini, como já vimos, é a de um texto cinético mosaico, pois reúne grande quantidade de cenas pulverizadas no tempo e no espaço. Diagrama-mosaico em que o orgânico e o inorgânico, o vivo e o morto, o móvel e o inerte, o macro e o micro, que compõem interfaces, cacos, retalhos de um único desenho: a obra cinética *Caramujo-flor*.

O filme praticamente coloca em segundo plano uma noção de enredo, trama, constituindo-se, assim, como um grande bloco de sensações poéticas que relevam

percepções vividas e sofridas, em meio ao múltiplo movimento das coisas que se desfazem, transformando-se em outras coisas e cruzamentos de paisagens. A montagem de materiais tão matizados, tão sensivelmente nuançados em suas texturas, luzes, cores, ritmos, sons, raramente procede por mera associação de imagens. Quase sempre o que faz é escavar um entre-imagens, interstícios entre elas, dissociação em cujos cortes cintilam os automatismos psíquicos, os devaneios, quedas e ascensões do pensamento. Afinal,

o filme está naturalmente mais apto a reunir as imagens de acordo com o sistema irracional da textura onírica do que segundo a lógica do pensamento da língua, falada ou escrita, em estado de vigília, uma vez que lança mão de imagens carregadas de valores sentimentais. Todas as dificuldades que o cinema tem de expressar idéias racionais prenunciam a facilidade com que é capaz de traduzir a poesia de imagens que é a metafísica do sentimento e do instinto. (EPSTAIN,1991, p.294).¹⁰⁶

Desde as primeiras imagens, após a abertura, já se é posto frente a frente com uma visão que se lança para fora das órbitas, visão de grande intensidade. Trata-se do cantor-ator “Ney Matogrosso”, incorporando a personagem *Cabeludinho*, sentado de costas frente ao mar; “Rubens”, o *Andarilho*, atravessa o quadro, com (sua) voz *off-in* que interroga sobre algo que é permitido ao menino do interior, “o que faz um menino que é do mato amar o mar com tanta violência?” (GEC). Outra leitura também é possível, uma espécie de retrato do poeta quando jovem, percebendo-se e desdobrando-se maduro, escavando uma afecção de menino. O poeta se entrega ao devaneio, em estado de invenção, Vê-se como parte integrante do universo e toma consciência das coisas por emanções, por aderências, por incrustações; torna-se devenida como o cosmos, sente que os animais, as coisas, as aves, os caramujos, as incertezas e inquietações impregnam-se no ser do mundo, assim “o devir das águas é o devir do poeta, a linguagem instauradora constrói, desvenda também o poeta, ele se abre, faz parte da iluminação do mundo devaneado” (CASTRO, 1992, p.147). O mar simboliza o jorro da vida: a água da vida que se descobre nas trevas, e que regenera, símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma

¹⁰⁶EPSTAIN, Jean. *O filme contra o Livro*. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1991, p.p. 293-295.

¹⁰⁶ Poema do livro *O guardado de águas da GEC*. (BARROS, 1990, p.291).

situação de ambivalência, que é a de incerteza de dívida de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. Entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano enquanto lugar das paixões.

Isto explica a paixão do menino do mato pelo mar, e o freqüente jorro da vida simbolizado pelas águas, dos mares, dos rios ou lagos, articulados pelas palavras de Barros e traduzido em constantes cenas úmidas por Pizzini, materializado nos seguintes versos do livro *Guardador de Águas*:

A água passa por frase e por mim.
Macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos.
A boca desarruma os vocábulo na hora de falar¹⁰⁷.

O diretor apresenta nesta cena o que o filme irá aprofundar em seus planos, o ser deveniente do poeta assumindo papéis conforme a linguagem exige. O filme irá consolidar a essência da poesia de Barros, ou seja:

A poesia não será a expressão de uma personalidade fixa imutável, de uma leitura só; não será uma série de explicitações de uma visão, será sim visões várias, livres, provenientes de tantas personalidades assumidas através da *máscara* (CASTRO, 1992, p.135).

A máscara se apresentará como visão recortada, ela contaminará os vários vir-a-ser-poeta (meninos, jovens e maduros, sedentários e nômades). A tal ponto que, na antepenúltima seqüência do filme, obtém-se uma 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. Várias serão as cenas que farão alusão ao ser deveniente, capaz de assumir vários papéis, ser em constante construção (velamento-desvelamento), aberto ao mundo, às coisas, aos constantes apelos da linguagem; o poeta exercita-se na liberdade de se tornar oferta e disponibilidade ante à solicitação do mundo a ser instaurado e da linguagem. Afinal as palavras estão em estado de devir e solidarizam-se com o estado de metamorfose do poeta:

¹⁰⁷ Poema do livro *O guardado de águas da GEC*. (BARROS, 1990, p.291).

As palavras fazem parte do mundo e, como tal, não podem estar em estado definitivo, elas são passíveis de transformações devem adequar-se ao mundo instituído, à ontologia do devir do seres, das coisas. (CASTRO, 1992, p.139).

Mas nem tudo é pantanal e mar, essas extensões especiais cuja grandeza e desconexão só um olho cerrado põe em contato, como num filme especial feito da justaposição de aparelho filmico e aparelho psíquico. Há ambientes fechados, das cavernas rurais (“Ney” atravessando o lago interno, indo ao encontro da harpa perdida à espera do toque da sua mão), dos túneis urbanos (“Sater” junto à grade, com seu violão). Túnel do tempo-metrô. Aqui a montagem mostra o 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 (retêm-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 uma porção de mar azul ao fundo.

Desta forma, o texto filmico pressupõe um contexto como uma rede de relações socioculturais. Isto é o entorno do texto, enquanto unidade mínima de cultura, manifesta-se através de um mapeamento em um espaço geográfico, uma paisagem. O contexto retrata ambientes, lugares e localizações de objetos. Especificamente, na obra de Pizzini, os lugares predestinados como espaço cenográfico inspiram uma enorme quantidade de artifícios, citações, jogos e paródias, permeando uma cadeia plural de intertextualizações. Citando McLuhan, Haroldo de Campos se aproxima dos conceitos propostos por Lotman sobre o texto ter uma função criadora:

o híbrido ou o encontro de dois media é um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova (...) O momento do encontro dos media é um momento de libertação e de resgate do entorpecimento e do transe que eles costumam impor aos nossos sentidos. (1999, p.286)

Toda a composição do texto filmico já é, em si, intertextual e dialógica como, aliás a cena outra envolvendo esse devir-jacaré da personagem vivido por “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 inesperada aparição de um jacaré no túnel de um metrô (o cineasta cuidou, para não ferir os brios de um ecologista politicamente correto, de alertar para as circunstâncias da filmagem com o jacaré). Mas, de fato, o que aí se põe em jogo são visionarismos do poeta

nômade-sedentário, às 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. Os blocos de seqüências permitem ver o tempo em sua duração de jato dissimétrico-simultâneo de passado e presente, atual e virtual. As cenas descontínuas do filme evitam a morte porque se encontram a todo o momento com ela, na sua experiência de aglomerar fatos, cuja sobrevivência permanece na memória do sujeito. A morte enquanto fenômeno cultural é representada no filme pela descontinuidade do tempo, do método do evento que teve um início e um desenvolvimento. Tal ocorrência leva à subversão do tempo retilíneo, ou seja à subversão da morte. A fragmentação da unidade, que dá corpo à dimensão plural da convergência de informações também plurais, dinamiza as possibilidades de representação do mundo. O modelo oferecido por *Caramujo-flor* confere um novo *status* ao pensamento artístico do homem. Oferece a ele perspectivas, campos de visão recortadas de mundo e alojadas no ritmo imposto pelas retinas filmicas. Seu leitor precisa ser um sujeito dinâmico que migra num processo de desatenção, de desvirtuamento da atenção, da atenção catalisadora do tempo retilíneo. A rapidez inerente ao movimento do olhar na sua percepção da tela comunga um mundo em que prevalece o elemento cinético nas construções das imagens do sujeito que pensa esse mesmo mundo que lhe chega pelos sentidos. O mesmo acontece com a cena da biblioteca (Ney entre os objetos pessoais do poeta), numa reflexão metalingüística do poetar (baseado no poema que serve de fundo sonoro para a cena), associada a uma re-escritura filmica desta reflexão, inscrevendo a cena numa bricolagem de inter linguagens.

A questão temporal, portanto, elege uma flexibilidade associativa de circunstâncias que enunciam um passado próximo ou longínquo, interagindo com presente e /ou futuro. Um determinado momento, um instante pode situar ou retardar, aproximar ou distanciar uma imagem de outra, simultaneamente, organizando a composição de um mosaico. Desta forma, a obra de Pizzini recupera os dados de uma discursividade intertextual ao discutir os modos situacionais de uma manifestação mosaica: parcial, provisória, inacabada e efêmera. Literatura e cinema aproximam-se pelas imagens, desdobram-se pela linguagem. Uma arte percute em outra, ou um texto

gera outro. Pizzini constrói um “cinema escapista que, desdenhando a realidade cotidiana, pretende mergulhar-nos no mundo inconsciente do sonho”. (BUÑUEL,1998, p.337)¹⁰⁸.

Em determinada cena, a personagem representada por “Ney”, encontra-se numa espécie de trem transpantaneiro. De terno, estilingue no pescoço, um livro de Guimarães Rosa entre as mãos-pernas, ele dorme. Tomado por um estado de vigília, dos bolsos internos do paletó lhe saem dois pássaros 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 câmara aérea. Planos curtos (câmera alta) do dorso de araras azuis-papagaios, os canto-gritos que ressoam no ar, o deslocamento do trem-câmera que, simultaneamente, lança tudo para frente e vai deixando tudo para trás.

O trem é a imagem que vem ao encontro da imaginação. Antes meio racional de transporte vira, na obra de Pizzini, painel de projeção de imagens fragmentadas na nossa leitura pela imagem mosaica dos vagões que sugerem não estarem sujeitos ao plano da sucessividade cronológica e sim ao da simultaneidade. É, portanto, um espaço para o devaneio, para o sonho acordado.

O protagonista viaja de trem em um passado recuperável apenas pela força telúrica da memória ou pela ficção cinética. A viagem de trem representa a fragmentação narrativa, bem como a fragmentação do tempo, numa epopéia de redescobertas em que a memória do cineasta transforma o cotidiano, através de imagens em algo desconhecido quebrando a consciência de hábito do que chamamos realidade. O trem representa o veículo entre a infância e a maioridade, entre o passado e o presente.



Fotograma 119; cor.



Fotograma 120; cor

¹⁰⁸BUÑUEL, Luis *Cinema instrumento de poesia*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1991, p.p.334- 337.

O livro de Guimarães Rosa é mais um indicativo intertextual, um diálogo, uma citação inferida pela imagem que coloca em movimento as duas artes, tornando os textos indissociáveis pela visualidade. O nome do autor impresso no livro torna-se aqui simultaneamente signo verbal e signo figurativo. Esse diálogo, esse atravessamento entre as artes gera o que Arthur Omar diz, em entrevista:

as artes não se comunicam? Sim. Mas apenas através de espelhos, ou sinais de fumaça. Ou seja, à distância. Através da montagem, da combinação, elas passam a reagir entre si, mas sem se confundir. Não acredito na música das cores, nem em romances escritos em linguagem cinematográfica. Meu trabalho é regido pelo princípio do atrito, que produz a fagulha (ARTHUR, 199, p.37)¹⁰⁹.

Esse atrito, (essa fagulha mostram a fecundidade intertextual dos textos literários e fílmicos) que dialogam com a imagem, no caso a imagem do livro de Rosa, com sua potência significativa e nômade que viaja pelos conceitos de metapoesia, metaromance e metafilme.

A função metalingüística na arte indica a dessacralização do mito da criação, ao expor o processo de criação artística ao leitor que não mais a contempla como “algo inatingível”, algo insondável e inspirado pelo artista, porta-voz de um objeto de privilegiados. Sobre a origem dessa dessacralização da criação, Walter Benjamin em “A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade técnica” interpreta o fenômeno como processo de dessacralização. Benjamin vê como essencial no movimento de arte moderna, aquela:

destruição da aura de suas criações’, por força da própria evolução dos meios de reprodução da civilização industrial, levava inapelavelmente para o plano da reconsideração, da crítica, os instrumentos de que se serviam as artes de representação, nelas, evidentemente, incluindo-se a poesia, a Literatura... (BENJAMIN, 1996, p. 170).

A arte torna-se crítica da linguagem e, no nível da recepção, condiciona o leitor ao engajamento dando-lhe a condição de co-autor. Assim o texto fílmico, baseado no que propõe a Semiótica da Cultura, passa a atuar de forma dinâmica, deixando, desta forma, de ter uma relação passiva de sentido. Seu dinamismo condensa, transmite informação e passa a se relacionar com outros textos da cultura.

¹⁰⁹ C.f. ARTHUR, Omar. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. p.37.

A personagem madura interpretada por “Rubens”, no pleno uso da função verbal de que é investido nos dá a idéia de interstícios temporais e (“Ney” não abre a boca, é puro silêncio-escuta), passa a limpo um pouco de biografia; da mesma forma o plano de um relógio sobre a pedra, com um molusco atravessando vagarosamente 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 a reflexão temporal se repete, a mesma personagem crava uma pá na terra, ela fala dos mortos e conclui: “... Não sei o que as pessoas vêm fazer na terra, esticar fio de arame e depois morrer? É preciso mais biografia?”. Na seqüência seguinte, crianças mergulham no rio, brincando de “o que é?, o que é?”, sob o olhar a personagem de “Ney” sentado na pedra. É palpável a questão de oralidade imposta por esta cena em que “A voz é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das circunstâncias” (ZUMTHOR, 2001, p.24). É importante enfatizar que a poesia em *Caramujo-flor* toma estado de performance e assim o processo intertextual se amplia para o procedimento de inter-linguagens, pois temos que considerar as variedades de códigos que estruturam a obra cinética. Uma das características é o registro vocal, não esquecendo o que afirma Zumthor (2001) de que nas artes da voz o que domina é o *modal* e não o *textual*. Ainda segundo o autor:

O poema performatizado oralmente comporta o primeiro efeito, mas em princípio não comporta o segundo: enquanto oral, repousa sobre uma ficção com o mínimo de imediaticidade, na verdade mesmo se audição ocorre muito tempo depois da composição, ela só pode ser imediata. Donde a autoridade específica de que se reveste o texto *performatizado*: o escrito nomeia; o dito mostra e, por isso, prova. (2001, p.160).

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, interente aos signos artísticos. Transmitido vocalmente o texto se fragmenta (mesmo que já possua esta característica), pois o lingüístico (mesmo que esta já no processo de criação subverta o lingüístico) passa a ser apenas uma dos planos de sua realização e é da combinação de muitos planos que advém sua fragmentariedade específica, pois como afirma Zumthor:

A tensão a partir da qual, o poema oral é constituído se desenha entre a palavra e a voz e procede de uma quase contradição entre suas finalidades respectivas; entre a finitude das formas do discurso e a infinitude da memória; entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo. Isso porque o texto oral não se preenche jamais; não satura nunca seu espaço semântico (2001, p.161).

O texto poético entra em *performance*, integra-se ao movimento de um corpo e a verdade poética passa a ser vivida e “o princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal; na tela, ele se impõe” (EISENSTEIN, 1983, p.273).¹¹⁰

Percebe-se então que a imagem inventada pelo autor “torna-se a própria substância da imagem do espectador... Fabricada por mim, espectador, nascida em mim. Não somente obra do autor, mas obra minha como espectador, espectador que é também criador.” (EISENSTEIN, 1969, p.75). Nessa perspectiva, é na montagem que encontramos a imagem do tempo uma vez que, o tempo cinematográfico sendo uma representação indireta, depende da organização das imagens e sons para que ele se constitua.

Caramujo-flor conclui com o acasalamento dos caramujos e a enunciação 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-voyeurismo) 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 dissonância ainda ocorre porque ao poeta cabe desfazer a idéia generalizada de que a lírica é a linguagem do estado de ânimo, tomando parte dela não mais como pessoa particular, mas como uma inteligência ativa e transformadora; como operador de uma linguagem perturbadora, de combinações insólitas fazendo emergir significações de seus textos que até então não podiam relacionar-se com o estético. A língua poética cria um estranhamento, porquanto se funda em uma sintaxe desconstrutiva reduzida a expressões nominais muitas vezes e aplica os mais antigos instrumentos da poesia – a metáfora e a comparação – de maneira renovada. Todos os processos renovadores provocam uma impressão de anormalidade.

¹¹⁰EPSTAIN, Jean. *O cinema e as letras modernas*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1991, p.p.267-306.

Joel introduz seu filme no interstício de duas proposições poéticas uma oral, para ser ouvida, mas que desloca para um olhar-silencioso, para uma região de percepção; e outra a escrita, para ser lida. Além da obscuridade, o autor encontra outra tensão dissonante em que formas distintas coexistem, fixando uma arte cujos

traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

3.4 A mobilidade do mosaico

Caramujo-flor (des)enreda-se, assim, entre dois estados cuja contaminação ergue e sustenta o filme como bloco de sensações. Como bem diz o poeta, somos “rascunho de pássaros”, não é que sejamos pássaros. Devir-pássaro não é algo como uma identificação, um tornar-se o que não se é, um mimetismo, nada que seja da camada da representação. É tão somente que algo passa de um a outro, entre um e outro. E o que passa, o que circula, é a própria sensação. “Rubens” – jacaré no metrô, “Ney” – jacaré no rio..., traços entendidos como tensões formais, mas que podem ser encontradas também nos conteúdos, já que a poesia não quer ser mais construída como reflexo da realidade ambiente e, quando se volta para ela, a realidade se completa com um significado diverso do da poesia de outros tempos. A realidade, na poesia, segundo Hugo Friedrich (1991), libertou-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e fez diminuir as diferenças entre a proximidade e a distância, entre o belo e o feio, entre a dor e a alegria, entre terra e céu.

A mobilidade em mosaico do texto cinético de Pizzini, enquanto texto de cultura, pode ser comparada com a linguagem do folhetim que condensa códigos oriundos das diversas mídias como os grafismos, fotografia, a infografia, diagramação, as cores etc. Sobre isto afirma Amálio Pinheiro:

A mobilidade em mosaico do jornalismo impresso aproveitou-se, neste continente, de uma sorte de montagem sintática das ‘culturas em ritmo rápido’, aptas para incorporar os agregados metonímicos provenientes dos mais diversos códigos e linguagens. Trata-se de processos de produção e recepção desdobrados, em interações múltiplas, pelo caráter migrante, mestiço e solar da sociedade (2004, p.13).

A presença desses códigos se materializa logo no início da obra que insere, em sua abertura entre a cena inicial e a seqüência fílmica, o nome da obra grafado em branco sobre um fundo preto. O modelo de letra utilizado, uma grafia estilo manual, como que tremula, certifica o apuro e os cuidados do cineasta e matiza o texto enquanto espaço de semiose e de hibridação. O procedimento se repete na cena da biblioteca que aciona um feixe móvel de diferentes signos, fotografia, artes gráficas, imagem movimento, poesia verbal e oral, ativando também os diferentes níveis de leitura, num mesmo nível. O pensamento de Canclini é bastante oportuno neste momento:

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (2006, p.348).

A hibridização nos leva a crer que “todas as culturas são de fronteira”. (idem: 348). O texto fílmico, não sendo homogêneo, se estabelece como um sistema sógnico na fronteira limiar da poesia, tornando-se *cinema de poesia*, uma estrutura nova que se fundamenta em outra já existente, que não é nem uma coisa nem outra e as duas ao mesmo tempo. “É uma nova estrutura surgida no curso do desenvolvimento histórico, mas que pode ser entendida em metacategorias das velhas estruturas” (LOTMAN, 1996, p.28). A este respeito Lotman afirma ainda que

o texto, sendo semioticamente não homogêneo, entra em jogo com os códigos que o decifram e exerce uma influência deformadora. Como resultado, no processo de avanço do texto do destinador ao destinatário se produz uma mudança e um crescimento de sentido. (LOTMAN, 1996, p.88).

A cultura é geradora de textos. E, por definição, texto cultural, em um sentido amplo, nas observações de Iuri Lotman, é

qualquer comunicação registrada em um determinado sistema sógnico. Deste ponto de vista, podemos falar de um balé, de um espetáculo teatral, de um desfile militar e de todos os demais sistemas de signos de comportamento como texto, na mesma medida em que aplicamos este termo a um texto escrito em uma língua natural, a um poema ou a um quadro. (1979, p.41).

Pizzini, desta forma, constrói um filme em que as seqüências de cenas são vividas por personagens que fazem parte do universo poético de Barros, centrado na simbiose entre os seres da natureza e as coisas que a civilização tende a não valorizar ou rejeitar, ou seja o filme traduz uma cosmovisão em que: “o universo, o homem, a natureza, a liberdade, os grandes temas da humanidade e as reminiscências passam a ser reinventadas sob o filtro da poesia” (CASTRO, 1992, p.19).

É sob esta perspectiva que Pizzini edifica sua arte cinética, enquanto texto semiótico e de cultura, fazendo aproximações que são possíveis devido às afinidades do gesto, do prazer, do corpo, da arte e de sua história, pois como afirma Barthes: “a escritura/leitura se expande ao infinito, compromete o homem, seu corpo e sua história; é um ato pânico, cuja única definição certamente é o que não pára em lugar nenhum”. (1970, p.68).

CAPÍTULO IV

CRAQUELADOS DE BARROCO E EROTISMO

*“Arte de descomponer un ordre
y componer un desordre”*
Severo Sarduy

*“Poeta é o ente que lambe as
palavras e depois se alucina.”*
Manoel de Barros

*E a lesma - na sua
liberdade de ir nua e úmida!*

Manoel de Barros

“O todo sem parte não é todo;
a parte sem o todo não é parte;
Mas se a parte faz o todo,
sendo parte,
não se diga que é parte sendo todo.”

Gregório de Matos

Este capítulo mostra os mecanismos que fazem de *Caramujo-flor* um filme barroco ou neobarroco (Sarduy, 1998) e, ainda, como o barroco se configura no filme por um de seus elementos: a eroticidade. Refletimos como o neobarroco representa a sublevação, discordância em relação ao centro, ao *Logos* absoluto, à razão imposta pelo império europeu aos outros continentes. Os escritores, compositores, artistas latino-americanos dispõem de um farto material advindo de diversas culturas. Eles equacionam com maior desenvoltura do que os europeus, elementos heterogêneos e alógenos. Enquanto na Europa a carnavalização é a contracultura, aqui ela é a própria cultura. A mistura de elementos díspares está na base do barroco, na base da cultura latino-americana e também na base da poética de Manoel de Barros e do filme de Pizzini.

Hoje, terceiro milênio da Era Cristã, numa época marcada pela perspectiva de enormes avanços científicos, tecnológicos, culturais e sociais, volta à tona a discussão sobre a estética barroca, mas sob novo enfoque. A multiplicidade de nosso mundo, com tudo se partindo em inúmeros fragmentos, plenos de significados mas, apesar disso, carregados de uma instabilidade e de uma mutabilidade que lhes é inerente, tem levado muitos teóricos a reconhecer, em nossos dias, algumas características do barroco sob nova roupagem e, por isso mesmo, transmutadas no conceito de neobarroco. Mas sejam elas quais forem, barroco e neobarroco são “claves culturais que conferem não mais um selo aristocrático à cultura do continente, mas incitam agendas, programas e projetos que preenchem a alteridade latino-americana, instalando-a como pulsão crítica e criadora, na razão universal” (MILTOM, In: FIGUEIREDO, 2005, p.81). É o louvor de reflexões já consagradas por Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy, os nomes mais respeitados no que diz respeito à revisão crítica desta estética e que sedimentam as reflexões sobre as multiplicidades que constroem a mestiçagem na América-Latina.

Caramujo-flor trabalha a dúvida existencial através do lúdico, fazendo encontrarem-se os contrários que labirinticamente se suplementam em espirais de gozo, libertando-se dos círculos do racional, próprios do estilo barroco. O excesso e o exagero, a abundância e o desperdício caracterizam essa linguagem que exprime a festa dos sentidos, os sem limites, o prazer e o erotismo, o barroco, flagrados pela película

filmica. Afinal na estética barroca qualquer componente procura extravasar seus limites, tendendo para o encontro com um outro, numa dinâmica constante de descentramento, expansão e mutação. Pois é o barroco uma arte da metamorfose, da mestiçagem das formas (LAPLANTINE e NOUSS, 1997).

4.1 Cacos etimológicos

Não é nossa intenção desenvolver um tratado historiográfico sobre o barroco, afinal abordamos este enquanto estilo abstrato, por meio do qual se podem distinguir elementos tipológicos dessa natureza em obras de períodos posteriores, inclusive modernas afinal como advoga Lotman:

Não é por acaso que a arte, ao longo de seu desenvolvimento, se liberta das mensagens envelhecidas, mas conserva na memória, com uma extraordinária constância, linguagens artísticas das épocas passadas. A história da arte transborda de ‘renascimentos’ - renascimentos das linguagens artísticas do passado recebidos como inovadores (1978, p. 47).

No entanto, acreditamos na premissa de Severo Sarduy de que:

Qualquer ensaio sobre o barroco abre com considerações sobre as origens da palavra. Começando por criticá-la, reiteramos aqui essa mania, essa vertigem da gênese que, creditando a filologia de um saber anterior, trai o seu quadro logocêntrico (SARDUY, 1998, p.25)¹¹¹.

O vocábulo barroco, associado a uma pérola assimétrica rara e de pouco valor, foi herdado pela língua portuguesa do espanhol *berrueco* que mais tarde se tornou *berrocal*. Posteriormente, *barroco* aparece na linguagem dos joalheiros, operando uma verdadeira torção do significado: aquilo que outrora fazia alusão à matéria rudimentar, não trabalhada, passou a se referir ao que era elaborado, amaneirado, minuciosamente trabalhado pelo cinzel do ourives. Indo mais adiante, encontram-se discutíveis desdobramentos do emprego do vocábulo que remontam à ação transformadora da ourivesaria. O rigor, a construção paciente de figuras de silogismos, dos discursos

¹¹¹C.f. SARDUY, Severo. *Barroco*. Trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manoel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988. p. 25.

preciosos pelo labor com o qual foram criados. A língua italiana nos legou o vernáculo *barocci*, aquele que produz Madonas de forma amaneirada.

Não se poderiam enumerar os mais variados significados atribuídos ao termo barroco sem, no entanto, deixar de mencionar as conotações pejorativas que muitas vezes recaem sobre ele. Alguns dicionários associam a palavra barroca ao que é bizarro, estranho, excêntrico, ou até mesmo de pouco valor, não esquecendo de referir dois outros mais recentes sinônimos: o *camp* e o *kitsch*. Severo Sarduy (1998), em *Barroco*, ressalta a atitude moral que subjaz a esta visível e inocente recusa estética, recorrendo ao *Dicionário de Arquitetura* de Quatremaire de Quincy, de 1832, para desvendar o quanto à bizzarria estava relacionada a um gosto suspeito, contrário aos princípios herdados.

4.2 Sincronia em cacos

O barroco transcende os séculos XVI e XVII, pois é mais que um estilo de época é uma estratégia. Affonso Romano de Sant'Anna acredita que precisamos reformular nosso conceito de barroco, pois “ele é um assombroso encontro entre a razão e a emoção” (2000, p.19). Para Severo Sarduy é o barroco moderno, o neobarroco que reflete estruturalmente uma discordância, oferecem as imagens de um universo móvel e descentrado, no entanto harmônico, ou seja,

A ruptura da homogeneidade, a ausência de um logos absoluto, a carência em vez do fundamento com *episteme*. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto parcial ele se transformou em objeto perdido. O percurso - real ou verbal - já não franqueia apenas divisões inumeráveis: visa um fim que constantemente lhe escapa, e o seu trajeto é dividido por essa mesma ausência em torno da qual ele se desloca. Neobarroco: reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe não se encontrar já “tranqüilamente” fechado sobre si mesmo. Arte da deposição e da discussão (SARDUY, 1998, p.97).

O neobarroco, que segundo Chiampi (1998), é uma reciclagem do barroco histórico feita nos dias atuais, surge como característica do “fim das utopias”. Severo Sarduy (1979), em seu ensaio *O barroco e o neobarroco*, aponta três mecanismos de

artificialização que são a base da teoria neobarroca, a saber: substituição, troca do objeto-foco por um outro que faz referência àquele; proliferação, a multiplicação de metonímias do objeto-foco através da repetição de termos e mesmo seqüências de significantes; e condensação, fusão de dois dos termos de uma cadeia de significantes, de cujo choque resulta um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros.

Tendo como base tais afirmações, fica mais fácil chamar de barroco um artista contemporâneo. É desta forma que invocamos o desafio de conceituar Joel Pizzini como um cineasta barroco. Sendo o barroco a arte que possui a criação de estruturas que extravasam seus limites – quadros que se estudem para além das molduras, estátuas que descem de seus pedestais, o sistema e os espelhos que introduzem a paisagem exterior no interior – produz violações mútuas da esfera cultural. Um barroco que

(...) representa subversão, discordância em relação ao centro, ao Logos absoluto, à razão imposta pela Europa aos continentes periféricos, como a América Latina e a África. Por essa razão, “sempre esteve relacionado à literatura e à cultura dos países saídos do colonialismo”.¹¹²

Podemos afirmar, certamente, que Pizzini usa o barroco como procedimento de sua arte cinematográfica, por seu complicado manejo de idéias, por jogar com as partes e fazer destas o todo não ser nada sem considerar as partes. Pizzini, a todo o momento, trabalha conceitos através das formas (temática barroca) do ser e do parecer, do dentro e do fora, do todo e da parte, da emoção e da razão, da passagem do tempo, da existência, num exercício polifônico que evoca muitos temas barrocos simultaneamente num processo de *leitmotiv*.

Prova disto é a escolha da temática do filme *Caramujo-flor*. O caramujo como uma figura que simbolicamente representa a idéia do barroco e que se materializa ao analisarmos esta imagem como a de um ser em curvas e dobras, ou como representante da figura da elipse. Sobre a elipse discorre Severo Sarduy:

Uma projeção das cônicas em geral neste outro registro - da retórica - poria em evidência a mesma coerência de toda extensão da gramática do barroco: *a elipse, a palavra e a hipérbole pertencem aos dois espaços: geométrico e retórico*. Não é por acaso que a tradição

¹¹² C.f. VASCONCELOS, José Manuel de. “Apresentação de Severo Sarduy”. In: SARDUY, Severo. Barroco. Lisboa: Ed. Vega, 1989. p.7.

aristotélica nomeia e classifica aqui *figuras* que, pela coincidência de seus nomes, afirmam a capacidade do Logos (SARDUY, 1998, p.59).

Há uma elipse na geometria e uma elipse na retórica. Na geometria, delineia a figura que partindo de um núcleo vai espiralando para o infinito. Na retórica, a elipse é uma figura de discurso que implica que algo não foi dito, que algo está faltoso, que algo está oculto. Faz-se imprescindível notar que a elipse resulta do descentramento e da perturbação do círculo, configurando, uma complexificação das concepções de forma, estilo e produção artística. O vocábulo *elipse* patenteia em sua etimologia não só o estigma pejorativo da imperfeição, quanto à ambigüidade de uma representação: ela gravita em torno de dois centros; um visível – o significante marcado: o sol; outro oculto, sombrio – o significante elidido: o centro virtual da elipse dos planetas. Presentes na etimologia do termo elipse estão as noções de ausência e deformidade, sendo aquela aplicada à elipse retórica – em que algo foi abolido – e esta à elipse geométrica, onde algo falta para se ter um círculo exato. A elipse é barrocamente uma concha. Quanto a isso Affonso Romano de Sant’Anna acrescenta:

E a concha está na procedência etimológica da palavra barroco, pois é de uma pérola deformada, feia, irregular, extraída do interior da concha que viria a origem da palavra barroco, termo que espiralando semanticamente seu significado, chegaria às artes e a cultura em geral (2.000, p.22).

Por sua vez, a materialidade constitucional do caramujo enquanto ser malacodermo, parte mineral, parte invertebrado de pele mole já lhe dá uma inferência assimétrica. Ainda analisando o caramujo enquanto metáfora do barroco, conseguimos retornar as temáticas e comentar o dentro e o fora, pois o caramujo é um ser que se faz nesta evolução por não passar de um molusco que carrega um exoesqueleto em espiral na idéia da elipse matemática. A espiral cuja formação natural é freqüente no reino vegetal (vinha, *volubilis*) e animal (caracol – gastrópoda, conchas – bivalves etc.) patenteia a evolução de uma força de um estado:

Ela manifesta a aparição do movimento circular saindo do ponto original; mantém e prolonga este movimento ao infinito: é tipo de linha sem fim que liga incessantemente as duas extremidades do futuro. (...) A espiral simboliza emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica mas em progresso, rotação criacional (CHEVALIEER e GHEERBRANT, 2.000, p.398).

Se transplantarmos tais afirmações para a linguagem de Barros e por conseguinte de Pizzini perceberemos a linguagem elíptica, a linguagem do jogo, da barganha, da sinuosidade, das curvas, das dobras, do desvelamento. Enfim linguagens mosaicas, labirínticas que inferem vários caminhos interpretativos.

Ao lânguido rastejar do planorbídeo fazemos a análoga comparação com o rebolar dos seres humanos. Não esquecendo que por onde passa o caramujo deixa um rastro de gosma que depois de seca torna uma tênue cor prateada que, por sua vez, nos lembra as marcas da peregrinação labiríntica. A imagem do labirinto não existe sem a imagem do peregrino que transita pelo labirinto. Sobre este assunto descreve Affonso Romano de Sant'Anna:

(...) para se entender mais estruturalmente a imagem do labirinto no barroco é preciso vinculá-la a imagem do “peregrino”. O labirinto não existe apenas como desenho, como jogo, como enigma. Tem uma conotação existencial. Ele só existe porque existe outra personagem que o percorre, que é o peregrino esse ser peripatético, que parece perdido vagando daqui para ali (...) (2.000, p.66).

Além da figura própria do caramujo, o filme apresentará alguns personagens inspirados na poesia prosaica de Manoel de Barros que segundo o cineasta é o próprio *Andarilho*, o próprio peregrino:

Procurei identificar *personas* na poesia de Manoel de Barros. Encontrei duas centrais. Uma é *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 que é 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 da morte. Esse contraponto das metades sugerido pelo poeta, o pantanal e o mar, o urbano e o rural, são duas projeções que articulam nossos sentidos e conexões que aparecem ao longo do filme (In: CAETANO, 2005, p.299).

Affonso Romano de Sant'Anna (2000) acredita que para se entender a imagem do labirinto no barroco é indispensável vinculá-la à temática do peregrino (andarilho). A imagem do peregrino está geminada a outras imagens barrocas que indicam movimento, trânsito, peripécia, instabilidade. O andarilho caminha pelo mundo labiríntico cinético, ora urbano, outrora rural, buscando um sentido, uma saída para seu caminhar diante da

única certeza que tem, a morte ou do monstruoso absurdo da própria existência. O labirinto¹¹³ é uma dimensão do inconsciente que, além de ser uma imagem do movimento, representa o receio de se perder e que para Barros se apresenta como “a angústia de um passado ou ansiedade perante o futuro por um caminho incerto” (CASTRO, 1999, p.109). Na obra de Pizzini o labirinto assume um sentido metafísico que aceita a lógica ilógica do caos, a “nadificação” e a niilização do sujeito. Desta forma, o cineasta edifica sua obra que acaba sendo a própria imagem do caramujo enquanto voluta, elipse que espirala no infinito.

Para Leonardo da Vinci¹¹⁴, o labirinto seria “a combinação de dois motivos: o da espiral e o da trança e exprimiria uma vontade muito evidente de representar o infinito sob dois aspectos de que ele se reveste na imaginação do homem: isto é, o infinito eternamente em mutação da espiral”, que, pelo menos teoricamente, pode ser pensada como sem fim, é o infinito do eterno retorno figurado pela trança. Quanto mais difícil a viagem, acrescenta Da Vinci “quanto mais numerosos e árduos os obstáculos, mais o adepto se transforma e, no curso desta iniciação itinerante, adquire um novo ser” (2000, p.532).

Não podemos esquecer que o filme tem como roteiro poemas de Manoel de Barros. um poeta neobarroco. Sim, se considerarmos as afirmações de Omar Calabrese:

Por “barroco” entenderemos (...) categorizações que “excitam” fortemente a ordenação do sistema e que o desestabilizam em algumas partes, que o submetem a turbulências e flutuações e que o suspendem quanto à resolubilidade dos valores (CALABRESE, 1988, p. 39)¹¹⁵.

Como vimos anteriormente, Barros desestabiliza um modo de ver e sentir o mundo, criando uma obra que, tomada no seu conjunto, propõe uma nova ordenação da sensibilidade, sem deixar de produzir através dessa nova ordenação um sentimento de caoticidade – entendendo este como imprevisibilidade ou ininteligibilidade da informação estética – no momento da fruição dessa obra. Essa caoticidade é provocada justamente pela superposição das informações advindas dos poemas, que se configuram como labirintos de espelhos. Assim Barros é um autêntico exemplo de barroco moderno ou neobarroco latino-americano, que nada mais é, como já se viu, que uma retomada

¹¹³ “A origem do labirinto é o palácio cretense de Minos, onde estava encerrado o Minotauro e de onde Teseu só conseguiu sair com o fio de Ariadne., conservam-se pois, em suma, a complicação de seu plano e a dificuldade de seu percurso” (CHEVALIEER e GHEERBRANT, 2000, p.530).

¹¹⁴ In: CHEVALIEER e GHEERBRANT, 2000, p.532.

¹¹⁵ C.f. CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 39.

contemporânea do barroco, despojado de seu projeto histórico, num processo de transculturação.

Percebemos, em Barros, o barroco tanto no rebuscamento da frase e reinvenção de palavras quanto na montagem labiríntica dos planos de sua poesia, na profusão de elementos, na aparência caótica, na fragmentação, no trabalho detalhístico da linguagem, na metafísica, na transmutação, na metalinguagem, no “criaçamento” das palavras, e nos conflitos existenciais. O labirinto, segundo Calabrese (1988), é apenas uma das formas do caos, entendido como complexidade, cuja ordem existe, mas é complicada ou oculta. Essa ordem oculta produz a perda do referencial acarretando o que Calabrese chama de prazer da obnubilação, ou seja, o prazer de ver-se perdido e ser instigado a encontrar o centro do labirinto. O prazer motivado por essa des-orientação e pelo mistério do enigma parece-nos semelhante ao prazer sentido por nós ao nos defrontarmos com a obra de Barros, ou com esta traduzida em cenas de filme por Pizzini.

Segundo Affonso Ávila (1971), a dúvida existencial se expressa pela consciência da ludicidade, fundindo os contrários que labirinticamente se suplementam em espirais de gozo, libertando-se dos círculos redutores do racional. O jogo barroco se afirma como instrumento de rebeldia, em que a emoção predomina, rompendo com o equilíbrio clássico. O excesso e o exagero, a abundância e o desperdício caracterizam a linguagem barroca, cuja extroversão busca o sem limites, o prazer, o erotismo. Para Walter Benjamin (1984), o barroco é a alegoria do desengano. É espelho deformado. Através do estilhaçamento semântico e fônico, faz o riso contracenar com a melancolia e com o vazio. É preciso ler o alegórico que se expressa pela ludicidade da linguagem.

O nó e o labirinto são imagens recorrentes no barroco histórico, assim como a descrição de casos – ou histórias – em que a agudeza e perspicácia do espírito humano conseguiu vencê-los e restabelecer a ordem nas coisas-do-mundo. Para Calabrese (1987, p.146), “onde quer que ressurja o espírito da perda em si, da argúcia, da agudeza, aí reencontramos pontualmente labirintos”. O nó e o labirinto são complexidades que trazem em si a existência de uma linearidade, de um conjunto, ou mesmo de várias linearidades e vários conjuntos: o nó é uma dobra ou redobra de uma linha – ou mesmo várias – e o labirinto, um emaranhado de percursos, dos quais apenas um leva à saída, ou à solução do problema. Para resolvê-los e desemaranhar o nó e também sair do labirinto é preciso encará-los com a ambigüidade de quem observa a globalidade do sistema em questão e ainda o microcosmo do nó ou do labirinto.

Diante da proliferação dos textos pertencentes à criação labiríntica de Barros, os pontos de referência da película de Pizzini, turvam-se e ocultam-se, fugindo de nossas mãos qualquer fio de Ariadne e causando em nosso espírito o prazer intelectual de descobrir uma ordem onde aparentemente não existe nenhuma, só caos e mistério. Novamente, seguindo Calabrese¹¹⁶, poderíamos dizer que o labirinto de Pizzini, inspirado no labirinto de Barros, cria um “saber aberto”, posto que em seus meandros e intersecções podemos sempre descobrir “novas ramificações e caminhos para novos e surpreendentes significados, deixando o leitor sempre sujeito ao risco da perda de orientação” (CALABRESE, 1988, p.151.). O labirinto, figura típica barroca, representa as obras de Barros e de Pizzini, que ao mesmo tempo nos des-orienta e nos orienta.

O espaço que parece conter as cenas barrocas do filme de Pizzini, tal como cogitou Sarduy, é aquele da “desapossessão”¹¹⁷, do descentramento. Portanto fica claro que o caramujo funciona como metáfora da caverna-concha que por sua vez funciona como metáfora do que Bachelard acredita ser uma cidade fortificada para um homem só “para o grande solitário que sabe defender-se e proteger-se por meio de simples imagens” (BACHELARD, 2000, p.141). Assim a imaginação pode viver a proteção de uma vida que se abriga em lugar onde não há necessidade de porta nem de ferrolho, onde existem todas as nuances de segurança, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido.

A idéia barroca de cidade, contrariamente, apresentava-se como uma obra aberta, “sem um significante privilegiado que a oriente e lhe confira sentido”¹¹⁸. Pode-se coligir que o ambiente semântico tortuosamente coberto pelo discurso barroco não se sugere garantir ao homem qualquer registro simbólico, acolhendo-o em sua ilusória seqüência e em sua inapagável monotonia. Este descentramento age amalgamando-se à repetição e à ruptura, indicando-lhe a ausência implacável de um lugar para si numa ordem da qual revela a igualdade. O espaço urbano “barroquizado” e seu discurso análogo primam pelo abrigo incondicional da rapidez que o tempo imprime às coisas, do contínuo movimento que caracteriza a vida, da beleza do que pode ser estimado

¹¹⁶ N.E.: Omar Calabrese é um dos autores que defende o uso do termo neobarroco em lugar de “pós-moderno”, palavra que, segundo ele, teria como principal característica ter se tornado uma expressão *passee-partout*, cujo uso abusivo acabou por esvaziar de sentido (1987: 24). O que se impõe à discussão aqui, no entanto, é tentar ponderar sobre o alcance que alguns aspectos do Barroco têm em nossa sociedade. Calabrese, por exemplo, afirma que “*muitos importantes fenômenos de cultura de nosso tempo são marcas de uma 'forma' interna específica que pode trazer à mente o barroco*” (1987: 27).

¹¹⁷ C.f. SARDUY, Severo. op. cit. p. 63.

¹¹⁸ SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manoel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988. p. 25.

etéreo, evanescente e mutável. Desta forma o sopro poético evidenciado no título antitético *Caramujo-flor*, o ser molusco que vive em uma concha nos remetendo ao zigue-zague ou espiral, a não linearidade ou figurativamente ao indivíduo ensimesmado, que mesmo vivendo na cidade não sai de sua fortificação de caramujo.

4.3 Craquelados indígenas

Para a cultura kadiwéu¹¹⁹, indígenas sul-mato-grossenses, a figura do caramujo está, simbolicamente, ligada ao problema espiritualístico do natural. Os motivos são usados nas pinturas corpóreas e nas cerâmicas, são relativamente simples, tais como espirais, “esses”, cruzes, losangos, gregas e volutas, mas combinados de tal forma que cada obra possui um caráter original. A espiral é símbolo relativo ao ser humano e representa a evolução. O andar do caramujo em linhas onduladas, ainda para os kadiwéu¹²⁰, indica uma situação em andamento, com sentido repetitivo, símbolo de origem e movimento. Transvestindo-se de formas diversas através da pintura - seja pássaro, bicho ou peixe - o homem kadiwéu busca abstratamente uma chave para que, entre cultos e cerimônias, possa ficar semelhante aos animais ou pássaros que ele tanto respeita e também inveja, o corpo constitui-se como suporte para a arte (aliás são as mulheres as artistas do corpo). Ao se transmutar, através do grafismo o índio torna-se, assim, parte do meio, fundindo-se com o reino animal e vegetal. Não podemos esquecer que um traço marcante da poética de Barros são as metamorfoses e as transmutações, que no caso do poeta são feitas através das palavras, que não deixam de ser uma forma de grafismo. Barros, no livro *Arranjos para Assobio* ao descrever os “Sete inutensílios de Aniceto”, em nota de rodapé explica que:

(*) Esses inutensílios foram colhidos entre os mitos Cadiuéus, narrados pelo professor Darcy Ribeiro. Reguardando-se petulância e distância, exercitou-se aqui a moda posta em prática por Elliot incorporando à sua obra versos de Shakespeare, Dante, Baudelaire. E o que fez um pouco James Joyce, aproveitando-se de Homero. E ainda

¹¹⁹ N.E.: Os índios **Cadiuéu** ou **Kadiuéu** (grifo nosso) são descendentes dos famosos Mbaya-Guaicurus, “Índios Cavalheiros do Pantanal”, famosos no passado por terem sido excelentes guerreiros. Nos conflitos escondiam-se no dorso dos cavalos para iludir os inimigos, fazendo-os crer que os animais estavam sem montaria. Destacaram-se pela tenaz resistência, imposta aos espanhóis e portugueses, em conflitos na bacia do rio Paraguai quando da colonização do Brasil.

¹²⁰ Imprescindível para o conhecimento da cultura dos índios Cadiuéu é a leitura de RIBEIRO, Darcy. 1980. *Kadiwéu: Ensaios Etnológicos sobre o Saber, o Azar e a Beleza*. Petrópolis: Vozes. É republicação dos trabalhos *Religião e Mitologia Kadiuéu* (MA-CNPI-SPI, 1950, Publicação 106) e “Arte dos Índios Kadiuéu” (*Cultura* Ano 2 (4), 1951: 145-190. Rio de Janeiro: Publicação do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde).

o que fez Homero aproveitando-se dos rapsodos gregos. Ai pobres Cadoveos! Este bugre ai da frente é que vai perpetuar vocês? Nem xum (BARROS, 1990, p.218).

Em *O Guardador de águas*, Barros novamente faz referência à cultura indígena quando explica, também em nota, o dialeto rã. Nas lendas indígenas e nos primeiros mapas, o pantanal lembra um grande mar com várias ilhas e, por esse motivo, era chamado de “Mar de Xaraés”¹²¹:

4. falado por pessoas de águas, remanescentes do Mar de Xaraés, o dialeto rã se assemelha ao Aramaico – idioleto falado pelos povos que antigamente habitavam a região pantanosa entre o Tigre e o Eufrates. Sabe-se que o arAmaico e o dialeto rã são línguas escorregadias e carregadas de consoantes líquidas. É a razão desta nota (BARROS, 1990, p. 281)

Isto prova não só que Barros bebe na cultura indígena como se inspira nela para escrever seus versos. O poeta nos diz que irá enumerar sete inutensílios, mas enumera seis, deixando todo o restante do livro como se fosse o sétimo. Deste restante faz parte o poema “Caramujos-flores”, que guia o nome do filme.

O diálogo dessas representações simbólicas com o texto fílmico se materializa como um corpo de possibilidades induzidas pelas sensações sinestésicas que as imagens, esteticamente pré-fixadas pelo artista-diretor podem provocar no espectador. Espectador que a todo o momento se depara com o jogo mosaico de imagens evolutivas e em andamento (para os índios kadiwéus as linhas onduladas são símbolos do movimento) espiralando ao infinito ou seja “o traço do barroco é a dobra que vai ao infinito” (SARDUY, 1990). Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras na alma.

A dobra ou a prega também chamada plica (do francês *plis*) deriva etimologicamente do verbo *plicare*, que significa dobrar, em latim. Algo que é inexplicável possui uma dobra que não se explica, ou seja não se desdobra. Algo é

¹²¹ O Pantanal, formado pelas inundações dos rios da bacia do Rio Paraguai, é um dos mais valiosos patrimônios naturais da humanidade. É a maior área alagada do planeta com aproximadamente 210.000km², dos quais 140.000km² estão em território brasileiro, ocupando parte dos Estados de Mato Grosso do Sul e Mato Grosso. O Pantanal abriga uma rica flora e fauna: há mais de 260 espécies de peixe, 122 de mamíferos, 93 de répteis, 1132 de borboletas e 656 de pássaros. Nas lendas indígenas e nos primeiros mapas, o pantanal lembra um grande mar com várias ilhas, e por esse motivo era chamado de “Mar de Xaraés”. Nos anos chuvosos o Rio Paraguai transborda por cerca de 20 Km, invadindo lagoas e regenerando o “Mar de Xaraés”. A consequência disto são as inundações que ocorrem entre os meses de Outubro a Abril e que contribuem para a preservação do ciclo de vida do Pantanal. Disponível em <<http://www.brazilecovip.com.br/pantanal.html>> Acessado, 22/11/2006.

complexo quando possui várias plicas. A dobra barroca desdobra-se ao infinito, encobrendo-se às vezes sob a máscara da simplicidade. O que é simples aparentemente torna-se complexo devido às várias implicações ou seja aquilo que se esconde nas plicas. Nas idas e voltas do texto de Barros, há signos duplos, gerando um indescritível emaranhado de volutas discursivas que se enroscam sobre si mesmas, são dobras que se desdobram, plissando o tecido da existência humana em forma de plicas, de elipses ou simplesmente de caramujos.

4.4 Antíteses de caramujo e flor

Ainda analisando o título do filme, deparamo-nos com a contraposição das palavras: caramujo e flor. É notória a analogia do movimento do molusco saindo de sua concha, com os movimentos das pétalas de uma flor ao desabrochar. Acrescentando a esta leitura a vagareza dos dois movimentos, ou seja, a lentidão do caramujo, ao se expor do dentro de sua concha para o fora, é análogo ao das pétalas de uma flor que lentamente expõe sua completude, de botão à flor. Caramujo é antítese de flor, símbolo da beleza, do amor, ornamento do prazer, símbolo de inspiração dos poetas. As duas palavras nos remetem a figuras elípticas, que elidem, ocultam, exibem a falta, pois no pensamento de Severo Sarduy “a elipse surge desenhada em torno de dois centros; um visível;(...)o outro obtuso(...) elidido, excluído, sombra”(1998, p.68). Eis mais uma vez o lúdico enquanto jogo de palavras, de idéias que nos remete, mais uma vez ao labirinto desordenado do barroco.

Tomemos, de Manoel de Barros, o poema “Os Caramujos-flores”, do livro *Arranjos para Assobio da GEC*:

Os caramujos-flores são um ramo de caramujos
 que só saem de noite para passear
 De preferência procuram paredes sujas, onde
 se pregam e se pastam
 Não sabemos ao certo, aliás, se pastam eles
 essas paredes
 Ou se são por elas pastados
 Provavelmente se compensem
 Paredes e caramujos se entendem por devaneios
 Difícil imaginar uma devoração mútua
 Antes diria que usam de uma transubstanciação:
 paredes emprestam seus musgos aos caramujos-flores

E os caramujos-flores às paredes sua gosma
Assim desabrocham como os bestegos (BARROS, 1990, p.222)

A flor é a imagem ideológica necessária que unida ao caramujo pela composição em hífen antropofagiza a idéia narcísica e projeta através do signo do estranhamento uma idéia de metamorfose remetendo-nos ao jogo de antíteses do poema de Manoel de Barros, que se converte na elipse figura (axial) barroca ascendente materializada na imagem da concha do caramujo.

O simbolismo da concha espiralada é reforçado pelas especulações matemáticas que fazem dela o símbolo do equilíbrio dentro do desequilíbrio da ordem do ser no meio da mudança. É por essas razões semânticas e por seus prolongamentos semiológicos e matemáticos que a forma helicóide da casca do caracol, terrestre e marinho, constitui um grifo universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações.

O caramujo, no filme, representa, metaforicamente, a quebra da narração tradicional através de sua estrutura fragmentária que abole a linearidade. O filme é um convite a uma experiência visual, sinestésica e de inteligência, denunciando assim sua filiação barroca, pois como assegura Affonso Ávila (1994), há em toda arte barroca declarada propensão para a forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporta o receptor para além da plenitude intelectual para um “êxtase dos sentidos, sugestionalmente livre”(1994, p.58).

4.5 Ocultamento e desvelamento

Vemo-nos diante de um grande e estranho mosaico que joga com seus cacos de sentidos e formas. Só o fato de estruturar o roteiro da obra a partir de fragmentos de poemas suscita o fenômeno do estranhamento que quebra com a noção de representação do mundo já convencionalizado evocando a ambigüidade e substratos do lúdico. Roland Barthes ao refletir sobre ambigüidade poética diz que esta se constitui em “característica intrínseca, inalienável de toda mensagem voltada para si própria, em suma num corolário obrigatório da poesia” (1969, p.120).

Nesta afirmação ancoramos nossa crença de que *Caramujo-flor* está recheado de ludicidade por sua característica de filme poético e por ter a poesia as características do jogo, ou como pensa Affonso Ávila “a literatura de teor inventivo co-participa da natureza do jogo e da criação racional, a exemplo da obra de vanguarda de hoje, por analogia da obra literária do barroco”(1994, p.80), pois a linguagem artisticamente elaborada, assim como as demais formas de comunicação criativa, oferece campo propício à constatação de substratos lúdicos portadores de função estética que no caso específico da poesia enquanto forma inventiva do barroco, reverte-se em estruturas e soluções verbais que ainda segundo Ávila (1994), visam mais ao estranhamento do que a comunicação de conteúdos semânticos acentuando o fluxo do sensorial e do maravilhoso em que a dúvida existencial se expressa pela consciência da ludicidade, mesclando os contrários que labirinticamente se suplementam em espirais de gozo, libertando-se dos círculos redutores do racional.

É baseado nisto que se edificam as 33 cenas e 122 tomadas de *Caramujo-flor*, numa ebulição mosaica e polifônica de seqüências não lógicas e atemporais que evocam um tempo introspectivo, não linear e um espaço que se desloca da cidade para o campo, do mar para os rios. Cenas que se materializam na interpolação do branco e do preto com o colorido, recobrando-nos de metáforas e claros-escuros o mundo representado.

Esta composição labiríntica que chamamos de mosaico aos poucos expõem pistas que nos levam as dobras, as elipses e as temáticas barrocas. O caramujo que nos remete à elipse, as dobras, as curvas, a sinuosidade da concha; o olho com suas formas arredondadas como uma voluta que esconde e/ou revela ou tenta revelar as mensagens enigmáticas do olhar. A repetição no poema das letras m e n, aliterações também em curvas e dobras. Ocultamento e desvelamento perfazendo o início deste labirinto de significados. A própria elipse representada pelos textos poéticos que são proferidos sem ordem num processo retalhoso, mosaico, como volutas no texto cinematográfico barroco, pois como diz Sarduy

Barroco em sua ação de pesar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótica, que metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e autoridade; barroco que recusa toda instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução¹²².

¹²² SARDUY, Severo. “O Barroco e o Neobarroco”. In: MORENO, César Fernández. América latina em sua literatura. SP: Ed. Perspectiva, 1979. p. 178.

4.6 O Tempo enquanto Dédalo

A vida e a morte temáticas presentes a todo instante na reflexão que Pizzini faz sobre a passagem do tempo e o aspecto lúdico da existência. O tempo enquanto dédalo e entrecruzamento de caminhos. A fugacidade do tempo que assume no contexto da poesia de Barros valores metafóricos, fundamentais para o sentido do texto poético e da sua estrutura estética.

A cena que mais se avulta como representante desta temática é a que mostra um relógio (com as setas do mostrador paradas) disposto sobre o chão pantaneiro serve de caminho para uma lesma que sem pressa atravessa a extensão de seu mostrador. Indumentária industrial o relógio representa a memória que martela a passagem do tempo. Deslocado de seu ambiente natural funciona como um olho mecânico que contempla como se esvai os sonhos e as paixões humanas. Muita razão tem Affonso Romano de Sant'Anna ao afirmar que “a estética barroca é mais temporal e ocupa-se elípticamente da eternidade. Daí o especial sentido do tempo e a presença de relógios. O relógio espacializa o tempo” (2.000, p.137).

Ocorre então uma situação crucial: o cruzamento do tempo e do espaço. O relógio é a mecanização industrial do tempo que passa a ser domado pelo homem. Quando vemos um relógio disposto no chão, quase que integrado a ele como um elemento natural, temos a impressão que este é medido por forças da natureza, ligado ao mágico ao etéreo. Transmutação dos versos: Vê-se um relógio com o tempo enferrujado dentro./ e uma concha com olho de osso que chora (BARROS, 1990, GEC, p.278). No mínimo imaginamos um contraponto que nos eleva a refletir sobre a efemeridade do tempo, pois o relógio é um símbolo da racionalidade e a lesma do sonho como extrapolação da lógica racional. “Com efeito na época barroca a temática do relógio faz parte do entendimento do símbolo da “máquina do mundo” (Sant'Anna, 2000, p.136).

Em *Caramujo-flor*, a temática do tempo é abordada por um circuito de imagens plásticas: a lesma que passeia pelo relógio, as rugas na testa do andarilho, os fios de cabelos brancos presos no arame farpado, o sol que projeta luz e sombra na Gruta do Lago Azul, as formações rochosas milenares da gruta, a passagem veloz do metrô. Tudo evocando a presença de uma mecanicidade visível/invisível que faz com que a engenhosidade do tempo mostre como as coisas são percíveis e como tudo se encaminha para a morte. Ao nos depararmos com o filme *Caramujo-flor*, percebemos

que o processo de leitura da obra se faz pelo caminho dado pelo recorte do tempo transformado em discurso pelo cinema. A presença do passado no presente do discurso da obra reveste-se de virtualidade. Os dados oferecidos pelas imagens sintetizadoras das impressões dos sujeitos-narradores passam a fazer parte de uma rede de informações que se reconstrói permanentemente nos processos de leitura. Os hiatos de tempo, as inferências feitas na tentativa de estabelecer correspondências entre os personagens e os fatos ao longo do tempo narrado, as imagens sintéticas e geométricas (como grafismos indígenas) laçadas à condição de quadros, de blocos de informação, de reflexão crítica do cineasta sobre sua época, num processo de metalinguagem. Em outras palavras: as imagens da narrativa *Caramujo-flor*, ultrapassam a fronteira do texto cinético e remetem-nos a outros textos, a outros discursos que se alojam na base cultural de onde a obra é um produto.

4.7 Cacos de erotismo no mosaico barroco de *Caramujo-flor*

Severo Sarduy já relacionou à superabundância do barroco a linguagem do erotismo. “No erotismo”, diz Sarduy,

a artificialidade, o cultural, manifesta-se no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está nele mesmo e cujo propósito não é condução de uma mensagem - neste caso, a dos elementos reprodutores - mas seu desperdício em função do prazer (SARDUY, 1979, p.161).¹²³

Desta forma, o jogo barroco se afirma como instrumento de rebeldia, em que a emoção predomina, rompendo com o equilíbrio clássico. O excesso e o exagero, a abundância e o desperdício caracterizam a linguagem barroca de Barros, cuja extroversão busca o sem limites, o prazer, o erotismo. Plástica e visual, a poética de Barros brinca barrocamente com a sedução das cores, dos sons, com as formas da natureza, com o brilho do sol, com os reflexos na água do mar ou dos rios, lugares do

¹²³ SARDUY, Severo. “O barroco e neobarroco”. In: MORENO, César Fernandez. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 161-178.

movimento, do labirinto, da vertigem, da dispersão. Mobilidade sonora e visual, espelho fragmentado à procura do indizível.

Barrocamente, as cenas do filme são regenciadas pelo constante erotismo da linguagem de Barros que, o tempo todo, se retorcem em movimentos espiralados, buscando preencher não só os vazios textuais, mas também os da própria existência. Metapoeticamente, a lírica de Barros se dobra sobre ela mesma e o oceano da índica infância, enlaçado ao corpo da poesia, se oferece como possibilidade de infinitas travessias, como espaço aberto ao poeta que, sempre ao encalço de formas estéticas inaugurais, se torna um ser errante, cúmplice da beleza e da arte. O tempo que se marca é o da contemporaneidade que insere o espetáculo em um contexto neobarroco, não definido como um conjunto de características estéticas, mas como um estado de turbulência, um estado de busca, “como procura de formas em que assistimos à perda de integridade, de globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, polidimensionalidade, mutabilidade, investidas de valores próprios do contemporâneo”. (VILLAÇA, 1996, p. 75).

Existe pois, na literatura de Barros, uma predisposição em usar a palavra, a linguagem como agenciadora de estágios eróticos. Como bem assinala Otávio Paz,

a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem _ som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz evanescente: a sensação; por sua vez o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sensualidade transfigurada: metáfora (1998, p.12).

Num universo em perpétua desconstrução-reconstrução (que já possui neste movimento sugestiva carga erótica), em que são abolidas, classes gramaticais e as ponderações metalingüísticas, assumem foros de meditação sobre o próprio universo; a criação literária de Barros toma aparência de procriação decorrente do relacionamento erótico entre o poeta-criador (ou seu duplo, o leitor) e o universo ora representado, ora recriado pelas palavras. A relação do poeta com as palavras é de puro erotismo. Afirma Barros:

Eu babo nela. Me alimento. Começo a sentir que todos aqueles apontamentos tem a ver comigo. Que saíram de meus extratos míticos. As palavras querem me ser. Dou-lhes a boca o áspero. Tiro-lhes o

verniz e os vãos metafísicos...Tenho que domar a matéria. O assunto não pode subir no poema como erva. Desprezo o real porque ele exclui a fantasia. O erotismo do chão se enraíza na boca. Aproveito do chão assonâncias, ritmos. Aproveito do povo sintaxes tortas. Estruturo versos. E só dou por achado um poema se a linguagem conteve o assunto nas devidas escolhas. As nossas particularidades só podem ser universais se comandadas pela linguagem. Subjugadas por um estilo.

124

Roland Barthes irá dizer, dentre os seus vários *Fragmentos de um discurso amoroso*, que “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos, na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo” (1981, p. 64)¹²⁵. Fazer a linguagem tremer remete ao corpo ou as sensações corpóreas guardadas na memória desde a infância. José Luís Gomes¹²⁶ (2003) afirma que o corpo guarda consigo memórias emocionais, a princípio com a mãe na amamentação – o aconchego dos seios, o calor, o cheiro adocicado do leite na pele, o prazer da sugação – é nesse contato que o corpo aprende com o outro corpo. Por isso ele guarda registros que se estruturam como um dicionário da história do indivíduo.

Pizzini capta este universo poético erótico de Barros e traduz este em cinco planos seqüências, o primeiro flagra o ator/cantor Ney Mato Grosso saboreando de forma prazerosa uma manga na janela do trem transpantaneiro que se encontra parado; o segundo é o em que o mesmo ator se encontra deitado no chão pantaneiro enquanto um caramujo caminha pelo seu corpo em singular momento de intimidade:



Fotograma 121; cor.



Fotograma 122; cor.

¹²⁴In; Bric-a-Brac, *Pedras Aprendem Silêncio Nele*, Brasília, Turiba e João Borges, número 4, p. 333.

¹²⁵ C.f. BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Francisco Alves, RJ, 1981.

¹²⁶Gomes, José Luís. *O corpo é a estrutura e o dicionário emocional da história individual* In: *Representações do Corpo – Re-presenting the Body* de Macedo, Ana Gabriela e Grossegese, Orlando (org.), Herpérides, Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2003.



Fotograma 123; cor.

O terceiro apresenta a cantora Tetê Espíndola, nua ao lado de uma cachoeira e cantando. A câmera passeia lentamente pelo seu corpo, mostrando uma linda barriga alterada pela gravidez, finalizando com um close nos seus lábios pintados de cor carmim. Este é o único deste conjunto de planos que possui som, pois a música entoada por Tetê é um poemeto de Barros do livro *Arranjos para Assobio da GEC* (1990, p. 215):

BOCA, sf
 Brasa verdejante que se usa em úsica
 Lugar de um arroio haver só
 Espécie de orvalho cor de morango
 Ave-nêspira!
 Pequena abertura para o deserto

Boca contrai um caráter de excessividade ambivalente no conjunto de comunhão dos elementos da natureza citados no poema. Para Castro (1991), a aparência física da *Boca* passa a expressar a comunicação pelo sensual, táctil, terno e fantasioso, enquanto a aparência conceptual de abertura se reporta na essência do contexto da metáfora a significados que sugerem comunhão e probabilidade. Logo, o amor será tal como na lógica platônica, um objeto que falta, um pedaço do corpo – a metade perdida do mito do andrógino¹²⁷ que tanto se busca. Ou como assevera Ferreira, a estrutura do desejo

¹²⁷ O mito do Andrógino está em “Aristófanes e o mito do andrógino”, e consta como o mais antigo texto sobre erotismo que já foi publicado é o “Banquete de Platão”: o narrador Aristófanes conta que, na Origem a humanidade se compunha dos homens, das mulheres e de um terceiro ser denominado Andrógino. Os Andrógenos eram seres mais completos possuíam grande poder, incorporaram o masculino e o feminino, tendo o melhor destas duas dimensões do humano. Possuíam a forma esférica, mais perfeita e aprimorada, possuíam sempre, quatro mãos, quatro pernas e quatro orelhas, duas cabeças, dois órgãos sexuais e uma cabeça, mas cometeram o erro de desafiar os Deuses. Então, como castigo, Zeus, o grande rei do Olimpo, o símbolo máximo da consciência, os separou com seus raios. Cada Andrógino foi cortado em duas partes, passando a sentirem-se mais fracos, incompletos e infelizes. Os novos seres mutilados passam a procurar em toda parte sua cara metade, sua alma gêmea, Quando acontece de se encontrarem novamente, a atração é extremamente forte. Com muito erotismo desejam restaurar a antiga perfeição, se entrelaçam, tentam se fundir, se perder um sobre o outro, no entanto apesar da intensa predisposição de ambos, a fusão é sempre momentânea e está condenada a desaparecer, para que a identidade sobreviva e cada indivíduo possa continuar como um ser distinto. PLATÃO – Um banquete. In: _____. *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 75-76.

humano se caracteriza pela falta do objeto do desejo. Isto significa que não há nenhum objeto que possa satisfazer, completamente, um desejo. O que implica que um desejo não se realize. Se realiza sim, mas nunca por inteiro. Há sempre um resto que permanece insatisfeito (...) Não é qualquer objeto. É preciso que o sujeito identifique nele algumas marcas que deslanchem o seu tesão ou o seu amor (...).¹²⁸

Ainda na linha desse objeto que falta e que causa desejo é que surge o corpo pulsante: o erotismo. O corpo tem suas partes redimensionadas e reapresentadas através de uma decupagem essencialmente metonímica, mediadora do desejo e da transgressão, numa epifania em que o sagrado e o erótico irrompem. É uma desordem, uma possibilidade de rasura desse próprio corpo, instalada pelo divino desejo que estilhaça a imagem de si.

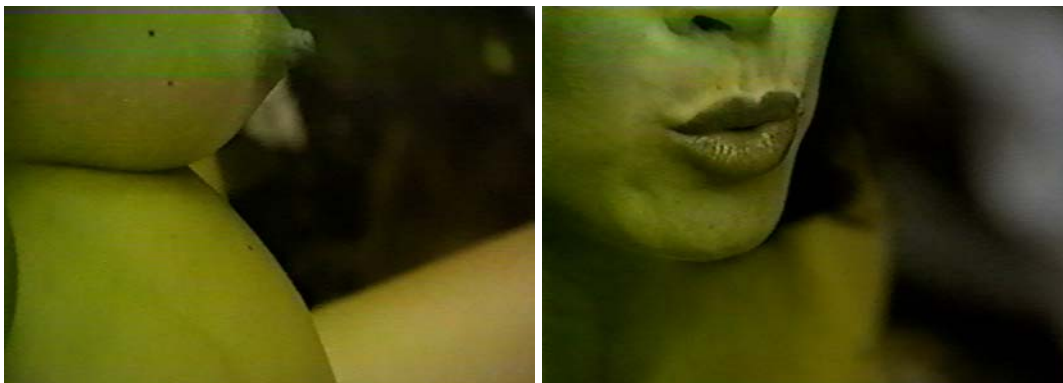
Pizzini materializa em imagens plásticas e sonoras o poema que no primeiro verso tem a metáfora de *Boca* como brasa e som; visualizamos a boca vermelha da cantora produzindo som, música.

No segundo verso, a metáfora mostra a idéia de que qualquer ser tem boca para se comunicar, receber as falas dos elementos, da plataforma para o outro, a fala do sol é o seu brilho, seu calor. Não podemos deixar de comentar que a cena é feita ao ar livre sob a iluminação do sol. O terceiro verso aponta a metáfora centrada em orvalho / morango denotado pelo brilho e pela luminosidade da cena comunicada visualmente por Pizzini. No último verso, abertura/deserto, a metáfora aponta para a verdadeira possibilidade da comunicação enquanto tal, fenda e ermo (imensidão), possibilidade de consistir em, de identificação após a alteridade. Segundo Castro (1991) na obra de Barros a metaforização da palavra boca é imensa, recordando que a palavra metaforizada, como expressão da inventiva poética, está em toda obra do poeta.



Fotograma 124; cor

¹²⁸ C.f. FERREIRA, Nadiá Paulo. *Quando se fala do amor, de que amor se fala?* In: *Ainda o amor*. (org.) David, Nazar Sérgio, RJ. EDUERJ, 1999. p. 39.



Fotograma 125; cor

Fotograma 126; cor

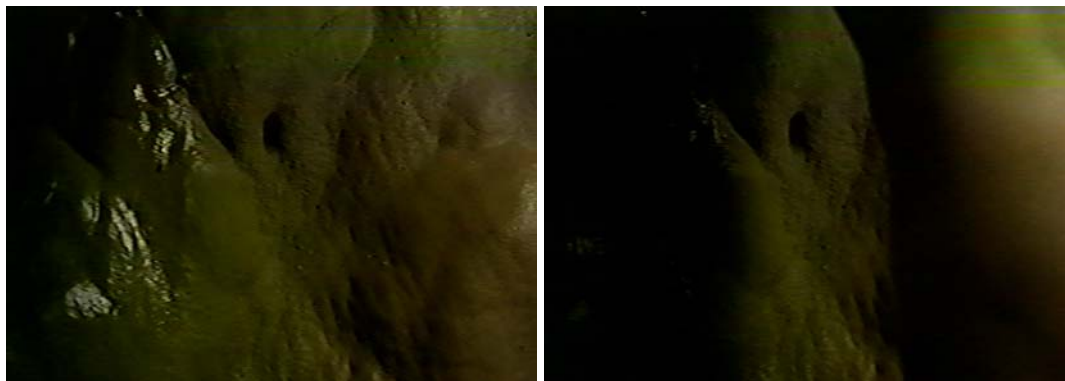
O cineasta ao traduzir o poema boca para a película fílmica acrescenta a cena em que aparecem os seios e a barriga da cantora, elementos que não constam no poema. Bachelard, em *A água e os sonhos* (1989, p. 120-121), discorre sobre esta projeção do amor materno na natureza e particularmente no mar, chamando a atenção para o caráter de “infinitude” das imagens aqui evocadas pela “imaginação material”: Amar o universo infinito é dar um sentido material, um sentido objetivo à infinidade do amor por sua mãe “[...] Quando amamos uma realidade com toda nossa alma, [...] é porque essa realidade é uma lembrança”. Um outro aspecto a ser destacado neste pequeno poema, repleto de sugestões, é que boca leva à idéia do paladar e, ainda, à idéia de nutrição. Observa ainda Bachelard: “a boca, os lábios, eis o terreno da primeira felicidade positiva e precisa, o terreno da sensualidade permitida.” (1989,p. 122).

Se mirarmos nossa atenção no primeiro fotograma que ilustra esta cena observaremos o fluir das águas de uma cachoeira. A pedra, entremeada pelas águas, lembra-nos o formato do clitóris feminino. “Aparência, imagem, operações de semelhança estão vinculadas entre si, a forma na arte lida como insight. não como referências. Ele é à essência de toda arte que tende a unidade de sensibilidade.” (PLAZA, 1987, p.86). Outra faceta do fotograma é sua cor em preto e branco lembrando-nos que de no cinema “é a linguagem figurativa da fotografia que predomina.” (LOTMAN, 1978, p.73.).

O quarto plano desta série é desenvolvido Gruta do Lago Azul, uma seqüência de cenas que começa com um *ponglée*¹²⁹ que insere o ator Ney Matogrosso no ambiente

¹²⁹Para Marcel Martin *ponglée* é a filmagem de cima para baixo e no *contre-ponglée* o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível do olhar. *A linguagem Cinematográfica*, São Paulo: Brasiliense, 1990, p.41.

da gruta, todo vestido de branco, como que a observar, acariciar, paquerar o ambiente, evidenciando sua estrutura, suas estalactites e estalagmites, suas pedras em forma de caracol, de rã, para compará-la com uma rã verdadeira. Seguido por um outro *plongée* que deixa evidente a luminosidade azul do lago. Abruptamente acontece a focalização do corpo nu do ator se aproximando lentamente de uma pedra que tem a estrutura que aparenta o corpo feminino, numa simulação do ato sexual.



Fotograma 127; cor

Fotograma 128; cor

Esta parte pode ser lida como um procedimento do *cinema de poesia* chamado de “subjativa indireta livre”, expressão cunhada por Pasolini a partir da noção de “discurso indireto livre” em Bakhtin, e que seria retomada por Deleuze em seu “A imagem-movimento”:

trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui um personagem na primeira pessoa, enquanto outro assiste a seu nascimento e o encena (Deleuze, 1985: 97)¹³⁰.

Quanto a este tipo de procedimento lembramos Bakhtin que (1997)¹³¹ fala de um texto amalgamado, porém embebido em alteridade, em que convergem dois discursos diversamente orientados. Deleuze (1985) ressalta que o ato fundamental da linguagem deixa de ser a metáfora, com seu caráter homogêneo, para ser o “discurso indireto livre”, que afirma uma heterogeneidade, longe de um equilíbrio. A câmera, na subjativa indireta livre, apresentaria uma visão entre dois eus que se desdobram entre si, uma oscilação entre dois pontos de vista, o do narrador e o da personagem, estabelecendo

¹³⁰ C.f. DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1985.

¹³¹ C.f. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 9ª ed., 1997.

com o espectador uma relação de “estar-com”, uma proximidade. Neste caso, a câmera funciona como o narrador que demonstrando o desejo da personagem em se relacionar sexualmente com a pedra, dando a entender que aquilo só acontece na mente, no interior da personagem. Na seqüência o mesmo ator atravessa o lago da gruta e no outro extremo acaricia as cordas de uma harpa que não emite som, como que deixando a construção sonora ser efetivada pela mente de cada expectador. Esta seqüência de cenas termina com um *contre-plongée* da abertura da gruta entremeada por uma rocha em forma de símbolo fálico que parece evidenciado não só pela posição em que é feita a cena, de baixo para cima, como pela iluminação na entrada da gruta se refletindo sobre a rocha e criando uma aura visual.



Fotograma 129; cor

Toda a seqüência é ambientada por uma trilha sonora que se soma aos objetos representados, são sons da natureza e profundos silêncios que reforçam a cena com intenção de integrar o espectador com a exuberância da natureza. A plasticidade da cena ganha foros de simbologia e erotismo se considerarmos que tradicionalmente a pedra ocupa um lugar de distinção. A simbologia nos orienta para uma estreita relação entre a pedra e a alma, e de acordo com o mito de Prometeu procriador da humanidade, as pedras conservam um odor humano.

“A pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e descida. O homem nasce de deus e retorna a deus. A pedra bruta desce do céu; transmutada ele se ergue em sua direção” (Chevalieer e Gheerbrant, 2000, p.15).

A pedra bruta é tida ainda como andrógena, fundando a androginia a perfeição da condição primordial. Sendo ela talhada os princípios se separam. Ela pode se cônica ou cúbica. “A pedra cônica representa o elemento masculino e a pedra cúbica o

elemento feminino. Se o cone repousar sob o pedestal reúnem-se assim os princípios masculinos e femininos. A pedra é viva e dá a vida, por isso é símbolo da terra mãe” (Chevalier e Gheerbrant, 2000, p.15).

Importante lembrar que a gruta é a revelação de imagens de repouso, lugar ideal dos devaneios e do refúgio. Para Afonso de Castro, “a gruta traz em si a dialética do medo e do refúgio, e os devaneios dela levam o sonhador às profundezas da noite, da noite subterrânea, do verdadeiro silêncio” (1999, p.109). Para Bachelard, “as ambivalências das imagens da gruta suscitam desejos inconscientes do paraíso inicial, do retorno à mãe, à terra-mãe, da volta do filho pródigo que busca acolhida” (In: CASTRO, 1999, p.109). Quanto a este aspecto afirma ainda Bachelard (1989)¹³² que habitar uma gruta é iniciar uma meditação terrestre, é participar da vida no seio da própria terra.

O quinto plano que traduz os estágios de erotismo é o penúltimo do filme, protagonizado por dois caramujos na intimidade do ato sexual que reafirma o processo de tradução intersemiótica do espírito erótico da poética de Barros.



Fotograma 130; cor.



Fotograma 131; cor.



Fotograma 132, cor.



Fotograma 133; cor

¹³² C.F. BACHELARD, Gaston. *A Chama de uma vela*. Tradução Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro; editora Bertrand, 1989.

Muito presente no primeiro verso do poema: *Usava-se até o orgasmo*, e que não aparece na última cena, pois só são projetados na tela preta, em forma de fragmentos, grafados em branco, os dois últimos versos de uma estrofe do poema que pertence a segunda parte do livro *Matéria de Poesia*, denominada COM OS LOUCOS DE ÁGUA E ESTANDARTE (só consta no filme a parte grifada).

II

COM OS LOUCOS DE ÁGUA E ESTANDARTE I

(...)

Usava-se até o orgasmo:

- Estou apto a trapo!

*A gente é rascunho de pássaro**Não acabaram de fazer...*¹³³

O fragmento afirma que não somos nada além de um projeto em andamento, projeto que ficou no rascunho. Se quisermos, cantamos como os pássaros, já provamos inclusive que podemos voar como os pássaros, apesar de não termos asas. Voamos de avião, de asa delta, ou apenas nas asas da imaginação. Não somos nada além de um pedaço insignificante (um trapo) e estamos aptos ao que quisermos ser, pois como assegura Barros somos seres em progressiva construção, incompletos, *rascunho de pássaro* que *Não acabaram de fazer*.

Na poética de Barros, a poesia, portanto, transforma-se em objeto da posse do prazer, o poeta assume o erotismo nas suas mais diferentes configurações, contribuindo, para a tematização do erotismo, com o deslocamento do objeto da sedução, centrando-o no próprio fazer poético, a exemplo dos versos “*Poeta é o ente que lambe as palavras/ e depois se alucina.*” A relação do poeta com as palavras é mais que fundamental, é uma relação de fusão, assim como a afinidade com a própria natureza se dá por reentrâncias: “*Eu tenho um gosto rasteiro de/ ir por reentrâncias*”. GA, 45). Na verdade, esta relação tem a força da lascívia e do erótico, como afirma os versos: “*A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as palavras/ neste coito de letras!*” (GA, 43).

A tradução filmica de *Pizzini*, diferentemente do enfoque dado ao tema por Barros, opera sutilmente com o deslizamento do desejo para o signo natureza. Ela é a

¹³³ Poema do Livro *Matéria de Poesia* da GEC. (BARROS, 1990, p. 185)

própria metáfora do desejo e, por isso, o cineasta lhe confere aspecto sinestésico. Há, portanto, na construção cinética de Pizzini uma reatualização dos signos poéticos de Barros, de modo a sintonizar sua poética cinematográfica com o perfil de uma eroticidade em plena harmonia com o tratamento que lhe confere o poeta.

4.8 Matizes de um barroco mestiço

A intertextualidade é uma forma elementar de diálogo, seja através da citação, da colagem, da superposição, ou da analogia, tinge as redes do texto modificando suas texturas e sua geologia (SARDUY, 1979). O grama fonético, anagrama, o labirinto o esconde-esconde, a anamorfose, o emprego da aliteração constantes em *Caramujo-flor* compõem alguns dos elementos da semiologia do barroco ou neobarroco latino-americano, proposto por Sarduy.

A mescla de códigos (o verbal, o oral, a imagem plástica, a fotografia, as artes gráficas, as artes visuais) fazem do cinema de Pizzini um conjunto de sistema semiótico modelizante, ou seja uma linguagem atravessada por diversas linguagens. Este entrecruzamento de códigos como textos de cultura que se recodificam, mesmo sem perder os traços que os distinguem, geram novos textos. Como texto de cultura o cinema de Pizzini se edifica como encontro de signos de várias esferas e tempos distintos, em um espaço de fronteira, em um espaço de semiiose. Portanto a mescla de códigos, a inter e a intratextualidade, o corte, a colagem, intrínsecos do processo de produção que como tatuagem, participam ou não do processo de criação, funciona como escritura entre a escritura (SARDUY, 1979).

A profusão de materiais captados pela câmera de Pizzini, a luz solar, o mar, os rios, as cachoeiras, as pedras, os animais, as cores, os contrastes de luz e sombra, as mesclas, engastes de linguagem, funcionam como uma relação nova entre homem e natureza, corpo e paisagem, numa contínua relação dos objetos com os temas. A eroticidade, não de conteúdo, mas da retícula de um designer erótico, em que o tema não se mostra, mas se revela na passagem pelos efeitos de luz avultando seus contornos de eroticidade. Todos esses aspectos são denunciadores de nossa condição barroca e mestiça.

Caramujo-flor é um filme “barroco que se apresenta, portanto, como uma rede de conexões sucessivas, filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional e plana, mas em volume, espacial e dinâmica.”(SARDUY, 1979, p.69). Um barroco em que a carnavalização se insere como traço específico. A mistura de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso no outro, o que consiste naquilo que afirmava Bakhtin que “a palavra barroca não é só o que figura, mas o que é figurado” (In: SARDUY, 1979, p.69). Esses elementos se encontram situados nos pontos nodais do discurso cinético de Pizzini, inscrevendo este como um cineasta que desenvolve um *cinema de poesia* barroco e mestiço.

NO FINAL DO MOSAICO, O REJUNTE POSSÍVEL

*O conceito de texto definitivo só
corresponde à religião e ao cansaço.*

J. L. Borges

Toda obra de arte se distingue por apresentar uma visão imaginária e original do universo, não se confundindo com a representação dos fenômenos. Toda arte é única e insubstituível e contém em si uma harmonia que não é a mesma dos objetos da natureza. As obras de artes, assim como os trabalhos tecno-científicos, são assinados como produto de um certo indivíduo que vive em um determinado momento sócio-histórico. O objeto por ser metafórico nos obriga a ressaltar que o modelo científico não corresponde à analogia dos fatos concretos e a lembrar, no entanto, que grande parte do pensamento sobre o mundo se baseia em metáforas que facilitam o entendimento concreto mas, que fazem destas uma das expressões do julgamento de valor nas ciências. Nosso trabalho reforça a não crença na neutralidade e possível imparcialidade da teoria científica que faz esta se aproximar do mito. Ao contrário das questões gerais dos mitos, que encontram respostas consideradas definitivas por serem homogêneas, fechadas e resistirem aos questionamentos, nossa análise se pauta em reflexões construídas sob o signo da não definição. Portanto, nosso trabalho, como um *work in progress* (trabalho em progresso), se voltou, à obra de arte filmica, de Pizzini, *Caramujo-flor* no sentido de perceber sua construção como ensaio “poético-cinematográfico”, cuja percepção do olhar (do cineasta-autor) flagra os acontecimentos, em forma de fragmentos que se sucedem numa sintagmática estruturada pela colagem desses, compondo uma obra, que se constrói, por sua vez, pela força desses cacós.

Portanto, neste diálogo de análise, provisório e inacabado, como em qualquer diálogo sobre arte em que não há plenitude de certezas absolutas, observamos que a base construtiva da obra do *cinema de poesia* de Pizzini se alicerça nas simultaneidades, sobretudo na técnica da montagem e nos procedimentos barrocos e mestiços, em que as superfícies expostas e os pontos de vista tornam-se inventário do tempo, que possui suas interfaces inscritas na paisagem pantaneira, rural – em contraste (rápido e fugaz) com a paisagem citadina (interiorana e/ou metropolitana) –, e fronteira constituinte do universo geográfico do extremo oeste do Brasil. Ou, então, no enfeixamento dessas duas faces, enquanto interfaces, como na Fita de Moebius¹³⁴, cujo destaque é para o fato desta só ter um lado: podemos ir de um ponto de um ‘lado’ da faixa a qualquer ponto do

¹³⁴N.E.: Escher apresenta, em 1961, em sua Fita de Moebius I, e a faz com formigas passearem em sua superfície contínua em 1963, na Fita de Moebius II. Lacan, por sua vez, fazia os auditores de seu Seminário sentirem ativamente essa figura topológica que põe em continuidade dentro e fora numa mesma superfície e ressaltava a importância do corte da fita na linha de seu comprimento, que não produz duas bandas moebianas, mas uma só fita não-moebiana. Para o psicanalista, a fita de Moebius não seria mais do que esse corte, ato que faz nela surgir a diferenciação entre dentro e fora. É provavelmente por isso que Lacan a define como “o suporte estrutural do sujeito como divisível”. Apud Kaufmann, P. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*. O legado de Freud e Lacan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 505.

'outro' lado, através de um caminho contínuo sem nunca perfurar a superfície. Então a faixa de *moebius* não tem um lado de 'dentro' nem de 'fora', somente um em que o fora é ao mesmo tempo o dentro, num processo *ad infinitum* representado pelo desenho da lemniscata¹³⁵, induzindo a representatividade de bifurcação, de enfeixamentos, de fronteiras, enquanto caminhos, interfaces e entrecos possíveis.

Por seu sentido icônico, sua fragmentação semântica, *Caramujo-flor* transforma-se num corpo semiótico que re(lê) a obra de Manoel de Barros, através da imagens movimento, da retina filmica, que segue as linhas de ebulição das imagens poéticas verbais. Nesse veio, um assentado momento, um instante, pode constituir, adiar, chegar ou distanciar uma imagem da outra, concomitantemente, organizando, segundo nossa leitura a composição de um mosaico.

Neste sentido, a imagem aparece como oxímoro, pois flutua entre a inscrição da matéria e a virtualidade de efeitos visuais. Na série de imagens filmicas de Joel Pizzini, percebe-se este fenômeno a começar pelo próprio título do filme: *Caramujo-flor*, que insere a antítese, da convergência e da divergência, do dois mundos categoriais distintos que se imbricam de forma metafórica, assim como a poesia de Barros que não alude “comunicar nada” por não “possuir nenhuma mensagem” ou, ainda, como afiança Barros, em entrevista à revista *Bric à Brac*, III: “(...) Queria apenas me ser nas coisas. Ser disfarçado. Isso que chamam de mimetismo. Talvez que chamam de animismo, que me animava. E essa mistura gerava um apodrecimento dentro de mim”. Que por sua vez causa uma fermentação que “exala uma poesia física que corrompe os limites do homem” (1989, p.36).

Por ser aberta a sentidos vários e interpretações diversas, a obra de Pizzini, transcende a totalidade unitária e harmoniosa e assim assume a lógica de uma composição que conserva os traços da fissura. Portanto, ponderamos que, este cineasta, consegue arquitetar uma obra, contaminada pelos princípios advogados por Barros, inserindo-se na dinâmica da mestiçagem, que defende a premissa de que o devir não se adivinha já que sua alteração é uma constante. O *cinema de poesia mestiço*, de Pizzini, opera “através da lógica da desintegração de formas e da recuperação de fragmentos” (SANTOS, 2006, p.208), construindo assim uma nova lógica. Para Boaventura de Souza Santos este tipo de procedimento “produtivo-destrutivo tende a refletir as

¹³⁵ N.E.: Lemniscato em português, ou lemniscata em latim, é o nome do símbolo do infinito, o conhecido “oitto deitado”, ou um “laço simples”. Esta palavra tem origem do latim e significa “Laços Simétricos”. Cassini é o sobrenome do astrônomo francês Jacques Cassini (1677-1756), que elaborou a fórmula que resulta no símbolo infinito que tem o conceito de infinito.

relações de poder entre as formas culturais originais (ou seja, os grupos culturais que as sustentam)”. Por isto a mestiçagem, no caso a de Pizzini, favorecida pela subjetividade barroca substitui essas relações de poder por “uma autoridade do partilhamento, uma autoridade mestiça” (2006, p.208).

A obra de arte mestiça não responde a uma intenção de significação do artista, ou do leitor, mas abre-se a todas as interpretações possíveis. Por isto nossa leitura é uma das possibilidades de análise, colhida no fulgor de uma visão, que permanece disponível e atenta ao outro, através de lógicas singulares, de realização e variação, flutuantes e mestiças, que se inscrevem nos modos de organização do pensamento e da leitura.

Como toda observação tem por trás de si um referencial teórico, fica claro que a obra em estudo só pode ser descrita por conceitos flutuantes. Por isto o alicerçamento deste estudo em teorias que fogem do ensimesmamento e que, por sua vez, tendem a excluir o entorno da cultura. Pois, como diz Martín-Barbero (2002, p.16) “os tempos não estão para a síntese (...)”. Isto posto, chegamos a um rejunte possível, mas não definitivo, para nosso mosaico de análise, uma vez que cada caco, cada pedaço, cada cor, se transformará a cada leitura, alterando a imagem e a textura do mesmo.

BIBLIOGRAFIA

FILMOGRAFIA

PIZZINI, Joel. *Caramujo-Flor* (Curta metragem).

Diretor: Joel Pizzini.

Gênero: Experimental, Ficção.

Elenco: Ney Matogrosso/Rubens Correa/Tete Espínola/Aracy Balabanian/Almir Sater.

Ano: 1988.

Cor: Colorido.

Bitola:35mm.

BIBLIOGRAFIA – MANOEL DE BARROS

ARRUDA, Marta de. Um luar de brilhos dos olhos dos sapos. In: *Diário de Cuiabá*, Cuiabá/MT, DC ilustrado, 21/11/1993

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990¹³⁶

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 1998, 3ª ed.

_____. *Poemas concebidos sem pecado* Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, 8ª ed.

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1998, 6ª ed.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹³⁶ N.E.: publicado em 1990 pela Civilização Brasileira reúne as poesias de nove obras de Barros: *Poemas concebido sem pecado* (1937); *Face Imóvel* (1942); *Poesias* (1956); *Compêndio para uso de Pássaros* (1961); *Gramática Expositiva do Chão* (1969); *Matéria de Poesia* (1974); *Arranjos para assobio* (1982); *Livro de pré-coisas* (1985), *O Guardador de Águas* (1989).

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Memórias inventadas: a Infância*. São Paulo: Planeta, 2003

_____. *Memórias inventadas: a Segunda Infância*. São Paulo: Planeta, 2006

_____. *Poemas Rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001

_____. *Poeminhas pescados numa fala de João*. Rio de Janeiro: RCB, 2000

_____. *Cantigas por um passarinho a toa*. Rio de Janeiro: Record, 2002

BASTIDE, Roger. *Brasil, país de contraste*. São Paulo: Editora Difel, 1959.

CAMARGO, Ortiz de, Goindira. *A Poética do Fragmentário: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CAMARGO, Ortiz de, Goindira. A lírica impertinente de Manoel de Barros. In: *Princípios*, nº 55, pp. 68 - 75, 1999.

CAMPOS, Cristina. *Pantanal Mato-grossense: o semantismo das águas profundas*. Cuiabá: Entrelinhas, 2004.

CARPINEJAR, Fabrício. “Entre os pregos e o pregador: Quando o autor teoriza a própria obra”. In: *Rascunho*. Publicação da Editora Letras e Livros, Encartado no Jornal do Estado, Curitiba/PR, Ano 2, nº 21, pág. 04, Jan/2002.

CASTELLO, José. “Manoel de Barros: retrato perdido no pântano”. In: CASTELLO, José. *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CASTRILLON, Olga Maria. “Silêncio e Ruído: dupla possibilidade da linguagem”. In: *Revista de Estudos Acadêmicos do Departamento de Letras da UNEMAT, Cáceres/ MT*, pp. 77 – 81.

CASTRILLON, Olga Maria. “As “Ignorças” de Manoel de Barros”. In: *A Notícia, Cáceres/ MT*, ano 1, nº 4, 07-13/08/1999.

CASTRILLON, Olga Maria. “Pantanal: o conto e o homem”. In: *A Notícia, Cáceres/ MT*, ano 1, nº 11, 24-30/09/1999.

CASTRILLON, Olga Maria. “Manoel de Barros: uma experiência com a palavra”. In: *A Notícia, Cáceres/ MT*, ano 1, nº 27, 28/01-03/02/2000.

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Brasília: UnB (Departamento de Literatura Brasileira), 1991.

CASTRO, Afonso de. Manoel de Barros: O livro das Ignorças. In: *Ko`ẽmbá Pytã. Revista de Cultura da Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande/ MS*, ano 1, nº 4, pp. 03 – 09, Jun-Jul/ 1994.

CECIM, Franz, Vicente. O sonho de uma sombra. In: *Rascunho*. Publicação da Editora Letras e Livros, Encartado no Jornal do Estado, Curitiba/PR, Ano 2, nº 21, pág. 05, Jan/2002

CRUZ, Mian da, Éster. *A metapoesia em Manoel de Barros*. disponível em <<http://www.portrasedasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=literatura/docs/metapoesia>>, em 25/06/2006 .

FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças/ MT: UFMT, 1987.

LIMA, Corrêa, Carlos Emilio. Entrevista con Manoel de Barros. In: *El Paseante*, nº 11, Madrid, 1990.

MARINHO, Marcelo (et al.). *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: UCDB, 2002

MARTINS, Bosco & TRIMARCO, Cláudia & DIEGUES, Douglas. “Três momentos de um gênio”. In: Caros Amigos, São Paulo, Ano 10, nº 117, Dez/2006

MENEGAZZO, Maria Adélia. “Aspectos da poética de Manoel de Barros”. In: Ko`ẽmbá Pytã. Revista de Cultura da Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso, Campo Grande/ MS, ano 1, nº 1, pp. 03 – 14, Mar-Abr/ 1993

MENEZES, Edna. *Manoel de Barros: o poeta universal de Mato Grosso do Sul* Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ednamenezes1>>, em 25/06/2006.

MICHALSKI, Yan. Rubens Corrêa. In: _____. *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito e inconcluso, elaborada em projeto para o CNPq.

NETO, Sanches, Miguel. *Achados do Chão*. Ponta Grossa/PR: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.

NOGUEIRA, Cardeal, Elis Regina. “Manoel de Barros: Poesia é a voz das imagens”. In: Prosa. Revista de Comunicação, Cultura e Letras da Uniderp, Campo Grande/ MS, Ano 1, nº 1, Set/2001.

PEN, Marcelo. “Retrato do artista quando coisa”. In: Folha de São Paulo, São Paulo, Ilustrada E4, 10/11/2004.

PINHEIRO, Brefore, Carlos Eduardo. “O hermetismo da poesia de Manoel de Barros”. In: Universitária. Revista das Faculdades Integradas Toledo, Araçatuba/ SP, v. 3, nº 2, pp. 25 – 33, Jan/2000.

POLZONOFF JR., Paulo. “Tiro errado em sabiá cantante”. In: *Rascunho*. Publicação da Editora Letras e Livros, Encartado no Jornal do Estado, Curitiba/PR, Ano 2, nº 21, pág. 04, Jan/2002.

RUSSEFF, Ivan & MARINHO, Marcelo & SANTOS, Nolasco dos, Paulo Sérgio (orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande: UCDB, 2003.

SILVA, Grácia da, Kelcilene. “Poesia: ocupação da imagem pela palavra”. In: Papéis. Revista de Letras da UFMS, Campo Grande/ MS, v. 2, nº 4, pp. 6 -13, Jul/Dez 1998.

VASCONCELOS, Vânia Maria de. “A Poética de Manoel de Barros: uma obra de invenção”. In: Papéis. Revista de Letras da UFMS, Campo Grande/ MS, v. 7, nº 13, pp. 48 - 57, Jun/2003

BIBLIOGRAFIA de Barros que consta no acervo de livros, teses¹³⁷, artigos, entrevistas e matérias sobre Manoel de Barros pertencentes à GLEBA EXPOSITIVA MANOEL DE BARROS, conforme consta em <<http://www.unibosco.br/pesquisa/Gleba>> Acesso em 15/12/2005.

ACCIOLY, Anna. “Manoel de Barros: O POETA”, In *Good Year*, São Paulo, s.e., 1989, pp. 116-117.

ALBUQUERQUE, Lina de. “Um poeta sai da sombra”, In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10/10/87.

ANTENORE, Armando. “Coletânea resgata livro como objeto de arte”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 23/08/97.

ASSUNÇÃO, Paulinho. “Das artes do Assobio”, In *O Estado de Minas*. Minas Gerais, 1/10/83.

ASSUNÇÃO, Paulinho. “As pré - coisas de Manoel de Barros”, In *O Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais, 23/01/86.

ARAGÃO, Diana. “Criador de pérolas”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, julho de 1987.

ARRUDA, Heraldo Povoas de. “A metapoética de Manoel de Barros”, In *revista Letras e Artes*, junho de 1990.

AUGUSTO, Sérgio. “As almas da festa”, In *revista Leia*, s.e., junho de 1987.¹³⁸

AUGUSTO, Sérgio. “A ‘dupla dinâmica’ da poesia carioca lança seus novos livros”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/10/88.

AVELLAR, José Carlos. “Rascunho de Pássaro”, In *Última Hora*, 24/08/89.

BARROS, André Luis. “O tema de minha poesia sou eu mesmo”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24/08/96.

¹³⁷ Os livros “A loucura da palavra” de José Fernandes e “Achados do Chão” de Miguel Sanches Neto, assim como a tese de doutoramento “A Poética do Fragmentário: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros” de Goindira de F. Ortiz Camargo, pertencentes a este acervo, foram, também, adicionados à Bibliografia Geral no intuito de facilitar eventuais consultas.

¹³⁸ Essa matéria, apesar de inserida no acervo, não traz nenhuma informação sobre Manoel de Barros. Nem mesmo chega a citar seu nome.

BARROS, André Luiz. “A noite de gala da literatura”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/06/94.

BARROS, Manoel de. “Olhos Parados”, In *Jornal*, 08/10/44.

BARROS, Elaine. “Homenagem a um poeta”, In *Última Hora*, 21/08/89.

BARBOSA, Frederico. “Poeta elabora a gramática das coisas inúteis”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01/12/90.

BAUINAIN, Marcelo. “‘Caramujo’ de Pizzini faz sucesso na Europa”, In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 07/07/93.

BAZIL, Sérgio. “Caramujo - Flor é aplaudido”, In *Correio Brasiliense*. Brasília, 14/06/89

BIRAM, Tagore. “O desconsertador de linguagens”, In *Jornal do Brasil Central*. Campo Grande - MS, 03/10/94.¹³⁹

BIRAM, Tagore: “Obra de Manoel de Barros vai à Frankfurt”. In *Diário da Serra*. Campo Grande, 10/03/94.

BIRAM, Tagore. “O poeta amanheceu, de novo”, In *Jornal do Brasil Central*. Campo Grande - MS, 21 a 27/11/93.

BORGES, Zulcy. “Presidentes terão aula de ecologia no Juburu”, In *Jornal de Brasília*. Brasília, 24/05/92.

BORGES, João. “A natureza num amor de ignorante”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 23/11/93.

BORGES, João. “Gramática remota da pureza perdida”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 25/7/93.

BRANCO, Lucia Castello. “Palavra em estado de larva”, In *O Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais, 18/08/84.

BRITO, Orlando. “Paisagens de água e de árvores”, In *revista Veja Centro - Oeste*. Rio de Janeiro, 23/10/91.

CAMARGO, Éverson Faganelo. “Curta Caramujo - Flor inova com simplicidade e imediata emoção”, In *O Estado de Florianópolis*. Florianópolis - SC., 14/06/89.

CAMARGO, Goindira de F. Ortiz. “A Poética do Fragmentário: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros”. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CAMARGO, Maria Silva. “Memória do Império”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/08/89.

¹³⁹ Essa matéria, na verdade, foi publicada no dia 03/09/1994. Entretanto, face a essas e outras discrepâncias, foram mantidos os dados constantes no Acervo “Gleba Expositiva Manoel de Barros”.

CANÇADO, José Maria. “A palavra essencial”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20/10/96.

CANÇADO, José Maria. “O escárnio e a ternura”, In *revista Leia*, junho de 1987.

CARDIM, Ismael. “Um poeta em Mato Grosso”, In *Jornal À Crítica*. Campo Grande - MS, 2 a 09/08/74.

CARDIM, Ismael. “Um poeta sem pecado”, In *Jornal À Crítica*. Campo Grande - MS.

CASTELLO, José. “Manoel de Barros faz do absurdo sensatez”, In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18/10/97.

CASTELLO, José. “ ‘Minha poesia é torta’ diz Manoel de Barros”, In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18/10/97.

CASTELLO, José. “Manoel de Barros busca o sentido da vida”, In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03/08/96.

CAVALCANTI, Valdemar. “Notícias em poucas linhas”, In *Jornal Lux*. Rio de Janeiro, 08/07/61.

CHICARINO, Carlos. “Câmera no Pantanal”, In *Estado de São Paulo*. São Paulo, 25/10/87.

COELHO, Marcelo. “Barros tem sabor artificial de galinha caipira”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 31/12/93.

COELHO, Marcelo. “Manoel de Barros não é Shakespeare” In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/01/94.

CORDOVIL, Cláudio. “Literatura Brasileira invade Paris”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 04/03/98.

CORREIA, Tina. “O poeta do Lixo”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01/12/90.

COUTO, José Geraldo. “Poesia de Manoel de Barros está de volta”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10/02/96.

COUTO, José Geraldo. “Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/11/93.

COSTA, Thaís. “O poeta vive do Mistério”, In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 1993.

COSTA, Thaís. “O Universo de Manoel de Barros, segundo Joel”, In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 05/05/87.

DIAS, Levindo. “A leitura cinematográfica de Manoel de Barros”, In *Diário da Serra*. Campo Grande - MS, 13/05/87.

DOUCHEt, Jean. “Curta ‘Caramujo - Flor’ busca a natureza”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22/12/89.

FAGÁ, Marcelo. “Nasce um poeta, aos 72 anos”, In *IstoÉ Senhor*. São Paulo, p.72 a 74, 01/03/89.

FERNANDES, José. “A loucura da Palavra”. Barra do Garças/MT, UFMT, 1987.

FERNANDES, José. “O Tropicalismo telúrico de Manoel de Barros”, In *Revista do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Goiás*. Goiás, jan./jun. 1983.

FERNANDES, Millôr. “Olha aí moçada, poesia é isso!”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/11/85.

FILHO, Hidelbrando Barbosa. “A lógica abismada da poesia”, In *O Norte*, 22/03/92.

FRANCISCO, Severino. “Êxtase da poesia de Manoel de Barros”, In *Jornal de Brasília*. Brasília, 06/02/94.

FRANCISCO, Severino. “Desencontro com Manoel de Barros”, In *Jornal de Brasília*. Brasília, 28/03/94.

FRAGA, Alex. “Uma viagem através da poesia viva de Manoel de Barros”, In *Diário da Serra*. Campo Grande, 17/08/93.

FRAGA, Alex. “Globo Ecologia traz a poesia de Manoel de Barros”, In *Diário da Serra*. Campo Grande, 21/12/92.

FREITAS, Antônio. “O curta ganha espaço”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 21/08/89.

FILHO, Antônio Gonçalves. “Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15/04/89.

GRAMADO, Éverson Faganelo “Curta Caramujo - Flor inova com simplicidade e imediata emoção”, In *O Estado*. Florianópolis, 14/06/89.

GRIINEWALD, José Lina. “Poeta com máscara de filósofo popular” In *O Globo*. Rio de Janeiro, 21/09/96.

GUIZZO, José Otávio. “Manoel de Barros: sobreviver pela palavra”, In *Revista Grifo*, maio de 1979.

IORI, Cristina. “Surrealista, primitivo. O cinema descobre Manoel de Barros.”, In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08/09/87.

JABOR, Arnaldo “Brasileiros querem a poesia vital da lama”, In *Folha de São Paulo*. São Paulo, 08/09/92.

JANSEN, Roberta. “Manoel de Barros salva palavras da mesmice”, In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 15/05/95.

JÚNIOR, José Rezende. “E tudo acaba em música”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01/11/88.

JÚNIOR, Maurício Melo. “Resgate sonoro da palavras”, In *Correio Brasiliense*. Brasília, 03/09/96.

LEONARDOS, Stella. “Compêndio para Uso dos Pássaros”, In *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 16/07/61.

LIMA, Abdias. “Estante de Livros”, In *A Fortaleza*, 30/11/74.

LOBATO, Eliane. “O murmúrio das palavras”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 07/11/90.

LOBATO, Eliane. “Poeta de pés no chão”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 14/06/90.

LOPES, Adélia Maria. “Um filme para poemas de Caramujo - Flor”, In *O Estado de Paraná*. Curitiba - Paraná, 19/07/87.

LUCINDA, Elisa. “Poesia em comunhão”, In *Jornal Brasiliense*. Rio de Janeiro, 22/06/97.

MAGIOLI, Ailton. “Vagalumes driblam as trevas”, In *Tribuna de Minas*. Minas Gerais, 21/12/88.

MAYRINK, Geraldo. “Com lama, suor e solidão”, In *Veja*. São Paulo, 05/01/94.

MAUAD, Isabel Cristina “Poeta busca estética do ordinário”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 29/12/91.

M.M. “ ‘Filhos’ líricos de Adélia Prado e Manoel de Barros”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21/06/92.

MARIANO, João. “Manoel de Barros”, In *Caros Amigos*, número 03, São Paulo, 1997.

MARIANO, João: “Manoel de Barros: O poeta por natureza”, In *Fundação de Cultura*. Campo Grande, 2 semestre de 1996.

MARTINS, Wilson. “Olhar francês sobre nossa poesia”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 04/04/98.

MEDEIROS, Sérgio. “A parábola do João de Barros”, In *Jornal da Cidade*. Campo Grande, 10/12/83.

MEDEIROS, Sérgio. “Novos poemas de Manoel de Barros ganham edição de luxo”, In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08/09/93

MEDEIROS, Sérgio. “Os vários duplos de Manoel de Barros”, In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14/12/96.

MILLEN, Manya. “Um poeta em plena infância”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/11/98.

MINDLIN, José. “Alterações íntimas entre o mundo e o corpo”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 23/11/93.

MORAES, Santos. “Os prêmios do Instituto”, In *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 28/06/61.

NAME, Daniela. “Um inventor de palavras”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 02/03/96.

Name, Daniela. “Manoel de Barros diz ‘nada’ e Cony faz entrevista na entrega do Prêmio Nestlé”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 07/06/94.

NAME, Daniela e Pires, Paulo Roberto. “Inspiração do nada e nas muitas caras da cidade”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 26/12/93.

NETO, Miguet Sanches. “Achados do chão”, In *Universidade Estadual de Ponta Grossa*. Paraná, 1997.

NETO, Gualter Mathias. “Caramujo do Pantanal”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 06/07/87.

NOGUEIRA, Rui. “O poeta andarilho do Pantanal”, In *Correio Brasiliense*. Brasília, 05/07/87.

NOGUEIRA, Albana Xavier e Vallezi, WALDOMIRO. “Manoel de Barros: ruptura lingüística na poética Sul-mato-grossense”, In *MS Cultura*. Campo Grande.

PAULA, Caco de. “O fazedor de inutensílios”, In *Veja Centro Oeste*, 24/10/91.

Pestana, André. “Manoel de Barros”, In *O Lutador*. Belo Horizonte, 05/11/91.

PETRILHO, Mila. “Mato Grosso promove curta sobre poeta”, In *Correio Brasiliense*. Brasília, 31/10/88.

PINHEIRO, Márcio. “ ‘Conversamentos’ de Manoel de Barros”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20/03/94.

REZENDE, Otto Lara. “De mais e de menos”, In *O Globo*. Rio de Janeiro, 18/08/85.

RODRIGUES, Claufe. “Versos e visões que perseguem a simples natureza as coisas”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05/02/94.

RÓNAI. “Uma beleza”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07/10/86

ROSA, Maria de Glória Sá. “Considerações sobre Concerto a Céu Aberto para Solos de Aves”, In *Correio do Estado*. Campo Grande, 01/02/92.

SPÍNDOLA, Pedro. “Manoel de Barros, sem bairrismo”, In *Diário da Serra*. Campo Grande, 17/07/97.

SPITZ, Eva. “O poeta que poucos conhecem”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 08/12/88.

SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. “Manoel de Barros: poetíssimo”, In *Revista Panoram*, ano33, nº 337, 1987.

TRIGO, Luciano. “Perguntas para Manoel de Barros”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, julho de 1989.

TURIBA, Luiz. “Manoel de Barros, o poeta vai sair do limbo”, In *Correio Brasiliense*. Brasília, 26/03/89.

VASSALLO, Márcio. “Nada é tão poético quanto a inutilidade”, In *Revista Lector*, 1996.

ZAPPA, Regina. “Coisas do pantaneiro gentil”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26/08/98.

WALDMAN, Berta. “O mágico Cerco”, In *Revista Leia*, nº 104, junho de 1987.

WALDMAN, Berta. “A poesia de Manoel de Barros: uma Gramática Expositiva do Chão”, In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27/05/89.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBÈRA, François (org.). *Les formalistes russes et le cinema – poétique du film*. Trad. Valérie Posener, Régis Gayraud e Jean-Charles Peuch. Paris: Éditions Nathan, 1996.

_____. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. *O jogo da imagens no universo de criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume, 1999.

ANTONIO, M. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Paixão Humildade e Morte*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

ARTHUUR, Omar. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ASSIS, Paulo Avelino de (trad.). *Bíblia Fácil*. São Paulo: Centro Bíblico Católico, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A água e os Sonhos - Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins fontes, 1989.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

_____. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1989.

- _____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A Chama de uma vela*. Tradução Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro; editora Bertrand, 1989.
- BASTIDE, Roger. *Brasil, País de Contraste*. São Paulo: Editora Difiel, 1959.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Trad. Ivan Junqueira et alii. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAKHTIN, Mikahil A. *Estética da Criação Verbal* (trad. Maria E.G.G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1979/1992.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. “Arte y responsabilidad”. In *Estética de la creación verbal* (tradução de Tatiana Bubnova). México: Siglo Veintiuno, 1982.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski* (tradução de Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (tradução de Aurora F. Bernardini e outros). São Paulo: Hucitec e Fund. para o Desenv. da Unesp, 1988.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997
- BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- _____. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977.
- _____. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.
- _____. *S/Z*. Trad. Maria Santa Cruz. Lisboa: Edições 70.
- _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa et alii. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, Jorge Luís. “A Leopoldo Lugones”. In *Nova antologia pessoal*. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difel, 1982.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

BUZZI, Arcângelo. *Introdução ao Pensar: o ser, o conhecimento, a linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CAETANO, Daniel. (Org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios*. Rio de Janeiro: Contracampo/Azougue Ed., 2005.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, s.d.

CÂMARA CASCUDO, Luís da (s.d.). *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo, Tecnoprint.

CAMPOS, Haroldo de. “Transluciferação mefistofáustica”. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. “Ruptura dos Gêneros na América latina”. Em MORENO, César Fernandez (org.) *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1967.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas, Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CAMARGO, Goiandira. *A poética do fragmentário - Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Tese de doutorado, Rio de Janeiro, 1996.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1967.

_____. “Ruptura dos Gêneros na América latina”. In MORENO, César Fernandez (org.) *América latina em sua literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *A Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASA NOVA, V. O Baile ou a Disseminação. IN: Fonseca, M.N. Oliveira, L.c. Ensaio de *Semiótica*. Belo Horizonte: FALE / UFMG, v.28/30, 1992..

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma da Fonseca. *A Costura da Colcha: uma leitura de Bernardo Élis*. Três Lagoas, 2001. Dissertação (Mestrado), Departamento de letras - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus de Três lagoas.

_____. Gicelma da Fonseca. *A Costura da Colcha: uma leitura de Bernardo Élis*. Pereira Barreto-SP: Academia Editorial, 2005.

CHALHULB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIEEeGHEERBRANT, JeanAlain. *Dicionário Símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHOMSKY, Noam. *Linguagem e Mente*. Brasília: Editora UNB, 1998.

CLEMENTE, Elvo. *Palavra*. Rio de Janeiro, Vozes, 1978..

COMPAGNON, Antonie. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

COSTA, Antonio. *Comprender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1985/1992.

_____. *Cinema I: a imagem-movimento*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 2005

_____. *A dobra; Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Cinema II: a imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUCROT, Oswald. *O Dizer e o Dito*. Campinas, Pontes, 1987.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1993

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. Col. Estudos n. 6 - Ed. Perspectiva: São Paulo SP, 1987.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994

_____. *Obra aberta - forma e indeterminação nas poéticas modernas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EIKHENBAUM, Boris. "Literature et Cinéma" (trad. V. Posener) In: *Les formalistes russes et le cinema. Poétique du film*. Paris: Natthan, 1996.

EPSTAIN, Jean. O filme contra o Livro. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969.

FERREIRA, Nadiá Paulo. "Quando se fala do amor, de que amor se fala?". In: *Ainda o amor*. (org.) David, Nazar Sérgio, RJ. EDUERJ, 1999.

FERNANDES, José. *O Poeta da Linguagem*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

_____. *A Polifonia do Verso*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições LTDA, 1978.

FIGUEIREDO, Eurídice . (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora/Niterói: Editora UFJF/EdUFF, 2005

FILHO, Ives G. M. *Manual Esquemático da História da Filosofia*. São Paulo, Ltda, 1997.

FRIEDRICH, Hugo,. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo : Duas Cidades, 1991.

GRUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma – ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. In Rocha, João César de C. (org.). Rio de janeiro, EDUERJ, 1998.

GERTTZ, Clifford *Obras e vidas- o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 1978.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*., São Paulo: Cia das Letras, 2001.

HABERMAS, Jürgen. *Discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HATOUM, Miltom. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JAMESON, Frederic. *Espaço e Imagem*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JAKOBSON, Roman. *Linguística, Poética, Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.

_____. *Linguística de Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

JARDIM, David. Júnior. *Crítica e Teoria Literária na Antigüidade*. São Paulo, Trad. Ed. Tecnoprint S. A, 1989.

FRANÇOIS Laplantine, ALEXIS Nouss. *A mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanalise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz São Paulo: Perspectiva, 1974.

GARCIA, Wilton. *Introdução ao cinema intertextual de Peter Greenaway*. São Paulo: Annablume /UniABC, 2000.

GOMES, José Luís. “O corpo é a estrutura e o dicionário emocional da história individual” In: *Representações do Corpo – Re-presenting the Body* de Macedo, Ana Gabriela e Grossegeesse, Orlando Herpérides (org.). Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2003

LAPLANTINE e NOUSS, François e Alexis. *A Mestiçagem*. Trad. Ana Cristina leonardo. Lisboa: Bilioteca Básica de Ciência e Cultura- Instituto Piaget, s.d/1997.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo ou A polêmica em torno da ilusão*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios)

LIMA, Alceu Amoroso. *O existencialismo e outros mitos de nosso tempo*. Rio de janeiro: Agir, 1956.

LINS, Augusto Estellita. *Diálogo com os Signos da Arte*. Brasília: Editora Ser, 1998.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.

LOPES, Denílson. *Nós os Mortos. Melancolia e Neo-Barroco*. Rio de Janeiro: Sete letras, 1999.

LOTMAN, Iuri e Boris USPENSKI. “Sobre o mecanismo Semiótico da Cultura”. Em *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

_____. *La Semiosfera I*. Trad. De Desidério Navarro. Madri: Ediciones Catedra, 1996.

_____. *La Semiosfera II*. Trad. De Desidério Navarro Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *La Semiosfera III*. Trad. De Desidério Navarro Madrid: Madrid: Cátedra, 2000.

- _____. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.
- _____. *A Estrutura do Texto Artístico*. Editorial Estampa: Lisboa, 1978.
- _____. "Sobre o Problema da Tipologia da Cultura". In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979
- MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2003.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001
- MARINHO Marcelo. *Grnd Srt~ Vertigens de um enigma*. Campo Grande: Letra Livre, 2001.
- MATURANA, Humberto *A ontologia da Realidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- MATURANA, Humberto R. *La Realidad: objetiva o construída?* Barcelona: Anthopos, 1997.
- MARTIM, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
- MESQUITA, Roberto Melo. *Gramática da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1997.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- MORIN, Edgar. *O método 4 : as idéias- habitat, vida, costumes, organização*. Trad. de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- MORENO, César Fernandes (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979
- NADER, Cid. "500 Almas: Docudrama de Joel Pizzini explora o universo mítico e existencial da cultura guató". *Enviado dia 28/06/07. Disponível em http://www.omelete.com.br/cine/100006451/500_Almas.aspx. Acessado dia 14/07/07*
- NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.15.
- NITIRNI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.
- PADILHA, Solange. *A arte como trama do mundo: corpo, grafismo e cerâmica Kadiweu*. São Paulo: PUC, 1996. (Dissertação de Mestrado)
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Ereje*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- _____. *Escritos póstumos*. Lisboa: Moares, 1979.
- _____. *As últimas palavras do herege*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.

_____. Os jovens infelizes, antologia de ensaios corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacyr Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *A dupla chama - Amor e Erotismo*, tradução de Wladir Dupont, Editora Siciliano: São Paulo, 1993/1998.

_____. *O Arco e a Lira*, tradução de Olga Savary, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982.

_____. *A outra voz*, tradução de Wladir Dupont, Editora Siciliano, São Paulo: 1990

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: FAPESP/SENAC, 1996.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da Oposição*. Piracicaba, SP: UNIMEP, 1984.

_____. "Euclides: a crônica da paisagem". Em O Clarim e a Oração – Cem anos de "Os Sertões" (Org. Rinaldo de Fernandes). São Paulo, Editora Geração, 2002.

_____. "Jornal, Cidade e Cultura". Em *Manuscrita 12: Revista de Crítica Genética*. Editora Anna Blume, 2004.

_____. *Comunicação e Cultura, Barroco e Mestiçagem (org.)*. Campo Grande: Uniderp, 2006.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. *Histórias de admirar: mito, rito e história Kadiwéu*. Brasília: UnB, 1994. (Dissertação de Mestrado)

PLATÃO. *Crátilo ou Sobre a justeza dos nomes*. Tradução do Grego por NUNES, Carlos Alberto. Belém, UFPA Ed. Universitária, 1988.

_____. Um banquete. In: _____. *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987, Série Estudos nº 93.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENTAL, E.T. *O universo fragmentário*. São Paulo: Nacional, 1975.

- ROSSI, Paolo. *O Filósofos e os Máquinas*. São Paulo: Companhia das Letras,
- RIBON, Michel. *A Arte e a Natureza*. Tradução de PELLEGRINI, Tânia, São Paulo, Papyrus, 1991
- ROSA, Maria da Glória Sá e outros. *Memória da Arte em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande, UFMS/CECITEC, 1992
- ROSSI, Paolo. *Os Filósofos e as Máquinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SAINZ DE MEDRANO, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Guadiana, 1976.
- SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Educ, 1992.
- SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado : processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP : Annablume, 1998.
- _____. *Crítica Genética - Uma nova introdução*. São Paulo: Educ, 2000
- _____. *Redes da criação*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2000
- _____. Diários de Descoberta. REVISTA CULTURA VOZES, v. 87, n. 2, p. 43-54, 1993.
- _____. Estudos Genéticos. In: ENCONTRO DE ECDOTICA E CRITICA GENETICA, 3, 1993. ANAIS. JOAO PESSOA.
- SANTAELLA, Lucia. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez:1996
- _____. *Comunicação & Pesquisa*, 2ª ed., São Paulo: Hacker, 2002.
- _____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Corpo e Comunicação: Sintoma de cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, Lucia e NÖETH, Winfried (no prelo). *Comunicação e Semiótica*. São Paulo. Hacker.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa, Vega, 1988.
- _____. O Barroco e o Neobarroco. In MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- _____. *Barroco*. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos Lisboa: Vega, 1989.
- _____. *Ensaioes generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

SOUZA, Tânia Conceição Clemente de Souza A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação *in* Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp) n ° 7 NUDECRI – Campinas, SP: Unicamp, março 2001

_____. Por uma ética do desperdício. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979..

SALLES, Cecília de Almeida.

SANTAELLA, Braga, M. L. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____. Palavra, Imagem & Enigmas, in Revista USP n. 16, dezembro de 1992 pp 37-51 - São Paulo SP.

SARAIVA, Leonardo. Início de Conversa (Entrevista com Joel Pizzini), *Revista Contra Campo*. Rio de Janeiro: v.1, n. 2, p. 20, Janeiro/Julho. 1998.

SARDUY, Severo.

SANTOS, P. S. N.. Nas malhas da rede: uma leitura crítico-comparativa de Julio Cortázar e Virgínia Woolf. Campo grande: Editora Ufms, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

SOUZA, T.C.C. de. Uma análise discursiva de Limite, CD-rom sobre Mário Peixoto, produzido pelo LIA e patrocinado pela RIO Filmes e FUNARTE, 1997^a

_____. “Discurso e imagem: perspectivas de análise do não-verbal”, Conferência no 2º Colóquio de Analistas del Discurso, Universidad del Plata, Instituto de Lingüística da Universidad de Buenos Aires, La Plata e Buenos Aires, 1997b (Publicado em Ciberlegenda 1, Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, Niterói, UFF, 1998b)

_____. “A análise do discurso e o não-verbal: o papel da imagem na mídia.” (no prelo, 2001)

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte*. Niterói, RJ: EDUFF, 1996

TELES, Gilberto Mendonça. *A Retórica do Silêncio*. São Paulo, Cultrix/MEC, 1979

TONG, Janice. “Crisis of ideology and the disenchanted eye: Pasolini and Bataille”. In *Contretemps*, nr 2, maio, 2001.

VATTIMO, Gianni. *Introdução a Heidegger*. Rio de Janeiro, Edições 70, 1987.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983/1991.

_____. *O discurso cinematográfico.; a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. “Cinema: revelação e engano”. In: NOVAES, Adauto et al (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

_____. “O discurso moderno segundo” Pasolini. *Revista de Italisnística*. São Paulo, 1 (1), p.108, jul.1983.

ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KANT, I. *Crítica da razão prática*. Edição bilingüe. Tradução Valerio

Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2003

_____. *Crítica da razão pura*. Tradução Valerio Rohden e Udo

Moosburger. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural.

_____. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e

Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Introdução á Semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

WILLIAN, H. Gass. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Cultrix, 1971.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Renascença e Barroco: Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

WALDMAN, Berta. “A poesia ao rés do chão”. *Gramática Expositiva do Chão – poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Coimbra: Almedina, 1979.

RICOEUR, Paul (1992). “O Processo Metafórico como cognição, imaginação e sentimento”, in SACKS, Sheldon (org.). *Da Metáfora*. São Paulo: Educ, pgs 145-160, 1992.

SITES

<<http://br.geocities.com>>. Acessado em 06/06/2007.

<<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2007/07/26/ult1817u6638.jhtm>>. Acessado dia 09/08/07.

<<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ney-matogrosso.asp>>. Acessado em 20/20/2006.

<<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/pos>>. Enviado por Carlos Alberto Mattos
Acessado em 14/07/07

<<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/pos>>. Enviado por Carlos Alberto Mattos
Acessado em 14/07/07

<<http://oglobo.globo.com/blogs/docblog/post>>. Acessado em 14/07/07

<<http://www.brazilecovip.com.br/pantanal.html>> Acessado, 22/11/2006.

<<http://www.contracampo.com.br/46/joelpizzini.htm>>. Acessado em 07/06/2007.

<<http://www.contracampo.com.br/46/joelpizzini.htm>>. Acessado em 07/06/2007

<<http://www.convention.gestour.com.br/webengine/servlet/Controller?command=dourados&modulo=atraturist&id=2774>>. Acessado dia 12/03/2007.

<<http://www.convention.gestour.com.br/webengine/servlet/Controller?command=dourados&modulo=atraturist&id=2774>>. Acessado dia 12/03/2007.

<<http://www.corumba.com.br/corumba/index.htm>>. Acessado em 20/06/07.

<<http://www.dicionariohouaiss.com.br/instituto.asp>>. Acessado em 13/03/2006.

<<http://www.millarch.com.br/ler.php?id=13153>>. Nasce um cineasta com a poesia de Manoel Barros

<<http://www.msnoticias.com.br>>. Acessado dia 12/06/07

<http://www.omelete.com.br/cine/100006451/500_Almas.aspx>. Acessado dia 14/07/07

<<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4805>>. Acessado 22/07/2007

<http://www.rainhadapaz.g12.br/projetos/estudomeio/bonito/bonito_gruta.htm>. Acessado em 18/06/2007.

<http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acessado, 23/07/2206.

<http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5¬icia=560>

<http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5¬icia=560>

<<http://www.terere.com.py>>, acessado 11/06/2007

<<http://www.unifolha.com.br/Materia/?id=25479>> Acessado em 11/06/2007.