

KARINA KRISTIANE VICELLI

TRANSGRESSÃO E ANTROPOFAGIA: DA POESIA DE MANOEL DE
BARROS À POÉTICA DE *CARAMUJO-FLOR*, DE JOEL PIZZINI FILHO

CAMPO GRANDE

2008

KARINA KRISTIANE VICELLI

TRANSGRESSÃO E ANTROPOFAGIA: DA POESIA DE MANOEL DE
BARROS À POÉTICA DE *CARAMUJO-FLOR*, DE JOEL PIZZINI FILHO.

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Estudos de Linguagens da
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,
como exigência para a obtenção do título de
Mestre em Estudos de Linguagens.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosana Cristina
Zanelatto Santos.

CAMPO GRANDE

2008

Aos meus avós, Choei e Judith, com gratidão.
À minha mãe, Marilu, pelo apoio sempre.
Ao Bruno, amor e amigo.
À Rosana, pela paciência e perseverança.

Agradecimentos

In memoriam, a Ricardo Fornazari, por me ensinar a amar a pesquisa, por me fazer chegar onde ele não pôde chegar, pelo desperdício de sua poesia, pela intelectualidade e pela sabedoria que muitos ignoravam;

Ao poeta Manoel de Barros;

À Professora Doutora Rosana Cristina Zanelatto Santos, por se apaixonar pelo meu trabalho e acreditar em mim, pela orientação, pela dedicação e pela confiança depositadas;

À Professora Doutora Maria Adélia Menegazzo, por despertar em minha juventude o cerne da pesquisa e o amor por suas aulas magníficas, sublimes;

Ao Doutor José Genésio Fernandes, pelos apontamentos importantes que guiaram os reparos necessários;

Ao Professor Doutor Edgar Cezar Nolasco, por instigar um desespero *blasé* pela escrita;

À Daniela Gomes Loureiro, por nos agüentar, atender e ajudar em tudo o que é preciso;

Ao amigo João Nackle Urt, pela contribuição, as traduções;

Aos colegas do Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS;

À UFMS e sua Biblioteca, pela oportunidade de estudar;

Ao meu companheiro e amigo, Bruno Rafael Almeida da Silva, pela presença e pelo incentivo;

À minha família, por não ser convencional e pela presença e incentivo;

Ao Cordel do Fogo Encantado, que me deu paralelepípedos para calçar meu chão; a São Longuinho, por achar minhas palavras perdidas; à lansã, pelo vento que embaralhou minhas frases feitas; a Sidarta, pela tranqüilidade; a Buda, pela minha loucura; às palavras, pelo poder de dispersão; e aos deuses de minhas entranhas, que me fazem gozar poeticamente.

Preciso do desperdício das palavras para conter-me

Manoel de Barros

Resumo

Lançado em 1988, o curta-metragem *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini Filho, tornou-se um dos filmes de maior importância na produção cinematográfica do Estado de Mato Grosso do Sul. Embora costume ser tratado como regionalista e utilize elementos reconhecidos como regionais, o diretor propõe uma estética fragmentada sobre as imagens, o que exige, de certa forma, a participação ativa do espectador na sua recepção. Quase todas as cenas de *Caramujo-flor* apresentam tipos, costumes e a geografia de Mato Grosso do Sul, e as falas são poemas de Manoel de Barros, poeta considerado regionalista pelo senso comum. No entanto, a linguagem surrealista do curta-metragem transcende esse limite, tornando a narrativa fílmica carregada de uma antropofagia do espaço local, transformando-o em espaço universal. Em relação à questão ideológica, usualmente há uma expectativa de que o artista de Mato Grosso do Sul tenha que expressar em sua obra o espaço onde está, devido ao fato de o Estado ter se desmembrado de Mato Grosso em 1977, desde então se criando uma necessidade em firmar-se uma identidade local. Há uma cobrança por parte especialmente do Estado e das instituições que o compõem para com os artistas de que determinados elementos devam aparecer em suas produções, tais como 'retratos' de Mato Grosso do Sul, elementos de preferência que exaltem a fauna e flora da região. Joel Pizzini Filho não deixa de utilizar esses elementos em *Caramujo-flor*, mas o faz utilizando uma poética moderna como referência, a linguagem de Manoel de Barros, construindo, assim, um jogo transgressor que se sustenta por meio da antropofagia e da deglutição onírica. Assim sendo, como abalizar o curta-metragem é uma das buscas deste trabalho, por meio da apresentação dos conceitos de cinema de poesia e da dialogicidade estabelecida com a linguagem surrealista e outros elementos. Para tanto, algumas cenas foram recortadas e suas falas transpostas e analisadas. Da leitura dessas cenas que compõem o *corpus* do trabalho, parte a tentativa de sistematização da poética do curta-metragem *Caramujo-flor*.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; Surrealismo; Antropofagia.

Abstract

Released in 1988, *Caramujo-flor*, the short film by Joel Pizzini Filho, became one of the most important movies in the cinematographic production of the State of Mato Grosso do Sul. Although usually treated as regionalistic and in spite of using elements recognized as regional, the director proposes a fragmented aesthetic of the images, what demands, in a certain way, the active participation of the spectator in its reception. Almost all *Caramujo-flor* scenes present human types, customs and the geography of Mato Grosso Sul, and the narration is composed of poems by Manoel de Barros, a poet commonsensically considered regionalistic. However, the surrealistic language of the short film exceeds this limit, filling in the filmic narrative with an anthropophagy of the local space, transforming it into the universal space. Concerning the ideological question, there is usually an expectation that the artist from Mato Grosso do Sul will express in its workmanship the space where he/she is, given the fact that the State was dismembered from Mato Grosso in 1977, which created a necessity to establish a local identity. There is pressure over local artists, especially from the State and the institutions that compose it, in order to include certain elements in their productions, such as “pictures” of Mato Grosso do Sul, preferentially elements that praise the fauna and flora of the region. Joel Pizzini Filho does not restrain himself from using these elements in *Caramujo-flor*, but he makes it by using a modern poetry as reference, the language of Manoel de Barros, constructing thus a transgressive game that supports itself by means of the anthropophagy and of symbolic deglutition. Consequently, bounding the film is one of the goals of this work, through the presentation of the concepts of poetry cinema and of the dialogicity established with the surrealistic language and other elements. In order to accomplish it, some scenes have been cut and its narrative has been transposed and analyzed. The attempt of systematizing the poetry in the short film *Caramujo-flor* departs from the reading of these scenes that compose the *corpus* of the work.

Keywords: Cinema; Literature; Surrealism; Anthropophagy.

Sumário

Introdução.....	09
Capítulo I – Em uma alma-flor cinematográfica um caramujo desanda muitíssima poesia.....	19
1. 1. <i>Caramujo-flor</i> : poesia ou narrativa? Um proema cinematográfico?	19
1. 2. Sugerir, eis o (re)criar.....	30
Capítulo II – Olhando as cenas do filme.....	48
2.1. Olhar: o princípio da construção.....	48
2.2. E no princípio foi a foto e da foto se fez o cinema.....	68
2.3. Moderno.....	73
Capítulo III - Do estranhamento à recepção.....	89
3.1. As palavras não acabadas.....	89
3.2. Memória: a caixa que guarda a infância.....	99
3.3. O estigma da moldura.....	111
Conclusão.....	121
Referências.....	124

Introdução

O curta-metragem *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini Filho, produzido em 1988, é uma narrativa que rompe com o senso comum do cinema espetáculo e comercial, e trabalha a linguagem cinematográfica em conexão direta com as poéticas de vanguardas. Seu fio condutor narrativo são poemas de Manoel de Barros, embrenhados de Surrealismo. *Caramujo-flor* obteve reconhecimento internacional, recebendo vários prêmios, entre eles, o *Colon de Oro* de melhor filme estrangeiro, na Espanha. Ele tem a duração de 21 minutos, sendo algumas cenas rodadas no Rio de Janeiro e, a maioria delas, em Mato Grosso do Sul, especificamente em Bonito, em Corumbá e em paragens do Pantanal.

Assim como a poesia de Manoel de Barros teve e tem uma recepção dita complexa pelo público, algo similar ocorreu com o filme *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini Filho. Hoje, ambos os artistas são reconhecidos, exaltados e recomendados pela crítica. Embora Manoel de Barros publique desde 1937, seu reconhecimento começou a acontecer em 1986 (2 anos antes do lançamento de *Caramujo-flor*). Por outro lado, Joel Pizzini Filho, ao lançar seu filme, conseguiu reconhecimento maior no exterior e ficou conhecido principalmente no eixo cinematográfico Rio de Janeiro-São Paulo. Ambas as produções, tanto a poética quanto a cinematográfica, ainda causam um processo de choque e de estranhamento no leitor-espectador mais desavisado.

A pesquisa ora encaminhada é uma tentativa de sistematização de uma poética do curta-metragem *Caramujo-flor*, verificando em que medida obras de campos de expressão distintos podem provocar efeitos de sentido semelhantes. Para tanto, esta dissertação propõe a análise das imagens do

curta-metragem *Caramujo-flor* e, a partir de então, o estabelecimento de uma poética desse filme. Como o curta-metragem tem seu roteiro totalmente tecido de fragmentos de poemas de Manoel de Barros, esta pesquisa situa-se no espaço dialógico das relações interartes. Assim, caminha-se por duas veredas, concatenadas no trabalho dissertativo: o curta-metragem *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini Filho, e os fragmentos de poemas de Manoel de Barros utilizados no filme.

Não se encara a facção da pesquisa como mais uma busca de fontes e de influências, porém como um espaço abundante para uma análise da construção imagética dos conteúdos do curta-metragem *Caramujo-flor*. O que se articula é o diálogo intertextual, investigando como as imagens oriundas dos poemas de Manoel de Barros são (re)construídas pelo olhar do cineasta Joel Pizzini Filho. Vale esclarecer que esta dissertação não tende, nem visa a desconsiderar o contexto de onde provêm as obras confrontadas. Ao contrário, discutem-se as duas representações (a fílmica e a poética) de uma determinada cultura (no caso, a sul-mato-grossense) no estágio em que deixam de ser apenas expressões locais e atingem um patamar universal.

De acordo com M. Bakhtin, na *Estética da Criação Verbal*, “um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e conectando-se a com o sentido do outro: entre eles começa a existir uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade dos sentidos isolados” (BAKHTIN, 2003, p. 366). Isto é, o discurso é sempre povoado por outros discursos, que combinados entre si geram uma nova possibilidade significativa, o que permite a construção artística renovar-se e ampliar-se. A interação dialógica é o alimento da arte.

Bakhtin propõe que um texto não é único e sim o entrecruzamento de vários outros textos. Assim sendo, essa abordagem dialética fornece subsídios para confrontarmos o filme *Caramujo-flor* com os poemas de Manoel de Barros, no ponto em que Bakhtin compreende a linguagem não apenas como um sistema abstrato, mas, sobretudo, como uma produção coletiva, estabelecida por meio de um diálogo cumulativo construído pelo viés da alteridade, ou seja, entre o “eu” e o “outro”, entre muitos “eus” e muitos “outros”.

Eu me projeto no outro que também se projeta em mim, nossa comunicação dialógica requer que meu reflexo se projete nele e o dele em mim, que afirmemos um para o outro a existência de suas multiplicidades de “eu”, de duas multiplicidades de infinitos que convivem e dialogam em pé de igualdade (BAKHTIN, 2003, p. 194).

Por outro lado, não podemos negar o caráter comparativo da pesquisa ora proposta, uma vez que procedimentos comparativos alicerçam as discussões levantadas no estudo interartes, compreendendo duas artes de campos de expressão diferentes.

Uma das hipóteses centrais do projeto é a de que embora Joel Pizzini Filho utilize no curta-metragem poemas de Manoel de Barros, ambos não perdem seu *status* de objetos distintos e artisticamente autônomos. Segundo Bakhtin, “no encontro dialógico entre dois objetos, entre duas culturas, eles não se fundem, nem se confundem, mantendo cada qual sua unidade e sua integridade aberta, enriquecendo-se mutuamente” (BAKHTIN, 2003, p. 366).

De tal modo, as imagens do curta-metragem *Caramujo-flor* projetam-se em fragmentos de poemas de Manoel de Barros, que por sua vez também se

projetam no filme, havendo o princípio dialógico que requer enxergar o reflexo dos poemas no filme e vice-versa. Isso é necessário para que ambos se afirmem como frutos de poéticas específicas, marcando a existência de duas multiplicidades que convivem e dialogam no mesmo nível, sem sobrepor-se uma à outra.

É na diferença como se usa a linguagem, tanto em *Caramujo-flor* quanto nos poemas de Manoel de Barros, que reside a importância das duas produções como objetos artísticos relevantes, autônomos e que dialogam. O fato de os artistas não reproduzirem imagens ditas “regionais”, já desgastadas tanto histórica quanto artisticamente, faz com que reações de estranhamento tenham a possibilidade de ocorrer, suscitando não somente a descrição de cenas, mas, especialmente, uma reflexão sobre a constituição imagética.

Mukarovsky refere-se às tentativas de classificação das artes, chamando a atenção para o fator evolutivo, que não permite uma catalogação rígida das manifestações artísticas. Ele ressalva que toda e qualquer classificação traz subjacente o componente ideológico. Apresenta, como as mais correntes, as seguintes classificações:

1. Segundo os sentidos (artes visuais, auditivas, etc.);
2. Segundo a relação de cada arte com o tempo e o espaço (artes temporais, como a música e a poesia; artes espaciais, como a pintura, a escultura e a arquitetura; artes espaço-temporais, como o teatro, o cinema, a dança);
3. Segundo a medida da capacidade comunicativa ou a imaterialidade do elemento constituinte (artes musicais, como a poesia, e plásticas como a pintura);
5. Segundo a independência, isto é, a liberdade de criação (artes que criam independentemente, como a poesia, artes livres, como a pintura, e, aplicadas, como a indústria artística) (MUKARÖVSKY *apud* MENEGAZZO, 1989, p.12).

Para compreender o processo de construção poética na obra de Joel Pizzini Filho, adotamos também o termo *cinema de poesia* no sentido usado pelo cineasta Pier Paolo Pasolini em uma conferência depois publicada no livro *Empirismo Hereje*, em que afirma que assim como a literatura é dividida em gêneros básicos, o cinema também possui formas distintas de expressão. A que é mais amplamente utilizada seria a equivalente ao gênero narrativo na literatura, a do cinema em prosa, que se preocupa em contar uma história. Mas há também o cinema em verso, em que o mais importante não é o que se conta, e sim a forma de expressão. A forma lírica cinematográfica tem como elemento primordial o estilo, o fazer poético, a *poiésis* (PASOLINI, 1982).

A poética do *cinema de poesia*, de acordo com Érika Savernini, é um conceito desenvolvido não com a pretensão de definir um gênero estrito, mas apontar a possibilidade da formação de uma “sensibilidade poética”. A busca nas seqüências imagéticas de Joel Pizzini Filho é por essa sensibilidade.

O *cinema de poesia* revela-se um laboratório de pesquisa e experimentação acerca dos limites da narrativa cinematográfica clássica, sem rompê-la de vez. Traz à consciência do espectador e cineastas o nível de alta elaboração da linguagem cinematográfica, que já permite o vislumbre do estabelecimento dos rudimentos de uma gramática. Conceber uma construção poética é perceber que estão se cristalizando estruturas discursivas próprias do cinema (SAVERNINI, 2004, p.210).

No caso do diretor Joel Pizzini Filho tanto em *Caramujo-flor* quanto em outras de suas produções, como *Enigma de um dia*, *Glauces: estudo de um*

rostro e Anabasis, percebe-se uma busca pelo poético e um efeito de sentido onírico. O filme procura um efeito que leve o leitor-espectador a afastar-se das preocupações de cunho racional em prol do sonho, da busca pelos sentidos que conduzem ao devaneio. Assim, o que é racional ou técnico é rejeitado como irrelevante. De acordo com os cânones, temos então um filme resultado de um fluxo inconsciente que nega a seqüência lógica, contrário aos preceitos artísticos tradicionais.

O *cinema de poesia* proposto por Luis Buñuel tinha como objeto a reprodução dos mecanismos de funcionamento da mente humana em estado de sonho a partir de imagens concretas. Estas são definidas como imagens que possuem um caráter icônico e naturalista destacado, mantendo a aparência dos objetos e seres de que são representações (SAVERNINI, 2004, p.24).

No caso de Joel Pizzini Filho, seguindo a proposta de Buñuel, narra-se uma interpretação onírica da poesia de Manoel de Barros. Embora se aproveite de um mecanismo análogo ao dos sonhos, as fontes do filme são as da poesia contemporânea, impregnada de rupturas, livre do lastro de comodidade racional e do lugar-comum. Acabam, assim, por gerar no leitor-espectador reações instintivas de fascínio e de aversão.

A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte, observamos nela a tendência de manter-se afastado o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na

significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (FRIEDRICH, 1978, p.16).

Outro ponto a observar é que tanto Manoel de Barros quanto Joel Pizzini Filho são artistas que, de alguma forma, apontam para os problemas e as restrições de se optar exclusivamente por um gênero. Ambos realizam uma confluência genérica; há muitos poemas de Manoel de Barros que são escritos em prosa poética e o filme de Joel Pizzini Filho não são apenas versos em imagens jogadas ao léu, mas contêm um tênue fio narrativo que conduz a uma seqüência aparentemente ilógica. No caso do poeta, fica mais claro o processo metalingüístico, já no cineasta não há essa interlocução em seu meio de expressão, embora todas as falas do filme sejam trechos de poemas de Manoel de Barros.

Como se pode observar, ao mesmo tempo em que há uma tentativa de agrupamento, o caráter diferenciador da classificação é dominante e acaba por acentuar o elemento oponente e não o aproximativo. Sob esse aspecto, além do elemento estético fundamental a todas as artes, é possível, por meio de uma leitura crítica das obras de arte, desentranhar outros elementos presentes, seja em sua estrutura, seja no pensamento que a fundamenta e que a relaciona com outros tipos de manifestações (MENEGAZZO, 1991, p. 12).

Jakobson afirma que “o cinema trabalha 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” (JAKOBSON,

1970, p.155). Cabe, então, estabelecer os caminhos que o filme *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini Filho, traça para constituir-se um objeto artístico autônomo, livrando-se do rótulo de reprodução da linguagem poética. Delimitar os fragmentos advindos da poesia de Manoel de Barros e como eles são inseridos no curta-metragem permite-nos apresentar o diálogo estabelecido entre a poesia e a cinematografia. Para Hugo Friedrich, o artista “não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou e seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo” (FRIEDRICH, 1978, p.17).

Desse modo, *Caramujo-flor* acaba por adquirir vida própria, passando a constituir-se como obra de arte por meio do contato com o público. São as sensações que reverberam no leitor-espectador que produzirão a obra de arte.

O *cinema de poesia* apresenta-se então como uma realização possível apenas após certa convencionalização. O fato de a narrativa clássica ter sido tomada como um padrão da produção mundial pressupõe uma alfabetização do espectador em torno de suas estratégias. A ruptura proposta pelo Surrealismo de Buñuel ocorre na contraposição a esta convenção, na utilização e subversão de estratégias tidas como clássicas e convencionais. O padrão permanece esvanecido em segundo plano e o estranhamento ocorre a partir da sensibilidade perceptiva do desvio da norma (SAVERNINI, 2004, p.25).

A arte contemporânea tem como subsídio elementar de sua composição a ruptura, e rompe propondo também, entre outras tantas vertentes e formas de recriar, a relação interartes, preconizando que os objetos estéticos

contemporâneos sugerem alimentar-se de outras artes e que não se prendem apenas às tentativas de categorização, delimitadas a conceituações simplistas, até mesmo por as negam historicamente. Dessa degustação estética antropofágica, se estabelecem os alicerces do olhar reconstrutor de uma linguagem cinematográfica sedimentada em poesia. Segundo Blanchot, citado por Levy, “a Arte procura sempre sua própria destruição, a negação de si mesma, mas é nesse movimento que ela termina por se fundar, garantindo sua eternidade” (LEVY, 2003, p.22).

Esta dissertação foi dividida em três capítulos: I – Em uma alma-flor cinematográfica um caramujo desanda muitíssima poesia, II – Olhando as cenas do filme e III - Do estranhamento à recepção. O primeiro compreende a discussão e a análise dos conceitos de *poiésis*, cinema de poesia e proema. Textos de Píer Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Francis Ponge foram norteadores nesse primeiro momento, delimitando assim o fazer poético-cinematográfico utilizado por Joel Pizzini Filho em seu filme *Caramujo-flor*. O escopo é delimitar o suporte teórico e questionar que sentido a estética surrealista assume em *Caramujo-flor*.

O segundo capítulo consiste na análise das cenas de *Caramujo-flor* e dos poemas de Manoel de Barros utilizados nessas imagens. As cenas são correlacionadas a outros textos da produção do poeta e à percepção cinematográfica da biografia de Manoel de Barros pelo diretor Joel Pizzini Filho.

E o terceiro capítulo compreende o arremate dos questionamentos gerados sobre o fazer poético de Joel Pizzini Filho e de como o filme *Caramujo-flor*, que tem em sua estrutura a *poiésis* de Manoel de Barros, consegue sustentar-se enquanto obra de arte e tornar-se autônoma em relação

ao seu princípio propulsor. Ou seja, como o fazer poético de Joel Pizzini Filho transgride antropofagicamente os limiares da mera reprodução, uma vez que uns dos grandes problemas de se adaptar obras literárias para o cinema é que os filmes podem parecer tão-somente olhares de um outro foco narrativo em relação à obra ou uma nova narrativa. *Caramujo-flor* estabelece uma decomposição dessa narrativa cinematográfica lugar-comum.

Capítulo I - Em uma alma-flor cinematográfica um caramujo desanda muitíssima poesia

1.1. Caramujo–flor: narrativa ou poesia? Um poema cinematográfico?

Sempre compreendo o que faço depois que já fiz. O que sempre faço nem seja uma aplicação de estudos. É sempre uma descoberta. Não é nada procurado. É achado mesmo.

(Manoel de Barros)

A idéia de poética serviu e serve na história da humanidade para refletirmos e tentarmos estabelecer os parâmetros sobre o fazer, o construir dos objetos poéticos. Joel Pizzini Filho não inventa um gênero de poética cinematográfica, mas absorve e re(cria) conceitos estabelecidos por Pier Paolo Passolini e Luís Buñuel.

Podemos considerar o *cinema de poesia* como uma poética à margem, já que pretende o contrário da grande maioria dos filmes. O cinema de poesia geralmente não atinge o grande público, sua linguagem sensível não é algo passível de fácil degustação, fazendo-se necessária a presença de um leitor-espectador, pois é preciso uma atenção especial na tentativa de estabelecer sentido(s) à linguagem proposta. Esse processo depende de uma disposição de leitor no espectador. Buñuel considera o cinema “como instrumento de poesia, com todas as possíveis implicações desta palavra no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” (BUÑUEL *apud* XAVIER, 1983, p.333).

Assim como Manoel de Barros propõe o caminho da transgressão por meio de sua poesia, Joel Pizzini Filho, em sua poética cinematográfica, ou melhor, em seu *cinema de poesia*, tem que haver um elemento mediador, o do efeito. É o reencontro do corpo com o sentir, induzindo à recriação imagética por meio da sensibilidade, permitindo a existência de um espaço do sentir aliado às cenas com linguagem que, para a lógica analítico-discursiva, é ilógica.

Esse “ilogismo” é a rebelião surrealista, opondo-se aos poderes absolutos da palavra; é a desconstrução de um caminho que se auto-anula ao intercalar sensações de prazer e de nojo, aceitação e repulsa.

Máquina de integrar, o surrealismo é também, no mesmo movimento, ou, se quiserem, na sua outra face, uma máquina de negar. Negar tudo aquilo que é implicado pelas divisões e pelos interditos em que se fundamenta a estruturação cultural majoritária: negar as "ordens" já prontas, negar a pertinência dos códigos (sociais, mas também estilísticos, lingüísticos e mesmo lógicos). Tudo aquilo que organiza o sentido (*directional* das coisas, no espaço e no tempo), toda taxinomia, particularmente, e toda evidenciação de *significação para nós*, são assim suspeitos aos olhos dos surrealistas. Diversos jogos delineiam-se: um deles consiste em tentar capturar o sentido do tempo, ou do espaço, ou da linguagem, no momento de seu surgimento - numa espécie de lugar original, com evidência mítico (CHÉNIEX-GENDRON, 1992, p.5).

É muito mais apaziguador sentar em uma sala escura, com cadeiras confortáveis, e esperar as imagens prontas, com uma seqüência lógica e predominantemente em um tempo cronológico, do que ter que sentar-se diante

de um livro ou filme e construir suas próprias imagens a partir das palavras de outrem. E é isso que o cinema de poesia exige, não apenas algo espectável, simples, fácil de receber e de deglutir; exige, acima de tudo, leitura por parte do espectador.

Uma pessoa de cultura mediana desprezaria qualquer livro que contivesse um dos argumentos que nos são apresentados nos principais filmes. Entretanto, confortavelmente instalada numa sala escura, fascinada pela luz e pelo movimento que exercem sobre ela um poder quase hipnótico, seduzida pelo interesse do rosto humano e das fulgurantes mudanças de lugar, essa mesma pessoa, quase culta, aceita placidamente os temas mais desprestigiados.

Em virtude dessa espécie de inibição hipnótica, o espectador de cinema perde uma porcentagem elevada de suas faculdades intelectivas (BUÑUEL *apud* XAVIER 1983, p.334).

Essa faculdade de participação do leitor-espectador enquanto parte atuante da obra é ponto chave para a construção do sentir. Ele não será apenas conduzido, mas conduzirá o sentido de acordo com suas experiências e vivências pessoais. Transformar o modo de olhar o objeto estético é essencial para a estética surrealista. Antes mesmo de ser o produtor de objetos artísticos inovadores, o surrealismo é a busca pela modificação do olhar do leitor-espectador. Essa mutação consiste em um processo no qual a obra de arte não é mais um artefato construído apenas por um ser, mas por vários. É na pluralidade de olhares que, principalmente no *cinema de poesia*, a multiplicidade de imagens constitui-se.

Essa permuta entre criador, obra e leitor-espectador é o que configura a metamorfose do olhar, viés tão caro ao surrealismo. Os três elementos devem coadunar-se de tal maneira que não seja preciso ter as mesmas impressões, ou convergir para um mesmo ponto. Esse encontro reverberará a plurissignificação que arquiteta o artefato artístico surrealista como múltiplo, ilógico e infinito. Para isso a imagem poética deve ser elaborada de forma tal que, embora conduza ao estranhamento, este induzirá o leitor-espectador a uma gama de interpretações multifacetadas.

Pode ser o conhecimento do outro, o seu encontro decisivo, pode ser finalmente o objeto estético, elemento indissociável desse conjunto. O ato de surrealismo (em matéria de conhecimento, de ação ou de invenção) oferece essa qualidade de manifestar sempre a sua ligação original com a imaginação. Esse modelo geral e essa qualidade implicam uma evidente democratização da função poética e artística (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.184).

Christian Metz faz considerações a respeito do cinema moderno e da narração em seu livro *A significação do cinema*. De acordo com o autor, alguns afirmam que “o filme moderno seria objeto absoluto, obra que pode ser percorrida em qualquer duração, que teria expulso de certa forma a narratividade, constitutiva do filme clássico. Este é o grande tema do ‘esfacelamento da narração’” (METZ, 1972, p.173). Talvez a primeira impressão que os espectadores esboçam sobre *Caramujo-flor* seja a do esfacelamento narrativo, impressão alicerçada no estranhamento desencadeado por uma montagem que tem como fio condutor uma percepção poética surrealista.

Faz-se imprescindível recuperar, ainda que superficialmente, a história do movimento surrealista. Diacronicamente surgiu em 1919 e perdurou até 1969, com a dissolução do grupo surrealista composto por André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Pierre Mabilie, entre outros. Cheniéux-Gendron considera o surrealismo em sua função: “a de catalisador de um mundo libertado e de um mundo a libertar” (CHÉNIEX-GENDRON, 1992, p.33).

O movimento, enquanto catalisador, foi influenciado pelo fim da 1ª Grande Guerra: no início do século XX, a humanidade que passou pelos horrores da guerra ainda se comporta com valores arraigados ao século passado. Parte dessa passagem, no âmbito estético, dá-se pela busca do automatismo e pelo estabelecimento de uma teoria da imagem. No cinema, o automatismo e a teoria da imagem permitem a transgressão dos valores do século XIX ainda cultuados no início do século XX. Surge, então, o cinema enquanto instrumento de poesia.

Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho (BUÑUEL *apud* XAVIER, 1983, p.336).

Para o cineasta Buñuel, o cinema é o melhor meio para a expressão do subconsciente e do inconsciente. A relatividade temporal e espacial aliada à linguagem conduz à possibilidade de representação onírica. Nesta perspectiva, do cinema enquanto veículo do sonho, a linguagem surrealista e seus

mecanismos transpostos ao cinema dão vazão ao ilógico, ao desejo, ao espaço imagético que o ato de adormecer nos presenteia ao sonharmos. Antes do manifesto surrealista de 1924, inúmeras técnicas foram experimentadas pelo grupo de André Breton. O surrealismo surgiu ao romper com a contestação do dadaísmo e ao revelar as possibilidades criadoras inerentes às colagens (REBOUÇAS, 1986, p.11). A colagem tornou-se a técnica ideal, aliada às experimentações da escrita automática. *Grosso modo*, o que é a composição de um filme senão a colagem de imagens fragmentadas? É claro que o automatismo não está presente o tempo todo na montagem cinematográfica, como na escrita ou na pintura, ou pelo menos, não de maneira explícita. Todavia, o jogo da bricolagem na edição de um filme, no qual se selecionam e organizam-se as imagens temporalmente, tem muito do esfacelamento proposto pelos surrealistas.

Além de ser difícil dizer exatamente quem é o autor de um filme, a sua constituição assemelha-se ao jogo *cadávre exquis* (cadáver delicado), que consiste em criar uma frase coletiva, sendo que cada jogador desconhece o que o vizinho escreveu anteriormente. A primeira frase obtida - o cadáver delicado beberá o vinho novo - batizou o jogo (REBOUÇAS, 1986, p.89).

Em *A Imagem*, Aumont toca em outros pontos fundamentais para os estudos sobre o processo imagético: a relação espectador-imagem, qual é a função das imagens, para que servem e para que queremos que elas sirvam. Assim, o autor concentra-se em apenas uma das razões essenciais da produção de imagens: “a que provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade” (AUMONT, 1993 p.78). Nas análises feitas

das imagens de *Caramujo-flor*, esses questionamentos serão os pontos de convergência. Preocupam-nos, essencialmente, os mesmos motivos enumerados por Aumont.

A reação generalizada que *Caramujo-flor* desencadeia é a de estranhamento. Importa-nos, portanto, considerar o espectador não enquanto produtor de imagens particulares e das mais variadas vertentes interpretativas possíveis, por meio de sua formação individual, mas como sujeito a partir de um ponto de vista genérico, em que as manifestações de reação comum perante um objeto compreendem um processo consensual, trans-histórico e intercultural.

Para tanto, Aumont (1993) cita a tricotomia de Arnenheim (1989) entre os valores da imagem em sua relação com o real: um valor de representação, um valor de símbolo e um valor de signo. Ao aplicarmos, de maneira ampla, a tricotomia ao curta-metragem *Caramujo-flor*, temos um primeiro instante em que o espectador reconhece e identifica-se, principalmente com determinados espaços, quando as imagens representativas configuram a referência às coisas concretas. Em um segundo instante, a construção poética manoelina constitui a produção imagética abstrata, que embora vinculada ao primeiro instante de referencialidade de espaços reais (concretos), transcende essas imagens por meio de uma linguagem cinematográfica inusitada, posto que também poética, uma linguagem de cinema de poesia.

Por último, temos um terceiro instante em que determinadas tradições, costumes e até mesmo a seleção de atores (todos nascidos nos estados de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul) acarretam um efeito de acessibilidade social. Eles acabam, em conjunto, por significar, mesmo que estabelecendo

uma relação totalmente arbitrária, um conteúdo cujas características não são visualmente refletidas por ela, mas a sua disposição e a concatenação com outros elementos acabam por caracterizá-las. Essa tricotomia está presente em toda película de maneira concomitante, algo já previsto por Arnenheim (*apud* AUMONT, 1993).

Via de regra, o filme é uma produção coletiva das mais complexas, em que embora siga-se um roteiro, permite-se a vicissitude exercida sob a influência do subconsciente, seja durante as gravações, em que uma cena improvisada tenha sido mais bem desempenhada pelos atores do que a cena programada, seja na retirada de uma seqüência, já que o subconsciente é o conjunto dos processos e fatos psíquicos que estão latentes no indivíduo, mas que influenciam sua conduta e podem facilmente aflorar à consciência. Se esses processos são inerentes às atitudes humanas, eles acontecerão também durante toda a montagem.

Por outro lado, em *Caramujo-flor* conseguimos perceber uma série de referências acerca da vida do poeta Manoel de Barros, e essas referências constituem o tênue fio de uma narrativa; são essas referências que colam as imagens esfaceladas. Assim sendo, é preciso um leitor-espectador que saiba degluti-las e identificá-las. Embora pareça anti-narrativo, até mesmo por sua fragmentação poética, assim como na poesia de Manoel de Barros há a rejeição de uma gramática e a busca por quebrar regras, em *Caramujo-flor* há a recusa de uma sintaxe cinematográfica tradicional.

O *cinema de poesia* não se opõe a esse cinema clássico (tido por Pasolini como de "prosa cinematográfica"), mas propõe a potencialização de recursos outros que relativizassem o funcionalismo narrativo. O *cinema de*

prosa seria extremamente eficiente naquilo a que se propunha, contar de maneira plena uma história em que o espectador pudesse se envolver catarticamente. Entretanto, restavam outros recursos também próprios do cinema que estavam sendo subaproveitados, dicotomias a serem reveladas. A objetividade e a subjetividade convivem potencialmente em todo filme, o *cinema de poesia* apenas procura enfatizar a ambigüidade (SAVERNINI, 2004, p.27).

Assim, a poética do filme coaduna-se e confunde-se com as idéias que compõem a *poiésis* de Manoel de Barros. Manoel de Barros tem em sua linguagem marcas distintivas como: a construção a partir de inutilidades; a metalinguagem; o aspecto lúdico por meio da evocação do eu-lírico de um universo todo reduzido à possibilidade das coisas abandonadas que poderiam ser transformadas em brinquedos de palavras; a utilização de neologismos e de arcaísmos; a renovação da linguagem por meio da libertação dos temas tradicionais; a fuga do esvaziamento poético de formas desgastadas pelo uso e pelo tempo; e sua influência mútua com a natureza e as coisas aparentemente inúteis, por meio da tendência de seu olhar sobre os objetos desprezados por uma sociedade materialista.

Joel Pizzini Filho consegue transpor essas características da poesia de Manoel de Barros, mas isso não significa que seu filme seja uma cópia dessa linguagem, ao contrário, há uma consubstanciação mútua: tanto o filme se alimenta da poesia quanto a poesia reverbera no trajeto cinematográfico.

Francis Ponge, em seu texto *My Creative Method*, cria uma definição para o termo *proême*, no qual afirma que tende “para as definições-descrições capazes de dar conta do conteúdo atual das noções e defende que é preciso, através das analogias, captar a qualidade diferencial” (PONGE, 1997, p.55). O

neologismo singular pode definir, aproximadamente, a percepção geral que esta pesquisa propõe em relação ao filme de Joel Pizzini. Investiga-se, essencialmente, por meio das análises das cenas, a transmissão de determinados valores da linguagem escrita para a linguagem cinematográfica e, principalmente, por meio da (re)elaboração de concepções vinculadas a determinadas tradições, além da constituição de um delicado fio narrativo, quase que imperceptível, da biografia do poeta Manoel de Barros.

Para T.S. Elliot, quando elogiamos um poeta, “é sobre os aspectos em que ele menos se assemelha a qualquer outro” (ELLIOT, 1989, p.38). É exatamente essa busca pela poética de Pizzini, a busca pela diferença, pelo que seu fazer poético possui de individual e de diferente da poética proposta por Manoel de Barros que se desenvolve nesta dissertação.

Assim, o termo *proème*, ou melhor, proema (aportuguesando-o) adquire uma nova significação, já que sua composição em língua portuguesa remete a duas palavras: prosa e poema. Proema seria, então, o que se chama de poesia em prosa ou a prosa poética, um atributo presente na poesia manoelina como é possível perceber no texto que segue:

Escrevo o idioleto manaelês arcaico¹ (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade - uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

1 *Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estâmago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estâmago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retraves* (BARROS, 2004, p.43).

O hibridismo da prosa com o poema não é algo recente na história da literatura; desde a *Poética* de Aristóteles há a preocupação em definir e delimitar os gêneros ou os modos literários, em distinguir a prosa do verso. Contudo, a modernidade contraria a concepção clássica de tentativa de imobilização conceitual, e o texto não funciona como uma pedra, estático e inerte, mas sim como uma esponja que absorve as inovações dispersas ao seu redor.

1.2. Sugerir, eis o (re)criar

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá
mas não pode medir seus encantos.

A ciência não pode calcular quantos cavalos de força
existem

nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar:
divinare.

Os sabiás divinam.

(Manoel de Barros)

A paráfrase que titula este tópico, criada a partir da citação “*sugerir, eis o sonho*”, de Stéphane Mallarmé, remete à tentativa de estabelecer paralelos com o movimento simbolista e a vanguarda surrealista, já que o poeta foi um grande antecessor de muitos artistas do movimento de vanguarda.

Entende-se por sonho o encadeamento de pensamentos, de idéias vagas, de abstrações, de fantasias, que podem ser agradáveis ou incoerentes, às quais o espírito humano entrega-se em estado de vigília, muitas vezes para fugir à realidade. Ou também, a seqüência de imagens e de representações que ocorrem enquanto dormimos. O que ocorre no curta-metragem de Joel Pizzini Filho é o estímulo dos sentidos por meio de uma cadeia de imagens, pensamentos, aparentemente incoerentes, ordenados pelo diretor e por sua interpretação do que venha a ser a palavra na poesia de Manoel de Barros, em imagens visuais. Se há uma realidade que o filme quer representar é a realidade onírica. A sugestão passa a existir por meio de um outro olhar que torna a criar as imagens propostas pela poesia de Manoel de Barros, por intermédio da linguagem cinematográfica.

O surrealismo, em seu projeto mais geral, pretende mesclar o desejo ao discurso do homem, e o eros à sua vida – e não apenas dizer(descrever o desejo ou o eros; pretende abolir a noção de incongruência ou de obscenidade, deixar falar a subconsciência e estimular as diferenças patológicas da linguagem; pretende subverter a busca da verossimilhança na arte por uma formidável aposta no imaginário, apresentando como o poder central do espírito humano, de onde procede toda uma vida-em-poesia(CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.02).

Ao tomar como ponto de partida *Caramujo-flor*, esta pesquisa tem como objetivos demandar por uma poética dessa obra de Pizzini e relacioná-la à poética de Manoel de Barros e registrar, a partir das duas poéticas, a constituição de um universo/espaço ficcional mato-grossense/sul-mato-grossense. Muitas representações ainda se encontram mergulhadas em um discurso colonialista, gravitando entre o “inferno” ou o “paraíso”. Embora a realidade muitas vezes se diferencie do representado, existe uma busca de identificação no exagero do estereótipo, do geográfico, do material.

O estereótipo não é uma simplificação por ser uma representação falsa de uma realidade específica, mas uma simplificação porque é uma forma de representação fixa e interrompida que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do outro permite), cria um problema para a representação do sujeito em acepções de relações psíquicas e sociais [e relações semióticas] (BHABHA, 1998, p.192).

Por tratarmos de cinema e de literatura, usaremos o composto leitor-espectador, estes que, por sua vez, esperam e alimentam o estereótipo por meio de sua expectativa, acostumados à cultura folhetinesca, propagada desde

o Romantismo no Brasil e, no presente, pela mídia televisiva. As pessoas querem se ver representar, mas essa efígie do representar tende a cair no pedantismo e no ridículo ao acreditarmos que apenas elementos de nossa fauna, flora ou espaço geográfico irão de fato nos retratar. Não podemos negar que o estereótipo está sedimentado. Haverá sempre a expectativa de que um escritor, um diretor que utilize o Pantanal como espaço ficcional apresente imagens belíssimas e deslumbrantes, que nos encham os olhos das belezas naturais, ressaltando descrições de cunho naturalista, valorizando a “cor local” em detrimento da linguagem poética.

Desgraçadamente, a grande maioria da produção cinematográfica atual parece não ter outra missão: as telas se comprazem no vazio moral e intelectual onde prospera o cinema, que se limita a imitar o romance ou o teatro com a diferença de que seus meios são menos ricos para expressar psicologias; mostram incessantemente as mesmas histórias que o século dezenove fartou-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea (BUÑUEL *apud* XAVIER, 1983, p.334).

Talvez muitos se decepcionem ao perceber que não é disso que as obras em questão tratam. Ao deparar-se com a idéia de que o trabalho com a linguagem sublima o estereótipo, enfrenta-se o processo de estranhamento. É de obras de negação que estamos tratando, negação do próprio estigma colonialista, refutação da idéia de que somos apenas exóticos espécimes do Novo Mundo. Por que no Brasil, e/ou melhor, em Mato Grosso do Sul não se pode elaborar filmes e textos literários que tenham o lineamento do fazer poético como viés de alteridade? Prova de que a visão estereotipada resiste é

o artigo publicado na *Revista Bravo*, por José Castello, em seu primeiro encontro com o poeta Manoel de Barros:

A Aterrissagem em Campo Grande, depois de longa espera pelo que o piloto denominou “uma brecha”, é dramática - o aparelho ciscando o asfalto lembra uma galinha tonta. Nessa chegada tumultuosa, todos os temores parecem se confirmar: piso, finalmente, um território, primitivo, de natureza revolta e homens calados. Ele me achará ridículo com minhas teses de geladeira e minhas anotações. Tentarei me agachar no quintal ao seu lado; cairei de quatro na lama. Tentarei acompanhá-lo em seu silêncio meditativo; cairei no grotesco. Tentarei agradá-lo com insinuações a respeito de meu amor pela vida natural; ele entenderá que trapaceio e me odiará. E se fechará em seu silêncio de pedra. Do hotel, telefono para avisar que já estou em Mato Grosso. Marcamos nosso encontro para as dez horas da manhã seguinte. No café da manhã, limito-me a algumas fatias de mamão, um suco de maracujá, umas laranjas. Quero ter o espírito leve para me defrontar com o poeta. Para ser digno dele. Quando o táxi me deixa em frente de sua casa, na rua Piratininga, sou tomado pelo primeiro espanto. O muro é alto, impecável em seu cimento lustroso, e há uma porta bem trancada, impessoal, com um moderno interfone. Eu que esperava uma varanda ladrilhada dando para a rua, uns cachorros latindo, o piado de pássaros em gaiolas de bambu. Chego a abrir a agenda para confirmar o número da casa. Está correto (CASTELLO, 1998, p.33).

O contato do jornalista e crítico literário com o poeta desmistificou a imagem estereotipada que havia construído. No filme, a personalidade Manoel de Barros confunde-se com o eu-lírico manoelino.

Italo Calvino observa que o texto literário assume uma postura de originalidade, afastando-se do espaço físico, real. Assim, o escritor, ao

ficcionalizar o espaço, torna-o, conseqüentemente, um valor universal e não específico de um determinado local. Livre das amarras territoriais, o texto literário liberta-se do estigma do regionalismo, transcendendo as representações de cunho estritamente espacial que tendem a enaltecer o “onde” e não o texto.

Um grande poeta pode viver em uma cidadezinha e pensar, absolutamente, de modo não provinciano, além do provincianismo das situações geográficas, históricas e sociais. E, ousou dizer, além do provincianismo do gênero humano. [u.] Um homem de letras preocupa-se com tudo e com nada (CALVINO *apud* PESSOA NETO, 1997, p. 132-133).

Embora o Modernismo da segunda geração, dito da década de 30, valorizasse a descrição da região como valor literário, os modernos “pós” essa estética utilizaram a metalinguagem para ultrapassar os parâmetros do meramente local e, assim, atingiram o espaço universal. A metalinguagem é uma das chaves desse cárcere limítrofe, territorialista, permitindo transgredir a concepção de uma literatura presa a determinadas paragens.

Assim, ainda que *Caramujo-flor* utilize as paragens paradisíacas do espaço geográfico, a linguagem não pressupõe que a “cor-local” seja o elemento em destaque. O que sobressai é a linguagem fílmica elaborada, toda concebida de *insights* da poesia de Manoel de Barros.

Joel Pizzini Filho arquiteta seu curta-metragem com elementos telúricos, valendo-se de estéticas diferentes e de uma identificação e uma apropriação inusitada de imagens. O filme não é um documentário sobre a região sul-matogrossense, nem sobre a vida e a obra de Manoel de Barros. Trata-se de um

curta metragem que renova a linguagem fílmica desse espaço ficcional, por intermédio de elementos localizáveis regionalmente e do fazer poético de Manoel de Barros.

[...] o artista e a arte em geral criam uma visão do mundo absolutamente nova, uma imagem do mundo, uma realidade da carne mortal do mundo que nenhuma outra atividade criadora poderia produzir. E essa determinação exterior (interiormente exterior) do mundo, que encontra sua mais alta expressão e validação na arte, acompanha sempre nossa visão emocional do mundo e da vida. A atividade estética reúne o mundo disperso em seu sentido e o condensa numa imagem concluída e autônoma, encontra para o efêmero do mundo(em seu presente, em seu passado, em sua atualidade) um equivalente emocional que o reanima e o preserva, encontra a posição de valores a partir da qual o efêmero do mundo adquire seu peso de valores no nível do acontecimento, recebe um significado e uma determinação estável. O ato estético engendra a existência num novo plano de valores do mundo (BAKHTIN, 2003, p.205).

Caramujo-flor é composto de fragmentos poéticos da obra de Manoel de Barros. O diretor-leitor transforma-se em narrador; o olhar passa a ser a câmera, que reinventa uma realidade que deixou de ser apenas sugestão entre as páginas de um livro e passa a construir as suas próprias entrelinhas por meio da percepção do olhar. Benjamim trata de duas categorias arcaicas de narradores: um que está arraigado às histórias e às tradições de sua terra e outro que se distancia de seu espaço, viaja e mira fatos, situação diferentes, coisas estrangeiras e estranhas para relatar¹. A câmera de *Caramujo-flor* alia esses dois narradores, já que a composição das cenas integra a si elementos

¹ Ver BENJAMIN, Walter. O narrador, 1980.

de uma linguagem surreal, transmutando a forma de apresentar os elementos regionais, sem contrariar a idéia de que falar da terra natal, necessariamente, há de ser uma tessitura de elogios ou de exaltação. Joel Pizzini Filho amplia os horizontes desse olhar de dentro para uma linguagem de fora, que é a metalinguagem de Manoel de Barros. Ocorre, portanto, a união das duas categorias narrativas, compondo uma terceira forma, que Benjamin denominou artifício, resultando isso, no filme, em um regionalismo universalizado, numa dicotomia que enriquece o curta-metragem, estruturado por fragmentos e por impressões do espaço e não em descrições impositivas.

Dito de outro modo, Joel Pizzini Filho absorve as idéias sugeridas pela metalinguagem de Manoel de Barros, tentando (re)criar as sensações dos poemas na imagem cinematográfica, traçando uma linha interseccional entre poesia e cinema. A câmera artesã une o conhecimento poético manoelino às referências da terra natal, num *continuum* que apaga as linhas entre o passado e o presente. Segundo Manoel de Barros:

O filme quer expressar por imagens uma escrita poética. Joel quis dar uma idéia de minha linguagem e não de minha vida. Minha vida não tem nada com os jacarés nos trilhos de uma estação; mas a minha linguagem, tem. Um jacaré andando sobre os trilhos é tão insólito, como renovar as mesmices. Penso que Joel quis mostrar isso. Botou lesmas lentas e gosmosas dentro de casa. Mas o lugar das lesmas lentas e gosmosas é subindo pelos muros leprentos das casas. O filme tem muito de minha arte e nada de minha vida. Ainda bem (Entrevista concedida a GODÓI e CÂMARA, 1998, p.8).

O sugestivo título do filme de Pizzini, *Caramujo-flor*, advém de um poema de Manoel de Barros que antecipa a equivalência poética recriada no filme. 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
pregam e se pastam
Não sabemos ao certo, aliás, se pastam eles
essas paredes
Ou se são por elas pastados
Provavelmente se compense
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 ²

(BARROS, 1982, p.222).

Mas o que vem a ser caramujo-flor? A poética de Manoel de Barros exige do leitor muito mais que entendimento e assimilação, é necessário o recriar estimulado pela utilização dos sentidos. Muitos buscam entender e não se preocupam em construir suas próprias imagens. A poesia de Barros exige

² O poema *Os caramujos-flores* encontra-se no livro *Arranjos para assobio* (1982), reeditado na edição *Gramática Expositiva do Chão (poesia quase toda)* (1992).

que o leitor utilize o corpo para ler, absorvendo as impressões do mundo real para a construção de um espaço ficcional. Trata-se de uma verdadeira antropofagia de sensibilidades para obter impressões e sensações que levem à percepção do espaço real e imaginário dos poemas. Mediante o recriar dos sentidos, torna-se possível tatear o poético manoelino.

Bachelard afirma que “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (1974, p.359). A imagem do caramujo remete à morada, ao lar, pelo fato desse molusco carregar a concha em seu dorso. Para as crianças, a concha é a casa do caramujo; sem a concha o caramujo fica desprotegido; se a concha quebrar o caramujo padece, torna-se um não-ser; sem sua casa o caramujo não é ser.

“O ser é imediatamente um valor” (BACHELARD, 1974, p.359), e o valor do caramujo reside na idéia do recôndito, do silencioso e do escondido. Na expressão caramujo-flor há um jogo paradoxal: enquanto o primeiro termo significa recolhimento, no segundo transparece a abertura. Percebe-se a própria natureza do eu-lírico manoelino: ser ensimesmado, encabulado, encolhido e esquisitão que desabrocha por meio de suas pétalas-palavras.

O filme *Caramujo-flor* reúne em seu insólito título asco e beleza, o animal e o vegetal, a circulação (ainda que lenta) e o estático, a carapuça protetora e o frágil exposto, o movimento da permanência e o princípio passivo, a casa e o receptáculo, o silêncio e o espetáculo. Ambos úmidos, caramujo e flor, estão sempre em contato com a terra, com as coisas do chão e da água. O tempo e o espaço cumprem a tarefa de articular esse paradoxo, desencadeando também o estranhamento da recepção. Ao leitor atento às poéticas de vanguarda, é possível estabelecer as inter-relações inerentes.

Já ao espectador desavisado, restam-lhe as sensações. Porém, como a maioria das pessoas não está acostumada a ler suas próprias sensações, talvez reste apenas o cansaço das cenas trabalhadas poeticamente e que possivelmente, por esse motivo, tornem-se desinteressantes e provavelmente não serão incorporadas ao seu ser-leitor.

Talvez isso se dê pela linguagem surrealista. O surrealismo surgiu alicerçado no automatismo. André Breton, fascinado pelas teorias de Freud, estava interessado em um método de recuperação do discurso mergulhado no inconsciente, para tanto passou a escrever sem plano, tema ou correção. A escrita automática, um dos principais meios de expressão daquela vanguarda, não se preocupava com um fazer artístico arquitetado, planejado, queria sim revelar o interior do ser por meio da linguagem. Há a preocupação estética e a busca pela libertação da linguagem e pelo conhecimento do homem.

A escrita automática foi uma das práticas do surrealismo mais divulgadas, mas além desse artifício os surrealistas também praticavam as narrativas de sonhos, anotados logo ao despertar, e o sono hipnótico, de origem espírita, que seriam formas para liberar o espírito das normas, dos preconceitos, das regras de comportamento que costumam cercear a imaginação. Desse modo, o sonho e o sono possibilitavam aos surrealistas a fuga às imposições que normalmente pesam sobre o pensamento de uma pessoa desperta, presa às percepções sensoriais imediatas à ética, aos costumes, ao sistema de idéias ao qual está vinculada socialmente.

A poesia é feita de imagens construídas pelas figuras de retórica, mas a poesia surrealista caracteriza-se pelo seu uso desmesurado. O surrealismo ampara-se na criação das imagens e espelha-se nelas. As imagens ajudam a

aproximação do sonho; elas são as fagulhas que escapam do inconsciente, refletindo basicamente uma visão analógica do mundo; são uma chave para a vida, um guia para a obra e culminam na cristalização da beleza, emoção e magia (REBOUÇAS, 1986, p.61).

Parafraseando Manoel de Barros, os filmes são uns ramos de imagens que só saem no escuro de uma sala para passear, de preferência procurando paredes sujas (ou páginas escritas) onde se pregam e se refletem. Não sabemos ao certo, aliás, se refletem eles essas paredes, ou se são refletidos nelas. Provavelmente se compensem; livros e filmes entendem-se por devaneios. Difícil imaginar uma devoração mútua; antes, diríamos que usam de uma transubstanciação: livros emprestam suas imagens aos filmes, e os filmes, aos livros, seu brilho-movimento, assim ambos desabrocham como arte. De acordo com Octavio Paz, em *Signos em Rotação*:

Embora todas as artes, sem excluir as mais abstratas, tenham por fim último e geral a expressão e recriação do homem e seus conflitos, cada uma delas possui meios e instrumentos particulares de encantamento e assim constitui um domínio próprio. Uma coisa é a música, outra a poesia, outra o cinema. Mas às vezes um artista consegue ultrapassar os limites de sua arte; defrontamos então com uma obra que encontra os seus equivalentes mais além de seu mundo (PAZ, 1990, p.237).

A transubstanciação ocorre por meio do empréstimo de uma arte a outra; sendo diferentes cada uma conservará a sua peculiaridade. As imagens da poesia constituem o limite na película e a posição de diretor-leitor situa Joel Pizzini Filho não somente como perceptor de sensações estimuladas pela palavra, mas também como (re)criador. O filme não possui uma narrativa

concisa, uma vez que a linguagem é baseada no surrealismo e tem como fundamento a loucura e o inconsciente. Fragmentada, não pretende nada além de sugerir por meio de devaneios, o que normalmente implica uma sensação de desconforto ao espectador acostumado com os enredos com começo, meio e fim. Esta estética de esfacelamento da narrativa coloca a imagem - essência do cinema - como o objeto que deve ser lapidado, e é este trabalho com a imagem que diferencia *Caramujo-flor* dos outros filmes que utilizam o espaço ficcional mato-grossense/sul-mato-grossense, enraizados no clichê naturalista-realista como cenário.

É comum o espectador buscar no cinema uma identificação com o seu mundo. A modernidade, por outro lado, costuma retalhar a expectativa, e a imagem deixa de ser apenas um reflexo da realidade, transformando-se em elemento central de seu próprio mundo. Joel Pizzini Filho utilizou elementos simples para a construção de seu filme e conseguiu transsubstancializar os efeitos aos quais a poesia remete. Ele também abusou dos clichês, com cenas paradisíacas do Pantanal e de Bonito, tão exploradas em propagandas de turismo e em reportagens dignas dos filmes de Indiana Jones; o clichê deixa a imagem restrita, mas articulado a uma poética como a de Manoel de Barros pode exibir a contemporaneidade das artes. *Caramujo-flor* expande a limitação desse espaço ficcional enclausurado há muito tempo, por força do clichê, no olhar dos leitores e dos espectadores.

Não há, nem nos poemas de Manoel de Barros, nem no curta-metragem de Joel Pizzini Filho, a intenção de descrever uma região e seus costumes. O regionalismo, porém, se faz presente como referência e, acima de tudo, valorizam-se os elementos regionais enquanto objetos estéticos, abandonando

seu estado natural, e alterados ou retratados pelas linguagens, seja a literária ou a cinematográfica. Eles se transmutam em artefatos artísticos que compõem o cenário da linguagem, tanto estática, referente ao campo da linguagem literária, quanto em movimento, por meio da linguagem cinematográfica.

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos _ das coisas e dos homens _ não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se _ como ponto de partida para sua liberdade _ absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções_ repudiadas como prejudiciais _, que não necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu (PAZ, 1990, p.17).

A própria montagem de um filme impede que ele seja puramente expressão do inconsciente, mesmo porque é preciso um planejamento prévio, o que contraria os exercícios nos quais o surrealista André Breton alicerçou sua produção. No entanto, encaixa-se ao conceito de pós-modernidade, já que incute uma reflexão a respeito do próprio fazer cinematográfico, consistindo em um processo de amadurecimento metalingüístico. Há no curta-metragem uma linha narrativa que conduz as imagens propostas pela poesia e essa linha narrativa é baseada em partes da biografia do poeta. Dessa forma, o cineasta alia o paraliterário ao literário em si, portanto não apenas imita a linguagem de Manoel de Barros, mas constrói uma nova poética, a poética de *Caramujo-flor*.

A investigação da trajetória de *Caramujo-flor* como um percurso traçado por meio das vanguardas européias e de elementos de uma determinada região, dentre outros aspectos, demonstra que o diretor realiza uma retomada de referências locais e aspectos históricos de uma forma reiterativa e por meio de alusões continuadas ao surrealismo.

A princípio, a seqüência de imagens sugeridas por *Caramujo-flor* aparentemente não se apresenta como uma narrativa, mesmo porque seu enredo está restrito à narração do percurso de uma personagem, o eu-lírico da poética de Manoel de Barros, que se divide em duas: o ser de papel e o autor. No entanto, quando se analisa um pouco mais demoradamente a simbologia empregada ao longo das cenas, é exatamente essa simbologia que dará a continuidade narrativa, sustentada pelos poemas de Manoel de Barros e também por constituintes paraliterários, como dados sobre sua biografia. Por ser uma poesia metalingüística, a própria poética manoelina explica esse processo que Joel Pizzini absorve dos livros e transfere para o cinema, perceptível na poema abaixo:

OS DOIS

Eu sou dois seres.

O primeiro é fruto do amor de João e Alice.

O segundo é letral:

E fruto de uma natureza que pensa por imagens,

Como diria Paul Valéry.

O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu

e vaidades.

O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades

Frases.

E aceitamos que você empregue o seu amor em nós (BARROS, 2004, p. 45).

Na perspectiva do surrealismo, o fenômeno de um filme aparentemente todo fragmentado e do desaparecimento de uma seqüência textual ocorre de modo especial, pois assim como os sonhos, em que as imagens não vêm necessariamente em uma seqüência organizada, as cenas aparecem repletas de trechos de poemas de Manoel de Barros. A aparente falta de ordenação gera o estranhamento, o enfrentamento e a possibilidade de o espectador de vivenciar experiências que sugerem a passagem por um viés de sensibilidade e, por fim, a costura de significados de uma linguagem moderna.

O confronto surge, pois sabemos que a preocupação do surrealismo não era com a impressão de realidade com a qual o cinema, de forma geral, está vinculado. Pizzini quer dar ao sonho a impressão de realidade e a conexão com essa impressão se dá por elementos reconhecíveis e, principalmente, pelos espaços aos quais esses elementos fazem referência.

Uma representação que integra uma quantidade pequena demais de alusões à realidade não é suficientemente indicativa para que a ficção tome corpo; uma representação que integre em si a totalidade do real, como é o caso do teatro, impõe-se à percepção como um real empenhando em fingir o irreal, não como um irreal realizado. Entre estes dois obstáculos, o filme mantém um equilíbrio precioso: traz consigo elementos suficientes de realidade _ respeito textual dos contornos gráficos e principalmente presença real do movimento _ para nos dar sobre o universo da diegese uma informação rica e variada, o que não se verifica com os materiais da fotografia ou da pintura; mas tanto numa como outra, os materiais são imagens: a percepção dos

espectadores os trata como tais e não os confunde nunca com um espetáculo real (METZ, 1972, p.27).

Ao partir do pressuposto que o material da arte, de maneira geral, é a imagem, em *Caramujo-flor* a poesia empresta seu arcabouço subjetivo de significados ao cinema. A mobilidade do cinema permite autonomia ao texto poético em sua inércia de papel, e essa mobilidade se dá por meio da leitura que Joel Pizzini Filho faz da poesia de Barros.

Ao mesmo tempo, a sintaxe simbólica empregada na construção textual revela-se complexa e, na medida em que se reconhecem os elementos constituintes da poesia de Barros, percebe-se que as cenas são criadas por meio da recorrência a uma simbologia peculiar à alquimia e à simplicidade. De acordo com a pesquisadora Maria Adélia Menegazzo:

É na alquimia do verbo que Rimbaud ensaia os passos para a ruptura mais aprofundada da proposta de artificiosidade de Baudelaire. Embora não se possa falar de uma volta às práticas mágicas e ocultistas, o poeta transforma a realidade - os metais inferiores dos alquimistas - em "irrealidade sensível" - o ouro. Ou seja, através de um proceder mágico, o poeta transforma em material poético tudo o que vê, pensa ou imagina (MENEGAZZO, 1991, p.23).

Embora as referências à simbologia alquímica sejam bem menos evidentes do que a menção ao surrealismo, é bastante curioso que Pizzini tenha promovido essa junção, porque se trata de sistemas simbólicos que se intercambiam. O diretor também caminha rumo ao insólito como o fez o poeta simbolista Rimbaud, freqüentemente citado por Manoel de Barros em seus poemas, como ocorre em:

Com aquela sua maneira de sol entrar em casa
E com o seu olhar furado de nascentes
O menino podia ver até a cor das vogais como o poeta Rimbaud viu.
Contou que viu a tarde latejar de andorinhas.
E viu a garça pousada na solidão de uma pedra. E viu outro lagarto que lambia
o lado azul do silêncio.
Depois o menino achou na beira do rio uma pedra canora.
Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos diferentes
Só para causar distúrbios no idioma.
Pedra canora causa!
E um passarinho que sonhava de ser ele também causava.
Mas ele mesmo, o menino
Se ignorava como as pedras se ignoram (BARROS, 2004, p.19).

Acrescente-se à constatação da presença, na poética de Joel Pizzini Filho, de um simbolismo referente à alquimia mística, o fato de que a aparente simplicidade da trajetória do eu-lírico da poética manoelina contrasta com a opção de Joel Pizzini Filho em aliar a seu filme dados da biografia de Manoel de Barros. Contudo, independente disso, em qualquer lugar onde o filme seja projetado é possível a compreensão das imagens e, necessariamente, o cineasta não fala do Pantanal enquanto espaço delimitado, referente a uma determinada região, porém trabalha o espaço como algo universal, a partir do momento em que tanto o mar quanto o mato são recriados como espaços ficcionais. Joel Pizzini Filho lança um enigma ao espectador: devora-me ou decifrar-te-ei. Dessa forma é necessário o conhecimento do mundo para

compreender ao que essas imagens remetem, bem como na poesia de Manoel de Barros.

Apoderando-se do telurismo, Joel Pizzini Filho mergulha no clichê cultivado pelo olhar de fora, buscando a identidade comumente tragada pela natureza. Por meio dos elementos identificadores de uma cultura, submerge a superfície do mero retratar e avança, por meio, da tradição, o caminho da ruptura.

Capítulo II

Olhando as cenas do filme

Apêndice:

Olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros.

Coisa é uma pessoa que termina como sílaba

O chão é um ensino. (BARROS, 1992, p.217)

2.1. Olhar: o princípio da construção

Nada mais adequado para um filme que se apropria de uma poética metalingüística como a de Manoel de Barros como começar com um poema que anuncia o meio sensorial pelo qual percebemos a imagem. Aumont afirma que “o espectador constrói a imagem e a imagem constrói o espectador” (AUMONT, 1993, p.81). E todo esse processo construtivo se dá por meio do olhar; é o olhar o percurso criador da imagem. No cinema, o olhar participa silenciosamente da produção imagética de outros olhares.

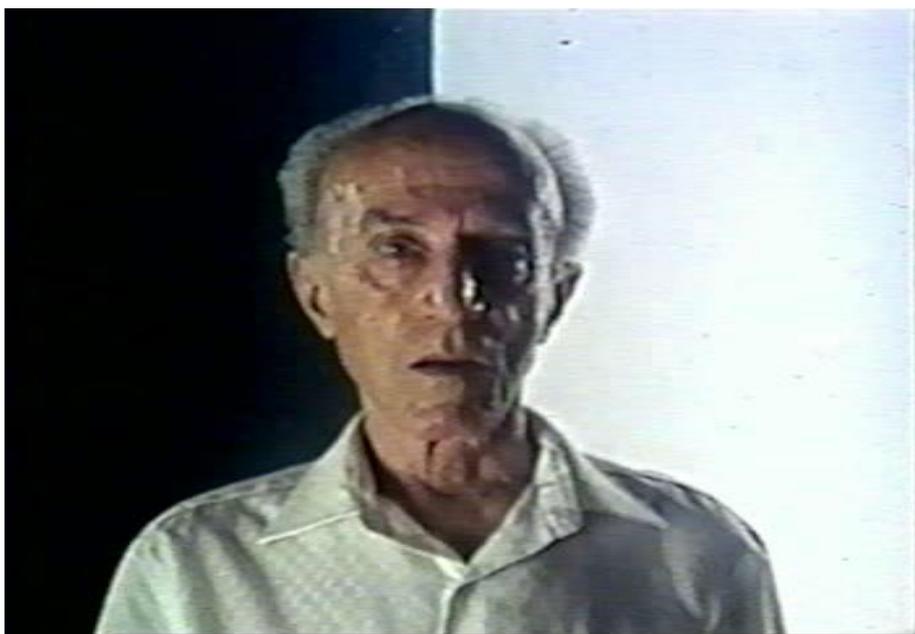
O cromatismo presente auxilia na leitura e na caracterização das imagens, pois o filme possui todos os elementos pertinentes ao espaço plástico da pintura. Assim sendo, algumas teorias das artes plásticas serão utilizadas para explicitar e ampliar a compreensão do processo construtivo de *Caramujo-flor*.

A primeira cena do filme tem um plano de fundo, composto por uma tela dividida verticalmente, de um lado preta e do outro lado branca. Essas cores posicionadas em um mesmo plano levam a um efeito de sentido contrário, um jogo de opostos. A luz relativa que incide sobre a cena remete às imagens barrocas, pela composição apresentada por meio de uma contradição, pelo aspecto do contraste entre claro e escuro. Esta relação também é ressaltada pelo próprio Manoel de Barros:

Posso dizer com certeza que o Padre Antonio Vieira despertou minha vocação para a poesia. Encontrei nele aquilo que Barthes chama o sabor do texto. Sentia prazer em descobrir os chutes, que Vieira dava na gramática, o que foi me deixando obcecado por construções de frases, sintaxes de exceção (Entrevista concedida a ROSA, 1992, p.50).

O próprio poeta tece percursos para o estudo e análise de sua obra: ao citar o Padre António Vieira, explicita uma possível relação de dialogicidade de seus textos com o do autor barroco. E não pára por aí, pois, ao referenciar Barthes, permite-nos analisá-lo por meio do pós-estruturalismo e, principalmente, buscar em suas palavras o prazer de degustá-las com os sentidos. Em relação à influência do barroco, o poeta também costuma citar Bach em sua poesia, sendo possível ao leitor-crítico encontrar essa teia de relações que estabelece com outros artistas, confirmando o fato de que a literatura é um processo intertextual e exige do leitor uma postura em que possa, enquanto reanimador do texto literário, estabelecer vínculos com outros textos da tradição. Como afirma Leyla Perrone-Moisés (1998) em *Altas Literaturas*: uma obra está viva quando tem leitores.

Em frente ao plano de fundo, está posicionado um ator, de idade bem avançada. Trata-se de um plano aproximado de peito, um recurso técnico que tem a intenção de aproximar o espectador do elemento primordial do filme: a poesia. Acontece, então, uma aproximação da câmera, lenta e gradual, ao mesmo tempo em que uma luz incide sobre o olho do ator que fala o trecho de um poema: “Olho é uma coisa que participa do silêncio dos outros” (BARROS, 1980, p.217). O resto do rosto é obscurecido com uma sombra, ressaltando o destaque em relação ao olho.



Há que nos atentarmos para dois elementos importantes para a composição dessa cena: as palavras do eu-lírico manoelino, que se direcionam para o olho como elemento principal do poema e referencial para a cena; há também a presença de um idoso, um velho que diz uma frase tão contemporânea, tão arbitrária em relação à linguagem usual, que surpreende, criando mais uma vez uma relação paradoxal, reforçando a idéia de que o olhar participa de um aprendizado silencioso, por vezes imperceptível.

Outro detalhe a observar na cena de abertura do filme é que o ator não é ninguém menos que Antônio Houaiss³, definindo a palavra olho

³ Houaiss foi filólogo, escritor, crítico literário, tradutor e diplomata. Organizou e elaborou as duas enciclopédias mais importantes já feitas no Brasil, a *Delta-Larousse* e a *Mirador Internacional*. Publicou dois dicionários bilingües inglês-português, organizou o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, da Academia Brasileira de Letras. Em 1986, Houaiss iniciou o mais ambicioso projeto de sua vida - o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* -, assumindo o desafio de publicar o mais completo dicionário da nossa língua, concluído somente após a sua morte e levado a cabo por sua equipe.

metaforicamente, por meio da poesia de Manoel de Barros. O olho é fundamental na construção e na recepção da imagem e de acordo com Fiona Bradley, “o olho daria um bom ícone para o surrealismo. Aparece diversas vezes na imagética surrealista, visual ou poética, como local de confronto, articulação e comunicação. Liga o interior ao exterior, o subjetivo ao objetivo” (BRADLEY, 2001, p.70).

Antônio Houaiss não é ator, mas é feito ator pelo que representa, pela sua função de dicionarista, de definidor, de higienizador lógico do verbo. Ele é ele e seu contrário: é Manoel de Barros, um dicionarista às avessas, desdefinidor, sujador, ilogicizador do verbo. A cena compreende o sentido de esclarecer as palavras por meio da razão e da dissolução de limites e categorias gramaticais, com o intuito de promover o delírio do verbo. Dois extremos em uma única figura: na figura do arrumador, temos a função de desarrumador; na boca de um ícone do registro lexicológico da palavra, temos uma voz poética que procura também o registro das palavras inventadas, buscando as definições metafóricas originárias da criação.

De certa forma, o cineasta remete o espectador a pensar nos primórdios da língua; o princípio do filme remete ao princípio do verbo. Afinal, quem faz as palavras, a língua e seu sentido são os usuários, os falantes. E o falante tende a entortar a linguagem, tende a facilitar o processo comunicativo. Processo do qual tanto o dicionarista quanto o poeta servem-se a seu bel prazer, seja para registrar a linguagem, seja para brincar com a língua. O dicionarista e o poeta não ditam as regras, eles se apropriam das possibilidades significativas e inventivas que a língua criada e recriada pelos falantes naturalmente sofre.

Houaiss é o aprumador do verbo, sua função é daquele que o define, que o organiza em categorias límpidas, uma dupla personalidade significativamente diferente: sua figura estandardizada aponta para um e as palavras que fala apontam para outro. A fala de Manoel de Barros na boca de Houaiss é uma metonímia de tudo o que faz e diz em sua obra. A estranheza advém do fato de o discurso proferido não corresponder à função, ao papel da figura que o profere.

Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações dos outros; dá-se a conhecer para nós desacreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não apareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras (FIORIN, 2006, p.19).

Assim o diálogo do aprumador, do organizador, perpassa a linguagem de Manoel de Barros e na linguagem do filme, há uma busca por desorganizar as palavras, as imagens.

Essa cena também remete ao primeiro filme surrealista da história do cinema, *Um cão andaluz*, de 1928, que tem como cena inicial um poema referente ao olho e uma cena correspondente ao texto:

PRÓLOGO

ERA UMA VEZ...

Uma sacada no escuro

Lá dentro, um homem está afiando sua navalha. Ele olha pela janela para o céu e vê...

Uma nuvem flutua junto à lua cheia.

Depois, a cabeça de uma Jovem com os olhos arregalados.

Uma navalha se aproxima de um dos olhos.

Agora a nuvem está cobrindo a lua.

E a lâmina toca o olho da moça,

cortando-o em duas fatias (DALÍ & BUÑUEL apud BRADLEY, 2001, p.70).

Aumont considera o espectador enquanto parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente. Aponta duas maneiras de apreensão da imagem: o reconhecimento, que consiste em reconhecer, por meio do sistema visual, pelo menos em parte, alguma coisa na imagem que se vê ou se pode ver no real, e a rememoração, que consiste nas relações miméticas exercidas pela imagem e a veiculação, por meio da codificação, do saber sobre o real:

O reconhecimento proporcionado pela imagem artística faz parte pois do conhecimento; mas encontra também as expectativas do espectador, podendo transformá-las ou suscitar outras: o reconhecimento está ligado à rememoração (AUMONT, 1993, p.83).

Assim, a câmera nos permite caminhar sob o pensamento do artista. Apesar do silêncio que encerra a cena, a imagem narra, mas fala de uma forma diferente, com uma linguagem não-verbal. O olhar constitui uma pequena e singular máquina de impressões do mundo. Participa do silêncio, pois não repete, nem pode reproduzir a imagem captada por esse meio de percepção.

Ao analisar todo o conjunto do enquadramento, podemos propor que a formação poética de Manoel de Barros, os primórdios de suas influências, está presente no plano de fundo da primeira cena: no amadurecimento poético e a intertextualidade; pelo ator, que por ser um velho, representa a tradição; a distância entre a linguagem poética da modernidade e o cânone que a constitui; a poesia, pela postura adotada pela câmera, que com seu movimento participa da composição da cena, não apenas como a reprodutora de uma imagem, mas como focalizadora de um ponto chave para o cinema: o sentido da visão. *Caramujo-flor* começa sua trilha poética pelas margens das palavras, atravessando e desafiando o clichê que encobre o espaço ficcional mato-grossense/ sul-mato-grossense.

O curta-metragem começa com uma cena que valoriza o olhar, e a partir disso desencadeia todo o processo de criação de imagens. Temos o olhar do diretor sobre a obra do poeta, o que acentua o caráter interartes inerente às expressões artísticas da modernidade e da pós-modernidade, inclusive o cinema. Além disso, o para-literário, aliado ao olhar do diretor sobre a vida de Manoel de Barros, gera uma tênue linha narrativa no filme. Esse encadeamento narrativo, à primeira vista aparentemente desorganizado e estilhaçado, conduz o espectador à incursão do eu-lírico; o aproximar do subjetivo a esses elementos individualizantes, altamente biográficos, conduz o espectador aos espaços onde o poeta residiu, ou seja, o diretor não abandona os dados para-literários, todavia os utiliza como base para conduzir-nos ao universo e aos elementos que compõem esse universo de Manoel de Barros. De tal modo, não temos um curta-metragem da poesia pela poesia na

linguagem cinematográfica, mas temos o para-literário alicerçando o desenrolar da linguagem cinematográfica.

Desde a primeira cena define-se que há um grande personagem em *Caramujo-flor*: um leitor-criador. Personagem este relacionado à sua produção literária: um personagem e sua linguagem são as forças motrizes do filme. Este protagonista escreve uma obra cuja matéria é composta de outras artes e de outros artistas. O personagem principal, Manoel de Barros, divide-se em sua composição; aparecem seu eu-lírico, o ser letral, elemento de sua poética, e o ser carnal, por meio de dados da sua vida pessoal. O objeto de estima do filme é real: a obra poética de Manoel de Barros, pois ela existe dentro e fora do filme. A poesia de Barros deglute outras artes assim como o filme de Pizzini deglute a poética e a vida de Manoel de Barros. Portanto, o cineasta constitui seu personagem, não como o poeta Manoel de Barros, mas como a autoconsciência do poeta.

Trata-se de uma particularidade de princípio e muito importante da percepção da personagem. Enquanto ponto de vista, enquanto concepção de mundo e de si mesma, a personagem requer métodos absolutamente específicos de revelação e caracterização artística. Isto porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida mas o *resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência*, em suma, a *última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo* (BAKHTHIN, 2005, p.46).

Joel Pizzini Filho coloca seu personagem-protagonista como o *passador solitário*, de Rousseau, que se encontra fortuitamente com as imagens produzidas pelas metáforas e pelas sinestésias (dentre outros

recursos) propostas pela poesia. O passeio desse *flanêur* não é pelas ruas e pelos becos de uma cidade, e sim pelos recantos poéticos que reverberam da leitura de Pizzini. Dessa forma, o acaso objetivo emerge das imagens oníricas, a fim de provocar encontros significativos de um leitor que se multifaceta em criança, jovem, velho, louco, poeta, cineasta, todos condensados em eu-lírico, para dialogar com outros leitores.

A próxima cena constitui-se de uma turma de jovens bêbados, caminhando pela praia, em um plano de conjunto, ocupando a cena a partir do canto esquerdo. O cenário é o mar; os embriagados, os poetas Geraldo Carneiro, Fausto Wolff e Chacal, que chegam à cena pela esquerda, e alguém fala: “Minhocas arejam a terra os poetas a linguagem” (BARROS, 1985, p.59). Um dos poetas é focalizado com um plano de ênfase e anuncia: “esse assovio vai para todas as pessoas pertencidas pelos anjos” (BARROS, 1985, p.60). Não ocorre nenhum assovio: a aliteração, repetição do som consonantal [s], prolonga a sibilante. O ser poético torna-se elemento fundamental no filme a partir dessa tomada. O curta-metragem concentra-se então na linguagem poética. Essa seqüência, em preto e branco, retoma o passado poético de Manoel de Barros, seus antecessores, que são retratadas pelo grupo de amigos bêbados e a nostalgia que o Rio de Janeiro e o mar proporcionam à sua poesia.



É fundamental referir-se a como se dá o enquadramento das cenas, pois ele delimita, modela e define o espaço.

A palavra enquadramento e o verbo enquadrar apareceram com o cinema para designar um processo mental e material já em atividade, portanto na imagem pictórica e fotográfica, pelo qual se chega a uma imagem que contém determinado campo visual sob determinado ângulo e com determinados limites exatos (AUMONT, 1993, p.153).

Na próxima cena, também em preto e branco, o tempo é definido pela cor da película. Ney Matogrosso, de chapéu, em *primeiríssimo*⁴ plano, observa o mar em um *plano aproximado de peito*⁵. O ator está de costas para a câmera e esse posicionamento faz com que o espectador tenha a impressão de estar

⁴ As cenas podem ser divididas em planos; *primeiríssimo* plano corresponde ao plano mais próximo da tela e plano de fundo corresponde ao cenário, geralmente o plano mais afastado da tela.

⁵ Proporciona uma proximidade em relação ao objeto ao mesmo tempo em que elimina o ambiente que envolve. Em relação ao corpo das personagens, apreende da cabeça até o peito.

observando o mar através do olhar de Ney Matogrosso, visualizando, à esquerda, Rubens Correa, que surge na cena a caminhar, em primeiro plano, pela orla da praia, descalço e trajado como um mendigo. O olhar da câmera acompanha em movimento *panorâmico horizontal*⁶ o andar de Rubens Correa; ele pára e olha para a câmera, que o focaliza à direita em um *plano de conjunto*⁷ e fala: “Por que deixam um menino que é do mato amar o mar com tanta violência” (BARROS, 1992, p.94).

Há toda uma gama de significados nessa cena: o movimento da câmera, que transmite o olhar do novo para o velho, e a expressão do velho que se refere ao novo por meio da poesia revelam a fusão, aparentemente contraditória, da tradição e da modernidade. A modernidade é muito mais que formalismo estrutural; nela há a reflexão de que os conceitos de antigo e atual são unidos e reinventados semanticamente.

A tradição do moderno encerra um paradoxo maior que o que deixa entrever a contradição entre o antigo e o novo, o moderno e o tradicional. A oposição entre o passado e o presente literalmente se evapora, pois o tempo transcorre com tal celeridade, que as distinções entre diversos tempos – passado, presente, futuro – apagam-se ou pelo menos se tornam instantâneas, imperceptíveis e insignificantes. Podemos falar de tradição moderna sem que nos pareça incorrer em contradição porque a era moderna poliu, até apagar quase por completo, o antagonismo entre o antigo e o atual, o novo e o tradicional (PAZ, 1984, p.17).

⁶ Movimento que a câmera realiza sobre seu próprio eixo em horizontal.

⁷ Usado para se obter uma visão mais ampla do terreno onde se desenvolve a ação durante o filme. O corpo do personagem pode ser visto por inteiro e o plano de fundo fica em evidência.

A poesia de onde foi retirado o trecho, a fala de Rubens Correa, demonstra essa ligação:

Na enseada de Botafogo

Como estou só: afago casas tortas,

Falo com o mar na rua suja...

Nu e liberto levo o vento

No ombro de losangos amarelos.

Ser menino aos trinta anos, que desgraça

Nesta borda de mar de Botafogo!

Que vontade de chorar pelos mendigos!

Que vontade de voltar para a fazenda!

Por que deixam um menino que é do mato

Amar o mar com tanta violência? (BARROS, 1992, p.94).

O eterno encontro do menino com o mar é verbalizado pelo ator, na representação da maturidade poética na expressão lírica de sentimentos infantis; o jogo lançado à memória e a importância do sentir e da tradição, sempre renovável, estão implícitos no enquadramento da cena, que é a própria essência da poesia, funcionando como um espelho das imagens expressas pelas palavras. Essa tomada é um exemplo de que a montagem não é apenas um colar de imagens; as fragmentações e as ligações podem ser feitas dentro de uma cena.



A câmera acompanha o movimento do olhar de Ney Matogrosso e depois o objeto visualizado. De acordo com Aumont,

A idéia de espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e seu deslocamento; em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação: vemos os objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo. O conceito de espaço é pois tanto de origem tátil e cinésica quanto visual (AUMONT, 1993, p.37).

Assim sendo, esse percurso feito pela câmera proporciona uma sensação de proximidade entre espaço e espectador.

O corte ocorre depois que Rubens Correa fala e a câmera novamente posiciona-se atrás de Ney Matogrosso, que levanta de onde está sentado e sai de cena. A poesia falada e a cor da película apresentam-se como em um álbum de fotografias, que remete o menino de trinta anos à sua formação poética no Rio de Janeiro; por via desse processo, universaliza-se sua linguagem. Por meio do contexto, aparentemente disfórico, que existe na

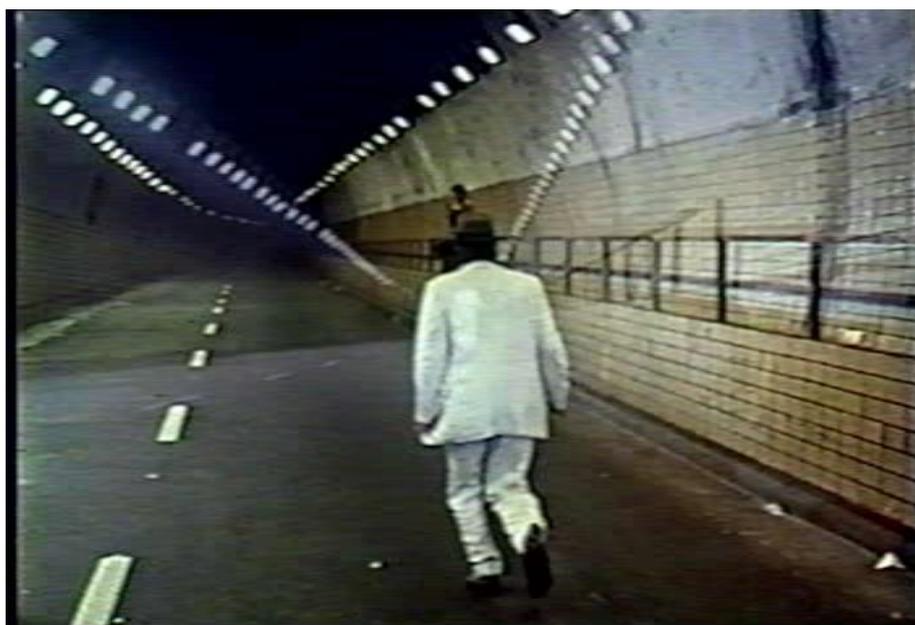
passagem do mar ao Pantanal, há a representação da falta, tão imensa quanto a própria saudade expressa no texto. Além disso, não se pode ignorar a relação entre o Pantanal e o mar de Xaraés⁸. O Pantanal é o mar que deixou de ser.



O cenário passa a ser urbano; Ney Matogrosso aparece em um plano geral a caminhar, adentrando um túnel. Almir Sater está sentado no corrimão, cantando e tocando o poema como uma moda de viola:

Sob o canto do 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 essencial (BARROS, 1974, p.35).

⁸ Antiga designação do Pantanal, termo provavelmente usado pelos indígenas que habitavam a região e que o espanhol Alvar Núñez Cabeza de Vaca registrou em seus escritos durante expedição em 1546, quando a região ainda pertencia, de acordo com o Tratado de Tordesilhas, à Coroa Espanhola.



Em seguida, a câmera focaliza o rosto de Ney Matogrosso, que continua a andar, em *close*⁹. Nesse momento, ele é o poeta a desandar a sua poesia. Ney Matogrosso pára e seu olhar é perdido. O movimento de câmera se direciona a uma imagem desfocada, amarelada, semelhante a sépia. Em seguida surge, em preto e branco, Rubens Correa na praia, a observar o mar.

O espaço construído é atemporal; presente e passado fundem-se nas cenas, que sempre trabalham com essa expectativa, rompendo com a idéia de começo, meio e fim. Desse modo, brota uma estética de referência surrealista e o que parece desconexo é outro enigma proposto aos espectadores. Além disso, o poema de abertura do primeiro livro de Manoel de Barros, *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Apresenta ao leitor Cabeludinho, personagem de Manoel de Barros que desanda, descompõe a poesia, contrapondo-se a *Iracema*, de José de Alencar, que é uma personagem construída no seio da idealização romântica. Embora desimportante, Cabeludinho também pode ser

⁹ É o plano mais próximo e em relação ao corpo, compreende o rosto; é um plano de muita expressão na tela.

utilizado como elemento de poesia, simplesmente por existir; a existência basta para configurar uma pessoa ou objeto desprezados como elementos de poesia.



A expressão *bate-num-quara*, do verso “Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho” de acordo com Bariani Ortêncio, em seu *Dicionário do Brasil Central*, equivale a uma “única roupa do uso que, fica esperando enquanto é lavada e enxugada para novamente ser vestida” (ORTÊNCIO, 1983, p.38). O verso remete também a *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*, obra publicada em 1928, pela sonoridade encontrada na extensão dos versos e na referência ao nascimento que inicia o romance modernista: “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite” (ANDRADE, 1997, p.9).

O diálogo com a estética romântica e a modernidade estabelece um percurso metalingüístico e de consciência do fazer poético a ser traçado pelo poeta em toda sua produção literária, dos primórdios até a sua última publicação.

A presença da paráfrase reforça o vínculo do poeta Manoel de Barros com componentes típicos da literatura modernista, reafirmando a idéia de ruptura com o ideal romântico. Por meio da transcrição parafrástica, se dá vida a um outro personagem, com novas palavras, que reforçam, assim como Macunaíma, as raízes brasileiras, principalmente o modo de falar brasileiro, idéia defendida por Mário de Andrade e que continuou na voz poética ulterior à chamada primeira geração modernista. Defende Barros em sua poética:

NO ASPRO

Queria a palavra sem alamares, sem
chatilenas, sem suspensórios, sem
talabartes, sem paramentos, sem diademas,
sem ademanes, sem colarinho.

Eu queria a palavra limpa de solene.

Limpa de soberba, limpa de melenas.

Eu queria ficar mais porcaria nas palavras.

Eu não queria colher nenhum pendão com elas.

Queria ser apenas relativo de águas.

Queria ser admirado pelos pássaros.

Eu queria sempre a palavra no áspero dela (BARROS, 2004, p.49).

A contraposição com a personagem Iracema apresenta a transgressão, a ruptura, a quebra de regras com o ideal de perfeição tão esperado pelo espectador. Marta Aparecida Garcia Gonçalves, em sua dissertação de mestrado, analisando o mesmo poema, afirma:

O poeta, distante temporal e espacialmente do Pantanal e da sua infância, busca revisitar o cenário e as vivências que se descortinam-se pela

memória como fonte para a criação poética. Uma criação preocupada, desde os primórdios, também com o que se refere à construção do poema. O poema retrata o nascimento do poeta comparando-o ao nascimento de Iracema, a virgem dos lábios de mel da obra de José de Alencar. Só que o poeta desanda pouca poesia, o que justifica seu canto fraco, porém explica sua vida, que é, afinal, o que importa. O poeta canta o essencial: a vida. Ao apresentar a vida como essencial, configura-se o futuro dessa poesia como um pacto, e pode-se dizer como um projeto existencial, pois a vida é o período compreendido entre o nascimento e a morte: é a existência (GONÇALVES, 2005, p. 67).

Aqui é preciso ler nas entrelinhas: se o poeta retrata o seu nascimento, ou o nascimento do personagem Cabeludinho, não é comparando-o, igualando-o à personagem Iracema, mas sim se opondo a seu surgimento idealizado. Manoel de Barros retoma a idéia do jogo, da ironia em sua paráfrase ao romance de José de Alencar.

Quanto à sonorização, o que era um fundo de moda de viola tocada por Almir Sater, transforma-se em barulho de escada rolante. A câmera focaliza em grande inclinação, de cima. Rubens Correa sobe os degraus e chega a uma estação de metrô.



A cena do jacaré no metrô é insólita, embora Joel Pizzini Filho afirme que *Caramujo-flor* é um filme sob a poética de Manoel de Barros e não sobre o Pantanal; aqui se apresenta o amadurecimento estético de sua poética. Pizzini captura a essência do regionalismo universalizado que permeia a obra de Manoel de Barros. Essa cena, na qual há um êxtase imaginativo, colabora para a aproximação da proposta plurisignificativa apresentada pelo poeta em sua obra. Contudo, o diretor transcende a linguagem manoelina, pois é a sua poética que emana, é o seu olhar transmitindo a outros olhares a sua percepção da obra e da vida de Manoel de Barros.

Além da realidade da própria personagem, o mundo exterior que a rodeia e os costumes se inserem no processo de autoconsciência, transferem-se do campo de visão do autor para o campo e visão da personagem. Esses componentes já não se encontram no mesmo plano concomitantemente com a personagem, lado a lado ou fora dela em um mundo uno do autor, daí não poderem ser fatores causais e genéticos determinantes da personagem que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra

consciência, ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão ao lado da sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. *A consciência todo-absorvente da personagem o autor pode contrapor apenas um mundo objetivo - o mundo de outras consciências isônomas a ela* (BAKHTHIN, 2005, p.46).



Ney Matogrosso então aparece na tela, na praia, arrastando-se como uma lesma sobre uma pedra na beira do mar; novamente há um contraponto, um nó, já que lesma e sal não combinam. O mar está como plano de fundo; o corte seco traz a imagem de um caramujo, o que remete à sensação de contraste. Esse contraste é pertinente, possuindo algo de referencial, uma vez que o caramujo e sua concha lembram o mar.



2.2. E no princípio foi a foto, e da foto se fez o cinema

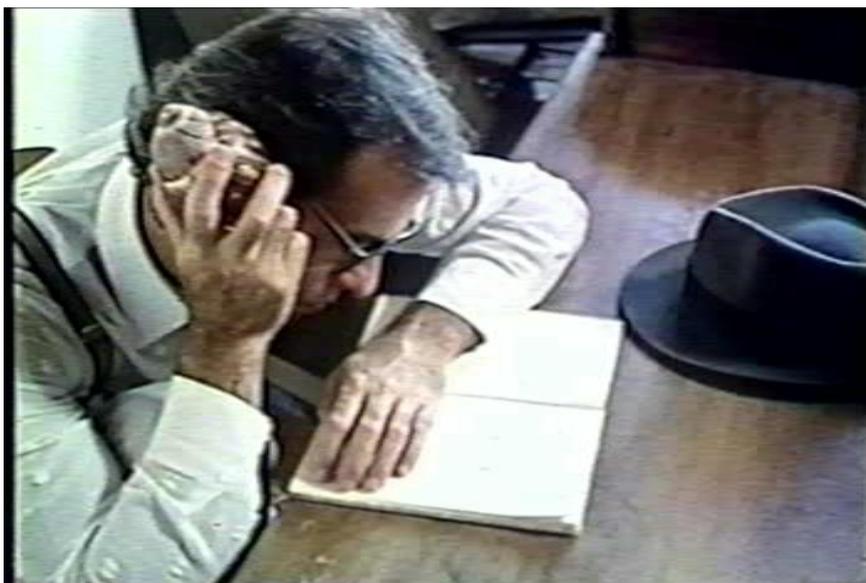
Manoel de Barros é representado jovem por Ney Matogrosso e Rubens Correa representa o poeta velho.

Ney Matogrosso aparece sentado na escrivaninha do poeta, no escritório e residência de Manoel de Barros, onde a poesia é construída. Tem o chapéu sobre a mesa, lê um livro; na mão direita tem uma concha aproximada do seu ouvido. O som dessa cena é o de um rádio mal sintonizado. A câmera está posicionada em um *plano inclinado de cima*¹⁰ e movimenta-se em panorâmica horizontal, ao mesmo tempo em que uma voz estridente de mulher indaga e em seguida uma voz masculina responde:

- *O que o senhor faz em favor da poesia?*

- *Esfregar pedras na paisagem* (BARROS, 1974, p.182).

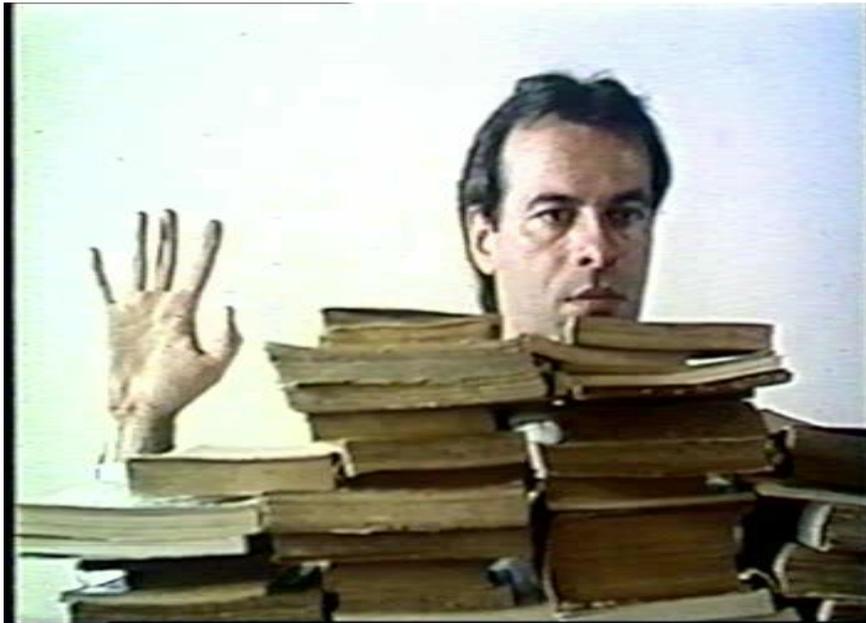
¹⁰ A câmera posiciona-se acima do objeto filmado e pretende diminuir a força ou a importância do objeto focalizado.



Na outra tomada, Ney Matogrosso está atrás de uma pilha de livros, em um plano aproximado de peito, com a mão direita levantada, como se estivesse fazendo um juramento, um pacto com os livros, e recebe com indiferença dois flashes fotográficos. Ainda em tom de entrevista, uma voz masculina continua a responder:

- *Esconder-se por trás das palavras para mostrar-me*

- *Mesmo sem fome, comer as botas. O resto em Carlitos* (BARROS, 1974, p.182).

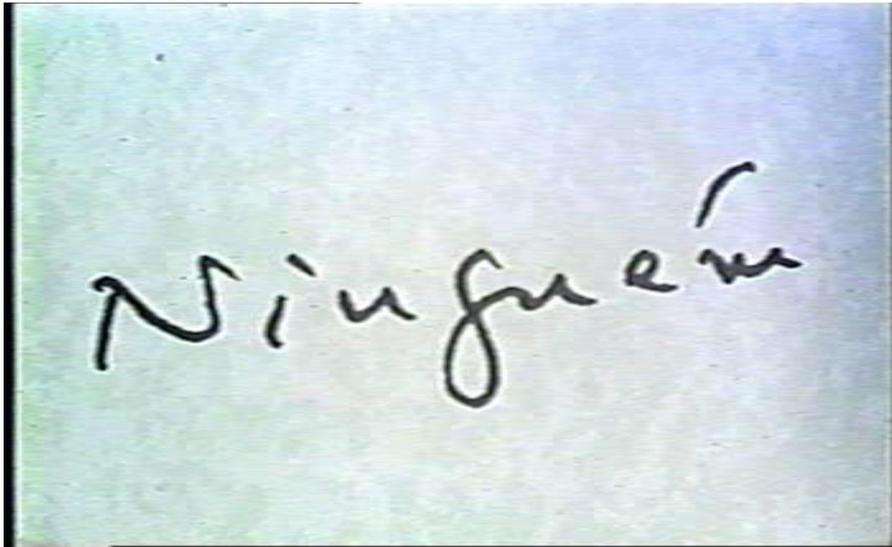


Ocorre então uma sucessão de *closes de detalhes*¹¹, de fragmentos de uma foto em preto e branco de Manoel de Barros, intercalada por palavras escritas pelo poeta, ao mesmo tempo em que a voz masculina continua a responder.

- *Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que possam carrear para o poema um gosto de chão* (BARROS, 1974, p.182).

A fotografia é um elemento fundamental para a criação do cinema; ocorre uma fusão de referências e de significados que demonstra a metalinguagem de *Caramujo-flor* e da poesia de Manoel de Barros.

¹¹ A câmera se aproxima ao máximo de uma determinada parte do corpo ou do objeto, dando ênfase e enaltecendo-o.



A sucessão de imagens na seqüência da entrevista é a seguinte: *close* sobre a palavra ninguém; *close de detalhes* da mão do poeta; *close* sobre a palavra nada; *close* das pernas encolhidas de Ney Matogrosso, em cores; *close* do olho de Manoel de Barros. Pizzini finaliza essa seqüência com Ney Matogrosso dependurado em uma estante de livros, esquivando-se de flashes fotográficos.



Essa seqüência traz à tona a época em que o cinema se preocupava em falar por meio da imagem apenas. Hoje os filmes se prendem mais ao enredo, fazendo com que a arte de falar pela imagem fique limitada. Nas adaptações literárias, a relação entre imagem e texto preserva-se por meio dos recursos de câmera, não apenas como um instrumento, mas também como um elemento decodificador da narrativa. Enquanto a voz feminina questiona, a voz masculina responde, concluindo o interrogatório com poesia como resposta:

- Difícil entender sua poesia.

- Poesia não é pra compreender e sim incorporar

Entender é parede: procure ser uma árvore.

- E como o senhor escreve?

- como se bronha, agora peço desculpas estou arrumado para pedras

(BARROS, 1974, p.182).



A resposta do eu-lírico na entrevista retoma a idéia do surreal, já que escrever equivale a um vocábulo “chulo”, à automasturbação masculina. Ao mesmo tempo em que a poesia confere à entrevista um status de seriedade, a voz do eu-lírico contrapõe-se a essa valorização em um texto metalingüístico, retomando a idéia de arte bruta proposta pelos surrealistas, a arte enquanto experimentação não de um projeto e ideológico e sim, um projeto estético.

Faz-se presente também o instintivo, o sexual, o prazeroso como processo criador. O processo artístico é tomado enquanto instinto e ritual, retorno ao princípio básico, ao primitivo: reprodução e sobrevivência, e antes que soe naturalista a sentença, falamos de uma negação consciente da representação por meio do instinto, em que a abstração das vanguardas é reutilizada para criar um efeito de sentido dinâmico.

O corpo, a parte material da poesia e do poeta, a carne e seus sentidos em oposição à essência; suas sensações são o principal caminho para a produção poética; a parte essencial da poesia é experiência corpórea. É o experimento corpóreo que molda a densidade, a consistência da palavra poética.

2.3. Moderno

Por ser um filme moderno, *Caramujo-flor* exige um olhar mais enviesado do leitor. Como base para a articulação crítica deste tópico, *Seis passeios pelo bosque da ficção*, de Umberto Eco, é a matriz que nos conduzirá a alguns apontamentos. As conferências Norton escritas por Umberto Eco foram embasadas em *Seis propostas para o próximo milênio* e *Se um viajante numa*

noite de inverno, ambas de Italo Calvino. Respectivamente, a primeira trata também de conferências Norton e a segunda, de uma obra que insere a discussão sobre o papel do leitor na obra de ficção. Eco leva em consideração não apenas a produção teórica de Calvino, mas, sobretudo, o seu trabalho como ficcionista que era. Afirma que numa história sempre há um leitor e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, mas também da própria história.

Desse modo, como no processo literário há sempre o leitor, na recepção de um filme há sempre o espectador. O olhar do espectador é peça fundamental para a constituição de uma narrativa fílmica; se o espectador não lê nas entrelinhas, as inúmeras possibilidades de jogo propostas pelo diretor podem passar imperceptíveis. A arte moderna, ao frustrar as expectativas comuns, exige muito mais do receptor do objeto artístico do que o receptor exige da arte. Eco estabelece diferenças entre o leitor empírico e o leitor modelo: o leitor empírico “em geral utiliza o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto” (ECO, 1994, p.14); já o leitor-modelo “é alguém que está ansioso pra jogar, e não sufoca o objeto artístico com suas expectativas de leitor empírico” (ECO, 1994, p.16).

Umberto Eco parte da segunda proposta de Calvino, a rapidez, o que muito nos interessa, já que a rapidez é característica do cinema ao contar uma história. Relevante também denotar a rapidez com que se estabelece a relação entre o leitor/ espectador no cinema. Calvino enaltece o caráter veloz de uma narrativa, no entanto faz a ressalva de que não nega os “prazeres da demora”. Assim, Eco dedica sua terceira conferência à demora.

Por enquanto, só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender - não terminaria nunca (ECO, 1994, p.9).

Nessa perspectiva, *Caramujo-flor* apresenta tanto a rapidez, por ser um curta-metragem de 21 minutos, quanto a lentidão, com suas imagens sobre o espaço e com teor surrealista. O próprio título comporta essa reflexão: o caramujo, embora se movimente, o faz lentamente; a flor também imprime movimento, no entanto é mais lenta no seu desabrochar do que o próprio caramujo. Os jogos imagéticos propostos ao espectador dão-se de maneira rápida e fluida, já que o cineasta, assim como a poética em que se baseia, explora a sinestesia como recurso expressivo e de contato, provocando a sensibilidade e evocando a participação corpórea e sensorial do leitor/espectador.

E como seria o leitor/espectador-modelo de *Caramujo-flor*? Ou argüindo de forma mais abrangente: seria possível definir um leitor-modelo da modernidade? A desconfiança seria uma das trilhas possíveis, trilha porque esse caminho ainda está para ser aberto, traçado apenas como uma marca feita no solo por bichos ou por um córrego interino; a vegetação, ainda densa, muitas vezes precisa ser afastada. Provavelmente, somente ao se tornar passado é que a pós-modernidade possa acalmar-se e ser, quem sabe,

definida, estabelecida. Além da desconfiança, faz-se necessário o deslocamento constante, a mutação infinita do que se observa enquanto objeto artístico. Essa variação interminável faculta um posicionamento contemporâneo em que as barreiras temporais e espaciais desmancham-se, permitindo a sensação de estabelecimento primeiro de alguns de seus parâmetros. Talvez, na memória, a modernidade transforma-se em estradas, asfaltadas, com placas e possíveis indicações.

Entretanto, quando a vanguarda é deslocada de seu momento histórico, ela deixa de ser vanguarda, pois deixa de ser avançada, isso por um viés diacrônico. Por um olhar sincrônico, o tempo, o sujeito, a narrativa, a escritura são feitos de traços, segundo Derrida, e traço, para ele, seria aquilo que “produz o espaço de sua inscrição senão dando-se o período da sua desapareição” (DERRIDA, 1995, p.221). Ou seja, a obra de arte se dá pela sua presença e também pela sua ausência; ao se inscrever simultaneamente, desaparece; o traço existe por meio de seu surgimento e de sua dissipação, que são concomitantes. A noção de tempo tradicional se desfaz por esse viés filosófico, já que a idéia de passado passa a acontecer concomitante ao presente. E quando há essa simultaneidade passado/presente, um passado começa a ser imaginado ainda por se perpetrar em um futuro que ainda estar por vir. Santo Agostinho observa que não há tempos futuros nem pretéritos:

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão das coisas presentes e esperança presente das

coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três (SANTO AGOSTINHO, 1999, p. 328).

O passado e o futuro só são possíveis no presente e é no presente que se insere também o papel do leitor/espectador, funcionando como um re-ativador do tempo. Uma das buscas do surrealismo era “a emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião – o homem livre de suas relações psicológicas e culturais” (TELES, 1976, p.164). Resta, portanto, a sensibilidade, princípio básico, a probabilidade de reação interna perante um objeto que lhe é externo, o conhecimento imediato e intuitivo, a inscrição do corpo por meio da percepção.

Na seqüência de *Caramujo-flor* em que o trem do Pantanal aparece, refrata-se a tradição, a história e a política do espaço ficcional que representa. Entende-se por espaço ficcional o local que existe na realidade e é transposto para a obra de ficção, configurando verossimilhança ao objeto artístico.

Na seqüência em que Ney Matogrosso viaja no trem, a câmera subjetiva mostra, por intermédio de seus olhos, pela janela do trem, uma cena típica da região: um solo devastado por uma queimada, prática comum entre os pantaneiros, que aproveitam os períodos de seca no Pantanal para queimarem a vegetação nativa, o cerrado, e “limparem” o solo para a preparação do plantio de pasto. Como sonoplastia, há o som do trem, que se movimenta da esquerda para a direita.



Após essa cena, a câmera, de dentro do trem, movimenta-se em sentido contrário ao inicial, focalizando em seguida Ney Matogrosso adormecido sobre um de seus braços, escorado na janela, com um livro de Guimarães Rosa na mão. Manoel de Barros apresentou o “espaço real” Pantanal a Guimarães Rosa, e as marcas da narrativa rosiana são perceptíveis na do poeta mato-grossense.



Um dos grandes elementos que liga o homem ao espaço ficcional e real de Mato Grosso do Sul é o próprio trem. Nas cenas em que aparece, funciona como um elo entre a universalização e o regionalismo desse espaço. Além disso, não deixa de ser uma referência aos primórdios do cinema, uma vez que uma das primeiras cenas apresentadas pelos irmãos Lumière foi a chegada de um trem à estação.

O trem do Pantanal é um símbolo do Estado de Mato Grosso do Sul, possuindo um significado ligado ao progresso e à urbanização. Politicamente representou, a seu tempo, avanço e modernidade. Seu desaparecimento deixou à míngua e ao esquecimento muitos municípios e comunidades que dependiam economicamente daqueles que viajavam e do próprio trem como meio de locomoção. Foi-se o tempo em que os aventureiros cavalgavam “os sertões”, como fez o personagem Cirino, no romance *Inocência*, de Visconde de Taunay. O cavalo foi substituído pelo trem. E hoje, não há mais trem, e o percurso oferecido, que ia de Campo Grande a Corumbá, passando por pequenos distritos como Piraputanga, Camisão e cidades importantes da região, como Aquidauana, considerada o portão do Pantanal, chegando até Corumbá, divisa com a Bolívia, ficou apenas na memória e em uma canção muito conhecida pelos sul-mato-grossenses:

Enquanto esse velho trem
Atravessa o Pantanal
As estrelas do Cruzeiro
Fazem um sinal
De que esse é o melhor caminho
Pra quem é como eu

Mais um fugitivo da guerra

Enquanto esse velho trem

Atravessa o Pantanal

O povo lá em casa espera

Que eu mande um postal

Dizendo que eu estou muito bem

E vivo

Rumo a Santa Cruz de la Sierra

Enquanto esse velho trem

Atravessa o Pantanal

Só meu coração está

Batendo desigual

Ele agora sabe que o medo

Viaja também

Sobre todos os trilhos da Terra

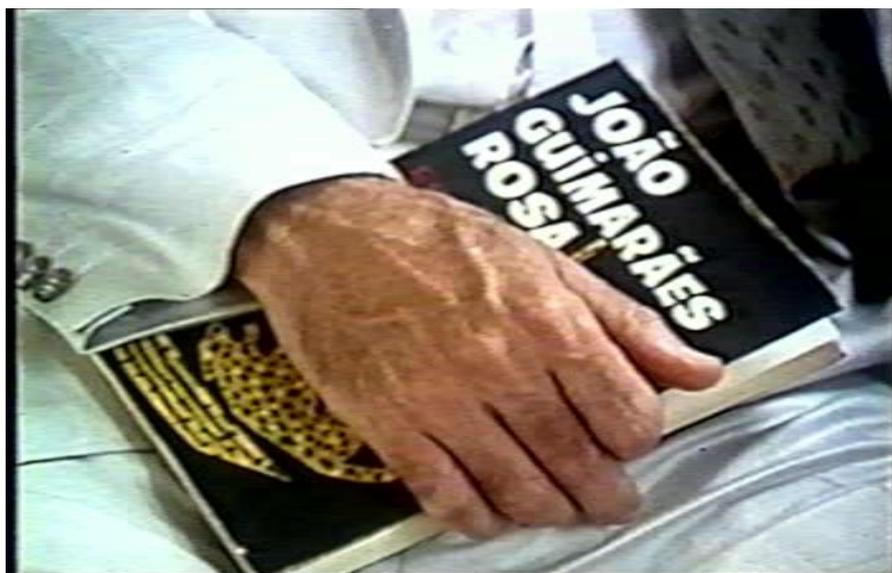
Rumo a Santa Cruz de la Sierra

Sobre todos os trilhos da Terra (Paulo Simões e Geraldo Rocca).

O símbolo trem evoca várias interpretações. A princípio, a imagem sugere o avanço, a evolução, mas também o retorno, a viagem de volta para casa. O eu-lírico voltando à sua terra natal. Ney Matogrosso é a juventude do eu-lírico, a despreocupação, a falta de regras, a liberdade em relação aos padrões.

Em seguida, na seqüência, dentro do trem, temos Ney Matogrosso de terno e chapéu, com uma gravata e um estilingue no pescoço. A câmera focaliza o livro na mão do ator. Em seguida a câmera faz um close de seu peito, ressaltando o estilingue. Faz um plano aproximado de Ney, ainda

adormecido, e retorna a focalizar o peito, demonstrando que o ator despertou, pois ele retira os óculos. Em outra tomada, ele abre o paletó do lado esquerdo e tenta pegar um pássaro, um cardeal, que escapa de seu bolso, repetindo o gesto do lado direito, de onde também escapa um outro pássaro, idêntico ao anterior.



As cores do cardeal destacam o efeito poético da cena, já que esse pássaro possui a cabeça vermelha em contraste com o resto de seu corpo, em que as asas são negras e o peito branco. Esse trecho do filme apresenta o peito do artista e o que há por trás dele: seu coração, preso às raízes da terra e às suas influências. O aspecto lúdico é representado pelo estilingue no pescoço e sua alma está presa aos pássaros que saem de seu corpo.

Ney não possui bagagem, apenas o livro na mão, e nos bolsos, onde geralmente se guarda dinheiro, há pássaros, acentuando um dos aspectos da poesia de Manoel de Barros, o do desprendimento das coisas materiais, já que sua matéria de poesia são coisas inúteis, pessoas desimportantes. Estar em um trem leva a questionar um destino: para onde a personagem vai? O estilingue não nos dá uma resposta clara, mas o diretor, por meio dessa imagem, sugere a liberdade das palavras livres de regras; o estilingue, por ser um brinquedo de matar, evoca o lúdico e o triste; a brincadeira de moleque que depende do padecimento de um ser.

Novamente a câmera subjetiva apresenta a paisagem pantaneira de dentro do trem, demonstrando a forma de olhar a terra que Manoel de Barros propõe em sua poesia: não como nas narrativas estereotipadas e sim como berço de sua matéria de poesia, uma visão de quem foi embora de seu espaço e agora retorna; é o olhar de um viajante que utiliza as palavras de seu local de origem como berço de sua matéria poética, explorando a infância da *poiésis* por meio do jogo metalíngüístico.



Ney Matogrosso, agora de pé no trem, observa através da janela, como se procurasse algo, e com o estilingue na mão, atira nada para fora. O que na verdade o ator lança é o olhar da câmera, que segue o movimento que Ney Matogrosso lançou ao ar através da janela. E o que era um movimento brusco transforma-se. A câmera sobrevoa o Pantanal como se fosse um pássaro, e este é outro momento segmentado do filme. Entre o movimento de câmera que se assemelha ao vôo de um pássaro, ocorrem closes nos quais se vêem partes da cabeça de uma arara azul. No entanto, o que parece ser apenas os gritos da ave adquire forma de palavras, no trecho do poema *sabiá com trevas*¹² (BARROS, 1982, p.201).

¹² Sabiá com trevas

Caminhoso em meu pântano
dou num 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



Sob um som frenético e repetitivo, a arara canindé surge na tela em um *plano aproximado de peito*. A impressão que se tem é a de que a arara está gritando a poesia, mas a câmera, depois de um *close* na ave, movimenta-se em *panorâmica diagonal* para a esquerda. Há uma quebra na expectativa, pois surge Tetê Espíndola, dona da voz que se assemelha ao som da arara azul que está em seu braço. A seqüência termina com um *close* na ave.

O homem estava parado mil anos nesse lugar sem orelhas (BARROS, 1992, p.201).



Em *Arranjos para assobio*, Manoel de Barros, em seu *Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos*, define a palavra poeta da seguinte forma:

Poeta, s. m. e f.

Indivíduo que enxerga a semente germinar

E engole céu

Espécie de vasadouro para contradições

Sabiá com trevas

Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos

Como um rosto (BARROS, 1982, p.216)

O ser poético é focado desde o começo da seqüência. Quando o trem começa a se movimentar, já surge uma contradição: Pizzini rompe com a gramática cinematográfica, pois o trem movimenta-se para um lado e depois para outro. Existe uma série de regras para a realização de filmagens, principalmente aquelas relacionadas ao movimento, e uma delas é permanecer com o movimento do princípio da seqüência até o final, para se manter a idéia de continuidade.

Essa contradição está no interior do ser poético, no sabiá com trevas. Imagine um sabiá cantando alegremente, aproxime-se de seu peito e afaste suas penas, de uma forma que possa abrir o peito do pássaro, e ao invés de encontrar seus órgãos, encontrará um lugar escuro e triste, a própria representação das trevas.

É assim que é retratado o poeta na poesia de Manoel de Barros quando a câmera subjetiva apresenta um solo queimado do Pantanal, local em que é comum muitos fazendeiros realizarem as queimadas para a vegetação brotar depois. Assim, Ney Matogrosso está pressentindo a semente germinar e engolindo o céu do espaço ficcional Mato Grosso/ Mato Grosso do Sul.

Existe uma miscelânea de jogos de câmera e sons que transmite a idéia central do poema *Poeta s.m. e f.*, por meio dessas imagens, nas quais podemos visualizar o vasadouro de contradições que é o ser poético. Isso gera uma das sensações mais exploradas no filme, o estranhamento. Entretanto, essa reação causada no leitor/espectador é parte da tática do autor, a fim de conduzir aos meandros do surrealismo.

No ensaio *Superinterpretando textos*, Umberto Eco propõe um método de interpretar o mundo e os textos baseado na individuação das relações de simpatia que ligam microsoccosmo e macrocosmo um ao outro. O autor baseia-se em uma semiótica da similaridade e pretende esclarecer um critério interpretativo (ao qual chamamos semiótica hermética) cuja sobrevivência pode ser rastreada ao longo dos séculos (ECO, 1994, p.53).

A importância de *Caramujo-flor* no cinema sul-mato-grossense e nacional advém especialmente de sua composição imagética. Desde o início do filme, nota-se uma radical contestação da linguagem convencional e o intento de revolucionar a expressão cinematográfica. Sua ruptura abrange a criação de cenas que geram reações imprevistas e que jogam com a sensação do espectador. Como na parte final da seqüência, em que se criam associações imprevistas ao reproduzir aparentemente um ruído da natureza, algo como o crocitar de uma arara, e quebra-se em seguida essa expectativa, pois não é uma arara que faz o ruído, mas Tetê Espíndola.

Assim sendo, como definir *Caramujo-flor*? Filme ou poesia cinematográfica? Narrativa ou poesia? Talvez as suas particularidades compreendam justamente a efemeridade das definições, e uma seqüência de efemeridades muito bem articuladas fazem-no uma poética transgressora. Filme por estar em uma película, poesia pela composição imagética. Embora costume ser tratado como regionalista e utilize elementos ditos regionais, o diretor sobrepõe uma estética fragmentada sobre as imagens, o que exige a participação do espectador na recepção dessas imagens.

Capítulo III - Do estranhamento à recepção

3.1. As palavras não acabadas

Na seqüência seguinte, ao som de pássaros, Ney Matogrosso aparece em *primeiro plano aproximado de peito* dentro do trem do Pantanal, que não está mais em movimento, debruçado sobre a janela, chupando uma manga, atitude que confere uma sensação ao espectador relativa ao prazer do sabor experimentado no paladar. No *plano de fundo*, através da janela que está atrás de Ney Matogrosso, há uma paisagem desfocada do Pantanal, enfatizando a ação do ator.



O corte seco traz em *close de detalhes* um caramujo sobre a madeira, a se movimentar da direita para a esquerda, causando uma sensação de nojo no espectador, que teve seu paladar previamente estimulado pela maneira como Ney Matogrosso delicia-se ao comer a manga.



Em seguida, após outro corte, novamente ao som de pássaros, o que, por meio da audição, remete à sensação de prazer, a câmera se posiciona em grande inclinação de cima, focalizando Ney Matogrosso em *close de detalhes* a partir da aba de seu chapéu, lateralmente, à esquerda, tomando tereré. Ao terminar, o ator sai do foco da câmera, deixando apenas o chão coberto de mato na cena. Essa seqüência termina em uma roda de tereré.



A câmera subjetiva posiciona-se dentro de uma rede, que balança atrás de Ney Matogrosso, que também faz parte da roda, sentado em um toco de árvore em primeiríssimo plano, de costas para a câmera. A roda é composta por mais três peões de fazenda e um menino. Então, o peão que está servindo o tereré fala:

- Ovo de lobisomem não tem gema (BARROS, 1985, p.257).

Depois ele passa a cuia de tereré para outro peão, que está à sua direita, e este, após sorver um gole, diz:

-Bicho acostumado na toca encega com estrela (BARROS, 1985, p.256).

Ocorre, do início ao fim dessa seqüência, um jogo de sensações entre o prazer e a lembrança de que o homem é também um ser do chão, da terra, sentimento telúrico constante na poesia de Manoel de Barros.

Na tela surgem, em primeiro plano, dois chifres de boi unidos e

sustentados por uma base (que não aparece por inteiro). Como plano de fundo temos o teto de um galpão deteriorado, com muitos espaços por falta de telhas. Ao som de galinhas cacarejando Rubens Correa levanta entre os planos e coloca seu rosto entre os chifres.



Os chifres remetem à bovinocultura, termo da zootecnia que recebeu outra faceta, especialmente após a visão das obras do artista plástico Humberto Espíndola, modificando o cenário da arte sul-mato-grossense. Surgiu a possibilidade de jogar com os elementos clichês tão ressaltados e esperados nas produções locais.

Historicamente, a bovinocultura passa de um espaço a outro. O trabalho com bovinos foi e é fundamental para a economia do estado de Mato Grosso do Sul, desde a chegada dos fundadores em seus carros de bois, no então Mato Grosso. Do boi tudo se aproveita: a matéria-prima de seus ossos, couro, carne, leite, fâneros, vísceras, estrume, e culturalmente a imagem que configura uma identificação ao local. Assim, a bovinocultura tem, entre suas facetas, tanto a arte de criar e conhecer o bovino como base econômica quanto a arte de (re)criar essa imagem na produção artística local de maneira renovada.

Na obra de Humberto Espíndola, elementos regionais e universais convivem em clima de realidade e fantasia. A apreensão dos momentos históricos de Mato Grosso do Sul, a abordagem lírica de sua iconografia levam-nos a considerá-la a mais perfeita metáfora de um Estado marcado por contradições de toda ordem. Nascido em Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul, região em que o eixo econômico gira em torno da pecuária, cujo rebanho bovino conta com milhões de cabeças de gado, geradoras de fartura e de desigualdade social, Espíndola descobriu no boi o signo convergente dos traços distintivos de nossa história (ROSA, 2006, p.52).

Assim sendo, a produção artística de Humberto Espíndola relaciona-se com a cena descrita pelo viés da ironia. O sorriso sarcástico estampado na face de Rubens Correa sugere que o poeta Manoel de Barros, o *flâneur* deste

filme, também utiliza a imagem do bovino não de uma maneira como o senso comum espera e sim enquanto palavra, ou seja, como elemento poético. Na próxima cena, Ney Matogrosso está de ponta cabeça e adormecido, deitado sobre seu braço esquerdo, em plano aproximado de peito. Há um caramujo grande sobre seu rosto, enquanto Aracy Balabanian fala junto com o som das galinhas:

- O poeta é promíscuo dos bichos, vegetais, pedras... (BARROS, 1985, p.171).



Aracy Balabanian aparece em close, posicionada em frente aos chifres que estão em plano de fundo, trajada como viúva, representando a morte, ou melhor, a morte que muitos decretam à linguagem poética, com o jeito antiquado com o qual costumam cobrir a linguagem de determinados conceitos. Como se a poesia estivesse de luto, com os óculos na mão direita a atriz continua a falar após um sorriso de sarcasmo:

- cumprimenta os arbustos e bate continência para pedras e para moscas (BARROS, 1985, p.172).



Após o corte, surge em primeiro plano Rubens Correa sentado diante de uma máquina de escrever, sobre o chão repleto de mato, e como pano de fundo, há o galpão velho. Ele bate tranqüilamente as teclas com a mão direita e tem o queixo apoiado na mão esquerda. No rosto, um sorriso maroto e um olhar para cima. O som ainda é o de cacarejar das galinhas. Todas essas imagens e elementos remetem ao processo metalingüístico por um viés brincalhão que permeia o eu-lírico manoelino.



Bakhtin não se deteve em estudar especificamente a poesia, pelo contrário, seu objeto de estudo foi essencialmente a prosa. O compasso de suas elucubrações foram linhas que percorrem a página até os limites impostos pela prosa. O verso, em seu livre-arbítrio, não foi eleito seu objeto de desejo. Contudo, ele os diferencia e os define: “para Bakhtin, apenas secundariamente prosa e poesia se diferenciam como formas genéricas, catalogáveis e tipologizadas; primariamente, separam-se como dois modos distintos de apreensão da linguagem alheia” (TEZZA, 2006, p.198).

Quase que por inteiro há um véu nada polifônico no conceito definido por Bakhtin sobre a poesia. Ela seria monológica e não dialógica, mas o que dizer das produções modernistas que dialogaram exatamente com as rupturas, buscando romper até com si mesmas? E, principalmente, o que dizer do filme de Joel Pizzini Filho (dentre outros), que opta inúmeras vezes pela prosa poética cinematográfica? Há limite na arte e em seu estudo? Daí advém apropriações da teoria bakhtiniana, que por não ser conclusiva, fechada, permite o diálogo, a transmutação, a adaptação democrática para outros

objetos de estudo.

E a linguagem cinematográfica para Bakhtin? Como classificar o cinema de poesia? Na poeira da luz de salas inundadas de cheiros, fica o resquício da velocidade de fotogramas que não podem, sinceramente ser tão-somente monológicos; há muitas vozes envolvidas, em orgias infindáveis de palavras e de olhares na construção de um filme. Esse é o tesão do tapete vermelho que desemboca na imagem poética.

Para Bakhtin, nada que diga respeito ao mundo da cultura pode ser extraído da abstração primeira do signo. Na vida real, todo signo é inelutavelmente duplo, não como expressão de duas referências abstratas, mas como expressão de dois sujeitos e de duas visões de mundo. Nosso olhar sobre o mundo só é nosso porque há um outro olhar com relação ao qual o nosso ganha sentido. Pois bem, esse "dialogismo interior", isto é, a traço duplo inelutável, insuperável e inseparável da vida da linguagem em todas as suas instâncias e constituinte, para Bakhtin, da linguagem ela-mesma (TEZZA, 2006, p.240).

O melhor do desejo é a busca por trovoadas que redimam as canções de lavadeiras, que calem as luzes dos vaga-lumes. As trovoadas estão nos corpos dos espectadores, estão na paixão parabólica do mar que dói. Assim, antenada ao labirinto de imagens propostas, capta sensações que a poesia-cinema pode fornecer, dilatando sentidos, derramando toda sua transfiguração enterrada em corpos, nem sempre sedenta, na maioria das vezes cansada, mas pronta a despertar qualquer jogo de metáforas.

Contradiz -se, portanto, a pele sagrada na quais as teorias encerram-se, encaramujam-se como se não houvesse mais chuva, como se a vida nas

palavras ainda não pudesse brotar em encanto e flor, em rosa do povo plurissignificativa.

A roda de tereré representa um ciclo. Assim como a água é cíclica, a linguagem também o é. Assim como o líquido é degustado, a linguagem também se configura enquanto substância fluida, maleável, na qual as interações podem ser infinitas desde que o leitor odeseje. A roda remete a essa circularidade, à maneira reiterável da palavra comportar-se.

O poeta pode fazer o que quiser da linguagem; ele é proprietário absoluto dela ele coloca todo o mundo da linguagem a serviço de sua voz. O poeta é alguém que outorga a si mesmo o direito de falar com toda a autoridade possível de sua voz. Em outra ponta, vemos o prosador, uma figura tímida: ele não pode fazer isso; a constituição da prosa romanesca, e da voz prosaica em geral, mesmo na vida cotidiana, fundamenta-se exatamente sobre a desconfiança da autoridade. O prosador é alguém que se apresenta, no mundo da linguagem, como uma não autoridade. Há uma espécie de covardia, de reticência, de ocultação, de disfarce no discurso prosaico. O discurso poético pode ter, do ponto de vista temático, tudo isso e mais um pouco - mas ele se faz sempre com o peso unilateral da autoridade do poeta. Repetindo Bakhtin, "na poesia, o discurso sobre a dúvida deve ser um discurso indubitável" (TEZZA, p.247, 2006).

Como enigma poderoso, Joel Pizzini Filho joga com a autoridade que a poesia de Manoel de Barros lhe confere. A responsabilidade das imagens não está apenas ao mando do cineasta; a autoridade no cinema de poesia, embora aparente ser monológica, acaba por ser dialógica, justamente por construir um

personagem inacabado: o eu-lírico. Para cada leitor esse herói poder ter uma constituição diferente, reiterando os princípios bakhtinianos.

3.2. Memória: a caixa que guarda a infância

Temos como plano de fundo as escadarias de acesso a parte baixa da cidade de Corumbá em primeiro plano, uma árvore. Segue-se uma tomada na qual Ney Matogrosso está em pé sobre o espaço anterior da escada, mas seu rosto não aparece, pois está atrás das folhagens.



A câmera fixa-se nas escadarias que aparecem como plano de fundo. Em primeiríssimo plano, parte do tronco de uma árvore e da folhagem da árvore. Ney Matogrosso se interpõe em primeiro plano, descendo as escadas ao som de uma garrafa rolando.



Em seguida há um close do tronco de uma árvore, e a garrafa aparece em close rolando escadaria abaixo. Outros trechos da escadaria são mostrados, tomados por plantas, liquens, musgos, enquanto se ouve apenas o som da garrafa quebrando, mas a garrafa que rola escadaria abaixo chega ao final de seu percurso intacta.



Há um retorno à primeira cena da seqüência da escadaria; agora Ney Matogrosso desloca-se da esquerda para a direita. Começa uma música na voz de Tetê Espíndola, que é uma poesia de Manoel de Barros:

Se no tranco do vento a lesma treme,
No que sou 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,
no que em mim jaz escuro ela se trava;
se no meio da náusea a lesma gosma,
no que sofro de musgo cuja lasma;
e se no vinco da folha a lesma escuma
nas calçadas do poema a vaca empluma! (BARROS, 1985, p.252).

A câmera concentra-se em uma parede repleta de musgo e faz um movimento em panorâmica horizontal, quando surge Ney Matogrosso de costas, em plano aproximado de peito, com as mãos entrelaçadas por trás da cabeça. O plano de fundo ainda são as escadarias de Corumbá. A seqüência termina com um close em detalhes de um caramujo movimentando-se, até que a música termina. O poema em versos decassílabos e os degraus da escadaria convergem para uma imagem ritmada.



As escadarias de Corumbá são uma referência importante e constante na vida e obra do poeta Manoel de Barros. Os degraus dividiram a cidade, no passado, em parte baixa e parte alta. A parte baixa é que mantinha contato com o rio; situado abaixo de uma elevação calcária, concentrava-se o alto comércio. O porto de Corumbá no final do século XIX era o terceiro maior da América Latina e recebia vapores da Europa, atraídos pela riqueza local. A parte alta ficava sobre a elevação calcária, onde se concentrava o comércio e as casas de importadores e exportadores.

Descendo a ladeira da Cunha e Cruz, a gente imbica no Porto. Aqui é a Cidade Velha. O tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos. Desenham formas de larvas sobre paredes em podre. São trabalhos que se fazem de rupturas. Como um poema (BARROS, 1985, p.229).

Em uma entrevista concedida ao repórter Antônio Gonçalves Filho, Manoel de Barros disse:

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

- 1- Nasci na beira do rio Corumbá.
- 2- Passei a vida recolhendo coisas inúteis.
- 3- Aguardo um recolhimento de conchas. E que seja sem dor, em algum banco de praça espantando da cara as moscas mais brilhantes.¹³

Após o corte, aparece na tela uma cabana. Ney Matogrosso surge por trás, e descobrimos que é uma miniatura da cabana. Essa cena causa um impacto nos espectadores, pois o autor se assemelha a um gigante em relação à cabana. Outra contradição é proposta: a do mundo “grande” versus o mundo “pequeno”.

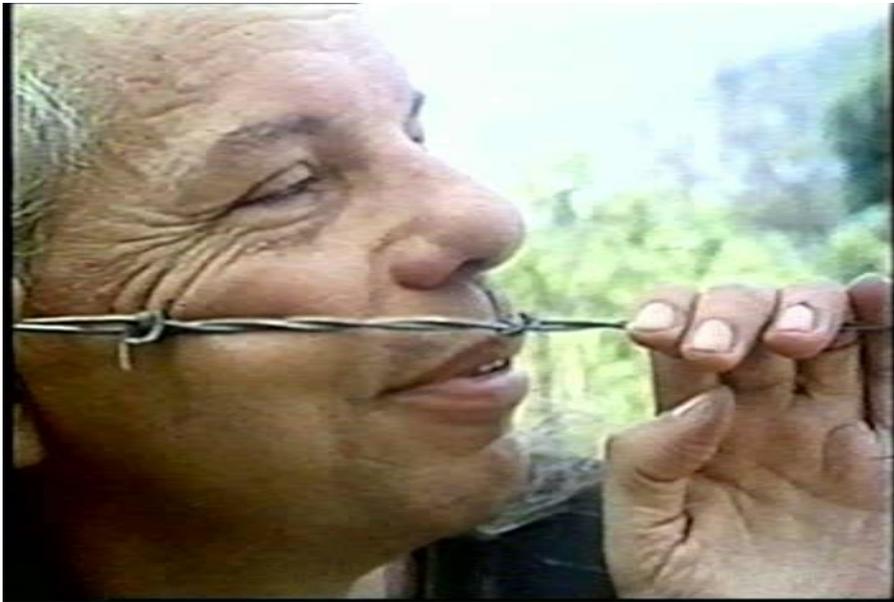


¹³ Entrevista disponível no livro *Gramática expositiva do Chão*, 1992, p. 317 -323.



A próxima cena é a de um relógio de bolso que está sobre uma rocha e uma lesma passeia por cima dele, uma referência aos relógios constantes da obra de Salvador Dalí, a dialogicidade com um dos ícones da estética surrealista finaliza a seqüência.



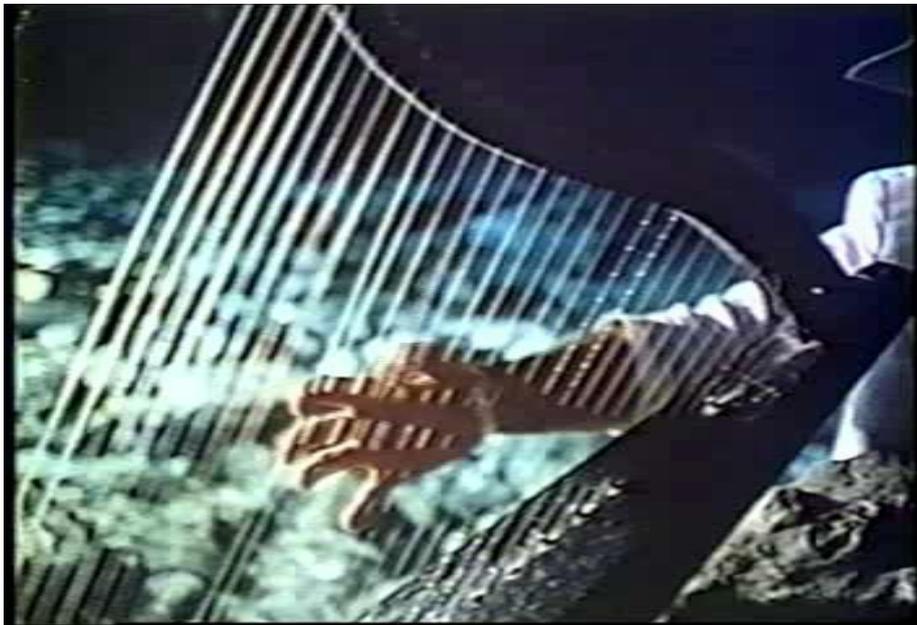












3.3. O estigma da moldura

A seqüência começa com Rubens Correa em seus andrajos, caminhando em um brejo, com uma moldura de molde clássico nas mãos, de frente para a câmera, que está em grande inclinação de cima. A moldura sugere a imposição de parâmetros, a tentativa de delimitação, o recorte, a separação. Contudo, a ação do personagem de olhar através da moldura vazia indica que não há limite: além do recorte, a imagem oferece sempre mais, sugerindo que a percepção ultrapassa o recorte imposto, que quem pode decidir as possibilidades significativas é o leitor-espectador em contato com a obra de arte.



No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites. (BARROS, 1985, p.237)

Para Aumont “a moldura-limite é o que interrompe a imagem e lhe define o domínio ao separá-la do que não é a imagem, é o que institui um fora-de-moldura” (AUMONT, 1993, p.144). Na cena em questão, a atitude do personagem causa efeito contrário: ao movimentar a moldura, direciona seu olhar além dos limites que ela pode lhe impor. Desse modo, o personagem desconstrói a função da moldura, ao fundir, por meio do olhar, o que deveria aparentemente estar delimitado ao que está fora desse possível contorno.

Destarte, o protagonista deseja englobar o espaço-percebido no qual se encontra, mas o personagem é quem acaba sendo englobado por esse espaço. O seu objeto delimitador, a moldura, não é englobadora o suficiente para refrear o entorno, pois a imagem de um determinado espaço não pode e nem deve ser encarcerada por apenas uma única forma de olhar e interpretar. O andarilho em andrajos que Rubens Correa representa tem a loucura da livre interpretação em seus gestos, libertando a imagem de quaisquer guarnições. De acordo com Merleau Ponty,

Por que, então, tantos escritores clássicos mostram indiferença com respeito aos animais, às crianças, aos loucos, aos primitivos? É que estão convencidos de que existe um *homem rematado*, destinado a ser “senhor e possuidor” da natureza, como dizia Descartes, capaz, assim, por princípio, de penetrar até o ser das coisas, de constituir um conhecimento soberano, de decifrar todos os fenômenos e não somente os de natureza física, mas ainda aqueles que a história e a sociedade humanas nos mostram, de explicá-los por suas causas e finalmente de encontrar, em algum acidente de seu corpo, a razão das anomalias que mantêm a criança, o primitivo, o louco, o animal à margem da verdade. Para o pensamento clássico, existe uma razão de direito divino que efetivamente concebe a razão humana como reflexo de uma razão

criadora, ou postula, *como ocorre freqüentemente*, um acordo de princípio entre a razão dos homens e o ser das coisas, mesmo após ter renunciado a toda teologia. Sob tal perspectiva, as anomalias de que falamos só podem ter o valor de curiosidades psicológicas, às quais se atribui, com condescendência, um lugar num canto qualquer da psicologia e da sociologia "normais". (MERLEAU PONTY, 2004, p.32)

Naquela seqüência, Pizzini demonstra que seu personagem não está acima dos animais, das crianças, dos loucos, não é o senhor e o possuidor das coisas, muito menos um homem rematado, o personagem. Contudo, ele interage com as coisas, e é, ao mesmo tempo, o animal, a criança, o primitivo e o louco encarnado em palavra, palavra que reverbera em imagens. Esse personagem que reverbera o eu-lírico de Manoel de Barros é o próprio poeta, contrariando o clássico representado pela moldura, está com os pés no brejo, lugar úmido, fértil e vivificante.

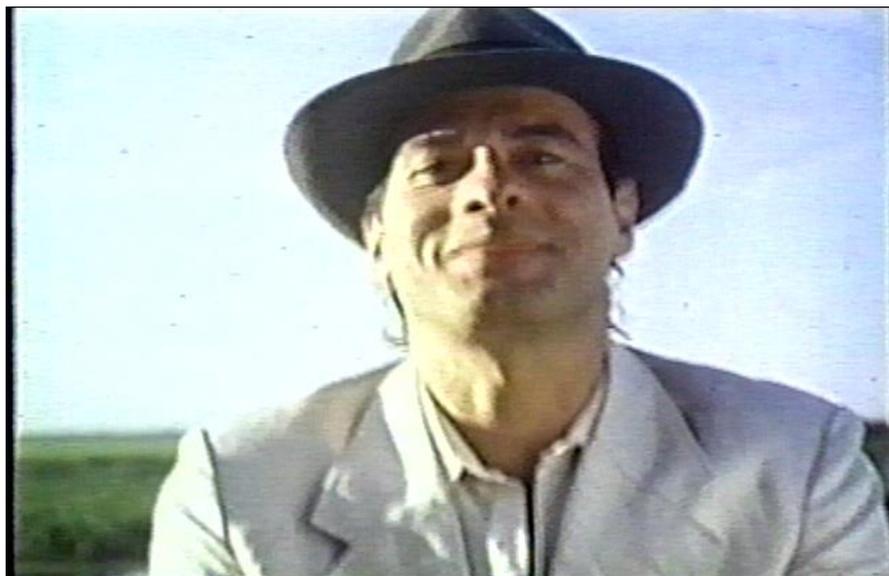
O poeta submete todas as outras linguagens a sua própria linguagem, as exigências de seu próprio estilo. O prosador, ao contrário, continua Bakhtin, tenta dizer até o que lhe é próprio na linguagem dos outros; "ele mede o seu mundo com escalas lingüísticas alheias"

Em razão desse traço fundamental do estilo poético - esse é outro aspecto fundamental observado por Bakhtin - o poeta "não tem limites" lingüísticos, ao contrário do prosador. O prosador, ao colocar a linguagem de outrem no centro de sua voz, fica de certo modo escravo dela; O seu grau de liberdade vai até o limite de não descaracterizar a voz alheia a ponto de deixá-la irreconhecível como tal (isto é, como voz alheia, com direitos sobre sua própria palavra). Já o poeta pode fazer da linguagem o que quiser: ela é inteiramente sua e está inteiramente ao seu serviço (TEZZA, p.204, 2006).

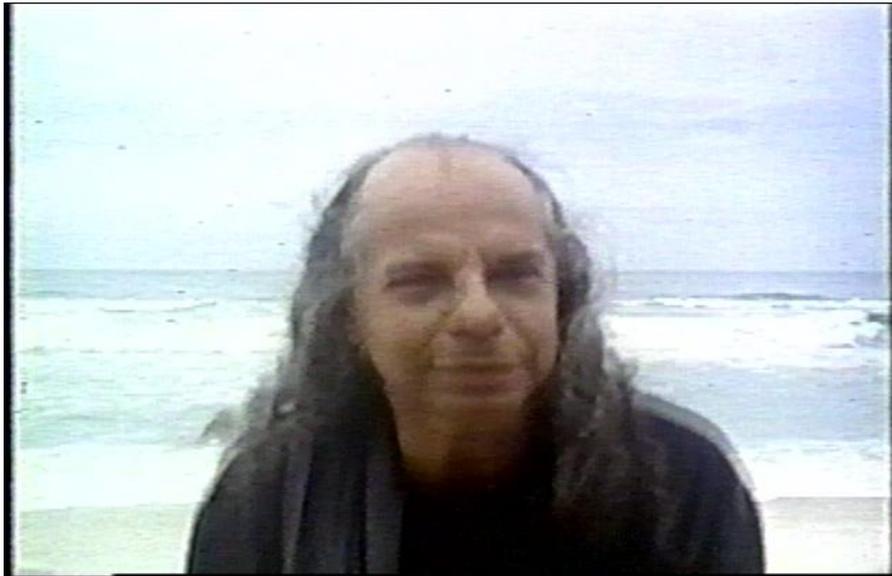
Há um corte e a câmera focaliza o reflexo de Ney Matogrosso na água; ele atravessa a imagem, mas só visualizamos seus pés descalços no canto superior direito, a transitar e a mexer a superfície da água. Em seguida, em um plano de conjunto, Ney aparece dentro da água, movimentando os braços, indo em direção à câmera; em seguida o ator aparece no meio de um lago, qual um jacaré flutuando sobre a água; como plano de fundo, temos o Pantanal.



Na seqüência final do filme *Caramujo-flor*, Ney Matogrosso aparece em plano aproximado de peito, movimentando-se como se estivesse sentado em uma gangorra, e como plano de fundo temos novamente o Pantanal. Quando o ator desaparece da tela com um movimento de gangorra, é esse espaço que fica em destaque.



Após o corte, essa imagem alterna-se com a imagem de Rubens Correia, também em close, na outra ponta da gangorra, no entanto aí temos como plano de fundo o mar. Dois espaços distintos estão sendo contrapostos e pesados em uma balança. De um lado da gangorra, há o novo e a terra natal; do outro lado temos o velho e o espaço que representa o deslocamento, o olhar de fora. Essas duas imagens são contrabalanceadas; em ambas os atores sorriem, como se o jovem e o velho, o novo e o em desuso, o atual e o antiquado, a novidade e o obsoleto brincassem nesses espaços ficcionais, notando-se a presença do lúdico, do jogo. A própria gangorra é um elemento ligado à infância, um brinquedo. Assim como Manoel de Barros faz brinquedos com as palavras, Pizzini brinca com as imagens, plasmando características da obra do poeta, condensando-as e interpretando-as à sua maneira.



Dois momentos da vida do poeta são atados, a infância e a velhice. Durante todo o filme, Ney Matogrosso usa roupas brancas, e Rubens Correa usa negro. Além da oposição temporal, há também a questão paradoxal, da contrariedade de dois seres que habitam a poesia de Barros, o velho e a criança; o interiorano e o citadino; o pântano, região de terras baixas e alagadiças, inundada por água doce estagnada, e o mar, porção em que está dividido o oceano, composto por massa de água salgada em constante movimento. Como já dissemos, Walter Benjamin trata de duas categorias arcaicas de narradores; um que está arraigado às histórias e às tradições de sua terra e outro que se distancia de seu espaço, viaja e tem fatos diferentes, coisas estrangeiras para relatar. A câmera de *Caramujo-flor* alia esses dois narradores por meio dos dois atores: Rubens Correa é o ancião, o que ama o mar, deseja o distante, mas não se afasta das tradições, do seu espaço, e Ney Matogrosso representa o viajante, o andarilho que retorna à sua terra e tem muito para contar. Há também a união entre dois ambientes opostos, que são

também interpostos pelo movimento da gangorra e ligados por um elemento universal: a água.

O Pantanal é uma imensa região que, na época das chuvas, fica praticamente inundada. A quantidade de água é tão grande que os primeiros colonizadores que chegaram ao local, exatamente na época de cheias, denominaram-no de Mar de Xaraés. Essa denominação serve de ponte para unir os dois espaços que são contrapostos por meio da gangorra. Além de contrapô-los, a gangorra os une e funciona como um intercurso lúdico, um brinquedo, um jogo entre os dois espaços.

Após a imagem de Rubens Correa na gangorra, há um retorno à cena de Ney Matogrosso. A composição das cenas integra elementos de uma linguagem surreal, transmutando a forma de apresentar os elementos regionais, contrariando a idéia de que falar da terra natal necessariamente há de ser uma tessitura de elogios ou de exaltação.

Os dois pólos da poesia também estão aqui representados: a tradição e a ruptura. O que é a tradição e o que é a ruptura? A câmera transforma o jogo de palavras em jogo de imagens, temos uma seqüência antitética, paradoxal.

Em seguida temos outra cena insólita: dois caramujos, de frente um para o outro, movimentam-se lentamente, até tocarem o casco de um em outro e se encontrarem. Ao acontecer o contato, há um corte, aparecendo, então, em uma tela de fundo preto, a inscrição: “A gente é rascunho de pássaro não acabaram de fazer” (BARROS, 1982, 205).



Relevante a escolha de dois caramujos para encerrar o filme, uma vez que são animais que vivem em águas salgadas e doces e alguns em ambiente terrestre. Novamente temos a interação entre os espaços; tanto o mar quanto o pântano são a residência desse animal, assim como o pântano e o mar são os espaços da poesia de Manoel de Barros. Temos também a inter-relação entre os elementos água e terra, fundamentais para a existência dos charcos, já que o Pantanal passa por períodos de alagamento e de seca.

O caracol, de acordo com o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant, é um símbolo lunar; universalmente, indica a regeneração periódica: o caracol mostra e esconde seus chifres assim como a Lua, que aparece e desaparece; morte e renascimento, também é tema do eterno retorno. Assim como o meio em que o invertebrado reside, seja aquoso, ou em terra firme: as chuvas são a renovação da água, e é o período de chuvas que transforma o Pantanal, deixando-o alagadiço, para a vida renovar-se. As épocas de cheia retomam o significado de fertilidade: a espiral, ligada às fases

da Lua. No Pantanal, o ciclo das águas determina a vida de animais, plantas e seres humanos. Na estação da seca, de maio a outubro, o cenário se apresenta fecundado de verde, rios, vazantes e baías. Aves, répteis e mamíferos podem ser vistos pelas estradas pantaneiras. Na estação da cheia, que se estende de novembro a abril, os rios da região alagam grande parte dos campos e transformam a planície em um imenso mar de água doce, favorecendo a vida de todas as espécies.

E, do mesmo modo que os moluscos em geral, o caracol apresenta um simbolismo sexual: analogia com a vulva, matéria, movimento, mucosidade.

Simboliza também o movimento na permanência. *A forma helicoidal da concha do caracol terrestre ou marinho constitui um pictograma universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da modificação. (...) Está ligado ao ciclo - da lavoura, e tornou-se o símbolo da fecundidade propiciada pelos mortos, o adorno quase indispensável do ancestral que retornou à terra dos homens para fecundá-la, portador de todos os símbolos da face do céu e das chuvas benfazejas* (CHEVALIER, 1990, p. 153).

Retomemos a idéia da simbologia mística arquitetada pelas cenas surreais, que nos remetem aos mitos de origem, como a água, já que a reprodução nos leva a refletir sobre a origem, o princípio, o início dos seres. E o princípio da poesia, a linguagem, é o primórdio do cinema.

Ao analisarmos a seqüência final do filme *Caramujo-flor*, o velho do filme ao novo que o gerou, em uma das primeiras cenas rodadas na praia, Rubens Correia questiona em uma imagem em preto e branco na praia: *por que fazem um menino que é do mato amar o mar com tanta violência?* O arcaico perguntando sobre o novo, o homem que tem muito tempo de existência, a voz

da experiência questiona sobre o seu oposto: o novo, o menino, a criança, o inexperiente, o inexperto, o que tem pouco tempo de vivência.

E o que une o tempo separado pela vivência é unido pelo elemento que os atrai e sempre os atraiu: a água. Na poesia manoelina, temos o mato e o mar, o mato e o Pantanal, os espaços contrários e tão ligados ao mesmo tempo. O desejo é a ausência, e a ausência do mar talvez seja a resposta para o enigma. Na verdade não há busca por respostas, e de que adiantariam respostas se o mistério da poesia e das imagens de um filme consiste em nos apaixonar e nos deixar tragar pelas ondas insaciáveis da dúvida. A dúvida é a paixão, e a dúvida nos alimenta, nos propulsiona, à revelia dos códigos, à revelia dos cânones, à favor do nosso corpo, à favor da nossa alma sedenta de linguagem. É preciso mais poesia?

Conclusão

Das coisas ínfimas às grandes indagações

Uma das finalidades deste trabalho foi a de situar a poética do filme *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini Filho, em meio à poesia da qual se alimenta para a sua construção. Também foi, pesquisar a confluência da linguagem poética de Manoel de Barros que desemboca na linguagem cinematográfica de Pizzini, apontando-lhes as relações de interdependência e a realização de certos processos como adaptação, integração e continuidade de elementos imagéticos.

À sombra deste ludo estabelecido em *Caramujo-flor*, temos a poética de Manoel de Barros, como o próprio Joel Pizzini Filho afirmou em entrevista: “é um filme sob a poesia de Manoel de Barros, não sobre” (ROSA, entrevista, 1992). Sendo assim, sobre a linguagem fílmica, temos uma linguagem construída a partir de inutilidades, que evoca, por meio do eu-lírico manoelino, um mundo de pequenas dimensões, reivindicando do leitor um retorno à infância, à realidade das pequenas coisas e as palavras que poderiam ser transformadas em brinquedos. Se estabelece um jogo que permite uma ampliação no repertório poético do leitor, ao propor-lhe uma nova dialética, multifacetada e descontínua, que reaviva as metáforas, conferindo-lhes novas significações e esquivando-se ao esgotamento poético de formas desgastadas pela utilização e pelo tempo.

Em primeiro lugar, buscou-se certificar, por meio de toda uma tradição cinematográfica, o conceito de cinema de poesia. *A posteriori*, foram apresentadas teorias que delimitaram a discussão e os pontos de confluência e

de divergência entre a poética do poeta e a do cineasta, tentando assim delimitar o *modus faciendi* utilizado por Joel Pizzini Filho.

Partimos, então, para a análise das cenas do filme *Caramujo-flor*, de Joel Pizzini Filho ao lado dos princípios expostos anteriormente. É claro que a caracterização da obra de um determinado artista parte comumente de sua temática, aquilo que norteia a obra de arte, as preferências do autor. Ao mesmo tempo, foi realizada uma análise da confecção e dos recursos utilizados pelo cineasta para obter determinados efeitos de sentido.

Ao longo deste texto, buscou-se questionar como Joel Pizzini Filho consegue evitar o senso comum, as imagens estereotipadas, e transpor a linguagem poética para um outro espaço, que é o cinematográfico. Este é o grande feito da poética de Joel Pizzini Filho, pois a tendência, principalmente em relação à obra de Manoel de Barros, é relacioná-la ao regionalismo, ao espaço físico do Pantanal e à biografia do autor. Percebemos em Joel Pizzini Filho uma rejeição ao óbvio, uma preocupação não em retratar um determinado espaço, mas acima de tudo em pensar sobre/sob a linguagem do poeta. Destarte, a linguagem cinematográfica acaba por aproximar-se da tal maneira à linguagem poética. Exercício difícil de realizar e que o diretor consegue, com maestria, não apenas em *Caramujo-flor*, mas também em outras de suas produções.

O que alenta este trabalho de pesquisa é que embora o filme *Caramujo-flor* alimente-se de outra forma de expressão, o diretor Joel Pizzini Filho transgride os estereótipos, tornando-os um material maleável, reiterável, leve e deslocado de sua posição delimitadora, construindo por meio deles uma possível leitura para ser compreendida além do senso comum.

O elemento primordial dessa relação difícil, complexa, é a linguagem. A linguagem é o principal ponto de convergência entre os dois artistas. Há, por parte de ambos, a preocupação em trabalhá-la e a necessidade em colocar essa construção em suas produções, estabelecendo um jogo metalingüístico primordial para a renovação esperada do texto literário e de um cinema que se possa chamar de literário.

Joel Pizzini Filho assim o faz, e estudar sua poética é estar sujeito a se apaixonar por esse material infindável, que é a possibilidade da criação humana de renovar o que aparentemente está desgastado. Suas efígies são convites a mergulhar nas possibilidades imagéticas de outro ser, permitindo ao corpo e a suas sensações de provar de frutos conhecidos com novos sabores pintados por outros paladares. Tudo isso assume a maleabilidade da modernidade por meio dos incontáveis seres que se propõem a jogar, a participar do infinito dos signos e dos sentidos que todos procuram na arte: a busca pelo cálice do prazer fora de nós e que nos permite o deleite por meio da linguagem dos outros.

REFERÊNCIAS

a) Obras de Manoel de Barros

BARROS, Manoel de. *Arranjos para Assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Concerto a Céu Aberto para Solos de Ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *Gramática Expositiva do Chão (poesia quase toda)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *Gramática Expositiva do Chão*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Livro das Ignorâncias*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Livro de Pré-coisas: roteiro para uma excursão no Pantanal*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

_____. *Livro de Pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Livro Sobre Nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Memórias Inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

_____. *O Guardador de Águas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Para encontrar o azul eu uso pássaros*. Campo Grande: Saber Sampaio, 1998.

_____. *Retrato do Artista Quando Coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

b) Entrevistas com Manoel de Barros e Joel Pizzini Filho

CASTELLO, José. Entrevista com Manoel de Barros. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>. Acesso em: 06/03/2007.

_____. *Revista Bravo*, São Paulo, Abril Cultural, n.9. p. 29 - 34, jun. 1998.

GODÓI, Heloisa; CÂMARA, Ricardo. Entrevista: Manoel de Barros. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, Lemos Editorial, v.115, p. 5 - 9, out. 1998.

MARIANO, João. Entrevista: Manoel de Barros: o poeta por natureza. *Revista Caros Amigos*, São Paulo, Casa Amarela, n.8. p.18-21, jun. 1997.

ROSA, Maria da Glória. Entrevista com Manoel de Barros. In: Introdução de uma entrevista concedida ao repórter Antônio Gonçalves Filho publicada no jornal A Folha de São Paulo; MENEGAZZO, Maria Adélia; RODRIGUES, Idara Negreiros Duncan (Orgs). *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande: UFMS/CECITEC, 1992.

VASCONCELOS, Vânia Maria. Manoel de Barros entorta a linguagem. Entrevista realizada em julho de 2001. (no prelo).

c) Obras do referencial teórico

ABDALA JUNIOR, Benjamin (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Milton José. *Imagens e Sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1997.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio da Costa Leal e Lídia Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Hucitec, 2004.

BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myrian Ávila. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. Tradução Modesto Carone e Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

_____. *O Surrealismo*. Tradução Modesto Carone e Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHÉNIEX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fonte, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva [et al.]. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo - Uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELLIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

GONÇALVES, Marta Aparecida Garcia. *Com Barro(s) e Cal(vino) se constrói um mundo*. Três Lagoas: 2005. Tese (Mestrado em Letras), UFMS.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. Tradução Francisco Achcar, Haroldo de Campos, Cláudia Guimarães de Lemos, J. Guinsburg e George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

MARNER, Terence St. John. *A direção cinematográfica*. Tradução Manuel Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MARTIN HEIDEGGER. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

_____. *A poética do recorte: estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande: UFMS, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Conversas, 1948*. Tradução Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 123).

NOVAES, Aduino (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ORTÊNCIO, Bariani. *Dicionário do Brasil Central – Subsídios à Filologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Altas literaturas escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

PONGE, Francis. *Métodos*. Tradução: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

ROSA, Maria da Glória Sá; MENEGAZZO, Maria Adélia; RODRIGUES, Idara Negreiros Duncan (Orgs). *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande: UFMS/CECITEC, 1992.

SANTO AGOSTINHO. Tradução J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

VASCONCELOS, Vânia Maria. *A poética "in-verso" de Manoel de Barros: metalinguagem e paradoxo representados numa "disfunção lírica"*. São Paulo 2002. Tese (Doutorado em Letras), PUC-SP.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983.

WALDMAN, Berta. Poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramatica expositiva do chão. Poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p. .

www.avespantanal.com.br/paginas/index.htm. Acesso em 10/01/2008.

d) FICHA TÉCNICA E SINOPSE DOS FILMES

Joel Pizzini Filho

Caramujo-flor (Brasil - 1988)

Duração: 21 minutos. Colorido, 35mm.

Direção: Joel Pizzini Filho

Produção: Eliane Bandeira

Roteiro: Joel Pizzini Filho

Direção de fotografia: Pedro Farkas

Montagem: Idê Lacreata

Trilha Sonora: Livio Tragtemberg

Produtora: Pólo Cinematográfica; Fundação do Cinema Brasileiro

Elenco: Ney Matogrosso, Rubens Corrêa, Tetê Espínola, Aracy Balabanian,

Almir Sater

Sinopse: O itinerário da poesia de Manoel de Barros, através de uma colagem de fragmentos sonoros e visuais.

Luis Buñuel

Um cão andaluz (Un chien andalou - França - 1929)

Duração: 17 minutos. P&B. Mudo

Direção: Luis Buñuel

Produção: Luis Buñuel

Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí

Direção de fotografia: Albert Duverger

Montagem: Luis Buñuel

Direção de arte: Schilzneck

Elenco: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Xaume Miravilles, Luis Buñuel

Sinopse: Primeiro filme dirigido por Luis Buñuel, *O cão andaluz* constitui-se um exemplo do surrealismo no cinema. A pretendida livre associação de imagens oferece ao espectador uma crítica mordaz aos valores burgueses.