

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

ALEXSSANDRO RIBEIRO MOURA

**APROXIMAÇÕES ENTRE CINEMA E POESIA: GLAUBER ROCHA E MANOEL
DE BARROS**

Goiânia

2013

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ **Dissertação** ☒ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Alexssandro Ribeiro Moura				
E-mail:	alexonlyone@gmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não					
Vínculo empregatício do autor	Docente				
Agência de fomento:	CAPES			Sigla:	UFG
País:	Brasil	UF:	Go	CNPJ:	
Título:	Aproximações entre cinema e poesia: Glauber Rocha e Manoel de Barros				
Palavras-chave:	1 Cinema e literatura. 2 Poesia. 3 Subjetividade. 4 Barros, Manoel de. 5 Rocha, Glauber.				
Título em outra língua:	Cinema and poetry: Glauber Rocha and Manoel de Barros				
Palavras-chave em outra língua:	1 Cinema and literature. 2 Poetry. 3 Subjectivity. 4 Barros, Manoel de. 5 Rocha, Glauber.				
Área de concentração:	Estudos Culturais, Comparativismo e Tradução				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	22/04/2013				
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística				
Orientador (a):	Jorge Alves Santana				
E-mail:	jorgeufg@bol.com.br				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: _13_ / _06_ / _2013_

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

ALEXSSANDRO RIBEIRO MOURA

**APROXIMAÇÕES ENTRE CINEMA E POESIA: GLAUBER ROCHA E MANOEL
DE BARROS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

Goiânia

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M929a

Moura, Alexssandro Ribeiro

Aproximações entre cinema e poesia: Glauber Rocha e
Manoel de Barros [manuscrito] / Alexssandro Ribeiro Moura. – 2013.
x, 196 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade
de Letras, 2013.

Bibliografia: f. 190-196

1. Cinema e literatura 2. Poesia 3. Subjetividade 4. Barros, Manoel
de, 1916- – Crítica e interpretação 5. Rocha, Glauber, 1939-1981 –
Crítica e interpretação

CDU: 82.09

ALEXSSANDRO RIBEIRO MOURA

**APROXIMAÇÕES ENTRE CINEMA E POESIA: GLAUBER ROCHA E MANOEL
DE BARROS**

Tese defendida no Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do grau de Doutor, em _____, de _____ de 2013, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jorge Alves Santana – (Letras/UFG)

Presidente da Banca

Profa. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos – (FACOMB/UFG)

Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira (FACOMB/UFG)

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza (Letras/UFG)

Prof. Dr. Rodrigo Vieira Marques (Letras/UFG)

Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro (Letras/UFG) - Suplente

A minha mãe Elizabete

A meu pai Sebastião

A Elisandra

À minha família

A Deus (força espiritual que me guia e me renova)

Agradeço aos meus amigos e meus familiares pelo apoio, principalmente aos meus pais. A Elisandra pelo companheirismo e pelos momentos vividos.

Agradeço aos colegas de mestrado e doutorado, que contribuíram, direta e indiretamente, nas aulas, nas discussões, ou mesmo com um sorriso, uma palavra amiga ou um “ bom dia”.

Agradeço à CAPES/UFG, pelo investimento que me proporcionou a realização de minha pesquisa.

Ao professor Jorge Alves Santana, pela liberdade na realização da tese, pelas orientações, indicações de referências, conversas e boas vibrações para que tivéssemos sucesso em nosso projeto.

Às professoras Zênia de Faria, Goiandira de Fátima Ortiz Camargo, Suzana Yolanda Cánnovas Lendhart, Sueli de Regino e ao professor Jamesson Buarque, que muito contribuíram em minha formação no doutorado e em toda minha vida acadêmica desde os primeiros anos de graduação.

À professora Vânia Casseb Galvão, por quem tenho grande admiração e satisfação de obter momentos de aprendizado em sua presença.

Aos demais professores da Faculdade de Letras, os quais não cito integralmente por falta de espaço.

Aos membros da banca de qualificação, prof. Jorge, prof^a Goiandira, prof^a Rosa Berardo, pela paciência, generosidade e desprendimento em contribuições intelectuais para o desenvolvimento de minha escrita.

Àqueles de quem me esqueci, pois o esquecimento não foi maldoso e sim por causa do nervosismo do momento.

“A imagem, rigorosamente, deve ser um vocábulo, e o cineasta deve escrever com a imagem”
(ROCHA, 1987, p. 61)

“Perdoem-me os leitores desta entrada mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que
fiz para este livro” (BARROS, 2010, p. 9)

Resumo

Este trabalho é composto por uma análise de poesia e cinema. As obras do poeta Manoel de Barros e do cineasta Glauber Rocha são lidas, de modo crítico, com apoio em teorias da literatura comparada, dos estudos culturais, da semiótica, da linguística, da crítica e teoria literária e da crítica e teoria cinematográfica.

Nosso objetivo é refletir sobre a obra de arte na contemporaneidade e suas influências e transformações sofridas nos séculos XX e XXI. Para isso, utilizamos o acervo dos dois autores mencionados porque este método nos permite observar o trânsito fluente e o diálogo mútuo entre criação literária e criação cinematográfica, aproximando elementos estéticos, estruturais, temáticos e estilísticos, sem a subordinação de um campo artístico ao outro.

Na poética de Manoel de Barros, analisamos os seguintes livros: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Compêndio para uso de pássaros* (1960), *O livro de pré-coisas* (1985), *Concerto aberto para solos de ave* (1991), *Ensaio Fotográficos* (2000) e *Menino do Mato* (2010). Na poética glauberiana nos detivemos nos seguintes filmes: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967).

A escolha dessas obras específicas de cada autor foi feita à luz de um recorte epistemológico que visa investigar a transformação da verve criativa dos dois artistas ao longo da trajetória de cada um deles em seu campo de atuação. Tais obras trazem aspectos emblemáticos que simbolizam e sintetizam perspectivas de leitura e produção artística elasticizando seus limites e fronteiras, o que promove uma autonomia para o aguçamento do olhar diante da imagem realizada no cinema e na poesia.

Palavras-chave: Poesia, Cinema, Imagem, Montagem, Subjetividade.

Abstract

This work consists of an analysis of poetry and cinema. The works of the poet Manoel de Barros and filmmaker Glauber Rocha are read, critically, supported by theories of comparative literature, cultural studies, semiotics, linguistics, critical and literary theory and criticism and film theory. Our goal is to reflect on the work of art in contemporary society and its influences and transformations in the XX and XXI centuries. For this, we use the collection of the two authors mentioned because this method allows us to observe the traffic flowing and mutual dialogue between creative writing and filmmaking, bringing aesthetic elements, structural, thematic and stylistic, not the subordination of one artistic field to another. In Barros' poetry, we analyze the following books: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Compêndio para uso de pássaros* (1960), *O livro de pré-coisas* (1985), *Concerto aberto para solos de ave* (1991), *Ensaio Fotográficos* (2000) e *Menino do Mato* (2010). In Rocha's cinema we stopped in the following films: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967).

The choice of these specific works of each author was made in light of an epistemological framework that aims to investigate the transformation of creative verve of the two artists along the trajectory of each in your field. Such works bring emblematic aspects that symbolize and synthesize perspectives of reading and artistic production expanding their limits and boundaries, enabling a range of sharpening to look at the image performed in film and poetry.

Keywords: Poetry, Cinema, Image, Montage, Subjectivity.

Lista de figuras

Figura 1 (<i>Frame de Barravento</i>).....	134
Figura 2. (<i>Frame de Barravento</i>).....	136
Figura 3 (<i>Frame de Barravento</i>).....	140
Figura 4 (<i>Frame de Deus e o Diabo na terra do sol</i>).....	146
Figura 5 (<i>Frame de Deus e o Diabo na terra do sol</i>).....	150
Figura 6 (<i>Frame de Deus e o Diabo na terra do sol</i>).....	155
Figura 7 (<i>Frame de Terra em transe</i>).....	158
Figura 8 (<i>Frame de Terra em transe</i>).....	159
Figura 9 (<i>Frame de Terra em transe</i>).....	164

Sumário

Resumo	7
Abstract.....	8
Lista de figuras.....	9
1 INTRODUÇÃO.....	11
2 POESIA E CINEMA: FUNDAMENTOS DA IMAGEM	20
2.1 Estruturas poéticas e cinematográficas em trânsito	23
2.2 O específico e o compartilhado no emprego da linguagem	37
2.3 Transformar e redescobrir as relações intersemióticas	50
3 DA POESIA MODERNA AO CINEMA NOVO	57
3.1 Da poesia moderna e modernista	58
3.2 Ao cinema novo	67
3.3 Confluências poéticas	76
4 POESIA E CINEMA EM MANOEL DE BARROS	86
4.1 A imagem como nascimento.....	92
4.2 Do nascimento à experiência.....	107
4.3 A experiência e a criação	119
5 CINEMA E POESIA EM GLAUBER ROCHA	131
5.1 Síntese e paralelismo em <i>Barravento</i>	132
5.2 A poesia como desempenho em <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	144
5.3 O fluxo poético na descontinuidade do lírico em <i>Terra em Transe</i>	155
6 A OBRA DE ARTE NA ROTA DA EXPANSIVIDADE.....	168
6.1 Poesia e cinema nas linhas do rizoma.....	172
6.2 Barros e Rocha: a imagem poética modalizada em diversos estilos.....	179
6.3 Subjetividades múltiplas na constituição do eu poético e do eu fílmico.....	180
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	185
8 REFERÊNCIAS	190

1 INTRODUÇÃO

“Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspê à distância
servem para a poesia”
(BARROS, 2010, p. 145).

“Cinema é a arte da síntese”
(ROCHA, 1987, p. 31).

A aproximação entre cinema e poesia sempre provoca alguns questionamentos sobre elementos afins das duas áreas. Desde seu surgimento, o cinema tem sido constantemente comparado com romance e teatro, seja para buscar pontos em comum ou para proporcionar uma reflexão sobre a autonomia da jovem arte. Ao lado de perspectivas que consideram a capacidade de reproduzir movimentos semelhantes à realidade, como André Bazin (2008), por exemplo, surgiram, ao longo do tempo, na teoria e prática cinematográfica, nomes que se detiveram na análise de aspectos estruturais e temáticos que possibilitam um encadeamento mais simbólico e sugestivo do material fílmico.

Dentre esses estudiosos, com destaque para Jean Epstein (2008), Luis Buñuel (2008) e Pier Paolo Pasolini (1982), houve uma postura em comum no que se refere à ideia de que um cinema de poesia não significa a total negação da narrativa. Nesse ponto, estavam esses autores de alguma forma sintonizados com a própria tendência dos estudos literários, que, dos fins do século XIX em diante, começaram a se voltar com mais ênfase para a compreensão de uma dinamicidade estrutural e estilística na criação das obras na modernidade. Este termo, segundo a acepção de Zygmunt Bauman (1998), compreende, de um modo mais amplo, o que conhecemos por modernidade e pós-modernidade, nomes que, de acordo com a categorização do autor, podemos renomear, respectivamente, para modernidade sólida e modernidade líquida. Partindo da percepção de que houve uma tentativa de racionalização e consequente ideal de eliminação de ambivalências no desenvolvimento da vida moderna (dos fins do século XIX a meados do século XX), o excessivo rigor no objetivo de dominar a natureza através da ciência nos levou a um colapso, fazendo com que a modernidade passasse de um momento de aparente ordem e controle para um movimento de trânsito e fluência entre conceitos, identidades e outros elementos ligados à vida em sociedade.

Linda Hutcheon (1991) é outra autora que reflete sobre as tensões entre modernismo e pós-modernismo. Para a estudiosa, o pós-modernismo se caracteriza como um movimento contraditório, que, embora busque se distanciar do movimento anterior, muitas vezes se aproxima dele. A paródia, que, segundo Hutcheon é uma atividade constante na arte pós-moderna (mas que não se inicia nesse momento) não se restringe a se voltar contra o passado. Há, também, um caminhar lado a lado, que dialoga e complementa a criação artística tradicional de modo crítico.

A necessidade de uma percepção de composições artísticas híbridas no estudo de gêneros, ou estilos literários, como prefere Emil Staiger (1997), se alia ao alargamento da presença de elementos tradicionalmente relacionados a determinadas artes figurando em outros tipos de criação artística, de linguagens e modos de comunicação distintos, o que formou gradativamente a noção de conhecimentos diversos aplicados a um mesmo campo de atuação. O espírito que se dissemina por várias personalidades criadoras em busca de direções adjacentes não se dá apenas pela semelhança entre leituras e pensamentos conciliatórios sobre a função (ou a não função) da arte. Existem movimentos artísticos que, independentemente de época e contextos específicos, compartilham de determinados posicionamentos e modos de

composição, como, por exemplo, o modernismo literário brasileiro e o cinema novo, também nacional. Da mesma forma, existem artistas que, embora não tenham uma relação próxima e utilizem semioses diversas para interagir com o público receptor, aproximam-se em determinadas formas de composição e trabalho de pesquisa com o material artístico.

Manoel de Barros e Glauber Rocha representam de modo amplo essa possível aproximação entre cinema e poesia, que não é proposital de nenhum dos dois lados, mas que ocorre por vários motivos, o que passamos a enumerar, momentaneamente, de modo sintético. Primeiramente, a leitura da tradição como elemento motivador e transformador da realidade vivida é um aspecto que muito aproxima os dois artistas. Há também uma abordagem metatextual, que, nos dois casos, mais do que refletir sobre criação artística demonstra a vontade de lançar mão da arquitetura da obra no momento em que o leitor/espectador entra em contato com o texto. Não se trata simplesmente de presentificar o instante em que ocorre o fazer artístico, mas, fundamentalmente, mostrar que esse fazer não pode ser separado da própria coisa feita.

O trabalho abrangente com as possibilidades de exploração da imagem também é um aspecto importante que aproxima os dois autores. A imagem à qual Manoel de Barros e Glauber Rocha procuram chegar não é a imagem plana, composta por matizes e tons regulares. Há uma preocupação em desmascarar a imagem convencionalizada, que esconde sob o signo da normalidade um objeto amorfo. É por isso que a construção artística de ambos os autores é chocante, num primeiro contato. É necessário o estranhamento inicial para que haja o aguçamento da percepção, sobretudo do olhar. Todas essas características que aproximam o poeta e o cineasta serão analisadas doravante, com uma fundamentação teórica que abrange em sua base a teoria do cinema (principalmente a de cinema de poesia) e a teoria literária (com ênfase na poesia moderna e contemporânea). A filosofia da linguagem, a semiótica da poesia e do cinema, assim como a sociologia da literatura e a do cinema, dão-nos suporte para a realização da análise. A importância que o leitor e o espectador assumem no projeto artístico dos dois autores suscita ainda a presença de tópicos de análise pertinentes à estética da recepção e à análise do discurso, para incrementar o nível da discussão.

Para estabelecermos a relação de aproximação entre cinema e poesia fundamentamo-nos no conceito de rizoma (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 4), que foi trazido da botânica e tem seu sentido ampliado para a análise de diversas epistemes e sistemas

de significação que possuem diversas configurações na estruturação da linguagem. O rizoma nega a existência de uma genealogia e de uma árvore em que existe uma hierarquia na observação da origem dos fenômenos culturais. Assim como as gramíneas se desenvolvem num sentido em que as relações de origem e precedência se tornam menos importantes, pois a ramificação se propaga em diversos sentidos e direções, na relação entre cinema e poesia podemos perceber que não há como ficarmos na ultrapassada concepção de que a poesia no poema é melhor do que a poesia no filme. As transformações sofridas no século XX apontam para uma mútua influência entre literatura e cinema, sendo que as barreiras entre artes distintas vão se rompendo gradativamente. O rizoma é composto por cinco princípios fundamentais (DELEUZE, GUTTARI, 1995). São eles: Princípio de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante e cartografia. A conexão nos dá a ideia de rede, de possibilidade de convergência, algo que se une à heterogeneidade, pois é possível conectarmos coisas diferentes, como o cinema e a literatura, haja vista que a poesia pode estar presente em ambas as artes. Nesse movimento que amplia os domínios conexos, surge a multiplicidade, como possibilidade de uma linguagem se ampliar tornando-se algo que transita por diversas rotas e, portanto, é múltiplo. A poesia no poema apresenta elementos que tornam mais ampla a discussão sobre a poesia no cinema, pois há uma forte ligação teórica e prática entre esses conceitos. A ruptura a-significante aponta para as diversas configurações que podemos observar nas obras de arte que se desterritorializam, ou seja, buscam elementos de outros campos artísticos em sua composição, mas ainda assim apresentam elementos de estruturação que nos permitem identificar, em suas linhas de fuga, traços de sua configuração tradicional. A cartografia pode ser observada como a visão de que um objeto não reflete simplesmente seu decalque, uma imagem estanque. A imagem do mapa é importante para a compreensão desse conceito, já que a relação entre fronteiras geográficas nos mostra que há um fluxo constante entre elementos componentes de duas zonas de divisão territorial. Dessa forma, as fronteiras entre cinema e poema existem, mas o trânsito da poesia entre as duas áreas faz com que ambas se aproximem, devido a esse contato que provoca uma influência mútua.

No capítulo denominado **Poesia e Cinema: Fundamentos da imagem** são apresentadas as fundamentações teóricas que servem de escopo para a análise do estudo comparado entre os dois tipos de produção artística escolhidos como *corpus* de investigação. Há uma articulação entre os estudos de cinema - que se desenvolveram ao longo do século

passado, através de uma perspectiva que não limitou esta arte ao fluxo narrativo contínuo de uma mera reprodução mecânica da realidade - e os estudos de poesia, que caminharam, com a rota da modernidade, no sentido de observar as várias possibilidades de manifestação poética, com a aquisição de um pensamento que valoriza a identidade e a alteridade, bem como a co-presença de vários estilos literários e zonas de conhecimento na produção poética.

No cinema, partimos das teorias de Serguei Eisenstein (1997, 2002), André Bazin (2008), Dziga Vertov (2008), Jean Epstein (2008), entre outros, principalmente com a contribuição dos teóricos do cinema russos e seus estudos sobre montagem e os formalistas russos, com a visualização de uma linguagem que aproxima cinema e poesia. Em seguida, movimentamos a análise para um viés sociológico e histórico-cultural, os quais podem acompanhar em Walter Benjamin (1994) e Villém Flusser (2002). Os estudos semióticos relacionados ao cinema, com as ideias apresentadas por Cristian Metz (1970, 1977), Umberto Eco, (1970, 1997, 2003) Pier Paolo Pasolini (1982) e Luis Buñuel (2008) também compõem nossa rede investigativa. Na semiótica da poesia, os estudos de A. Greimas (1972) nos possibilitam fazer uma comparação de parâmetros coordenados na relação intersemiótica. Jacques Aumont (2002, 2004) e Michel Marie (2002), são os principais autores cujas teorias utilizamos para apontar uma visão panorâmica da transformação do cinema mundial em suas teorias e práticas.

Na poesia, a problematização sobre o conceito de *mimesis*, debatida em Platão (2007), Aristóteles (1998), Lessing (1998), entre outros, é uma via na qual nos fundamentamos para a reflexão sobre a transformação de estudos sobre gêneros literários, com a análise de variados posicionamentos no desenvolvimento do conceito de poesia, com destaque para Hegel (1997), Emil Staiger (1997), Roland Barthes (1984, 2004), Alfonso Berardinelli (2007), Octavio Paz (1984), Michel Collot (2004) etc. A necessidade de uma reflexão sobre linguagem e suas formas de manifestação nos coloca diante de apontamentos de Emile Benveniste (1991, a,b), Michel Foucault (2009) e Roman Jakobson (2007), para melhor compreender o diálogo mútuo entre poesia e cinema.

O capítulo seguinte, **Da Poesia Moderna ao Cinema Novo**, é composto por uma organização de elementos importantes no desenvolvimento da poesia moderna e contemporânea, assim como no desenvolvimento do cinema a partir da segunda metade do século passado. Nosso enfoque será direcionado majoritariamente para a observação das

vanguardas europeias, modernismo literário brasileiro e tendências posteriores, cinema novo e influências que formaram este movimento e que dele surgiram. Os autores Manoel de Barros e Glauber Rocha são analisados tanto no aspecto de criação artística quanto na teorização de suas composições poética e fílmica. Por serem dois grandes nomes de destaque no cenário cultural brasileiro do século XX, podemos observar, nas ideias defendidas por ambos, conceitos sobre criação, rompimento de fronteiras entre campos artísticos, modos de percepção e campos de conhecimento inter-relacionados. Após a apresentação de tópicos importantes na constituição da poesia e do cinema nacional, iniciamos a abordagem mais direta, de modo comparativo, entre Manoel de Barros e Glauber Rocha, destacando que a possibilidade de confluência na obra dos dois artistas ocorre por causa do modo pelo qual as forças criativas dos autores nos fazem chegar à imagem e o modo através do qual as linguagens utilizadas promovem a integração do leitor/espectador a esse campo imagético.

Embora reconheçamos que Manoel de Barros tem uma escrita que não autoriza classificá-lo como um modernista, algumas características do modernismo e, principalmente da modernidade, de forma geral, podem ser encontrados na obra do autor, por isso, fazemos uma leitura de elementos modernos e modernistas – da modernidade sólida e da modernidade líquida – (lembrando que modernismo e pós-modernismo não são necessariamente termos excludentes, pois a relação entre presente e passado nunca é monovalente), que serão utilizados ou mesmo redimensionados pela poética manoelina. Em Glauber Rocha, também temos a preocupação de não considerá-lo apenas no movimento ao qual ele é associado, pois sua obra, assim como a do poeta, ultrapassa os limites de uma classificação unívoca, no caso de Glauber, em relação ao cinema novo.

A relação entre cinema novo e modernismo é importante não somente para pensarmos em traços composicionais dos autores analisados, mas também para percebermos que as semelhanças entre os dois movimentos demonstram uma tendência de aproximação entre campos artísticos diversos. O contexto do modernismo, de revolução cultural e tentativa de reconstrução da identidade nacional, não se resume a anseios particulares de um país emergente, muito pelo contrário, ocorre a universalização de estruturas e temáticas presentes na tradição artística. Da mesma forma, o cinema novo não pode ser visto somente como uma reação à ditadura militar ou à fragilidade dos mecanismos de produção fílmica do Brasil.

A releitura da tradição, o reaproveitamento de certos aspectos associando-os a novas tecnologias e a novos problemas da vida individualizada do homem moderno, tudo isso é organizado com bases de fundamentação universais e universalizantes. Para analisarmos o modernismo, acompanhamos escritos de Mário de Andrade (2002), Antonio Candido (2004), João Luis Lafetá (2000), Wilson Martins (1998), entre outros e para reflexão sobre elementos importantes do cinema novo aproveitamos de forma mais consistente a leitura de Glauber Rocha (2003, 2004), Ismail Xavier (19993, 2004, 2007), Teresa Ventura (2000), Robert Stam (2003) e Wolney Viana Malafaia (2008). No que se refere aos conceitos de modernidade e pós-modernidade, seguimos as leituras de Zygmunt Bauman (1998, 2001), Jean Étienne Lyotard (1998), Marshall Berman (1986), Fredric Jameson (2000) e Terry Eagleton (2000). O pensamento filosófico de Giorgio Agamben (2009) é considerado para pensarmos na concepção de contemporâneo, assim como a relação entre tradição e ruptura, trabalhada em T.S. Eliot (1989) e Octavio Paz (1984), nos fornece elementos para pensarmos nessa dinâmica artístico-cultural que caracteriza, de forma mais acentuada, a literatura e o cinema do século XX em diante. Há também uma síntese de aspectos dos movimentos de vanguarda, que serão importantes para pensarmos sobre as obras analisadas. Dentre as vanguardas destaca-se o surrealismo, que trará alguns conceitos importantes para entendermos algumas vertentes do cinema de poesia e a obra, em geral, de Glauber Rocha e Manoel de Barros. O neorrealismo do cinema italiano merece, também, destaque, pois irá influenciar a composição de filmes no cinema novo, o que podemos perceber nas definições de Mariarosaria Fabris (1996).

Poesia e cinema em Manoel de Barros é um capítulo que se constitui de uma análise sobre a poesia de Manoel de Barros, observando o trabalho do poeta com a linguagem na formação de imagens. Para a realização dessa análise, foram selecionadas as seguintes obras: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Compêndio para uso de pássaros* (1960), *O livro de pré-coisas* (1985), *Concerto aberto para solos de ave* (1991), *Ensaio Fotográficos* (2000) e *Menino do Mato* (2010). A ideia de deslimite, trabalhada por Elton Luis de Souza Leite (2010) e Renato Suttana (2009), como a criação de uma nova possibilidade de representação através da reconstrução da linguagem, bem como a definição de poesia de Paul Valéry (2007), as leituras de Adalberto Müller (2003) sobre a poesia de Barros e a contribuição filosófica de Michel Foucault (2009) nos ajudam a compreender o projeto de criação de Manoel de Barros. A leitura de poemas de diversos livros compostos ao longo da trajetória do poeta, assim como de suas entrevistas, cartas e outros textos possibilitam uma

compreensão mais ampla sobre o desenvolvimento de sua escrita e do trabalho com a imagem ao longo das décadas de produção.

Cinema e poesia em Glauber Rocha é um capítulo composto por uma análise dos principais filmes deste cineasta, observando a realização de seu projeto estético de aproximação entre cinema e poesia na formação de imagens. Analisamos os seguintes filmes de Glauber Rocha: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). Para fundamentarmos a análise, utilizamos as reflexões de Ismail Xavier (1993, 2004, 2007), Letícia Nagib (2006), Teresa Ventura (2000), Cristiane Nova (2008), Silvia Nemer (2007) e Erika Savernini (2004) sobre o processo de composição e a significação na obra de Glauber Rocha.

A obra de arte na rota da expansividade é o capítulo no qual estabelecemos um encaminhamento e uma conclusão sobre a possibilidade de composições artísticas que relacionam cinema e poesia, seja do ponto de vista da arte escrita ou da arte audiovisual. Os exemplos analisados servem de apoio para a sustentação da ideia de que, gradativamente as artes, em geral, vão se aproximando, ao ponto de não podermos mais realizar uma classificação muito rígida no que se refere a características de determinado campo. A dificuldade de acesso à arte por parte de um leitor/espectador que não seja capaz de compreender os variados elementos de composição artística, que podem flutuar de uma semiose à outra, promove a formação de um público que, com o passar do tempo, torna-se consumidor de várias artes e áreas do conhecimento ao manter contato com apenas uma obra artística. Partindo do conceito de rizoma, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), é possível analisarmos a relação intersemiótica de poesia e cinema com o olhar voltado para o movimento de expansão que é realizado nas obras de Manoel de Barros e Glauber Rocha, autores que se aproximam pelo trabalho com a linguagem artística, mas criam sem buscar essência e origem da obra de arte, pois sabem que as subjetividades múltiplas, a abordagem que aproxima leitor/espectador e a formação didática de um público capaz de acompanhar a reconstrução da linguagem artística são aspectos importantes para a produção de cinema e poesia na era do fragmento, da imagem multifacetada e do homem (in) consciente de seus medos, falhas e incompletudes. Adalberto Müller (2012) nos ajuda a refletir sobre o sentido da poesia em diversas mídias, como no caso do cinema de poesia, por exemplo.

A tese defendida neste trabalho desenvolve a ideia de que as linguagens da poesia e do cinema possuem semelhanças na formação de imagens, pois a estruturação dos versos e estrofes nos poemas tem pontos de convergência com a montagem fílmica. As obras de Glauber Rocha e Manoel de Barros são analisadas para que tenhamos uma representação maior de algo que é inerente ao cinema e à poesia, de modo geral: a manipulação da forma, da métrica, do ritmo se coaduna com a manifestação do conteúdo.

2 POESIA E CINEMA: FUNDAMENTOS DA IMAGEM

“Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um trovador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma folha de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes, *um parafuso de veludo* e um lado primaveril
(BARROS, 2010, p. 176).

A associação entre cinema e literatura assim como entre fotografia e cinema é frequente no percurso da tradição cinematográfica. Em vários momentos dos estudos sobre cinema, de Serguei Eisenstein a Pier Paolo Pasolini, passando por Jean Epstein e Jean Cocteau (AUMONT, 2002), formaram-se correntes em diversos contextos e épocas diferentes nos quais o conceito de poesia é evocado para analisar a organização e realização do material artístico fílmico. Ainda que aceitemos a argumentação deleuziana (DELEUZE, 1985, 2009) sobre a excessiva tendência de visualizarmos o cinema como língua(gem), legado do formalismo russo e do desenvolvimento da linguística estruturalista no campo das ciências,

mesmo assim podemos refletir sobre a longa relação entre poesia e cinema ao longo do século XX.

Ao observarmos a poesia pré-modernista e modernista no Brasil, vemos que o desenvolvimento de uma tecnologia industrial, com o surgimento e aperfeiçoamento de máquinas como o fonógrafo, cinematógrafo e a máquina de escrever, chamaram a atenção dos escritores, que passaram a não apenas escrever sobre a tecnologia emergente, mas também procuraram incorporar o mecanismo da máquina como elemento de criação artística. Nesse estágio, começamos a perceber o uso do “aparelhamento moderno para enformar a técnica de certos autores do período” (SUSSEKIND, 1987, p. 9). Esse processo se ampliou de tal forma que críticos como Walter Benjamin (1994) viram a necessidade de uma nova abordagem de toda a arte, em geral, com o avanço do cenário industrial e cultural em torno do cinema. Vilém Flusser (2002) também reflete sobre a urgência de uma nova filosofia que avalie o impacto de todos os aparelhos criados para a reprodução de imagens técnicas. Se para Benjamin a destruição da aura sobre o objeto de arte aproxima arte e público, dando a medida de um homem que não mais procura necessariamente transcender ao sublime, e sim reivindicar o direito de ser filmado, para Flusser o trabalho com as imagens técnicas, das quais fotografia, cinema e televisão participam, deve ser observado com cuidado para evitar o risco de um descontrole sobre as imagens produzidas e os significados que elas possam assumir.

Benjamin argumenta que, na era de reprodutibilidade técnica, o valor do culto à obra de arte cede lugar à exposição, o que provoca uma modificação na criação e recepção de objetos artísticos (1994, p. 172-173). A recepção coletiva do cinema, que se assemelha à epopeia e à arquitetura, dá ao público a possibilidade de fruir obras de arte aliando uso e percepção ao que o autor chama de recepção tátil e ótica. A recepção ótica requer menos distração e mais recolhimento enquanto a recepção tátil requer menos atenção e mais hábito (BENJAMIN, 1994, p. 193-194).

Flusser afirma que a relação entre texto e imagem caracteriza toda a história, sendo que a luta da escrita contra a imagem visa reconstituir o pensamento conceitual que conhece seus momentos de *textolatria*, nos quais há uma luta para codificar as imagens em forma de texto e uma idolatria, que nos dias atuais poderia ameaçar a substituição da escrita pelas imagens técnicas (FLUSSER, 2002, p. 9-11). Para o autor, a crítica das imagens técnicas

deve tornar mais clara a caixa-preta (metáfora usada para designar a fotografia) para que ela não se torne naturalizada ao ponto de não mais se pensar sobre a sua origem e consequências. Hans Robert Jauss, observando a obra de arte pelo viés da recepção, não vê perigo de destruição do objeto artístico por causa da transformação do valor do culto em valor de exposição, o que Benjamin também analisa. Para o autor da estética da recepção pode haver uma convivência pacífica entre tradição artística e novas experiências estéticas:

Por mais terrível que possa parecer aos puritanos da crítica ideológica a situação das artes sob o domínio e a velada manipulação dos novos *mass media*, houve épocas no passado em que a sujeição da arte tornava muito mais verossímeis os prognósticos sobre sua decadência. A proibição de imagens, por exemplo, que ressurgiu periodicamente durante o domínio da Igreja, por certo não era um perigo menor à práxis estética do que a inundação de imagens através de nossos *mass media*. E, no entanto, de cada fase de hostilidade à arte, a experiência estética emergiu numa forma nova e inesperada, seja esquivando-se da proibição, seja reinterpretando os cânones, seja descobrindo novos meios de expressão (JAUSS, 2002, p.82).

Nessa perspectiva, a obra de arte literária absorve novos meios de expressão e atua ressignificando o passado, com o auxílio da visualização do objeto artístico como mercadoria para revalorizar a relação entre obra e público.

Imagem é uma palavra que possui uma multiplicidade de sentidos e que pode ser analisada por diversos vieses, mas no campo das imagens visuais, “que possuem formas visíveis” (AUMONT, 2011, p. 7), podemos entender melhor a criação cinematográfica e suas possíveis interconexões com a poesia. Para Jacques Aumont, o estudo da imagem está ligado à percepção visual, sendo que os diversos estudos sobre o tema, desde a Antiguidade até a contemporaneidade, vão ganhando um caráter mais científico na compreensão do fenômeno de produção, recepção e percepção da imagem. Dessa forma, a visão se constitui num processo de transformações ópticas, químicas e nervosas, que permitem ao olho humano captar as imagens de acordo com a intensidade da luz, a delimitação daquilo que é percebido pelas bordas visuais (AUMONT, 2001, p. 22) e diversos outros fatores temporais e espaciais relacionados aos movimentos oculares, em geral.

O espectador assume um importante papel no processo de significação das imagens, pois sua relação com elas é de recíproca construção. Ao mesmo tempo em que ele reconhece através de sua percepção e rememora a codificação estabelecida pelos esquemas

imagéticos, as imagens também agem construindo no espectador métodos cognitivos de apreensão dos sentidos presentes em suas formas (AUMONT, 2001, p.91).

O dispositivo de produção de imagens, ou seja, “os meios e técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las” (AUMONT, 2001, p.139), é um conceito importante para pensarmos no conceito de imagem no cinema. A propagação das imagens através do dispositivo criam os efeitos de sentido que se estabelecem para o espectador, isto é, a moldura, o enquadramento, o desenquadramento, o *close* etc., são conceitos que nos permitem, ao assistirmos a um filme, perceber aquilo que está em nosso campo de visão, a relação entre a captura do registro e aquilo que está de fora da imagem percebida, os limites temporais, espaciais e dimensionais do quadro que está sendo apresentado. Os *frames* são compostos a partir desse jogo entre o que é visto e o entrevisto, entre captura e fuga e é, também, a manipulação desse registro que irá tornar o filme mais ou menos poético.

2.1 Estruturas poéticas e cinematográficas em trânsito

A busca de estudos aprofundados sobre fotografia e sobre cinema tem suscitado grande interesse a partir da segunda década do século XX, principalmente por parte de cineastas e pesquisadores de diversos campos artísticos que enxergam os dois campos como artes autônomas e detentoras de especificidades, capazes de promover uma nova dinâmica no modo como enxergamos o processo de representação nas obras de arte.

A dimensão do processo de montagem norteia os estudos dos teóricos russos da década de 1920, sobretudo Eisenstein. Sua categorização visa, dentre outras coisas, observar que a justaposição de planos reflete a montagem da mesma forma que a criação de um plano-sequência. Isso ocorre porque montar não se trata apenas de cortes físicos para organização e disposição de um determinado material, a própria escolha de se filmar sem cortes apresenta uma possibilidade de montagem, portanto este conceito é inerente ao cinema (EISENSTEIN, 2002, p. 6). Toda problemática sobre esse tema existia devido a uma concepção de cinema como reprodução da realidade. Eisenstein não propõe uma associação mais próxima entre cinema e poesia, mas compara em alguns momentos a relação entre planos e sequências, no

filme, com o uso do *enjambement*, na poesia, para reforçar aspectos de ritmo, métrica e encadeamento das ideias na formação dos sentidos. A referência a elementos musicais na criação de filmes, constantemente feita por Eisenstein, é outro ponto que aproxima poesia e cinema, pois a estruturação da poesia é composta por ritmo, métrica e melodia, assim como ocorre na música.

Ao desenvolver uma tipologia da montagem, Eisenstein alerta para as diversas possibilidades de realização cinematográfica. As montagens métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual voltam a atenção para diferentes formas de abordagem e composição fílmicas. Os tipos de montagem representam, na visão do teórico russo, uma espécie de evolução no trabalho com o material artístico, sendo que o confronto entre eles transforma métodos em construções de montagem (EISENSTEIN, 1990, p. 79-87). Na busca por uma autonomia do cinema diante das outras artes, observando suas especificidades, Eisenstein utiliza o conceito de *mise-em-cadre* no lugar de *mise-em scène*, para mostrar que se este termo se refere à inter-relação das personagens em ação, aquele “compreende a composição pictórica de *cadres* (planos) mutuamente dependentes na sequência da montagem” (EISENSTEIN, 1990, p. 24). Em suma, o conceito de montagem permeia a obra do teórico russo, o que será explorado pelos cineastas que propõem uma aproximação mais sistematizada entre cinema e poesia.

Quando Roland Barthes reflete sobre a possibilidade de uma escritura poética, o autor pondera sobre concepções de poesia clássica e poesia moderna (BARTHES, 1972, p. 140-146). Para ele, na poesia clássica as relações já estabelecidas dirigem a palavra para um sentido projetado, sendo que o poeta preenche um espaço condicionado por uma sintaxe estrutural já determinada. Na poesia moderna, a palavra seria a origem das funções, portanto, a composição poética não se estabelece diante do mesmo rigor relacional da poesia clássica, fazendo com que sejam exploradas novas possibilidades de dicção e formação estrutural. A poesia de Manoel de Barros, que começa a ser publicada a partir da década de 1930 do século XX, é exemplo dessa modificação no corpo das palavras como lugar de onde emergem dicções e formações estruturais que buscam o exercício de desnudamento da linguagem poética:

2

Bom é corromper o silêncio das palavras.

Como seja:

1. *Uma rã me pedra.* (A rã me corrompeu para
pedra. Retirou meus limites de ser humano
e me ampliou para coisa. A rã se tornou

o sujeito pessoal da frase e me largou no
chão a criar musgos para tapete de insetos
e de frades.) (Barros, 2010, p. 358).

A sintaxe estrutural é reorganizada e o poeta chama a atenção para a liberdade de se criar outras convenções na língua materna. Substantivo e verbo não precisam ocupar necessariamente espaços pré-definidos, pois as palavras ganham outros sentidos quando as movimentamos no enunciado. A movimentação proposta no poema possibilita a identificação do eu poético com outras identidades, que se formam no constante entrar em contato com novas experiências.

É necessário neste momento fazer uma diferenciação entre poema e poesia para entendermos melhor a relação entre poesia e cinema e entre poesia e poema. Seguindo o raciocínio de Mikhail Bakhtin, poema seria um gênero discursivo, pois “qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis de enunciados*, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2003, p. 278). A relativa estabilidade de enunciados produzidos ao longo da tradição literária nos permite reconhecer elementos composicionais que reforçam o conceito de poema, como verso, estrofe, métrica, ritmo, rima etc. Entretanto, a poesia não é encontrada somente no poema, como bem adverte Octávio Paz:

Perguntando ao poema pelo ser da poesia, não confundimos arbitrariamente poesia e poema? Já Aristóteles dizia que ‘nada há de comum, exceto a métrica, entre Homero o Empédocles; e por isso com justiça se chama de poeta o primeiro e de filósofo o segundo’. E assim é: nem todo poema - ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica - contém poesia. No entanto, essas obras métricas são verdadeiros poemas ou artefatos artísticos, didáticos ou retóricos? Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico - estrofes, metros e rimas - foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas (PAZ, 1989, p. 7-8).

Octávio Paz reflete sobre a possibilidade de a poesia se polarizar em diversos produtos humanos, como na canção, no quadro, na tragédia e no próprio poema. Sendo assim, as ações do cinema de poesia ultrapassam a visão de que filmes copiam a literatura e fazem transposição de texto escrito para as telas, o interesse maior se encontra na captura do instante, na significação do registro, algo que o cinema mais moderno, em muitas de suas vertentes, como o cinema novo, por exemplo, buscam fazer.

O cinema clássico, de tradição realista, trouxe a noção de montagem ligada muito mais a um aspecto de possibilidade de exploração do “real” do que ao surgimento de configurações que ultrapassam a capacidade de reproduzir a “realidade”, como ocorre no cinema moderno. Podemos chamar de moderna a cinematografia produzida sem a preocupação de subordinar o cinema ao teatro e movida pela reorganização de uma sequência linear, com a possibilidade de movimentar pontos de vista e de escuta, tornando a câmera um agente de intervenção não previsível. Para Gilles Deleuze (1985, 2009), o cinema clássico se relaciona com a ideia de cinema-movimento, enquanto o cinema moderno compreende a noção de cinema-tempo. O primeiro se desenvolve com a progressão horizontal de uma linearidade convencional, que valoriza a ação e a percepção através do aspecto sensório motor, enquanto o último recria limites temporais com o uso da dispersão, privilegiando o aspecto sensorial óptico-acústico e, assim, promove a fuga dos clichês.

A cinematografia de Glauber Rocha exemplifica, em muitos aspectos, o conceito de cinema-tempo. Em seus principais filmes, o epígono do cinema novo trabalha com a dispersão, o transe imagético, a composição de textos que ora se complementam, ora se contrapõem, num jogo de consciência- inconsciência, silêncio-estrondo, aceleração-calmaria, visão-imaginação. Seus filmes privilegiam a multiplicidade, seja do ponto de vista das perspectivas dos elementos visualizados, ou mesmo da própria imersão do espectador numa obra que não se propõe como resposta e sim como indagação. O fragmento é valorizado para a educação do olhar diante do detalhe, assim como a progressão ininterrupta de um plano-sequência é enfatizada para a orientação dos sentidos do corpo diante da tecnologia industrial e do caos urbano que transforma as pessoas em máquinas e indivíduos solitários e pouco criativos.

Diante do cenário predominante na primeira metade do século passado (no qual se desenvolviam majoritariamente estudos sobre estrutura da língua e das linguagens), o cinema, assim como a literatura, sofreu uma intensa influência estruturalista a ponto de ser visto de maneira muito próxima a configurações exclusivamente linguísticas. Durante a transformação do cinema no século XX, que sai de uma tradição extremamente realista, influência do realismo literário (no fim do século XIX), a arte passa por momentos de grande apelo estrutural (com os formalistas russos) até chegar à semiologia, que amplia as pretensões predominantemente linguísticas no cinema, ao sair de uma linha sausseriana e desenvolver a teoria de Charles Sanders Pierce (1977), culminando na perspectiva mais abrangente de

Umberto Eco no que se refere aos sistemas semióticos de representação comunicacional (ECO, 1974).

A definição de Aristóteles sobre a origem da poesia nunca teve uma leitura equânime ao longo dos séculos que o sucederam, haja vista a problematização em torno do conceito de *mimesis*. Para o autor, a origem da poesia teria duas causas: imitar e aprender. (1997, p. 21-22). Além disso, “por serem naturais a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo – que os metros são parte dos ritmos é fato evidente – primitivamente, os mais bem dotados para eles, progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia” (ARISTÓTELES, 1997, p. 22). Embora o filósofo grego tivesse em foco tragédia e epopeia, o conceito atribuído à poesia também pode se relacionar em alguns aspectos ao que chamamos de lírica, termo não mencionado por ele em sua *Poética*, mas já previsto pela sua formulação sobre o conceito de imitação.

A definição de lírica sempre foi complexa por causa da transformação de suas modalidades formais e temáticas incorporadas durante sua história. A visualização do problema no século XX aponta para a impossibilidade de se separar gêneros literários com precisão em determinada obra literária. De qualquer forma, a definição de lírico (ou poético quando ambos são usados como sinônimos) é mais imprecisa que narrativa e drama. Podemos observar essa imprecisão até mesmo na influência literária em artes mais recentes, como o cinema, por exemplo. Jacques Aumont afirma que a definição de cinema de poesia nunca foi prescritiva e faz essa observação com certo espanto:

O que impressiona na teoria do ‘cinema de poesia’ é a ausência quase total de prescrições formais ou estilísticas, salvo as reflexões sobre o plano-sequência, que são negativas. (...) Para Pasolini, o cinema é um misto de poesia e prosa. Mas o fato de pertencer à prosa é histórico e convencional: resulta, sobretudo do desenvolvimento da convenção narrativa, fundamentada em processos mais racionais de ‘comunicação’, que retomam outros processos anteriores, principalmente literários; o cinema é uma espécie de equivalente da literatura popular, da literatura de sucesso – mas com atraso (AUMONT, 2002, p. 94).

A ideia de que a poesia representa uma linguagem mais primitiva e que a prosa se destaca na constituição de uma evolução ligada à racionalidade comunicativa nos dá a impressão de que a autoconsciência necessária à arte literária moderna se encontra mais presente no texto narrativo:

(...) a poesia lírica é frequentemente vista não como uma forma evoluída, mas como uma forma de linguagem primitiva e espontânea, em contraste aberto com as formas mais auto-conscientes e reflexivas do discurso literário em prosa. Nas especulações do século dezoito acerca das origens da linguagem, a afirmação de que a linguagem arcaica é a da poesia e a contemporânea ou moderna é a da prosa é lugar comum. Vico, Rosseau e Herder, para mencionar apenas os nomes mais famosos, defendem todos a prioridade da poesia em relação à prosa, muitas vezes com uma ênfase valorativa que parece interpretar a perda de espontaneidade como um declínio – ainda que este aspecto particular do primitivismo do século dezoito seja de facto muito menos restrito e uniforme nos autores propriamente ditos quanto nos seus intérpretes posteriores (MAN, 1999, p. 189).

Paul de Man pondera que, apesar desse caráter de primitivismo atribuído à poesia, que é definida como linguagem de “qualidade arcaica e vetusta, que é o oposto do moderno” (MAN, 1999, p. 190), será ela a escolhida como tópico preferido na investigação sobre o significado da modernidade. Isso ocorre porque a reflexão sobre poesia representacional e poesia não mimética baliza em grande parte os anseios das vanguardas poéticas do século XX, que encontraram na poesia a melhor forma de problematizar conceitos seculares da tradição platônica e aristotélica. Se a linguagem poética é primitiva, sua primazia se encontra na capacidade de representar (ou negar determinada representação) do mundo de forma mais ampla que a prosa, devido a sua inscrição comunicativa e interacional ao longo de seu percurso histórico. Talvez esse também seja um dos motivos que justificam a dificuldade de se denominar poesia, uma linguagem antiga, que se atualiza e se renova em momentos diferentes sem perder necessariamente o fio que a liga com a ideia de poesia em sua noção mais primitiva.

É comum relacionarmos aspectos de narrativas literárias com aspectos do cinema, tais como personagens, narrador, entre outros. Da mesma forma, percebemos uma possibilidade de aproximação entre elementos dramáticos e elementos fílmicos, como ator, cena e diálogo (GOMES, 2002). Entretanto, quando ouvimos que determinado filme é poético a sensação que temos é que tal obra consegue explorar ao máximo os recursos do campo artístico que representa. Certamente, aquilo que torna um filme poético não é somente uma estética mais refinada, e, sim, a combinação de elementos que promovem o “lirismo” com o uso de elementos análogos (ou próximos) aos encontrados na poesia.

Quando Pier Paolo Pasolini (1982) reflete sobre o surgimento de uma tradição de cinema de poesia no século XX, vemos uma aproximação entre as duas artes, sobretudo no

que se refere ao emprego no cinema daquilo que o autor chama de “Subjectiva Indireta Livre”, ou seja, “a linguagem de uma primeira pessoa, que vê o mundo segundo uma inspiração essencialmente irracionalista, e que para se expressar deve por isso recorrer aos mais ressoantes meios expressivos da língua de poesia” (PASOLINI, 1982, p. 152). Resguardando a definição de Pasolini sobre a língua de poesia, que é combatida por muitos semióticos, é possível refletirmos sobre muitos de seus conceitos de uma forma mais ampla, diante do cinema como um todo. Para o cineasta italiano “os *im-signos* baseiam-se em processos psíquicos irracionais, a memória, o sonho, a ‘comunicação consigo mesmo’, em suma são da ordem do lírico-subjetivo” (AUMONT, 2002, p. 94). A irracionalidade a qual o autor se refere encontra-se no campo do não convencional dentro dos modos de representação. Não há na poesia, assim como no cinema de poesia, preocupação com um cultivo do registro prosaico, empírico. A manifestação da subjetividade, ou mesmo a ausência dela, que prescinde da figura do autor em si, movimenta a composição lírica e a cinematografia poética. Podemos citar outro exemplo de semelhanças entre recursos estilísticos da poesia e do cinema na definição que Martin (2002) dá ao termo metáfora na prática fílmica:

Chamo de metáfora a justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir pelo filme. A primeira dessas imagens é em geral um elemento de ação, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode ser retirada também da ação e anunciar a sequência do enredo, ou então constituir um fato fílmico sem nenhuma relação com ação, tendo valor apenas pelo confronto com a imagem precedente. (MARTIN, 2002, p. 98).

A explanação de Martin engloba o cinema de modo geral, mas no cinema poético alguns aspectos são ressaltados e as noções de metáfora e representação mimética ganham novas nuances, sobretudo na manifestação das imagens. A reflexão de Bosi nos ajuda a entender o processo pelo viés da poesia:

(...) a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som. A diferença, que é o código verbal, parece mover-se no poema, em função da aparência-parecença. Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a ‘semelhança’ de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial da própria imagem (BOSI, 2000, p. 37).

A tentativa de definição de cinema de poesia, embora recorrente, é muito complexa e pode correr o risco de encontrar obstáculos nas fronteiras entre cinema e literatura e na dificuldade de se definir poesia dentro da literatura. A insistência de vários estudiosos em teorizar o assunto nos faz pensar que tal analogia é mais cabível do que possa parecer, pois é possível observarmos filmes que são apresentados como poéticos, independentemente da época e da formação de seus autores. Dentre as várias tentativas de se definir a poesia no cinema, Aumont afirma que:

As (tentativas) de Epstein e de Pasolini têm o mérito raro de terem sido perseguidas por muito tempo e sistematicamente; representam as duas principais direções possíveis: a do ‘tudo imagem’ com a indizível fotogenia; a do verbal na imagem. Uma é histórica e codificável, a outra escapa potencialmente a qualquer regra. Afora essas duas direções, a poesia só pode se afirmar, desejar, procurar, às vezes ardentemente – mas praticamente não se definir (2002, p.94).

A sistematização hegeliana sobre gêneros literários (1997) exerce grande influência nos estudos literários dos nossos dias, embora contenha um caráter idealista acerca da constituição dos gêneros literários. A tripartição proposta pelo autor atribui à poesia lírica aspectos de subjetividade que a aproximam do tom confessional e expressão das paixões e emoções da alma por parte do poeta. Essa caracterização será combatida efetivamente pelo modernismo e outras tendências pós-românticas, que procuram afastar-se dessa estética que separa e opõe subjetividade e objetividade. A poesia moderna e modernista irá apresentar múltiplas possibilidades e a promoção de identificação com diversas formas de expressão, já que o eu-lírico irá se projetar em direção ao exterior na busca da experiência de pertencimento ao outro e desintegração da própria ideia de identidade precisa. Ao sair de uma visão filológica e adotar a fenomenologia como parâmetro, o sujeito não irá ser considerado como substância, mas, sim, em sua relação com a exterioridade, acentuando a relação em seu ser no mundo e para o outro (COLLOT, 2004). Esse processo irá fazer com que a alteridade apareça, pois a abertura para uma ampla identificação com as coisas e os seres do mundo permite ao sujeito enxergar suas próprias contradições e máscaras utilizadas em seu dia a dia.

A poesia moderna e contemporânea foge a alguns aspectos da tradição romântica, mas não se constitui de forma totalmente diferente das criações denominadas poéticas ao longo de séculos de criação literária. Seguindo o raciocínio de Eliot, para quem a tradição irá guiar e formar o poeta em sua maturidade composicional (1989, p. 38-39),

podemos refletir sobre a relação entre poesia clássica e poesia moderna e entre cinema clássico e cinema moderno. Embora a criação poética contemporânea não adote métodos de composição de uma tradição específica, é inevitável que se haja uma leitura crítica e um diálogo constante com o passado no intuito de se inserir numa linha de criação.

Giorgio Agamben apresenta uma definição para o termo contemporâneo, que nos ajuda a repensar a relação entre passado-presente. Ele afirma que o contemporâneo não é uma indicação específica de tempo presente e que há sempre uma relação com outros tempos na ideia de contemporaneidade (AGAMBEN, 2009, p. 61-62). O artista contemporâneo consegue enxergar melhor as coisas de seu tempo, pois não está totalmente integrado a elas, possui um modo diferente de observar as experiências que se lhe apresentam, tornando-se, pois, mais atento àquilo que visualiza e vivencia. O homem contemporâneo estaria num lugar que abarca vários tempos distintos, tornando-o capaz de olhar para o passado sem abandoná-lo nem assimilá-lo sem um olhar crítico. Isso explica, por exemplo, a relação entre poetas que resgatam formas clássicas como o soneto amalgamando-as a uma linguagem mais coloquial e objetiva. No cinema, podemos encontrar exemplos de nomes que propõem o cinema poético, e que se fundamentam em uma tradição que não buscava o mesmo fim. A ampla investigação sobre métodos de montagem, proposta pelos soviéticos de 20 pôde influenciar toda uma teoria de cinema de poesia que irá partir de Eisentein, Pudovkin e Vertov para propor uma nova leitura da tradição.

O conceito de modernidade e pós-modernidade nos coloca diante de uma complexidade teórica, pois há pensamentos divergentes em relação à extensão dos conceitos e as formas de empregá-los. Para alguns autores, como Bauman (1999, 2001), por exemplo, modernidade se refere a um movimento mais amplo de desenvolvimento de relações políticas, econômicas e culturais, mas, dentro desse grande movimento, que é secular, podemos observar duas variáveis, que seriam a modernidade sólida e a modernidade líquida, o que corresponde ao que alguns autores, como Fredric Jameson (2000), denominam modernismo e pós-modernismo (capitalismo tardio). Para Bauman, na modernidade sólida a razão e vontade de dominar a natureza através da ciência predominam, enquanto na modernidade líquida, a compreensão de que os objetivos da modernidade sólida não podem ser alcançados com eficácia leva o homem a aceitar sua condição de imperfeito e incapaz de dominar o mundo, traduzindo seu caráter fragmentário, multifacetado e polimórfico naquilo que constrói. Linda Hutcheon (1991) aponta para a “sobredefinição” e “subdefinição” do termo pós-modernismo,

que é frequentemente associado à negativização do passado, com o uso de termos como desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização. Todavia, para a autora, o pós-moderno incorpora aquilo que aparentemente visa contestar, tornando este fenômeno um tanto quanto contraditório:

Em vista de toda a confusão e imprecisão associadas ao próprio termo, gostaria de iniciar afirmando que, em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia (HUTCHEON, 1991, p.19).

Essa contradição do pós-modernismo está ligada a sua relação com o passado. Embora haja contestação de certas práticas antigas, a tradição artística e cultural é estudada, problematizada e polemizada, em alguns aspectos, pelas mentes criativas da segunda metade do século XX. Podemos perceber essa conduta de volta ao passado (que não é exclusiva do pós-modernismo) na teorização que busca entender as origens do cinema. A alegoria da caverna é para muitos estudiosos (MERTEN, 2005, p. 15; STAM, 2003, p. 24) uma antecipação da possibilidade de realização cinematográfica. A projeção das imagens na parede, a relação entre luz e sombra e, principalmente, a visualização de um mundo que é mais “verdadeiro” que aquele que se passa do lado de fora da caverna (PLATÃO, 2007 p. 244) são elementos que compõem um cenário de discussão sobre especificidades fílmicas e consolidação da arte no que se refere à composição mimética e seus possíveis desdobramentos. Mas a reflexão de Sócrates sobre a condição dos homens dentro da caverna leva tanto à possibilidade de reprodução de imagens externas ao ambiente quanto ao questionamento sobre o isolamento e o impedimento de olhar para qualquer direção que não seja a condicionada pelas correntes:

Sócrates – Agora, com relação à cultura e à falta dela, imagine nossa condição da seguinte maneira. Pense em homens encerrados numa caverna, dotada de uma abertura que permite a entrada de luz em toda a extensão da parede maior. Encerrados nela desde a infância, acorrentados por grilhões nas pernas e no pescoço que os obrigam a ficar imóveis, podem olhar para a frente, porquanto as correntes do pescoço os impedem de virar a cabeça. Atrás e por sobre eles, brilha a certa distância uma chama. Entre esta e os prisioneiros delinea-se uma estrada em auge, ao longo da qual existe um pequeno muro, parecido com os tabiques que os saltimbancos utilizam para mostrar ao público suas artes (PLATÃO, 2007, p. 243).

Certamente ao relacionar cinema e alegoria da caverna devemos pensar no sentido metafórico que possibilita visualizar a tecnologia de exibição e composição fílmica. Caso contrário, poderíamos pensar que os termos prisioneiros, grilhões e imóveis representam a passividade, a inércia do espectador no cinema, o que contradiz a ideia de cinema artístico, aquele que se propõe como sugestão e não como dogma.

Aristóteles também é convocado muitas vezes para se pensar o cinema no cerne das unidades de ação, espaço e tempo (ECO, 2003, p. 229), ou mesmo na criação de verossimilhança. O certo é que as teorias filosóficas dos dois pilares da crítica de arte ocidental – Platão e Aristóteles - são bastante produtivas para uma problematização sobre criação, recepção e inserção social, tanto da literatura quanto do cinema.

Luis Buñuel afirma que “o cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém quase nunca é usado com este propósito” (BUÑUEL, 1970, p. 336). Ele aproxima a ideia de sonho e consciente à sua descrição de elementos poéticos no cinema:

O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios de expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala equivale a fechar os olhos. Começa, então, na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram (*ibid.*, p. 336).

A definição de Buñuel utiliza temas surrealistas, como inconsciente e sonho, mas se avaliarmos com amplitude a aproximação entre poesia, sonho e inconsciente podemos extrair elementos que caracterizam a poesia moderna de um modo geral, como a organização e disposição dos quadros e planos numa síntese que abarca espaços e tempos distintos num movimento de descontinuidade das imagens apresentadas.

Jean Epstein propôs um afastamento entre estética do teatro e estética do cinema na tentativa de enxergar as especificidades da sétima arte. Para o estudioso polonês, a

cinematografia deveria se preocupar com a proximidade, os detalhes sucessivos capazes de promover a fotogenia, ou seja, a movimentação das minúcias que dão formato ao conjunto significativo. (EPSTEIN, 1974, p. 270). Esse processo de condensação, de valor atribuído a aspectos que se interpõem uns diante dos outros nos faz lembrar a poesia e suas relações entre versos e ritmo na produção de imagens (*ibid*, p. 272). A ideia de sugestão foi defendida pelo autor, na busca de se dinamizar a interação entre cinema e público, fazendo com que este participe da criação de sentidos de forma ativa (*ibid*. p. 273). A sugestão é proporcionada com o auxílio das metáforas como forma de criar uma estética do cinema que se aproxima da poesia. A importância atribuída ao detalhe se associa com a reflexão de Bela Balázs sobre o *close-up* e seus efeitos líricos na composição da cena:

O *close-up* às vezes pode dar a impressão de uma mera preocupação naturalista com o detalhe. Mas os bons *close-ups* irradiam uma atitude carinhosa ao revelar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade. Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe. *Close-ups* são as imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente. Aqui se encontra a arte do verdadeiro operador de câmera (BALÁZS, 1983, p. 90-91).

Epstein afirma que julga “o realizador pelo que ele revela na montagem dos detalhes” (EPSTEIN, 1974 p. 281). Na poesia, a montagem dos detalhes, ou a articulação da linguagem diante da estruturação textual, é preponderante na consolidação da obra. Se a constante analogia entre literatura e cinema poderia ser contestada em Epstein como uma contradição na compreensão de uma excessiva dependência do filme diante do livro, o autor contra-argumenta ao refletir sobre a importância de cultivarmos diferentes formas de percepção:

A leitura desenvolve na alma das pessoas as qualidades consideradas superiores, ou seja, adquiridas mais recentemente: o poder de abstrair, classificar, deduzir. O espetáculo cinematográfico atua primeiramente sobre as faculdades mais antigas, logo, sobre as fundamentais, que classificamos de primitivas: a emoção e a indução. O livro aparece como um agente de intelectualização enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva. Tal fato parece justificar a opinião dos que acusam o cinema de ser uma escola de embrutecimento. Mas os excessos do intelectualismo conduzem a outra forma racionalizante de estupidez da qual a escolástica, no seu apogeu, pode servir de exemplo, e onde a abundância de abstrações e raciocínios sufoca a própria razão, afastando-a da realidade ao ponto de

não mais permitir o aparecimento de uma proposição útil; em última instância, de nenhuma outra verdade. Se o livro encontrou o seu antídoto no cinema, pode-se concluir então que tal remédio era necessário (EPSTEIN, 1974, p. 295).

As concepções de vários autores sobre poesia no cinema estão ligadas a determinadas tendências artísticas, principalmente ao surrealismo e a reflexão sobre lirismo recupera em grande parte a noção de subjetividade trabalhada por Hegel em sua definição de gêneros literários. Hegel opõe épico e lírico, mas ao definir a evolução histórica da poesia lírica afirma que a poesia lírica oriental e a poesia lírica dos gregos e dos romanos se diferem da poesia romântica, no que se refere à exteriorização dos sentimentos, pois a poesia não romântica “em vez de se integrar na mais profunda interioridade dos estados e situações particulares, explicita esta interioridade, trazendo à luz paixões, sentimentos e reflexões que esta contém” (1997, p. 548). Hegel irá afirmar ainda que a poesia *mélica* seria aquela mais capaz de desenvolver o lirismo já que nela “os metros são mais variados, mais versáteis, as estrofes mais ricas e o acompanhamento musical torna-se mais completo, graças à interferência da modulação” (1997, p. 549). A possibilidade de se expressar sentimentos diferentes através de metros diversos dá a essa poesia a medida do lirismo. Mas, mesmo assim, a poesia lírica romântica foi aquela que adquiriu “uma importância tal que acabou por impor o seu princípio fundamental” (HEGEL, 1997, p. 551). Esse princípio guia a definição de lirismo proposta pelo autor, pautada na manifestação dos sentimentos e paixões da alma, sendo que os aspectos gerais sempre serão expostos em função da individualidade lírica, do particular. A figura do eu-lírico incorpora o eu-empírico diante dessa proposição.

O afastamento dessa tradição hegeliana dá novas significações ao sujeito lírico e à sua maneira de se relacionar com o mundo. Para Collot, a propulsão para o outro sempre esteve ligada ao conceito de sujeito lírico, mas ganha um novo tom na modernidade, momento no qual esse sujeito se encontra fora de si:

Estar *fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e a deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si. Pelo menos desde Platão, sabe-se que o sujeito lírico não se possui, na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira. Essa possessão e esse desapossamento são tradicionalmente referidos à ação de um Outro, quer se trate, no lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatou o poeta cósmico.

Essa ação não se separa da que exerce o próprio canto, que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana (COLLOT, 2004, p. 166).

Na poética de Manoel de Barros e na poética de Glauber Rocha podemos perceber que o sujeito lírico com o qual os dois trabalham não é composto pelos apontamentos hegelianos de associação entre eu empírico e eu lírico. Há, em Barros e Rocha, uma preferência pelo sujeito que está fora de si e, portanto, pode se identificar com outras subjetividades, assumir ou recusar papéis sociais, assim como adotar perspectivas diversas ou mesmo contraditórias.

A relação entre poeta, cineasta, e concepções dos dois campos artísticos se torna complexa na compreensão da aproximação intersemiótica de cinema e poesia. O fato de muitos cineastas também serem poetas não explica a recorrência da expressão lírica para caracterizar filmes e maneiras de se trabalhar na composição do material artístico. A primeira precaução que deve ser tomada ao avaliarmos a presença (ou ausência) de poesia no cinema é percebermos que a noção de poesia pode variar bastante de um autor para outro, sem que com isso algum deles fuja da ideia do que realmente venha a ser poesia. Por se tratar de uma aproximação, o que podemos chamar de poético no cinema jamais pode se restringir à escrita de roteiros ou diálogos de personagens, embora nesses elementos podemos também encontrar lirismo. A percepção daquilo que cineastas e espectadores têm chamado de lirismo no cinema pode ser adquirida apenas na realização integral do filme. A oposição entre filme narrativo e filme poético também se torna problemática, pois a poesia não precisa estar diametralmente oposta à prosa e o lirismo não é necessariamente uma negação da narratividade.

A posição de Dziga Vertov e seu manifesto para a criação do cine-olho apresentam apontamentos importantes sobre a intenção poética na constituição do cinema como arte autônoma, pois o autor defendeu a necessidade de se afastar do romance e do teatro para que se pudesse revelar aquilo que seria a especificidade da arte fílmica, mas ao mesmo tempo começou a pensar a poesia no cinema como possibilidade de trabalho com ritmo e movimento diante de uma assincronia aguda, em que “nós caímos e nos levantamos ao ritmo de movimentos, lentos e acelerados, correndo longe de nós, próximos a nós, acima, em círculo, em linha, em elipse (...) os movimento se curvam, se endireitam, se dividem, se fracionam, se multiplicam por si próprios, cruzando silenciosamente o espaço (VERTOV, 1983, p. 250-251). A imagem de cinema como olho nos conduz a uma reflexão sobre poesia e

esse olho pode se referir tanto à subjetividade do próprio cineasta (numa visão romântica) quanto às diversas subjetividades que podem se incorporar ao processo de filmagem e montagem do filme (numa perspectiva mais contemporânea), que acompanhamos em *Terra em transe*, de Glauber Rocha, por exemplo. No filme, temos o protagonista Paulo, suas lembranças, a contradição na ativação de seu papel social duplo: poeta/político. Há, ainda, a própria figura do espectador, que se incorpora ao desenvolvimento fílmico numa espécie de diálogo entre este e as principais personagens, que “falam” diretamente para a câmera.

2.2 O específico e o compartilhado no emprego da linguagem

Ao fazer uma comparação entre comunicação animal e linguagem humana, Émile Benveniste (1991) toma como exemplo as abelhas, demonstrando que a linguagem delas “não se reduz a elementos identificáveis e distintivos”, como na linguagem humana, e também “não permite isolar aspectos constituintes de modo semelhante a nossa linguagem” (1991, p. 66). Para o autor, o que caracteriza fundamentalmente a linguagem humana é o fato de que:

Cada enunciado se reduz a elementos que se deixam combinar livremente segundo regras definidas, de modo que um número bastante reduzido de morfemas permite um número considerável de combinações – de onde nasce a variedade da linguagem humana, que é a capacidade de dizer tudo. Uma análise mais aprofundada da linguagem mostra que esses morfemas, elementos de significação, se resolvem, por sua vez, em fonemas, elementos articulatórios destituídos de significação, ainda menos numerosos, cuja reunião seletiva e distintiva fornece as unidades significantes. Esses fonemas ‘vazios’, organizados em sistemas, formam a base de todas as línguas (BENVENISTE, 1991, p. 66).

Benveniste observa ainda a relação entre linguagem e subjetividade nas construções linguísticas realizadas pelo homem. Partindo da ideia de que o homem se constitui como sujeito na linguagem e pela linguagem, o autor apresenta o seu conceito de subjetividade:

A ‘subjetividade’ de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos considerá-lo, não é mais que um reflexo) mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das

experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa ‘subjetividade’, quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É ‘ego’ que diz *ego*. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelo *status* linguístico da ‘pessoa’ (BENVENISTE, 1991, p. 286).

O autor reflete sobre o fato de que os pronomes pessoais não remetem nem a um conceito nem a um indivíduo, sendo intercambiáveis pelas relações entre os interlocutores na produção do enunciado. Dessa forma, a identificação do *eu* será possível apenas na instância do discurso:

A que, então se refere o *eu*? A algo de muito singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* se refere ao ato do discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como ‘sujeito’. É portanto verdade ao pé da letra que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua (BENVENISTE, 1991, p. 288).

O termo linguagem é empregado no cinema desde sua origem e tem sido interpretado de formas diferentes ao longo do tempo a ponto de alguns autores acreditarem que o cinema é uma “linguagem da realidade” e, por outro lado, teóricos defenderem o cinema desprovido de qualquer instância de linguagem (MARIE, 2002, p. 158). Muitas alusões à ideia de uma linguagem cinematográfica devem ser observadas com maior amplitude, pois a significação do termo nos remete mais a modos de articulação do que a simples transposição de regras do sistema verbal para a tela. Michel Marie (2002, p. 162-163) afirma que Müstenberg, ao analisar mecanismos psicológicos de percepção fílmica a fim de definir especificidades do campo cinemático, começa indiretamente a traçar o caminho de um estudo sobre linguagem do cinema, já Béla Balázs aborda o tema mais diretamente e os teóricos soviéticos envolvidos com os problemas de montagem irão refletir mais profundamente sobre a constituição de uma linguagem cinematográfica. No que se refere à poesia, os membros da OPOIAZ (sociedade de estudos da língua poética), dentre os quais se destacam Tynianov e Eichenbaum, formulam, na *Poetika Kino*, o conceito de “cinelinguagem”, mostrando que, no cinema, o mundo visível é apresentado em sua correlação semântica e não como reprodução da realidade:

Essa ‘correlação semântica’ é dada por meio de uma transfiguração estilística: ‘a correlação dos personagens e das coisas na imagem; a correlação dos personagens entre si, no todo e em parte; o que foi convencionado chamar a ‘composição da imagem’, o ângulo da tomada e a perspectiva em que são registrados e, finalmente, a iluminação têm uma importância colossal’. É pela mobilização desses parâmetros formais que o cinema transforma seu material de base, a imagem do mundo visível, em elemento semântico de sua linguagem própria (MARIE, 2002, p. 164).

Tynianov irá afirmar que entre as artes do verbo a que mais se aproxima do cinema é a poesia e não a prosa, enquanto Eichenbaum acredita ser impossível retirar o caráter verbal do cinema na realização de qualquer análise sobre suas principais características (MARIE, 2002, p. 165). Em Marcel Martin, a tentativa de definição da linguagem cinematográfica será feita a partir da manipulação do material artístico a fim de se chegar à abordagem de elementos da composição fílmica, destacando que o aparecimento da linguagem cinematográfica está ligado às inovações gradativas do processo de criação. Sendo assim, sua perspectiva é de que:

(...) o cinema, a princípio não era dotado de uma linguagem, era apenas um registro de um espetáculo anterior ou, então, a simples reprodução do real. Foi porque quis contar histórias e veicular ideias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos; é o conjunto desses procedimentos que o termo linguagem inclui (MARIE, 2002, p. 169).

Há uma grande heterogeneidade naquilo que se convencionou chamar linguagem cinematográfica, pois ela apresenta vários materiais combinados na composição fílmica:

A linguagem cinematográfica sonora apresenta um grau de heterogeneidade particularmente importante, pois combina cinco materiais diferentes: A trilha de imagem compreende as imagens fotográficas que se movem, múltiplas e colocadas em série, e, acessoriamente, notações gráficas que podem substituir as imagens analógicas (letrados) ou a elas se sobrepor (legendas e menções internas à imagem). A trilha sonora veio acrescentar três novos materiais da expressão: o som fônico, o som musical, o som analógico (os ruídos). Esses três materiais intervêm simultaneamente com a imagem, é essa simultaneidade que os integra à linguagem cinematográfica, na medida em que, intervindo sozinhos, constituem uma outra linguagem, a linguagem radiofônica. Um único desses materiais é específico da linguagem cinematográfica, trata-se, é claro, da imagem em movimento. É por esse motivo que muitas vezes se tentou definir a essência do cinema através dela (MARIE, 2002, p. 194).

A definição de Marie nos permite afirmar que relacionar elementos fílmicos com materiais compartilhados por outras linguagens não torna a compreensão do cinema de forma dependente de outras criações artísticas e culturais. As configurações significantes que necessitam de recursos cinematográficos e recursos de outras áreas do conhecimento abrem espaço para a aplicação do conceito de código na análise fílmica:

Os códigos não são verdadeiros modelos formais, como podem existir na lógica, mas unidades de aspiração à formalização. Sua homogeneidade não é de ordem sensorial ou material, mas da ordem da coerência lógica, do poder explicativo, do esclarecimento. Um código é concebido em semiologia como um campo de comutações, um campo dentro do qual variações do significante correspondem a variações do significado e onde algumas unidades adquirem sentido umas em relação às outras (MARIE, 2002, p. 195).

A presença de códigos específicos do cinema, como o ritmo da montagem, aliam-se a códigos não específicos, que surgem associados ao uso de outras artes ou práticas culturais:

O filme é, portanto, o lugar de encontro de um enorme número de códigos não-específicos e de um número mais reduzido de códigos específicos. Além da analogia visual, dos códigos fotográficos já evocados, é possível citar para os filmes narrativos todos os códigos próprios da narrativa, considerados no nível em que são independentes dos veículos narrativos. O mesmo ocorre com todos os códigos do ‘conteúdo’. Estudar um filme será estudar um enorme número de configurações significantes que nada têm de especificamente cinematográfico, daí a amplitude do empreendimento e o apelo a disciplinas de que esses códigos não-específicos dependem (MARIE, 2002, p. 199-200).

Embora a definição de cinema narrativo não exclua necessariamente a presença da poesia no cinema, o autor cita a narrativa como linguagem que tem seus códigos compartilhados com o cinema, deixando subentendido que existem filmes que trabalharão com outros códigos de arte escrita, como da poesia, por exemplo. Eco reflete sobre a possibilidade da decodificação de uma mesma mensagem em diferentes sistemas de convenção:

A multiplicidade dos subcódigos que atravessam uma cultura mostra-nos que a mesma mensagem pode se decodificada sob pontos de vista diferentes e recorrendo a diferentes sistemas de convenções. De um significante pode ser colhida a

denotação fundamental tal como a entendia o remetente, mas podem ser-lhe atribuídas conotações diversas, simplesmente porque o destinatário segue um percurso na árvore KF a que se refere, que não *existia* na árvore KF a que se referia o remetente (sendo ambas as árvores legitimamente aceitas pela cultura em que remetente e destinatário vivem) (ECO, 1974, p. 67).

As dimensões da compreensão dos códigos e subcódigos apontadas por Eco justificam a grande variabilidade de representações conotativas no cinema, que trabalha, como arte de uma tecnologia cultural vasta, associada a procedimentos de outros sistemas de representação, como a escrita e os elementos de composição poética. Entretanto, a representação do poético no cinema assume outras conotações da própria concepção de poesia adotada pelos cineastas em suas criações.

Umberto Eco (1970) reflete sobre a semiologia das mensagens visuais, com enfoque no cinema e suas articulações de linguagem. O autor estabelece uma classificação que seria necessária para analisar mais detalhadamente os modos de composição e percepção do público diante das mensagens visuais. Os códigos perceptivos são aqueles que estabelecem uma condição de percepção e são estudados pela psicologia. Os códigos de reconhecimento estruturam as condições de percepção nos semas, que são blocos de significado através dos quais reconhecemos ou recordamos os objetos percebidos. Os códigos de transmissão possibilitam as condições de sensação útil sobre uma percepção determinada das imagens. Os códigos tonais são traços suprasegmentais que representam entonações particulares do signo, como força ou tensão, por exemplo. Os códigos icônicos se baseiam majoritariamente sobre elementos perceptíveis realizados através dos códigos de transmissão e se articulam em figuras, signos e semas (ECO, 1970, p. 61).

As figuras são as condições de percepção transcritas em signos gráficos, segundo as modalidades estabelecidas pelo código. Os signos denotam, com artifícios gráficos convencionalizados, semas de reconhecimento; ou com “modelos abstratos”, símbolos, diagramas conceituais do objeto. Os semas são os elementos que conhecemos mais comumente como “imagens” ou, precisamente, “signos icônicos”. Eles constituem um enunciado icônico complexo (ECO, 1970, p. 62). Os códigos iconográficos elegem como significante os significados dos códigos icônicos para conotar semas mais complexos e culturalizados. Os códigos de gosto e sensibilidade estabelecem (com uma extrema variabilidade) as conotações provenientes dos semas dos códigos precedentes. Os códigos retóricos são convencionalizados através de soluções icônicas inéditas, logo assimiladas pelo

corpo social e transformadas em modelos e normas de comunicação (ECO, 1970, p. 63). Elas se subdividem em figuras retóricas, pressupostos e argumentos. As figuras retóricas visuais são semelhantes às figuras verbais, visualizadas, como metáfora e metonímia, por exemplo. Os pressupostos retóricos visuais são semas iconográficos que conotam globalmente algo equivalente a um pressuposto.

Os argumentos retóricos visuais são verdadeiras concatenações sintagmáticas, munidas de capacidade argumentativa; encontram-se no curso de uma montagem cinematográfica. Os códigos estilísticos se apresentam como soluções originais determinadas ou codificadas pela retórica, permanecem para conotar um tipo de triunfo estilístico, ou a marca de um autor. Os códigos do inconsciente estruturam codificações determinadas, icônicas ou iconológicas, retóricas ou estilísticas, que, por convenção, podem permitir algumas identificações ou projeções, estimular reações.

O estudo dos códigos nas mensagens visuais deve ser feito, segundo Eco, observando que muitas vezes os códigos serão léxicos conotativos ou mesmo repertórios. Esse repertório se estrutura num sistema de oposições desde que se estabeleça uma lista de signos que se articulam segundo leis de um código subjacente. A existência do repertório terá de existir mais de uma vez para permitir a comunicação, mas às vezes ela irá caracterizar um sistema de oposições onde havia apenas um repertório, ou transformar um repertório em sistema de oposições (ECO, 1970, p. 64-65).

A semiologia do cinema irá trabalhar com os vários códigos que se articulam na composição e percepção do material fílmico. A perspectiva de estudo leva em conta elementos da cinética, que busca codificar os gestos humanos como unidades de significado organizáveis em um sistema e estabelece um contraponto entre produção e recepção fílmica, observando aspectos estruturais e discursivos:

Uma semiologia del cine no puede considerarse como la simple teoria de una transcripción de la espontaneidad como natural; se apoya en una cinética, estudia sus posibilidades de transcripción icónica y establece en qué medida una gestualidad estilizada, propia del cine, no influye sobre los códigos cinéticos existentes, modificándolos. El filme mudo debió, por supuesto, acentuar los kinemorfos normales; los filmes de Antonion, por el contrario, parecen atenuar su intensidad; en ambos casos, la cinética artificial, resultado de las exigencias estilísticas, afecta las costumbres del grupo que recibe el mensaje cinematográfico, y modifica sus códigos kinésicos. Este es un tema interesante para una semiología del

cine, al igual que el estudio de las transformaciones, conmutaciones, umbrales de reconocimiento de los kinemorfos (ECO, 1970, p. 70).¹

Partindo do sistema de notação convencional dos movimentos gestuais, elaborado por Ray Birdwhistell, Eco, para estabelecer uma sintaxe cinética, reflete sobre o significado de “kine”, que seria a menor parte de movimento que se pode analisar, munida de um valor diferencial. Os kinemorfos são unidades semânticas mais amplas nas quais a combinação de dois ou mais kines estabelece uma unidade de significado.

A poesia criada no século XX sofreu grande influência do desenvolvimento tecnológico que o cinema representa, com propriedade, no campo artístico. Termos cinematográficos foram levados para a literatura, mostrando o proficiente diálogo entre as duas artes. A poesia modernista brasileira, principalmente com Mário de Andrade, busca uma identificação com os processos de desenvolvimento industrial, seja para criticá-los ou para aproveitar suas formas de expressão da identidade nacional. Se num primeiro momento o cinema pode ter causado espanto e apenas ter sido visto como um produto exótico capaz de filmar e conservar criações artísticas “sérias”, há uma progressão para a tematização dos procedimentos de filmagem e montagem na escrita literária, até chegarmos ao momento em que a técnica de realização é incorporada como uma possibilidade de aprimorar as diversas formas de composição que a arte escrita nos permite (SUSSEKIND, 1987, p. 29-30).

A descontinuidade elementar do cinema (XAVIER, 2008, p. 24-25) abre dois caminhos para sua realização: neutralização da descontinuidade, apagando as marcas dos cortes feitos entre filmagem e montagem, ou utilização da descontinuidade como elemento constituinte da própria significação do material fílmico. A poesia moderna, em seu processo de transformação contínua, também quer prescindir da autobiografia para que o eu-lírico

¹ Uma semiologia do cinema não pode ser considerada como a simples teoria de uma transcrição da espontaneidade como algo natural; o estudo se apoia em uma cinética, estuda suas possibilidades de transcrição icônica e estabelece em que medida uma gestualidade estilizada, própria do cinema, não influi sobre os códigos cinéticos existentes, modificando-os. O cinema mudo tinha, é claro, que acentuar os kinemorfos normais; os filmes de Antonioni, pelo contrário, parecem atenuar sua intensidade; em ambos os casos, a cinética artificial, resultado das exigências estilísticas, afeta os costumes do grupo que recebe a mensagem cinematográfica, e modifica seus códigos kinésicos. Este é um tema interessante para uma semiologia do cinema, assim como o estudo das transformações, comutações, limiares do reconhecimento dos kinemorfos (Tradução feita pelo autor da tese).

possa incorporar não apenas a subjetividade do autor, mas encontrar-se num processo de transferência de *persona*, que representa a contradição da modernidade: ao adquirir mais informação e conhecimento sobre as coisas do mundo, o sujeito se torna mais consciente da incompreensão sobre si mesmo. Esse caminho é semelhante ao cinema que utiliza a descontinuidade como elemento constituinte, pois a quebra da sequência transmite a quebra da lógica formal e da coerência, não mais companheira contumaz do homem moderno.

O estudo de obras de arte sempre foi feito utilizando métodos crítico-comparativos. Partindo de um cenário de artes na Antiguidade, em que os aspectos político e funcional eram priorizados na observação da valoração da obra de arte, até a instauração da estética como princípio norteador da fruição do objeto artístico, percebemos que diversos teóricos buscam as especificidades de uma obra artística através das diferenças ou correspondências com outro campo artístico. A expressão horaciana *Ut pictura poesis* é um fundamento de comparação entre literatura e pintura que será retomado séculos depois por teóricos do cinema que buscam defender a consolidação da arte fílmica no contexto de desenvolvimento tecnológico do século XX. A comparação entre pintura e poesia, que ocorre desde a Antiguidade, ganha força na Renascença com a posição de Leonardo da Vinci, para quem a pintura deveria ser incluída nas artes retóricas, para que pudesse, com isso, ter o mesmo prestígio de artes verbais como a poesia (GONÇALVES, 1989, p. 179). A interpretação da expressão de Horácio é complexa, pois o princípio de união entre as duas artes seria a imitação e, além disso, temos a poesia lírica, que não é mimética e a poesia épica, que é apresentação. Se a diferenciação entre pintura e poesia encontra estudos sistematicamente organizados, como a obra de Lessing (1998), o termo pictórico jamais deixou de ser utilizado completamente pelos poetas e críticos de poesia, assim como o termo poético não cessou efetivamente do vocabulário de pintores e críticos de artes plásticas de diversas épocas. Na relação entre cinema e poesia ocorre algo semelhante. A ideia de que o cinema é “essencialmente” narrativo é muito corrente a ponto de compor majoritariamente a reflexão de grandes pensadores de nossa época. Contudo, existem diversos cineastas e teóricos de cinema, como Epstein, Pasolini e Buñuel, que propõem um cinema de poesia e escrevem sobre as possibilidades de construção dessa modalidade fílmica.

André Bazin discorre sobre a relação entre fotografia e cinema, retomando a comparação entre fotografia e pintura, que por sua vez nos remete à oposição pintura-poesia,

de Lessing. Para Bazin, a fotografia representou um passo adiante, aonde a pintura não conseguiria chegar:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo (BAZIN, 2008, p. 125).

O autor utiliza expressões ligadas à ideia de objetividade e captação do real para demonstrar a “originalidade” de uma arte diante da outra. Ao retomarmos a comparação entre poesia e pintura, proposta por Lessing, vemos que o problema de representação é também a principal preocupação do autor para diferenciar as duas artes:

Se, portanto, a pintura, devido aos seus signos ou ao meio de sua imitação que ela só pode se conectar no espaço, deve renunciar totalmente ao tempo: então ações progressivas não podem, enquanto progressivas, fazer parte de seus objetos, mas antes ela tem que se contentar com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos que sugerem uma ação através das suas posições. A poesia, por outro lado... (LESSING, 1998, p. 190).

Para Lessing, a pintura tem ligação com o aspecto espacial e sua representação está ligada aos corpos e suas qualidades visíveis, enquanto a poesia está ligada às ações, ou seja, partes que seguem umas as outras (LESSING, 1998, p. 193). Sendo assim, a pintura seria capaz de dimensionar a totalidade da expressividade humana de forma simultânea, ao passo que a poesia exporia essa expressividade de forma sequencial. Voltando a Bazin, quando ele afirma que “o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica” (2008, p. 126) e que, “pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação” (*ibid.*, p. 126), o autor faz uma arqueologia das artes plásticas, acompanhando o seu desenvolvimento até a consolidação do cinema. Na visão dele, “a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética” (BAZIN, 2008, p. 127). A proposta de Lessing, embora fosse diferenciar poesia de pintura, abria espaço para a concepção de arte que aproximasse os dois campos semióticos distintos, desde que cada

modalidade fosse vista em suas especificidades, sem a ideia de transposição de técnicas criativas e métodos analíticos de um ponto ao outro:

Uma pintura poética não é necessariamente o que pode ser transformado numa pintura material; antes cada traço, cada ligação de diversos traços graças aos quais o poeta torna o seu objeto tão sensível que nos tornarmos mais distintamente conscientes desse objeto do que das suas palavras, isso é o que significa o pictórico, o que significa uma pintura, porque assim nos aproximamos do grau de ilusão que a pintura material é particularmente capaz de gerar e que se pode abstrair primeiramente e do modo mais fácil da pintura material. (LESSING, 1998, p. 185-186).

A relação entre poesia e artes plásticas também é utilizada por Hegel para explicar as características da arte escrita. O autor coloca a poesia numa posição intermediária ao lado de pintura e música, dois elementos evocados também em teorizações sobre cinema:

A poesia ou arte do discurso constitui portanto o termo médio, que reúne os dois extremos de uma nova totalidade, formados pelas artes plásticas e pela música, para realizar a síntese superior, que é a da interioridade espiritual. Com efeito, a poesia tal como a música, baseia-se no princípio da percepção imediata da alma por si mesma e em si mesma, princípio de que carecem a arquitetura, a escultura e a pintura, e por outro lado, amplifica-se até formar com as representações, as intuições e os sentimentos interiores um mundo objetivo, que mantém quase toda a precisão da escultura e da pintura, e é, além disso, capaz de representar de forma mais completa que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, o desenvolvimento da alma, de paixões, de representações ou a evolução das fases de uma ação (HEGEL, 1997, p. 360).

A concepção de poesia formada por artes plásticas e música ganha força com o trânsito constante entre as artes modernas que ultrapassam limites de composição e temas a serem vislumbrados. Se a poesia é capaz de amalgamar atributos de diversas artes, é possível pensarmos que técnicas de construção poéticas podem também aproveitar elementos de construção de artes mais recentes para representar o homem moderno e contemporâneo na sua metamorfose cotidiana. Aristóteles já anunciava o ponto de convergência das artes, de onde poderíamos partir para observar aspectos específicos de cada uma delas:

2. Sendo o poeta um imitador, como o é o pintor ou qualquer outro criador de figuras, perante as coisas será induzido a assumir uma das três maneiras de as imitar:

como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou como parece serem ou deveriam ser (ARISTÓTELES, 1997, p. 283).

Além de aproximar poeta e pintor no ofício de criação de figuras, o autor reflete sobre verossimilhança e representação mimética, levando-nos a repensar alguns conceitos da relação arte-natureza. Por esse mesmo motivo Aristóteles compara poesia e história afirmando que esta estuda o particular enquanto aquela está ligada ao universal (1997, p. 252). Há uma problematização que desautoriza uma compreensão estreita do termo *mimesis*, o que levanta uma série de questionamentos e interpretações de cunho diferente. Linda Hutcheon (HUTCHEON, p. 38-p. 39) faz uma leitura de Aristóteles apontando para possibilidades de emprego da *mimesis* associada tanto ao produto quanto ao processo de criação literária. Embora a autora adote em sua abordagem uma análise de narrativas, essa ideia pode também ser aplicada à poesia e ao cinema haja vista o hibridismo de gêneros literários no século XX e a constante caracterização do cinema como janela da realidade, adotada desde o início de sua projeção.

A percepção de *mimesis* ligada somente ao produto criado e não ao processo que o cria, segundo a autora, levou à obsessão realista de se promover uma captação do real, esquecendo-se de que mesmo quando a obra não faz surgir explicitamente aos leitores seus métodos de composição, ainda assim sua realização é ocasionada pelo artifício, ou seja, a imitação estará presente tanto em textos realistas quanto em textos experimentais, vanguardistas, nos quais a intenção é quebrar a ilusão de realidade e provocar estranhamento no leitor.

A temática do cinema de poesia possui um longo percurso, isso faz com que alguns autores avaliem diferentes nuances ao longo de sua constituição. Embora o nome de Pier Paolo Pasolini seja o mais lembrado na representação hodierna de cinema de poesia, a reflexão iniciada por outro viés, diferente daquele do cineasta italiano é também tema de reflexão:

Não foi Pasolini quem lançou o tema de um cinema de poesia, e sim os formalistas russos: Victor Chklovski, Boris Eichenbaum e Yuri Tynianov. É preciso dizer que as questões colocadas por Pasolini e as dos formalistas russos não obedecem à mesma problemática. O tema de um cinema de poesia para os formalistas corresponde ao que Pasolini chama de monólogo interior cinematográfico. Com efeito, as ideias de Pasolini, segundo as quais os objetos na imagem não são referentes, a imagem não é um significado ou uma representação da realidade e a língua cinematográfica pode ser comparável ao monólogo interior, podem também ser encontradas nos

formalistas. (...) Deve-se, pois, distinguir dois cinemas de poesia, um que diz respeito ao monólogo interior e outro, ao discurso indireto livre (PARENTE, 2000, p. 56-57).

A dificuldade de se denominar cinema de poesia vem à tona novamente e podemos perceber que as concepções de poesia vão sendo remodeladas e reaproveitadas de acordo com o contexto e a intenção de determinados autores ligados às suas respectivas tendências artísticas. Entretanto, a inserção de perspectivas dessemelhantes na mesma proposta de criação de cinema de poesia demonstra que existe, de fato, alguma relação entre as teorias lançadas e o complexo conceito do que é poesia. A abordagem e a escolha de modos de composição pode se diferenciar, mas a organização do material artístico diante do processo de filmagem, montagem e decupagem anuncia a realização do estilo poético dentro do cinema. Há a necessidade de uma percepção ampliada no que se refere a essa questão porque estamos diante de um objeto complexo, que incorpora diversos estilos. Temos um parâmetro amplo para avaliar e mensurar a poesia e, ao mesmo tempo, nem tudo que é composto pode reivindicar a posição de ser poético. Há ainda uma forma de visualizar que algo é poético, sem o rigor estrutural dos formalistas, mas também sem a investida profunda do sonho e inconsciente que faz o tema saltar com o risco de se esquecer daquilo que o faz aparecer e lhe dá forma.

A investigação estruturalista, com uma abordagem semiótica, buscou fazer uma delimitação, ou pelo menos um reconhecimento mais amplo dos discursos poéticos e suas formas de manifestação nos planos de expressão e conteúdo (GREIMAS, 1975, p. 12). Partindo do estudo do signo linguístico, os estruturalistas buscaram obter uma tipologia dos objetos poéticos, mesmo sabendo das dificuldades de se estabelecer uma linha de alcance analítico, tanto no plano de expressão, com os problemas de relação entre som, forma e objeto representado, como no plano do conteúdo, esfera em que outras áreas do conhecimento compartilham de temas semelhantes. A. J. Greimas afirma que o signo poético é complexo devido às especificidades do discurso poético, que explora as relações linguísticas dando a elas novos usos que não seguem a prática comum, cotidiana, do uso da língua. Para tentar entender melhor essas relações, o autor decompõe o discurso poético em nível prosódico, lugar em que o significante se apresenta e nível sintático, lugar em que o significado se faz presente (GREIMAS, 1975, p. 16).

O nível prosódico se refere “às diferentes manifestações supra-segmentais do plano de expressão, desde o acento da palavra, passando pelos fraseados de modulação dos enunciados, até as curvas melódicas das frases complexas, dos períodos oratórios, etc” (GREIMAS, 1975, p. 16). Já o nível sintático, que se apresenta no plano do conteúdo, “é o que parece corresponder ao nível prosódico da expressão: o estabelecimento da relação entre esses dois níveis fornece a rede de articulações suficiente para a segmentação e circunscrição do objeto poético” (*ibid.*, 1975, p. 17). A análise estruturalista reflete sobre a motivação poética tentando demonstrar que toda criação e construção de novos parâmetros no discurso poético são sempre controladas de certa forma por um modelo que regula a escrita, sendo assim a motivação poética é sempre relativa:

[...] só é possível falar justificadamente em motivação relativa de objetos poéticos. Em primeiro lugar, porque é sobre o fundo ondulante sintagmático que as equivalências correlatadas impõem a sua significação, e que é a partir dessas homologações estabelecidas que aparecem como significativas as novas transgressões. Em segundo lugar, porque a motivação, parcial, pode tomar a seu cargo este ou aquele nível de articulação, pode exercer-se sobre esta ou aquela classe de unidades poéticas discursivas, dando assim lugar, eventualmente, a uma tipologia formal de objetos poéticos, utilizando os próprios critérios que definem o objeto poético como tal (GREIMAS, 1975, p. 30).

A definição proposta acima reconhece as possibilidades de modificação nas estruturas poéticas com o passar do tempo, observando que as formas canônicas vão se estabelecendo por assimilação ou certa oposição a formas já existentes, que coordenam nossa percepção sobre o que é uma poesia.

Roman Jakobson (2007), em seu reconhecido estudo sobre linguística e poética, estabelece uma definição de poesia com base na função que a produção discursiva apresenta. Sendo assim, já percebemos, em um modelo estruturalista, a perspectiva de uma criação que não se limita a formas fixas e estanques. Para Jakobson, “*a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*” (2007, p. 125). Esta definição de função poética abre espaço para que a poesia também transite por outras funções da linguagem que o autor define, reconhecendo que a poeticidade não pode se restringir a determinados estilos de composição:

Quando, em 1919, o Círculo linguístico de Moscou discutia como definir e delimitar o campo dos *epitheta ornamentia*, o poeta Maiakovski nos censurou dizendo que, para ele, qualquer adjetivo, desde que se estivesse no domínio da poesia, se tornava,

por isso mesmo, um epíteto poético, mesmo ‘grande’ em ‘a grande Ursa’ ou ‘grande’ e ‘pequeno’ nos nomes de ruas de Moscou como *Bol’shaja Presnja* e *Malaja Presnja*. Por outras palavras, a ‘poeticidade’ não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, numa total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam (JAKOBSON, 2007, p. 161).

A função poética pode ser uma característica da poesia, mas não é seu único elemento constituinte, para o autor russo. Da mesma forma, não é necessariamente o ornamento, a composição com determinados aspectos retóricos que irão definir estritamente o campo da poesia. As criações poéticas da modernidade vão servir de exemplo para percebermos que não existem palavras menos ou mais adequadas à poesia, assim como determinadas formas de composição poderão se tornar mais comuns em determinados contextos e conviver com outros estilos mais particulares.

2.3 Transformar e redescobrir as relações intersemióticas

A tentativa de definição de uma linguagem poética tem se deparado constantemente com a dificuldade de delimitação de fronteiras e a sua oposição à escrita de prosa tem se tornado cada vez menos evidente a partir do século XIX:

Ao passo que o romance moderno nascera da fusão e da mistura, a princípio um tanto informe e caótica, de vários gêneros literários, velhos e novos, mais tarde, por volta de meados do século XIX, a poesia moderna se fixava como lírica segundo o modelo oposto da pureza, da depuração, da interrupção dos nexos dialógicos e dinâmicos com outros gêneros literários (BERARDINELLI, 2007, p. 15).

Ao lado da poesia que se assume como lírica até o século XIX temos a poesia do século XX, que em muitos casos não se autodenomina lírica, mas também não nega suas características, já que o conceito de lirismo sofre também rompimentos, sendo que o anti-lirismo, tão caro a alguns escritores do século passado, pode ser a proposta da instauração de uma nova forma de lirismo, que não se restringe à representação pessoal. A experiência com a linguagem no que se refere à “descoberta” de novas combinações linguísticas e associações

fonéticas não pode abdicar completamente de uma exposição temática, sob pena de mergulhar no vazio operacional:

Quase sem se dar conta, hipnotizados por uma autoridade teórica que definia a língua poética como algo que escapa à discursividade, à emotividade e à representação, a maior parte dos jovens autores dos anos 1970 não ultrapassaram os limites e o âmbito restrito fixados pela estética formalista e pelas vanguardas informais, segundo as quais tudo era possível em poesia, tudo era permitido, *exceto dizer alguma coisa* (BERARDINELLI, 2007, p. 16).

Se seguirmos o raciocínio de que a poesia na modernidade e pós-modernidade forçou seus limites, como aponta Berardinelli, podemos chegar à conclusão de que boa parte da poesia do século XX e do cinema do mesmo período são apresentados como líricos, enquanto a proposta de criação artística dessa época procura se distanciar de limites de classificação. Há uma revisão da tradição com o fim de apontar diversas formas de composição dentro das possibilidades de execução na contemporaneidade, e isso se deve a melhor compreensão do passado e da sua influência sobre o presente. Dentre os exemplos da elasticidade (ou rompimento) dos limites da poesia pós-moderna o autor destaca as seguintes:

(...) darei apenas alguns exemplos de como, na Pós-modernidade, a poesia forçou seus limites: 1) recuperando dimensões da prosa, ou às vezes, da teatralidade; 2) reabrindo o diálogo com a tradição pós-moderna; 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência monista; 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico a meio caminho entre ‘universo humano’ da experiência e ‘idioleto’ estilístico (BERARDINELLI, 2007, p. 179).

Um dos exemplos de poetas apontados por Berardinelli é Pasolini, que, segundo o crítico, promoveu “um assalto à lírica por meio de estratégias prosaicas” (2007, p. 183). Portanto, a exploração e a reconfiguração das possibilidades de criação poética vão aparecer no escritor e cineasta italiano dentro de uma perspectiva abrangente, que abarca a discursividade como espaço de poesia tanto na escrita quanto no cinema.

A comparação proposta por Walter Benjamin entre o pintor e o cinegrafista pode nos ajudar a entender que, ao perscrutar aquilo que chamamos de realidade, o cinema se diferencia da pintura e se aproxima da poesia, pois está mais interessado na recomposição do

fragmento do que na captação da totalidade do registro, o que nos faz lembrar a diferenciação entre poesia e pintura apresentada por Lessing:

O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras da realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica de realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (BENJAMIN, 1994, p. 187).

Benjamin se refere à percepção do homem moderno, ou seja, a concepção de cinema como penetração do âmago da realidade se coaduna com a poesia moderna, que inverte a relação entre o eu biográfico e eu lírico dando às subjetividades poéticas a medida de seus atos de inscrição no mundo, nos quais o material dado se processa com o apagamento do homem, pelo recorte do fragmento, ou com o aparecimento desse mesmo homem, que é parte do que escreve sem necessariamente estar escrevendo sobre si próprio.

O cinema, em seus princípios gerais, como sugere Benjamin, está menos preocupado com a representação do corpo no espaço em seu fundamento, já que a realização do filme se desenvolve mais em direção à distensão das imagens capturadas, numa reconfiguração temporal que ofusca a racionalização prosaica, empírica. É a justaposição das imagens que promove o sentido, juntamente com a manipulação dos recursos de enquadramento, ângulo de filmagem, iluminação, os sons e ruídos etc., sendo assim a percepção do espectador se volta para elementos que se verticalizam e promovem uma escala ascensional na reconfiguração da narrativa convencional horizontalizada.

A poesia moderna se articula em diferentes direções, tornando os estudos sobre ela cada vez mais cautelosos no que se refere a afirmações sentenciais. A crítica a Hugo Friedrich e sua conceituação de lírica moderna, feita por diversos autores que se preocupam com o tema (HAMBURGER, 2008; BERARDINELLI, 2007; COMBE, 1996) centra-se na incapacidade do teórico em observar a poesia moderna participando de uma relação com a realidade que a envolve. O estranhamento e a desrealização, apontados por Friedrich, não são

pontos de chegada de toda poesia moderna, que, mesmo em seus casos mais peculiares, não deixa de exercer uma relação com o mundo e os homens que o formam:

A ‘consciência humana’ e ‘a natureza do homem’ – esses dois conceitos indicam por si mesmos porque a poesia nunca pode excluir o homem, enquanto ela for escrita por seres humanos em vez de máquinas (e até máquinas são projetadas e criadas por homens). O que a poesia pode excluir, especialmente quando as palavras são colhidas ao acaso, divididas em seus componentes ou transformadas em padrões visuais ou de som na página, é a individualidade; mas, quando esses exercícios são significativos, eles revelam algo acerca da linguagem, e esta nos leva de volta à ‘consciência humana’ e à ‘natureza do homem’ (HAMBURGER, 2008, p. 60).

O cinema moderno se encontra diante de problemática semelhante, pois o cinema de poesia pode se referir tanto à poesia, num sentido *stricto*, como algo que se associa e substitui muitas vezes a ideia de lírico, propagada pela estética hegeliana, ou ainda se referir a uma das diversas direções que a poesia moderna tem adotado, por um lado revendo a noção de lirismo e, por outro, incorporando diversas modalidades de produção literária como estilo épico e dramático, por exemplo.

O sujeito moderno e pós-moderno é, muitas vezes, um criador e um crítico de arte ao mesmo tempo. Dessa forma, os caminhos tomados vão muito em função de suas leituras e da absorção dessas leituras perante a perspectiva criacional. A poesia e o cinema de poesia podem ser criados sem recusa de narratividade e sem recusa de elementos dramáticos. A ideia de sujeito metonímico (COMBE, 1996, p. 10) alarga a extensão lógica do sujeito lírico, tornando-o capaz de absorver as diversas formas de representação de subjetividades na poesia. Se a tripartição pseudo-aristotélica, como afirma Dominique Combe (1996, p. 1), de gêneros lírico, épico e dramático, resulta de uma apropriação indevida da distinção entre poesia épica, poesia cômica e poesia trágica, temos uma reconciliação com as observações aristotélicas, pois a poesia ganha novamente lugar de destaque na modernidade, incorporando os diversos estilos e modalidades outrora vistos como opostos à sua “essência”.

A discussão sobre impressão de realidade no cinema, estabelecida desde seu surgimento, é retomada por Cristian Metz (1976) numa perspectiva de estudos intersemióticos. O autor compara teatro, fotografia e cinema, afirmando que, no teatro, a percepção da realidade é maior, mas a ilusão é quebrada pela representação com pessoas reais, enquanto na fotografia a imagem estática desfaz a ilusão temporal que é provocada pela movimentação cinematográfica. Metz critica a “Montagem-rei” de Eisenstein e de outros

teóricos de mesma linha de pensamento, apontando que a manipulação não é algo preponderante na significação de um filme. Para o teórico francês, os planos-sequência são um exemplo disso e acredita que no cinema, assim como na poesia, a manipulação soberana não é um caminho fecundo (METZ, 1976, p. 53).

O cinema de poesia é visto por Metz como um dos tópicos polêmicos e controversos da cinematografia moderna. Para o autor, não há fundamento para a distinção entre poesia e prosa no cinema, pois esta diferenciação é utilizada para uma oposição entre linguagem funcional e linguagem elaborada. Dessa forma, seguindo seu raciocínio, essa proposta seria a tentativa de caracterizar o cinema como língua. Metz afirma que está provado que o cinema “evoluiu” em direção ao romance e que se houvesse algum momento em que cinema e poesia poderiam ter se aproximado seria na época da “obsessão” pela montagem, nas primeiras décadas do século passado:

Se entendermos ‘poesia’ no seu sentido mais lato – presença direta do mundo, sentimento das coisas, margens de vibrações e de interioridade na superfície de qualquer exterioridade -, teremos então de reconhecer que o empreendimento cinematográfico, bem logrado ou fracassado, é *sempre* poético na sua primeira instância. Mas se tomarmos a noção de poesia na sua acepção técnica – uso do idioma conforme um processo regulamentado, pressões suplementares acrescentando-se às da língua, segundo código que predomina sobre o primeiro-, nos chocaremos com uma dificuldade que parece invencível: a ausência de uma *língua* cinematográfica (METZ, 1976, p. 192-193).

A compreensão de poesia como criação literária, apresentada pelo autor, refere-se a algo formal, engessado e não acompanha a evolução da própria ideia de poesia. A poesia precede o romance e não foi suplantada por ele. O romance utiliza a poesia em muitas de suas construções interdiscursivas e a narratividade presente na obra romanesca já estava presente em obras poéticas mais antigas. A epopeia tinha bases de composição que são retomadas pelo romance, como unidade de tempo, espaço, ação, descrição de personagens etc. Isso faz com que alguns autores cheguem a acreditar que o romance surgiu da epopeia e é seu substituto natural (BAKHTIN, 2002; LUKÁCS, 1997). A poesia moderna pode ser narrativa e não se preocupa necessariamente com a configuração formal em detrimento de uma abordagem temática contemporânea. É contestável a afirmação de que os filmes dos teóricos da montagem tinham uma inclinação unilateral pela forma.

A escolha de trabalho com a montagem descontínua, que mostra o que é cortado e colado, reforça o vácuo que existe entre determinadas ações e é uma sinalização de

que a arte não pode se fechar na obsessão de representação da realidade sob uma ótica excessivamente realista. O excesso de formalismo no tratamento do material artístico pode ser visto como uma falha, que tem como consequência o hermetismo e a arte pela arte, mas o caminho inverso, ou seja, o “Realismo-rei” pode direcionar-se à compreensão perigosa de que arte já existe na realidade das coisas do mundo e, portanto, tudo que se remete a essa “realidade” torna-se artístico.

De qualquer forma, as diferenciações entre prosa e poesia podem variar de acordo com a língua, e se no português a noção de literatura com suas variações prosaicas e poéticas parece melhor definida para nós, em outras línguas o conceito de poesia é mais complexo, capaz de abarcar a própria definição que temos de literatura. Antônio Candido (2004, p. 18) alerta para o caso do alemão, em que a diferenciação pode se dar na qualidade do escrito, se é criador ou meramente informativo, crítico, ou analítico; sendo assim, poesia e romance seriam modalidades do escrito literário, o que colocaria romancista e poeta sob a alcunha de um mesmo adjetivo, *Dichter*, o escritor que possui capacidade de criar. Há ainda outros exemplos, como o italiano, segundo o autor:

Em italiano, Benedetto Croce, visivelmente inspirado nas acepções alemãs, que se aproximam da velha acepção grega de poesia como criação, estabeleceu ao longo de sua obra uma distinção entre poesia e Literatura. Aquela abrange obras em prosa e verso e corresponde à *Dichtung*; esta faz parte de outra esfera, também pode ser em prosa e verso, aproximando-se da *Literatur* dos alemães. Quando traduzimos *Dichtung*, usamos frequentemente poesia, chamando Poetas aos *Dichter*. Mas é preciso notar que assim estamos fugindo às nossas acepções atuais e nos aproximando da acepção grega (CANDIDO, 2004, p. 18-19).

A problematização sobre o conceito de poesia que o autor faz é importante, pois o cultivo do verso e de características atribuídas à poesia era atividade predominante na literatura clássica, nos gêneros considerados nobres, que formaram nossa herança literária escrita, sobre a qual obrigatoriamente nos lançamos na composição ou análise de qualquer texto artístico posterior. Se essa absorção de elementos poéticos ocorre de modo tão amplo a ponto de direcionar a palavra conceitual da arte escrita para lados diversos, é necessário precaução ao afirmarmos que esses mesmos elementos não podem ser absorvidos ou adaptados a realidades de outras zonas de confluência artística.

A relação entre palavra e imagem não pode ser vista de modo simplista, uma opondo-se a outra, como se não pudessem participar do mesmo processo. Embora saibamos que a análise intersemiótica de poesia e cinema não pode se basear apenas em estudos

linguísticos, o estudo correlacionado não inviabiliza as especificidades que nos permitem analisar filmes com seus elementos que lhe são pertinentes. O que não podemos esquecer é que, ao estudarmos a semiologia da imagem, na poesia e no cinema, estamos estabelecendo a zona de contato entre palavra e imagem:

En verdade no tiene sentido alguno estar ‘en contra’ o a favor de la lengua, ‘por’ o contra la imagen. Nuestro intento procede de la convicción de que la semiología de la imagen se hará al lado de la de los objetos lingüísticos (y as veces en intyersección com ella, ya que muchos mensajes son mixtos: no sólo se trata de imágenes cuyo contenido manifesto implica menciones escritas, sino también de estructuras lingüísticas que operan subterraneamente em la imagen misma, así como de figuras visuales que, em recompensa, contribuyen a informar la estrutura de las lenguas) (METZ, 1970, p. 11).²

A contribuição dos estudos linguísticos para a semiótica não torna os estudos semióticos unidirecionais e, portanto, não há uma submissão, e sim uma analogia, que pode ser relativizada e observada no que há de intersecção entre os modos de se trabalhar com a imagem.

² Na verdade, não há sentido algum em estar ‘contra’ ou ‘a favor’ da língua, ‘pela’ ou ‘contra’ a imagem. Nossa intenção surge da convicção de que a semiologia da imagem se fará lado a lado com os objetos linguísticos (e às vezes em intersecção com eles, já que muitas mensagens são mistas: não se trata apenas de imagens cujo conteúdo manifesto implica menções escritas, mas também de estruturas linguísticas que operam subterraneamente na própria imagem, assim como figuras visuais que, em contrapartida, contribuem para informar a estrutura das línguas). (Tradução feita pelo autor da tese).

3 DA POESIA MODERNA AO CINEMA NOVO

“Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe vivo do *cinema novo*”.
(ROCHA, 2004, p. 67).

A criação poética no Brasil ganhou novo impulso no século XX com a produção modernista e sua tentativa de criação de identidade artística nacional. Embora os modernistas não tenham abandonado suas heranças simbolistas e a influência de uma tradição artística europeia mais vasta que a nossa, houve uma forma diferente de lidar com o material e o conteúdo nacionais, sendo que a reflexão crítica sobre a cultura brasileira e as condições sociais também começaram a incidir com mais força no contexto artístico.

O cinema novo é considerado um grande marco na história do cinema nacional por causa de sua revalorização de elementos nacionais e da criatividade de artistas que conseguiram aliar a escassez de recursos financeiros a novas possibilidades de trabalho com a tecnologia cinematográfica. A ligação entre modernismo e cinema novo é muito lembrada, pois a mobilização e o caráter de transgressão estão presentes nos dois movimentos, como

forma de chocar e sensibilizar o público brasileiro, no que se refere à importância de uma arte que valoriza seus mecanismos universais, mas que não ignora seu lugar de origem.

A poesia modernista passou por momentos diversos que, por um lado, acentuaram a proximidade entre arte e público e, por outro, aumentaram a distância entre eles devido à exigência de um leitor intelectualizado e conhecedor de diversos saberes. Essa tensão parece estar instalada no modernismo desde o início e, com o amadurecimento de seus principais poetas, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira e o surgimento de novas figuras que transpuseram várias décadas do século passado numa produção ativa, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manoel de Barros, essa tensão, seja pelos mesmos motivos ou pelo surgimento de uma nova problemática, continuou a acontecer.

A criação cinematográfica do cinema novo também se voltou contra uma cultura cinematográfica considerada invasiva e manipuladora, representada principalmente pelo cinema comercial norte-americano, mas ao mesmo tempo buscou a revisão de cineastas brasileiros mais antigos, como Humberto Mauro e Mário Peixoto, por exemplo. Além disso, a teoria do cinema produzida pelos franceses e russos foi grande objeto de pesquisa de todos os cineastas dessa geração, com o fim de promover uma nova fase da cinematografia brasileira, tendo uma fundação sólida em parâmetros investigados. Sendo assim, podemos perceber que a influência do modernismo no cinema novo se apresenta como algo inevitável, não apenas pelo aspecto cronológico, evidenciado na proximidade entre os dois movimentos, mas principalmente na definição de práticas afins.

3.1 Da poesia moderna e modernista

A Semana de Arte Moderna é considerada o marco inicial do modernismo brasileiro, mas muitas ideias que irão compor as preocupações modernistas já estavam efervescentes desde o início do século XX. Bosi afirma que o pré-modernismo pode ser entendido de duas formas: uma que nos remete ao aspecto temporal, aquilo que vem antes, a outra representa a criação estrutural e temática já incipiente em alguns autores que escreviam antes da eclosão do movimento modernista (BOSI, s.d., p. 11). Isso reforça a ideia de que o modernismo não foi apenas ruptura e que mesmo em seus momentos de maior ênfase na

marcação de posição de seus ícones, a leitura crítica consciente da tradição era feita visando promover a absorção de aspectos de tendências artísticas diversas, reconfigurando-os ou aproximando elementos outrora vistos como opostos.

O verso livre, a tendência à discursividade e a elasticidade (ou rompimento) de limites entre poesia e outros gêneros literários foram algumas características marcantes da instauração da poesia modernista na década de 1920. Antônio Candido e J. Aderardo Castello (1968) definem a poesia modernista com enfoque na influência europeia sobre os brasileiros:

A caracterização geral da poesia moderna, feita por um crítico inglês, pode ser utilizada para definir a que foi defendida e praticada pelos modernistas brasileiros: simultaneidade, condensação, imagens vívidas e fusão de elementos diversos (CANDIDO, CASTELLO, 1968, p. 19).

Essas possibilidades de trabalho com o verso e imagem, associadas com a força das vanguardas europeias, passam muitas vezes a impressão errônea de que houve um abandono completo de quaisquer características que fugissem a essa máxima. Mas o transcorrer do modernismo e a evolução de seus principais poetas demonstraram que o apagamento do passado não se deu como algumas vezes poderíamos pressupor. Manuel Bandeira é um exemplo sintomático do que houve com a poesia modernista. Num primeiro momento, com sua formação simbolista em evidência, o poeta apresenta uma produção composta de marcações estéticas e uma contundência pontual. Com o passar do tempo, a obra de Bandeira relaciona a musicalidade, a plasticidade do simbolismo com a fluência, a leveza da linguagem coloquial, o reaproveitamento da linguagem cotidiana das cidades em desenvolvimento.

Alguns autores costumam classificar o modernismo brasileiro em três fases distintas, embora existam escritores que prolonguem suas atividades composicionais durante todo esse período sem se adaptarem necessariamente às características das fases sistematizadas. Mesmo assim a divisão encontra sua utilidade na observação de alguns aspectos que serão amadurecidos na estética modernista e na relação entre posições ideológicas, políticas, temáticas e formais dos grandes modernistas brasileiros. A análise de Afrânio Coutinho segue essa linha ao definir o movimento poético modernista da seguinte forma:

Denomina-se *Modernismo*, em poesia, o movimento literário que se prolonga da semana de Arte Moderna até o meado do século. Seu signo principal é o da liberdade de pesquisa estética, isto é, cada poeta não encontra regras prefixadas que seguir; tem de eleger as suas próprias. Há, todavia, nestes quarenta e cinco anos de evolução, diretrizes mais ou menos perceptíveis para determinados períodos, de modo que se costuma dividir o modernismo em fases ou gerações: 1) a primeira, também chamada *Modernismo (stricto sensu)*, vai de 1922 até por volta de 1930: é a *fase da ruptura* com os moldes anteriores; 2) a segunda estende-se de 1930 a 1945: os temas, antes circunscritos de modo geral à ambiência brasileira, voltam-se para o homem e seus problemas como ser individual ou social: pode-se falar em *fase de extensão* de campos, (ou em certa designação, *pós-modernismo*); 3) a terceira, a partir de 1945, traz a marca da disciplina e pesquisa no que diz com a expressão: trata-se da *fase esteticista*, ou na primitiva designação de Tristão de Athayde, *neomodernismo*). A essas fases correspondem gerações, que influem umas sobre as outras: as de 22, 30 e 45 (COUTINHO, 1996, p. 44).

A definição de Coutinho busca ser pontual, mas deixa margens para a compreensão de que a poesia modernista brasileira constituiu-se num movimento de união constante entre a tentativa de inovação e o retorno ao passado, seja para desvincular-se de determinadas correntes, seja para aproveitá-las em outra configuração.

Segundo João Luiz Lafetá (2000, p. 19-20), o modernismo brasileiro tentou aliar seu projeto estético ao projeto ideológico, sendo que, nos primeiros anos de instauração e consolidação das novas propostas, a ênfase recaiu em maior escala em questões estéticas e, após a década de 1930, os aspectos sociais e ideológicos figuraram com maior intensidade na composição das obras literárias. Isso ocorreu, segundo o autor, por conta de um processo gradativo, que, em seu início, necessitou de uma marcação territorial e imposição de uma poética; com o passar do tempo e a naturalização dos procedimentos estéticos abriu-se um espaço maior para a discussão de questões relativas a problemas sociais, formação de identidade nacional, entre outros:

A tensão que se estabelece entre o projeto estético da vanguarda (a ruptura da linguagem através do desnudamento dos procedimentos, a criação de novos códigos, a atitude de abertura e de auto-reflexão contidas no interior da própria obra) e o projeto ideológico (imposto pela lua política) vai ser o ponto em torno do qual se desenvolverá nossa literatura por essa época (LAFETÁ, 2000, p. 35).

Mário de Andrade é o principal vetor da poesia modernista emergente, tanto no que se refere a sua produção poética quanto ao papel de crítico e teórico de sua geração. A

definição de poesia proposta por ele amadurece com o desenvolvimento do próprio modernismo (LAFETÁ, p. 162-163). Se num primeiro momento Andrade marcava com ímpeto a oposição entre lirismo e arte, para mostrar que o tecnicismo parnasiano poderia ser danoso a qualquer criação poética que se propusesse interativa, na evolução de sua poesia e de sua teoria o poeta soube observar que a racionalidade e a técnica estavam perfeitamente a serviço da poesia, embora os versos pudessem se apresentar polissêmicos, polimórficos.

Ao analisar teorizações andradianas do momento da instalação da poética modernista, como o *Prefácio interessantíssimo*, por exemplo, Lafetá chama atenção para a necessidade de termos cuidado na avaliação de alguns termos utilizados pelo poeta paulista. A fórmula de Paul Dermée Lirismo+ Arte = Poesia, resgatada por Mário de Andrade para reivindicar uma maior autonomia do lirismo, é complexa e polêmica:

O ponto mais polêmico do ‘Prefácio interessantíssimo’ (ontem como hoje) está aqui: na discussão da natureza psicológica do lirismo. A poética parnasiana levou a um verdadeiro fetichismo da técnica; métrica, rima, chave de ouro, cesura obrigatória, todos os pequenos truques da versificação eram confundidos e identificados com a poesia. Sucede que tal prática tinha seus quadros muito estreitos, incapazes de abranger aspectos importantes da poesia: a ênfase exagerada no papel da técnica resultava na diminuição igualmente exagerada do valor da inspiração (2000, LAFETÁ, p. 161).

Mário de Andrade engloba em sua definição a necessidade do trabalho na poesia com a subjetividade, mas o poeta-crítico estava atento para o fato de que é impossível prescindir da forma, da manipulação da palavra para a obtenção de êxito na poesia modernista. Andrade assume, no *Prefácio interessantíssimo*, que a orientação moderna ainda não estava bem compreendida e que era inevitável o aproveitamento das teorias de criação literária do passado. Sendo assim, sua observação de Homero e Virgílio, por exemplo, demonstra que musicalidade e ritmo poéticos são efetivados há muito tempo sem o uso obrigatório da rima. Isso não quer dizer que o poema deva ser deformado a ponto de não possuir nenhuma estrutura. Os bons poemas modernistas seriam aqueles que conseguissem aliar forma e conteúdo com o fim de promover uma coincidência entre elas na produção dos sentidos. Quando o poeta afirma que “versos não se escrevem para leitura de olhos mudos” é evidente sua preocupação com a necessidade de uma escrita que não se volte obsessivamente nem para o lirismo nem para a arte (o ofício).

A imagem da escrava de Ararat, simbolizada em forma de parábola por Mário de Andrade, em *A escrava que não é Isaura*, além de definir uma concepção de poesia sem adornos e com o máximo de objetividade possível, deixa entrever a universalidade e a simultaneidade da criação poética que, em suas diversas épocas, e lugares, continha, para o poeta, um ponto de ligação que faria coexistir um modo poético que atravessa os tempos e barreiras espaciais.

As vanguardas europeias exerceram grande influência na formação dos poetas modernistas brasileiros, sendo que algumas predominaram em determinados momentos devido aos fundamentos de escrita que iam se consolidando com as mudanças de percepção artística no país. O futurismo veio com grande impacto para reforçar a ideia de que era preciso cada vez mais compreender os mecanismos da vida social que evoluía com rapidez e especificidades. Wilson Martins afirma que o futurismo não queria descrever aquilo que estava por vir, e, sim, as novidades que surgiam muito velozmente e, por isso, tornavam o presente algo sempre inovador:

O grande erro de Marinetti foi ter dado ao seu movimento o nome de *futurismo*. Na verdade, o que ele, tanto quanto os demais ‘futuristas’, desejava era encontrar o estilo artístico da vida moderna, isto é, do presente: o ‘futurismo’ queria ser um presentismo, ou como logo descobriram os ‘futuristas’ brasileiros, um *modernismo* (MARTINS, 1998, p. 34).

O futurismo, portanto, ficará marcado como uma tendência de instauração do modernismo, mas também outra vanguarda ganhará grande repercussão e importância para os artistas da época: o expressionismo. Martins observa que os elementos expressionistas muitas vezes não são bem compreendidos em relação aos anseios modernistas que poderiam atender:

O modernismo foi, fundamentalmente, na primeira fase, e, generalizadamente, nas demais, um movimento de natureza expressionista. Seu conteúdo *nacionalista*, que se vinha constituindo, como vimos, desde 1916, assim como seu desejo de modernidade, conduziram, estilisticamente ao expressionismo, nisso respondendo ao estado de espírito da arte internacional que se desenvolve na Europa desde antes da guerra, mas que, com ela e depois dela (nos anos 20) se acentuou ainda mais (MARTINS, 1998, p. 44).

Dessa forma, o expressionismo, “que procura submeter à visão expressiva pessoal que o artista tem do mundo outros quaisquer elementos da arte” (p. 45) deu ao modernismo uma importância de abertura de perspectivas criacionais, possibilitando um maior grau de liberdade em seus sucessores, que, mesmo adotando posições contrárias, foram problematizados com maior vigor por causa da investida modernista. A relação entre identidade, alteridade e percepção é problematizada com essas contribuições do viés expressionista.

Nesse quadro, o surrealismo veio atender às necessidades prementes de um homem que passa a conhecer ou a perscrutar o nebuloso universo do sonho, do inconsciente, que a psicanálise havia iniciado com as pesquisas de Sigmund Freud no fim do século XIX. É uma abordagem que se alia com grande utilidade aos propósitos modernistas e, principalmente, à poesia, devido à mobilização em torno de mudanças referentes à noção de eu lírico e subjetividades que se expressam no texto poético:

Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não tem solução de continuidade, a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade, digamos apenas: dos momentos de vigília) não tenha recebido a atenção devida. A extrema diferença de atenção, de gravidade, que o observador comum confere aos acontecimentos da vigília e aos do sono, é caso que sempre me espantou. É que o homem, quando cessa de dormir, é logo o brinquedo de sua memória, a qual, no estado normal, deleita-se em lhe retrair fracamente as circunstâncias do sonho, em privar este de toda consequência atual, e em despedir o único *determinante* do ponto onde ele julga tê-lo deixado, poucas horas antes: esta esperança firme, este desassossego. Ele tem a ilusão de continuar algo que vale a pena (BRETON, 1924, p. 4-5).

O automatismo psíquico proposto por André Breton opunha-se à ditadura da razão e da linearidade de pensamento presentes em algumas obras artísticas passadistas. O realismo e o naturalismo haviam impregnado de lógica e previsibilidade as condutas e comportamentos humanos. A mente humana, os transtornos e as patologias eram sempre explicados de forma panorâmica e generalizante. A aceitação de que o indivíduo do começo do século XX percebe o surgimento de neuroses, perturbações, melancolias e medos como características humanas torna as incorporações das subjetividades na arte surrealista muito mais ampla:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (TELES, 1992, p. 174).

Embora as definições do surrealismo inicialmente estejam carregadas de uma contundência e um radicalismo que devem ser filtrados para entendermos as composições que se valem de seus preceitos, muitos apontamentos são importantes, pois se coadunam com as perspectivas modernas de reflexão sobre o homem, tanto no que se refere à sua participação tematizada na obra artística quanto no que se refere a concepções de criação que abandonam uma rigidez técnica em benefício de uma liberdade maior perante a aceitação das incongruências do próprio criador. A orientação do surrealismo se consolidou de forma abrangente, tornando-se uma tendência que se expandia em diversas direções:

A ponte lançada por Schwitters entre o dadaísmo e o Construtivismo não chegou a ser atravessada por ninguém. *Dada* se transformou no Surrealismo, isto é, na teoria do irracional ou do inconsciente na arte, ainda que não tenha ocorrido uma fusão entre os dois movimentos, e Duchamp, por exemplo, jamais tenha aderido ao surrealismo. A fusão se dá por meio da revista francesa *Littérature*, encabeçada por um grupo de literatos: Breton, Soupault, Aragon, Éluard. Breton também era médico psiquiatra, estudioso de Freud, cuja teoria do inconsciente abria à pesquisa uma vastíssima região da psique. No inconsciente pensa-se por imagens, e, como a arte formula imagens, é o meio mais adequado para trazer à superfície os conteúdos profundos do inconsciente. Na primeira fase da poética surrealista, a arte possui justamente um caráter de teste psicológico, mas, para que este seja autêntico, é preciso que não haja intervenção da consciência e que o processo de transcrição seja absolutamente ‘automático’ (ARGAN, 2002, p. 361).

A aproximação entre surrealismo e dadaísmo se estabelece no uso de uma maior liberdade na composição, mas o surrealismo traz em muitas de suas obras uma preocupação com a “objetividade”, com o detalhe, embora essa técnica de composição de imagem se associe a elementos insólitos, fugidios:

Do ponto de vista da técnica, o Surrealismo se apropria da desinibição dadaísta, quer no emprego de procedimentos fotográficos e cinematográficos, quer na produção de objetos de ‘funcionamento simbólico’, afastados de seus significados habituais, deslocados (o ferro de passar cheio de pregos, a xícara de chá forrada de pele).

Todavia, também se utilizam as técnicas tradicionais, principalmente entre os artistas mais interessados no conteúdo onírico das figurações, seja porque, sendo de uso corrente, prestam-se muito bem à ‘escrita automática’, seja porque a normalidade ou mesmo a banalidade da imagem isolada ressalta a incongruência ou o absurdo do conjunto (como quem narra as coisas mais incríveis da maneira mais normal e aparentemente objetiva) (ARGAN, 2002, p. 362).

A problematização da relação entre subjetividades expressas na poesia e elaboração poética é uma preocupação presente na modernidade e na poesia que começa a ser produzida nesse período:

(...) a poesia verdadeiramente moderna é uma poesia que se tornou consciente do conflito incessante que opõe um eu, ainda implicado no mundo diurno da realidade, da representação e da vida, àquilo que Yeats chama a alma. Traduzindo em termos de dicção poética, isso implica que a poesia moderna usa imagens que são ao mesmo tempo símbolo e alegoria, que representam objectos da natureza mas que são de facto retiradas de fontes puramente literárias. A tensão entre estes dois modos de linguagem põe também em questão a autonomia do eu (MAN, 1999, p.192).

Essa tensão entre representação e controle do enunciado através da linguagem na poesia moderna possibilita um alargamento de modos e formas de criação poética, provocando o deslocamento de outros discursos para dentro de seu bojo, como, por exemplo, a junção entre produção e crítica:

A poesia é sempre incompleta, um torso cujos membros ausentes voam para o futuro. Não lhe faltam tarefas nem possibilidades ou tradições; se suas forças bastam para aceitar esse desafio, não é a crítica quem o vai decidir. Sua tarefa é determinar a circunstância, não fazer prognósticos nem horóscopos. O futuro da poesia moderna está nas mãos dos desconhecidos que a escreverão (ENZENSBERGER, 1985, p. 50).

A proposta de visualização da poesia como elemento incompleto, que sempre se renova a partir de sua própria fragmentação, ou expansividade, orientou os grandes escritores na exploração dos vários recursos poéticos, direcionando-os para as novas demandas exigidas pela concepção de homem e mundo que a modernidade sinaliza:

A crise de recursos poéticos, tal como a conhecemos agora, começou no final do século XIX. Surgiu da consciência da lacuna existente entre a nova compreensão da realidade psicológica e as antigas modalidades de manifestação retórica e poética. A fim de articular a abundância de conhecimento franqueada à sensibilidade moderna, vários poetas buscaram libertar-se das tradicionais limitações da sintaxe e da definição (STEINER, 1998, p. 46).

Sendo assim, a constante polêmica sobre o fim do verso, elemento mais notável da recursividade poética, é desnecessária, pois a poesia se modifica em alguns aspectos, mas mantém elos com tradições seculares de composição. Stéphane Mallarmé refletiu sobre essa possibilidade da poesia se redimensionar pela revisão de seus próprios mecanismos, porém a interpretação de que o poeta anunciava a morte do verso é, segundo Marcos Siscar, um equívoco na tradução dos escritos do poeta francês:

A tradução rotineira, a meu ver, envolve um problema não apenas linguístico, mas também hermenêutico, uma vez que o título envolve uma reflexão sobre a ‘crise *de* vers’, e não ‘crise *du* vers’. ‘Crise *de* Verso’ ou ‘Crise de Versos’, no plural, me parecem traduções mais afinadas com o texto de Mallarmé, inclusive para manter o paralelo com ‘crise *de* nerfs’ (ataque de nervos), por exemplo. O detalhe, neste caso, não é insignificante e não se restringe à variação estilística de uma preposição. A opção me parece dizer respeito, de modo mais amplo, à discussão engajada diretamente pelo ensaio. ‘*De*’ tem aqui um sentido mais intrincado, pois não cumpre apenas a função ativa de genitivo, como em crise *do* café, crise *da* bolsa de valores, mas tem também uma função passiva de explicitação do *elemento* no qual se dá a crise (como em crise *de* nervos). Ou seja, a crise *de* verso não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso, mas uma irritação *do* verso, dentro do verso, e a propósito dele. Uma crise de verso, como se pode notar pelas referências dadas pelo ensaio, que generaliza a ideia de verso, é a situação na qual o verso manifesta-se irritado, enervado, em estado crítico. É uma função fundamental do próprio verso que, num determinado momento, tem sua história abalada internamente (SISCAR, 2008, p. 211-212).

O verso, portanto, na análise de Siscar, ao invés de se extinguir encaminha-se para várias direções que irão proporcionar a vasta gama de dicções poéticas da modernidade, que podem utilizar o verso livre como recurso, dar novas configurações estilísticas a formas clássicas, compor imagens em linearidade ou difusão de episódios, enfim, movimentar-se e elasticizar-se como é característica inerente à poesia, de um modo geral.

Mário de Andrade, ao analisar a obra de quatro grandes poetas que estavam publicando seus livros em 1930, também refletiu sobre os perigos de uma compreensão equivocada, àquela época, dos leques de possibilidade criacional abertos pela modernidade e enfatizados pelo modernismo:

A poesia brasileira muito que tem sofrido com estas inconveniências, principalmente a contemporânea, em que a licença de não metrificar botou muita

gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas pra fazer verso-livre (ANDRADE, 2002, p. 37).

Nas palavras do poeta, que apresentou Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes como contraexemplos das inconveniências às quais o crítico se refere, podemos perceber a importância do cultivo de elementos poéticos, que não se esgotam na rima e na métrica, mas, junto a elas, possibilitam a obtenção de um conjunto que se diferencia da escrita em prosa, principalmente por causa do ritmo da composição. Para Mário de Andrade, a conjugação de três princípios fundamentais caracteriza a realidade que o movimento modernista apresentou, são eles: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização de inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 2002, p 266). Segundo o autor, estes princípios já apareciam em cena em outros momentos da história literária brasileira - o romantismo seria um exemplo dessa ocorrência -, mas sempre através da ação individualizada de um ou outro artista, sem uma integração coletiva. Esses aspectos continuarão a se consolidar ao longo do século XX, seja nas várias personalidades literárias que gradativamente foram surgindo, ou no pensamento criativo de artistas de outras áreas de atuação, como o cinema, por exemplo, que utilizaram esses parâmetros para realizarem suas obras.

3.2 Ao cinema novo

O cinema novo está vinculado necessariamente à figura de Glauber Rocha, embora nomes diversos como Néson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Alex Vianny, entre outros, tenham grande importância. A década de 1960, marco cronológico do movimento, representa a inquietação e a conjunção de movimentos isolados, que já se manifestavam em pontos isolados de cineclubes de algumas regiões do país, como Rio de Janeiro e Bahia. Num primeiro momento, cinema novo significou tudo aquilo que se voltava contra a chanchada e o maquinário industrial de empresários estrangeiros associados ao estúdio de Vera Cruz. As palavras do próprio Glauber Rocha nos ajudam a entender esse processo inicial de indefinição:

Naturalmente *cinema novo* começou a ser pronunciado aqui e ali: avidamente todos buscavam uma definição. A fileira foi engrossada e todo o crítico passou a falar bem ou mal sem saber do que estava falando; cineastas de vários costados adotaram a proteção da manchete que crescia nas colunas dos jornais e terminou ganhando as primeiras páginas. (...) A primeira contradição surgiu: a crítica, sem visão histórica, ignorante dos verdadeiros problemas, começou a exigir uma escola definida que justificasse *cinema novo*. Enquanto a crítica pedia matéria para digressões, combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada; e como *cinema novo* merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser *cinema novo* para derrubar a chanchada. Dito e feito. A chanchada foi liquidada pelas raízes e o cinema novo ficou ligeiramente abalado: filmes de vários tipos vestiram a manchete. A primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do *cinema novo* em 1962. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada (ROCHA, 2003, p. 130-132).

A acidez de Glauber Rocha, além de sua discursividade amplamente irônica, deve ser vista também como esquemática para a problematização de alguns temas e conflitos que foram importantes na consecução das principais obras do movimento. A estética do cinema novo está fortemente ligada ao aspecto ideológico de seus idealizadores, talvez por isso mesmo tenha sido tão difícil definir, como Rocha assume, quais seriam os objetivos e os métodos que justificariam a assunção desses projetos como elementos inovadores. A recusa e o combate à chanchada se devem principalmente à premissa cinemanovista de que o cinema nacional deveria ser feito como forma de conscientizar e ao mesmo tempo aproximar público e arte pelo processo de identificação. A estética da fome, como ficou conhecida a proposta geral do grupo, precisaria aliar criatividade à escassez de recursos financeiros. No cinema, este fator é bastante importante devido ao aspecto mercadológico da arte, que pode determinar seu sucesso ou seu fracasso:

Com seu manifesto da estética da fome – uma câmera na mão e uma ideia na cabeça –, Glauber colocou a cara do Brasil na tela e foi o principal animador de um grupo de jovens contestadores que repercutiu muito além das fronteiras do país. Martin Scorsese considera *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um dos grandes filmes do cinema e *Terra em Transe* é objeto de um culto que não para de crescer (MERTEN, 2005, p. 176).

De qualquer forma seria reducionismo afirmar que apenas a economia de recursos (por falta deles e não por opção) daria a esses cineastas qualidade de inovadores. O estudo sistemático da teoria do cinema e das realizações fílmicas clássicas foi a força motriz para a percepção de que era possível partir de uma concepção clássica de montagem, enquadramento, iluminação, descontinuidade para um uso direcionado à realidade específica

do terceiro mundo. Contudo, a compreensão de que a consolidação do movimento viria somente quando conseguisse avançar no processo econômico-cultural estava presente nos autores do cinema novo:

O *cinema novo* não pode se desenvolver efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um *cinema novo*. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo (ROCHA, 2003, p. 67).

Assim como no modernismo a adesão ao verso livre não implicou na recusa a elementos rítmicos de composição poética, o enfrentamento ao tecnicismo, proposto pelos cinemanovistas, não propunha o abandono da técnica, e sim a utilização instrumental em benefício da organização imagética criativa e transformada.

Podemos afirmar que ocorreu no cinema novo algo semelhante à prática antropofágica do modernismo, e isso pode ser comprovado pela assumida influência que o cinema novo aponta em teorizações e filmes realizados:

Os valores essenciais da ‘política dos autores’, bem como as questões que envolvem a relação mais livre com a técnica (temas do cinema moderno em geral), ganham aqui uma feição local que tem referência no plano literário, terreno em que Glauber toma partido da dicção poética modernista contra a pompa e a retórica. Não por acaso, ele minimiza a dimensão narrativa, horizontal (mais associada, então, à fatura do roteiro) e prefere o momento da instauração do poético: o eixo vertical da imagem, o fragmento que concentra a gema, a verdade do autor (XAVIER, 2003, p. 19-20).

O método utilizado pelos cineastas cinemanovistas, com motivações em André Bazin e François Truffaut, abre uma perspectiva para a importância da participação efetiva da criatividade na manipulação das técnicas cinematográficas. Esta proposta visava dar ao cineasta o mesmo atributo do poeta, do pintor, do ficcionista, como aquele que intervém como gerador de uma obra de arte. No caso do cinema novo, a ideia de autor ganhou ainda mais força se comparada à Europa e aos Estados Unidos:

A política de autores europeia era porta-voz do sujeito individual soberano, enquanto a abordagem terceiro-mundista 'nacionalizava' o autor, considerado porta-voz não apenas da subjetividade individual, mas, em vez disso, da nação em seu conjunto (STAM, 2000, p. 116).

Esse caráter de subjetividade aliado não apenas ao indivíduo, mas também à coletividade, encaixa-se sem problemas à visão do sujeito no século XX, que não é mais visto como uma individualidade estanque, podendo se identificar e utilizar várias *personas*, que não coincidem necessariamente com a do artista. Dessa forma, a obra de arte se torna ainda mais participativa, pois dá margem à incorporação de diferentes técnicas que podem ser trabalhadas por vieses diferentes, abordando temas diversos. A implantação do termo autor é necessária, segundo Glauber Rocha, para a determinação de especificidades do ato criativo no cinema:

O 'autor' no cinema é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. O 'diretor' ou o 'cineasta, nas contradições do cinema comercial, perdeu seu maior significado. 'Diretor', 'cineasta' ou 'artesão' – como observou Paulo Emílio Salles Gomes – podem, em raros casos, atingir autoria através do artesanato se não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva. Então já ultrapassa a fronteira: é um autor. O advento do 'autor', como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo (ROCHA, 2003, p. 35-36).

Para Glauber, a divisão entre cinema exclusivamente comercial e cinema artístico era necessária para a separação entre tecnicismo e criatividade. A liberdade para criar e explorar os recursos expressivos da arte deveria equiparar o autor no cinema a figuras que mantêm sua autonomia independentemente de questões econômicas e políticas, como o poeta e o pintor, por exemplo. Embora o artista possa adotar suas concepções e posições político-ideológicas, ele prescinde de regimes de governo e políticas econômicas para manifestar seu pensamento reflexivo e usar seu aparato artesanal no desenho do contorno das imagens às quais quer se referir. Essa autonomia e poder crítico, que o cinema novo deveria acompanhar, segundo Rocha, vão dialogar com a perspectiva participante do neorrealismo cinematográfico italiano, que procurou se fazer crítico e contestador das estruturas sociais vigentes. Mariarosaria Fabris (1996) discorre sobre as principais características deste movimento, atentando para as diversas formas de expressão que ele assumiu. Embora estivesse diante de um grande contingente de produções, elementos formais e temáticos, a autora enumera,

recuperando a ótica de Mario Verdone, alguns pontos que fazem das produções neorrealistas um movimento coeso:

1. O elemento *histórico* e *temporal*, dado que o neo-realismo nasceu e se desenvolveu na Itália em torno da Segunda Guerra mundial; 2. O elemento *real* e *documentário*, pois os filmes neo-realistas se basearam na realidade, sem serem, contudo, documentários, embora próximos do documentário como documento, testemunho histórico; 3. O elemento *técnico*, ou seja, a simplicidade que caracterizou suas produções, uma vez que, sem os recursos necessários, sem os estúdios (o que obrigou a filmar em cenários reais) e com a necessidade de recorrer a tipos comuns, quer por escolha expressiva, quer porque os heróis de hoje não podiam ter os mesmos rostos dos heróis do fascismo, o neo-realismo era obrigado a se tornar uma expressão espontânea, o que acabou constituindo uma de suas maiores forças; 4. O elemento *coral*, visto que o neo-realismo não se interessava pela história individual, mas pela história coletiva: os *partisans*, os ex-combatentes, a gente humilde que aspirava a ‘viver em paz’. 5. O elemento *crítico*, até então ausente na produção italiana; em sua atitude construtiva, o neo-realismo não escondeu mazelas e sofrimentos, e, às vezes, sugeriu também soluções (FABRIS, 1996, p. 117-118).

O cinema novo se desenvolveu sob a influência de movimentos artísticos contemporâneos, como o neorrealismo italiano, por exemplo. O neorrealismo teve um caráter nacionalista que seria utilizado também pelos cinemanovistas, pois a ideia de filmes revolucionários, que partiam de ideias ricas que eram concretizadas com materiais leves e tecnicamente não muito evoluídos, acompanhava a produção neorrealista, que propunha alavancar a produção cinematográfica do país com economia e criatividade, já que a Itália ainda não havia se recuperado dos estragos provocados pela Segunda Grande Guerra (STAM, 2000, p. 113). Glauber Rocha e os outros propulsores do cinema novo buscaram no neorrealismo, no modernismo e na concepção brechtiana de estranhamento e participação sociológica elementos para a construção do novo cinema nacional:

Em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963, Glauber Rocha propôs um cinema livre, revolucionário e insolente sem histórias, refletores ou elencos de milhares de pessoas. Em vez de ser um esteta do absurdo, por um lado, ou um nacionalista romântico, por outro, a tarefa do cineasta era ser simplesmente revolucionário. Sob a influência de Brecht, Glauber postulou o que poderia ser denominado um ‘transe-brechtianismo’, isto é, um brechtianismo filtrado e transformado por uma complexa cultura afromestiça que excedia o racionalismo da estética brechtiana. O cinema deveria ser não apenas dialético, mas ‘antropofágico’ – uma referência à temática canibalista do modernismo brasileiro dos anos 20 – e deveria promover a desalienação de um gosto espectral colonizado pela estética comercial-popular de Hollywood, pela estética populista-demagógica do bloco socialista e pela estética burguesa do cinema de arte europeu. O novo cinema, para Glauber, deveria ainda ser tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente rebelde e sociologicamente impreciso (STAM, 200, p. 115).

A produção cinematográfica para Glauber estava ligada, portanto, a vários aspectos, já que havia uma preocupação com o espectador para que houvesse uma quebra da leitura automatizada concomitantemente à exibição de um conflito que não se resolvia na realização da obra. Havia uma junção de preceitos sociológicos, na vontade de reconhecimento da identidade nacional, mas havia também o espaço para o transe, não somente no sentido dialético, de união dos contrários, a opacidade do sujeito era, também, desenhada sem nenhum pudor. Por esse motivo, muitas vezes o cinema novo não foi compreendido, pois poderia parecer uma incoerência um movimento que se propunha nacionalista, participante das discussões sociais e apresentava em sua proposta um espaço para o sonho, o devaneio, a imprecisão que acompanha o ideário da imagem surrealista.

O cinema novo apresenta contradições em sua proposta, mas muitas dessas contradições parecem ser aceitas e transpostas para o processo de criação, sem constrangimentos atenuados. A união de polos opostos é uma atividade praticada pelos cineastas dessa corrente de pensamento, embora possamos encontrar diferenças entre filmes de Glauber Rocha e Néelson Pereira dos Santos, por exemplo. Até mesmo a escolha terminológica pode indicar as sutilezas que acompanham o movimento criativo na estética do cinema novo:

Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o *cinema novo* do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da própria obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva ‘somos subdesenvolvidos’ ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto, que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’. A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática (XAVIER, 2007, p. 13).

A estratégia de utilizar a própria vulnerabilidade como consciência do potencial dos recursos expressivos do cinema dará aos filmes do cinema novo, e,

principalmente, aos de Glauber Rocha, a capacidade de fazer com que a forma venha a aderir o próprio conteúdo que ela veicula, realizando, portanto, a vontade de unir cinema e poesia, como fica entrevisto em vários filmes desse período. As concretizações das ideias defendidas no cinema novo se desenvolveram, segundo Glauber Rocha, na relação dialética entre didática e épica, termos cujos significados o autor explica em sua teorização sobre a estética utilizada em seus filmes:

Deste violento processo dialético de informação, análise e negação, surgiram duas *formas concretas* de uma cultura revolucionária:

a didática/épica
a épica/didática

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário:

A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário (ROCHA, 2003, p. 99).

Na explicação acima vemos a preocupação de criação de uma consciência crítica e formação de público apto a receber os filmes que seriam criados dentro da estética apresentada. Esse processo seria gradativo, pois a pesquisa proposta para as obras do período envolvia um grande acervo cultural-artístico, que embora estivesse voltado para a realidade nacional, não ignorava a força de persuasão da cultura dominante na formação do público espectral brasileiro:

O cineasta do Terceiro mundo não deve ter medo de ser 'primitivo'. Será *naif* se insistir em imitar a cultura dominadora. Também será *naif* se se fizer patrioteiro!

Deve ser antropofágico, fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender estética revolucionária/popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental. Mas, também, é necessário criar essa estética (ROCHA, 2003, p. 236-237).

A criação tricontinental a que o autor se refere representa a busca de união entre os países da América Latina, com o objetivo de aprimorar o processo criativo dentro do contexto do até então chamado Terceiro Mundo, possibilitando o fluxo contínuo de ideias e realizações entre esses países, rompendo as barreiras oceânicas em favor da troca de experiências.

O cinema novo se consolidou sob os auspícios do desenvolvimentismo difundido pelo governo de Juscelino Kubitschek, nos finais da década de 50. Nessa primeira fase, antes do golpe militar, os cinemanovistas se apresentavam entusiasmados com as possibilidades de avanço da política econômica brasileira, mas também questionavam as contradições desse modelo de gestão governamental:

A produção cinematográfica experimentava uma diversidade de inovações tanto no campo da estética, quanto no campo das temáticas abordadas. A nítida influência das novas correntes cinematográficas europeias se fazia sentir, paralelamente ao ímpeto modernizador dos jovens cineastas, engajados num processo de descoberta e transformação da *realidade brasileira* (MALAFAIA, 2008, p. 201-202).

Com a instalação da ditadura militar há uma reconfiguração estética do cinema novo, que passará por pelo menos três momentos distintos: a consolidação do regime militar, entre 1965 e 1968, o aumento da repressão e dos aparelhos de censura, entre 1969 e 1973 e, entre 1974 e 1984, o momento de redemocratização do Estado pela exposição de suas contradições (MALAFAIA, 2008).

No primeiro período, os cineastas do cinema novo se preocuparam em redefinir os limites de atuação, revendo noções de arte popular e nacional, pois tiveram que se adaptar a uma nova realidade, que, por um lado exigia sutilezas no trabalho com elementos composicionais e, por outro, trazia a expectativa de conquista de um público o mais variado possível:

No período compreendido entre 1965 e 1968, a preocupação se voltará para o debate interno, como se a perplexidade diante do golpe militar tivesse de ser digerida através de uma autocrítica, principalmente no que dizia respeito à percepções do popular e do nacional, predominantemente no período anterior (MALAFAIA, 2008, p. 208).

No momento em que o regime militar acentua seus mecanismos de repressão, o cinema novo irá buscar o trabalho com temáticas históricas para tentar desviar a atenção de uma censura severa, propondo o debate velado de temas contemporâneos e aproximando-se das técnicas de comunicação narrativa em expansão pelo desenvolvimento da televisão no Brasil:

O período compreendido entre 1969 e 1973 se caracterizará pela busca de uma linguagem fílmica que possibilitasse a comunicação com o público e desafiasse o monopólio da exibição cinematográfica que, em nosso país, pertencia ao produto estrangeiro, principalmente o de origem hollywoodiana. Assim, enquanto florescia e desaparecia o chamado *Cinema Marginal*, os cinemanovistas desenvolviam seus trabalhos buscando uma adaptação ou uma aproximação com as formas narrativas próprias da comunicação estabelecida pelo meio televisivo em plena expansão no país (MALAFAIA, 2008, p. 210).

O período de abalo e desintegração causados pelo regime militar será aproveitado pelo cinema novo na apresentação de temas populares e na tentativa de intelectualização das composições, pois a modernização do país, que levará ao colapso do militarismo, tornava a população cada vez mais hábil e instrumentalizada em relação ao conhecimento artístico e científico. De meados dos anos 1970 até os anos 1980 ocorre uma ampliação do leque de perspectivas e técnicas experimentadas na reavaliação da sociedade brasileira em suas diversas manifestações:

O início dos anos 80 assistirá a uma produção em que o intelectual volta à linha de frente: pensar o país que se modernizou, pensar as suas consequências e a sua inserção no mundo em transformação; pensar a identidade nacional e o papel do intelectual em tempos sombrios. Tratava-se, aqui, de buscar compreender os novos tempos gerados pelo processo de redemocratização de nossa sociedade, agora em ritmo vigoroso, ainda mais porque levado à frente pela própria sociedade civil organizada (MALAFAIA, 2008, p. 214).

A luta por uma arte que tivesse autonomia e independência de poderes autoritários, batalha travada pelo cinema novo durante vários anos, recupera, em partes, a preocupação artística defendida por Breton ao perceber o perigo de utilização da inteligência criadora como força de propagação de ideais políticos repressores e criadores de limites rígidos:

Segue-se que a arte não pode consentir sem degradação em curvar-se a qualquer diretiva estrangeira e a vir docilmente preencher as funções que alguns julgam poder atribuir-lhe, para fins pragmáticos, extremamente estreitos. Melhor será confiar no dom de prefiguração que é o apanágio de todo artista autêntico, que implica um começo de resolução (virtual) das contradições mais graves de sua época e orienta o pensamento de seus contemporâneos para a urgência do estabelecimento de uma nova ordem (BRETON, 1985, p. 40).

O pensamento de Breton acompanhava reflexões sociológicas de cunho marxista e pautava-se pela análise da sociedade sob a compreensão do materialismo dialético, que reitera as contradições sociais para melhor entendê-las. A ideia de contradição, de investigação das diferenças é um dos pontos que alia Breton, surrealismo, cinema novo e modernismo literário brasileiro. No que se refere à poesia, a concepção de Glauber Rocha e do cinema novo se alinha às ideias de Hans Magnus Enzensberger, para quem a poesia traz em si a marca do engajamento, pois é eminentemente oposição, não acordo entre o estabelecido pela convenção social de uso da linguagem:

A poesia é um elemento residual. Sua mera existência questiona o existente. Por isso o poder não a suporta. Ela é intolerável a todos os regimes totalitários. É interminável a lista de livros proibidos e queimados, nela a poesia moderna tem um lugar de honra. As existências de muitos dos seus melhores autores foram marcadas pelo terror fascista e stalinista; não se pode ignorar a lista de exilados e assassinados, mortos no exílio, tombados na guerra civil, levados ao suicídio, mortos nos campos de concentração, arruinados nas prisões, torturados e fuzilados, na Alemanha, Espanha, Rússia: muitos poetas de nosso século acabaram assim. Eles testemunham que a poesia moderna não pode existir sem liberdade, ou ela mesma realiza um fragmento dessa liberdade ou acaba por sucumbir (ENZENSBERGER, 1985, p. 47-48).

A capacidade de realizar o fragmento, de trabalhar com o elemento residual fizeram com que a poesia e o cinema se mantivessem ativos durante a ditadura militar brasileira, pois, embora o cinema novo tenha sido obrigado a se adaptar às novas condições do regime de governo, suas obras não perderam seu caráter crítico e contestador, como é característico da poesia moderna e desse cinema que propõe um diálogo constante e fluente com ela.

3.3 Confluências poéticas

O modernismo nasceu com o objetivo de captar toda a movimentação cultural, política e industrial que o começo do século XX trazia em sua trajetória. Com isso, a tendência de uma busca pelo diálogo com as invenções modernas tornou-se cada vez mais produtiva na concretização dos propósitos dos artistas da época:

O cinema foi o meio de expressão artística que veio dar aos modernistas e futuristas o instrumento de uma arte do tempo, de uma arte em movimento. Renato Almeida diria que, ‘com o cinema nasceu uma linguagem nova’ (pg. 85) e, embora afirmando que o cinema ainda esperava ‘seu artista de gênio’, não hesitava em apontá-lo como a forma de arte típica dos tempos modernos (que o cinema, precisamente, estando, como dizia Jean Epstein, ‘au-delà de Descartes’, iria ridicularizar, em 1936, com o filme de Chaplin, *Modern Times*) (MARTINS, 1998, p. 38).

A composição artística do modernismo, ligada às possibilidades de realização do cinema, é estabelecida fundamentalmente nos aspectos de dinamismo e velocidade típicos da nova arte. Para Wilson Martins “a velocidade, a visão cinematográfica e aviatória, estão, evidentemente ligadas ao simultaneísmo, que é o grande princípio estético dos modernistas, em todas as formas de artes” (MARTINS, 1998, p. 40). O poema curto e os versos que se alternavam em medidas, diante dessa perspectiva, seria uma das manifestações da dinâmica do cinema, do avião e de todos os aparelhos tecnológicos de grande impacto e aceleração do ritmo de vida moderno.

Assim como o transcorrer do tempo fez com que o projeto estético do modernismo buscasse uma assimilação com o projeto ideológico, a partir da segunda década do modernismo podemos observar com maior nitidez a publicação de obras poéticas que representaram com maior propriedade os aspectos de uma modernidade tecnológica e marcada pela produção em grande escala da máquina. No que se refere à representação e à incorporação de técnicas que buscassem um diálogo com o cinema, a criação poética foi, também, gradativamente, aprimorando seu exercício inter-relacional. As primeiras publicações de Carlos Drummond de Andrade e Manoel de Barros são um exemplo do trabalho da composição poética na formação de imagens dinâmicas e carregadas de movimento na representação do homem e de seu meio.

A autorreflexividade característica do modernismo permitiu sua revisão e reconfiguração de características ao longo de sua evolução. Da mesma forma, o cinema de modo geral, e o cinema novo, mais especificamente, irão se pautar por uma constante autocrítica que desenvolve várias teorizações partindo de criações metatextuais. A vontade da poesia modernista de encontrar maneiras de se escrever representando a dinâmica cinematográfica encontra sua equivalência na ideia de se criar uma cinematografia que fuja de

todos os clichês tradicionais associados a aspectos dramáticos e mergulhe na sistematização poética em busca de novos ares.

A necessidade de uma reflexão aprofundada sobre problemas de criação artística e identidade social na formação do povo brasileiro esteve presente tanto no modernismo quanto no cinema novo, sendo que a influência recebida por este não se limitou a fazer apenas obras que reciassem o contexto abordado pelos modernistas, houve uma tentativa constante de se fazer uma conexão entre ideias e pensamentos que refletiam as indagações e ponderações artístico-culturais que permearam grande parte do século XX:

O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações, neste conjunto de filmes notáveis como *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Saraceni, 1963), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro, 1965), *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *Macunaíma* (Joaquim Pedro, 1969). Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso da militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social (XAVIER, 2004, p. 18-19).

O cinema novo, diante do cenário de expectativas sobre desenvolvimento e progresso da década de 60, procurou articular sua fundação no debate com movimentos artísticos nacionais de objetivos semelhantes e que repercutiam a relação entre arte e público, o que ocorreu, também, no modernismo:

Em parte inspirado nas vanguardas históricas europeias do início do século, o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética que foi retrabalhada pelo cinema nos anos 1960 em sua resposta aos desafios de seu tempo. Foram estas preocupações modernistas que definiram o melhor estilo cinema de autor, o que resultou na realização de filmes sem dúvida complexos demais para quem pedia uma arte pedagógica. Ou seja, no Cinema Novo e, de forma mais acentuada, no Cinema Marginal, a tendência a um 'cinema de poesia' favorecia a dimensão expressiva, que sem prejuízo da política e adensando o campo do debate, colocava no centro as determinações subjetivas, a *performance* do autor, este que Glauber desenhava como antítese da indústria (XAVIER, 2004, p. 23-24).

Os filmes produzidos pelo cinema novo propuseram tanto um diálogo político com o modernismo quanto um redimensionamento do cinema nacional através da

aproximação com a poesia, que, pela síntese e pelo fragmento, possibilitaria a criação de uma oposição com o cinema exclusivamente comercial, voltado para o entretenimento alienador. Se a complexidade dos filmes poderia ser um obstáculo ao ideal didático das criações cinemanovistas, havia nessa busca de conscientização o cultivo de um público que fosse ativo e que entendesse e visualizasse a obra de forma minuciosa para compreendê-la melhor. Nesse ponto, a aproximação com a poesia deveria problematizar as discussões sociológicas contidas nos filmes e não tornar-se uma arte pela arte, alheia ao período vivenciado. Na perspectiva de Theodor W. Adorno, a poesia lírica (e podemos associar sua reflexão à poesia em geral) não é criação de devaneios, afastada da sociedade, como alguma concepção idealizada poderia pressupor:

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor [*Gestalt*] de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal (ADORNO, 2003, p. 66).

Embora não possamos relacionar o pensamento de Adorno ao cinema de poesia, já que sua visão sobre as artes no século XX, representadas pelos novos processos midiáticos, não foi construída com bons olhos, podemos refletir sobre a concepção de poesia defendida pelo autor, que é compartilhada de forma ampla pelos poetas modernos e contemporâneos, assim como pelos cineastas que propuseram a relação de aproximação entre cinema e poesia. O cinema de poesia explora uma realidade presente na arte fílmica em geral, a conversão de objetos em signos, como destaca Roman Jakobson (2007, p. 154-155), mas o faz de uma forma peculiar, com o uso de sequências que valorizam a própria imagem em suas especificidades, representada sem estabelecer necessariamente relações diretas e imediatas entre elementos que se encadeiam na formação do todo. Sendo assim, os objetos óptico-acústicos são transformados em signos, e com isso temos a totalidade da obra, que é sempre realizada através da metonímia e da metáfora, que estruturam a composição cinematográfica:

Pars pro toto é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos. A terminologia da cenarização, com os seus ‘planos médios’, ‘primeiros planos’ e ‘primeiríssimos planos’, é nesse sentido bastante instrutiva. O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a

contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da *metonímia* ou o da *metáfora* (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica) (JAKOBSON, 2007, p. 155).

Embora a metonímia e a metáfora não sejam construções específicas da poesia, a configuração desses elementos constituindo uma relação de adesão completa entre imagem e forma estruturante faz com que o fragmento na poesia e no cinema de poesia seja amplamente significativo e gerador de uma profusão imagética intensa. Para pensarmos melhor essa relação podemos voltar ao problema da montagem, bastante debatido e valorizado pelos defensores do cinema de poesia e analisado, nas palavras de Jakobson, numa comparação esclarecedora:

O teórico que nega o cinema como arte percebe o filme apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem e não quer levar em conta que, neste caso, trata-se de um sistema particular de signos; o seu ponto de vista é idêntico ao do leitor de poesia para o qual as palavras não têm sentido (JAKOBSON, 2007, p. 155-156).

Jakobson reflete sobre os componentes artísticos do cinema e compara leitor e espectador não habituados e/ou educados para a leitura das composições poética e fílmica, o que podemos acompanhar também no cinema de poesia, pois um público não habituado a certas configurações fílmicas não compreende determinados filmes por esperar que seu desenvolvimento seja sempre fluente como em muitos filmes em que a narrativa é mais encadeada.

Para observarmos a aproximação entre modernismo e cinema novo e entre cinema novo e poesia moderna e contemporânea podemos analisar as obras mais significativas de dois artistas de grande importância para seus campos artísticos: Glauber Rocha e Manoel de Barros. Embora Manoel de Barros não seja considerado um poeta apenas modernista, pois sua obra se estende por várias décadas e suas composições não acompanham necessariamente as tendências evolutivas do modernismo, na escala que normalmente é adotada pelos críticos, podemos relacionar preocupações estéticas do período com as realizações manoelinas. O poeta mato-grossense tem se caracterizado, desde sua estreia na poesia, na década de 1930, pelo aproveitamento de elementos simples da natureza, que se associam na (re) invenção de uma nova linguagem que abala os limites de construção

linguísticos. Esse processo traz consigo a formação de imagens, que, a princípio, são inusitadas, mas ganham novas nuances na organização do material poético em sua totalidade. O próprio Manoel de Barros explica esse processo:

Agora só espero a despavira: a palavra nascida
Para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
(...)

A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
Imagem.
O antesmente verbal: a despavira mesmo. (2001, p. 53).

Os vários livros que integram a poética de Manoel de Barros nos remetem a seu projeto de criação artística e nos diversos livros do poeta, como nos alerta Adalberto Müller, é notável sua preocupação com a imagem:

Manoel de Barros está escrevendo há anos o mesmo livro. Por isso, ele se repete. Um dos sinais mais visíveis dessa repetição é o tom didático de algumas composições, que geralmente compõem a primeira parte de cada um dos livros. O didatismo, que também pode ser chamado de metalinguagem, é certo, vem se exacerbando, desde os últimos livros. (...) Essa volúpia da e pela imagem é uma das peças de resistência da poesia de Manoel de Barros. Precisão e lirismo aí se conciliam, mas a imagem é opaca. Não a vemos de cara (2003, p. 278-279).

A obra de Manoel de Barros está em progresso, pois o autor apresenta um modelo de criação, que, assim como a cinematografia de Glauber Rocha, necessita de uma implantação gradativa, um exercício didático de consolidação de sua proposta. Isso quer dizer que não há repetição, no sentido de se escrever sobre o mesmo, de modo circular, e sim, a consolidação da relação entre autor-obra-leitor.

O cineasta Glauber Rocha se destaca como um dos maiores representantes do cinema novo brasileiro, principalmente pelo fato de propor uma nova dinâmica de filmagem, pautada pela simplicidade. O projeto de explorar as possibilidades de ativação de recursos da câmera e demais elementos fílmicos volta as atenções para o interior da arte, e não diretamente para aspectos extrínsecos, como o poderio financeiro, por exemplo. Dessa forma, a criatividade do cineasta se mostra na capacidade de inovação com o uso da linguagem já

existente. Ele aprimora a maneira de ver e mostrar as relações sociais e humanas, ao mesmo tempo em que utiliza uma técnica de organização e desenvolvimento do material artístico.

A poesia de Manoel de Barros se envereda pelos caminhos de uma imagem múltipla, com espaço para a exposição do fragmento, do elemento mínimo, atomizado, que se expande e irradia uma luz que, de tanto brilho, nos faz perceber os contornos do objeto sem conseguir definir precisamente o que ele é. A representação do homem em seus estados psíquicos diversos, da lembrança ao sonho, do concreto ao insólito, irá aproximar a escrita manoelina de uma participação política e social, que não é panfletária, mas flagra o homem em sua solidão, sua capacidade de emergir de sua própria envergadura e fraqueza física. A predileção por uma linguagem que resgata a infância, o mito sendo a possibilidade de se construir o mundo através da palavra, dão aos versos do poeta o poder de se fazer metáfora em qualquer exercício de uso da língua.

Glauber Rocha prosseguiu em seus filmes com o objetivo de promover experimentos com o uso de teorias fundamentadas e de práticas observadas. Sua preocupação com questões sociais e políticas não o fizeram prescindir de um estilo artístico definido esteticamente, com uma enunciação comercialmente fácil e doutrinadora. Do início, com uma inclinação aos métodos de montagem de Eisenstein até o momento de ativação criadora da câmera na mão, do estilo literário de resgate da poesia de cordel, do mito de fundação do sertão, das contradições dos elementos culturais brasileiros, que se alongam entre a fé, a dança, a alienação e a eleição de figuras simbólicas e icônicas, a (des) construção do ideário nacional se dá de forma inequívoca, em que o titubear do homem, a energização do corpo e as ruínas de uma estrutura secular vêm à tona na organização da imagem, na seleção das minúcias e na confluência dos extremos.

O poeta Manoel de Barros e o cineasta Glauber Rocha se destacam por apresentar em suas respectivas obras um projeto estético de criação, revelado pela linguagem metatextual que utilizam ao longo de suas produções, fazendo com que o leitor/espectador tenha gradativamente a medida de uma estética não convencional, que busca antes de tudo alçar a níveis elevados as representações do cotidiano, que muitas vezes são esquecidas e colocadas numa condição de inferioridade em relação à simbologia estereotipada de dominação.

Enquanto Manoel de Barros aproveita em sua poesia elementos da natureza e aqueles seres vistos como frágeis e irrelevantes pelo senso comum, Glauber Rocha promove uma revolução de valores na relação entre metrópole-colônia, rico-pobre, raciocínio-emoção e política-poesia. Esta última, inclusive, é o ponto-chave de sua obra e coaduna com o posicionamento de Barros, pois este utiliza a renovação da linguagem poética para apresentar sua poética ideológica e política na qual o que inicialmente parece transgressão se torna uma nova forma de olhar para os seres e as coisas, buscando visualizar outras possibilidades de imagem não rotuladas. A aproximação entre cinema e poesia surge em Glauber Rocha quando este tenta refletir sobre campos de atuação da arte fílmica, debate que também era realizado em outros países, com grandes pesquisadores e realizadores do cinema na modernidade:

A reflexão de Glauber acerca do cinema como problema estético e suas diferenças em relação à literatura é contemporânea de um amplo debate que se vinha realizando nas páginas de revistas francesas como *Cahiers* e *Les temps modernes*. No campo do cinema alguns artigos de Alan Resnais seguidos de Godard e Pasoline redefiniam o tema da narrativa no cinema e elogiavam a imagem como objeto de percepção. O cinema é um discurso-objeto que fala por si mesmo, de forma imediata, as sensações e, portanto, prescinde de uma narrativa realista. Tratava-se de romper com a perspectiva mimética representativa do cinema (VENTURA, 2000, p. 95).

A demonstração da autonomia significativa da imagem em relação ao enredo elaborado demonstra a vontade de afastamento de alguns aspectos teatrais e narrativos e uma aproximação com a sutileza, com o detalhe que a imagem em si revela em sua gema e no confronto com elementos cinematográficos de composição:

A poesia no cinema também não se caracteriza por sua dimensão literária, sonora, ou plástica. O conteúdo poético se transfigura em imagem em si. 'a poesia encontra na imagem seu equivalente cinematográfico'. O mesmo processo se dá com o fotograma, que, uma vez isolado, opera como a palavra. Da interação e justaposição dos fotogramas em movimento, emerge uma imagem carregada de sentido. Sentido criado pelo cineasta através da câmera. Assim, é a manipulação da câmera que articula o específico fílmico com a expressividade do artista, revelando o caráter estético da expressão cinematográfica poética (VENTURA, 2000, p. 96).

Dessa forma, a poesia e o cinema mantém suas especificidades, mas encontram um elo comum na representação das imagens, que assumem sua carga significativa na

interação dos elementos composicionais das respectivas artes, o que podemos observar em diversas obras de Manoel de Barros e Glauber Rocha.

Manoel de Barros inicia sua escrita com *Poemas Concebidos sem pecado* (1937), obra que marca sua estreia na literatura e sua composição de versos vai construindo um acervo de imagens que será retomado ao longo de seus livros subsequentes.

Em *Compêndio para uso dos pássaros* (1960) já percebemos um trabalho com a imagem mais fragmentada, composta com elementos da natureza e da infância, que inscrevem a imagem na palavra que as evoca, numa espécie de exercício de criação do mundo através da palavra.

O livro de pré-coisas (1985) enfatiza a concepção de poesia manoelina voltada para o campo, valorizando o aspecto descritivo, as personagens que compõem o cenário de formação do poeta, que é aludido com temas e modos de vida do pantanal, região onde a formação cultural do autor se dá com grande força.

Em *Concerto aberto para solos de ave* (1991) temos as figuras apresentadas na força dos versos que estão gravados no caderno que movimenta a experiência do avô, do pássaro, que é herdada pelo neto e sucessivamente vai sendo composta numa sequência de leituras e escritas das imagens do mundo que são (re) cifradas pela autoria criativa.

Ensaio Fotográficos (2000) é o momento da atividade revisional e didática de recuperação das imagens do passado, com a possibilidade de reconfigurá-las pela perspectiva de um poema que surge como continuação do anterior. Não se trata de apagar o passado, mas cada olhar sobre ele se revela novidade, pois a memória atualiza dados e expõe as imagens guardadas, sempre com novo vigor.

Menino do mato (2010) não se difere das obras anteriores, é na verdade um complemento, que problematiza as relações entre infância da linguagem e liberação da capacidade de organização textual na percepção dos elementos que se articulam sem um modelo rígido. A reiteração das coisas simples, da extração de poesia de personagens do campo e crianças no momento de suas descobertas, demonstra que o olhar poético deve sempre estar atento para evitar o risco de se tornar um autômato diante da diversidade que está ao redor do escritor e do leitor.

Glauber Rocha realiza seu percurso de cineasta com obras que refletem também alguns aspectos que são colocados em evidência em determinados momentos, mas

sempre apresentando uma coesão que o possibilita voltar a temas e modos de composição de filmes anteriores e diálogos temáticos com outros enfoques sobre problemas sociais e reflexão sobre a formação da identidade nacional.

Barravento (1961) é seu primeiro filme de grande repercussão e alia a montagem dinâmica à apresentação de temas sobre alienação e constituição de crenças e comportamentos do povo brasileiro. O mito relacionado às forças da natureza torna o filme repleto de imagens metafóricas que provocam a ambiguidade entre a realização do poder das divindades e racionalismo de uma postura cética.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) faz uso da literatura de cordel, dos mitos da religião e do cangaço para refletir sobre a fome, a seca, a desesperança do povo nordestino e as formas encontradas para sobreviver diante de toda dificuldade.

Terra em Transe (1967) coloca em cena a relação entre poesia e cinema tanto no que se refere à composição de personagens, o filme possui um poeta como protagonista, quanto no encadeamento das sequências, buscando uma montagem que valorize a intersecção de subjetividades, perspectivas que se apresentam através de instâncias diferentes.

Manoel de Barros e Glauber Rocha possuem semelhanças não apenas por apresentarem em suas obras um tom didático, que busca orientar o olhar do leitor e espectador para um cultivo mais atento de observação das imagens, ambos os autores fazem de suas obras um diálogo constante com obras da tradição e se caracterizam por refletir o contexto em que se inserem, apresentando alternativas de criação que valorizam discussões éticas e políticas. Dessa forma, as criações se universalizam e não ficam restritas a momentos específicos. Por isso, não há como analisarmos a poesia de Manoel de Barros apenas utilizando-se de material teórico e crítico referente ao modernismo, ou pós-modernismo, sua criação suplanta a noção de tendência, pois embora parta do particular, do elemento mínimo, reflete o geral. O mesmo ocorre com a filmografia de Glauber Rocha, que tem seu nome ligado ao cinema novo, mas não pode ser visto como apêndice de um momento político nacional. Sendo assim, os dois autores se destacam na poesia e cinema como expoentes de uma arte universalizante, que propõe aproximações entre campos artísticos, como a literatura e o cinema, por exemplo, e diversas áreas do conhecimento, como sociologia, filosofia e história.

4 POESIA E CINEMA EM MANOEL DE BARROS

“Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre”
(BARROS, 2010, p. 380).

Toda criação literária recebe influência direta ou indireta do contexto em que é elaborada. Na poesia, isso pode ser visto não apenas nos temas trabalhados, mas também nos procedimentos utilizados em sua realização. O trabalho com arquivos e documentos do poeta pode ser útil, haja vista a constante movimentação entre o eu poético e o eu biográfico, mas a análise deve ser feita não para preencher lacunas da vida do poeta e demonstrar que ele escreve aquilo que sente, o enfoque deve ser direcionado ao aspecto artístico, composicional e não à vida pessoal do artista.

Paul Valéry apresenta uma reflexão importante sobre estudo de poesia, que valoriza o escrito. Qualquer informação biográfica do escritor e registros documentais devem ser vistos como adicionais e sempre a serviço do texto poético:

A poesia forma-se ou comunica-se no abandono mais puro ou na espera mais profunda: se a tomarmos como objeto de estudo, é por esse lado que deve se olhar: é no ser, e muito pouco nos seus ambientes (VALÉRY, 2007, p. 176).

A reflexão sobre a permanência da obra de arte é um tema que surge inevitavelmente quando estudamos leitura e criação de poesia. A evolução dos processos de escrita e o desenvolvimento da concepção de leitura como participação ativa do leitor fornecem elementos para a problematização sobre modos de composição e publicação do material literário. Roger Chartier (2005, p. 13) analisa a questão da materialidade da escrita, chamando a atenção para a verificação de uma abordagem platônica, que vê a obra como algo eterno, e a abordagem pragmática, ligada à efemeridade da obra de arte. O autor discorre sobre a evolução do processo de publicação da obra literária, comparando escritas que não eram feitas para durar, como as tabuletas, e o pergaminho, local de inscrição textual sem finalidade de apagamento. Chartier afirma que o processo de publicação é sempre coletivo e não separa materialidade do texto da textualidade do livro, portanto a análise literária não pode colocar um aspecto em detrimento do outro.

A criação não se consolida somente com a vontade do escritor, sendo que a relação entre autor-obra-público é definida por vários aspectos que envolvem a publicação e a recepção dos livros. Na perspectiva da estética da recepção, o leitor assume um importante papel junto à criação, pois ele ativa as pistas do jogo proposto no texto literário, tornando-se uma espécie de coautor da obra lida. A leitura do texto literário, em suas diversas orientações teóricas da relação autor-obra-leitor, apresenta alguns aspectos que permanecem como cerne da atividade de representação artística. Em busca de maiores explicações para o intenso jogo que envolve os agentes da leitura literária, a estética da recepção procura fazer uma definição substancial dos aspectos que compõem o prazer estético. Embora avisados e conscientes de que existem outros interesses diante do consumo literário, que não se esgota na simples ascensão que a arte pode promover elevando o indivíduo, é sempre tentador para nós, leitores, a possibilidade de nos colocarmos como força motriz da realização do texto no ato da leitura.

A estética da recepção apresenta, na exposição de Hans Robert Jauss (1979), reflexões sobre o prazer estético da leitura literária e as diversas nuances que o conceito de prazer foi ganhando ao longo do tempo. A ideia de prazer como conhecimento e fruição amplia o poder de criticidade da obra literária, já que a relação do sujeito com objeto ganha dinamicidade, ou seja, a percepção do mundo através da literatura inclui a percepção do objeto, que, por sua vez, desestabiliza a própria noção do eu. A poesia do século XX é um bom exemplo disso, pois problematiza e desterritorializa a condição do sujeito, fazendo com que a barreira entre o sensível e o intelectual deixe de ser perceptível. Michel Foucault (2009, p. 275) reflete sobre a transgressão da figura do autor, que para o filósofo é visto como função, resultado da “circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p. 274). Para Foucault, a instauração da propriedade dos textos, do direito de autoria iniciado no fim do século XIX, fez com que o escritor problematizasse sua própria condição na obra literária, o que desencadeia uma relação mais dinâmica entre texto e leitor.

Manoel de Barros é um exemplo de poeta brasileiro do século XX que se consolida gradativamente ao mesmo tempo em que reflete sobre seu processo de criação e incorpora novas técnicas de composição ao longo de seu percurso literário. A escrita manoelina se inicia na década de 1930, momento de amadurecimento do modernismo, e prossegue até os dias de hoje, com uma vivência de técnicas artísticas e tecnológicas da vida contemporânea. Essa poesia necessita da participação ostensiva do leitor, pois a interconexão entre obras literárias, conhecimentos culturais e históricos, atualização de tendências e possibilidades de exercício com a palavra fazem da poética manoelina um arcabouço literário em que a verve palimpséstica exige a percepção tanto dos textos anteriores quanto daquele que está sendo escrito e dando outra forma ao papiro.

A poesia de Manoel de Barros pode ser analisada sob diversos prismas pela crítica literária contemporânea. Seu trabalho consciente e consistente com a linguagem é um traço que o caracteriza e permite ao crítico investigar mais detalhadamente sua poética. Concomitantemente herdeiro e contemporâneo da pesquisa modernista, Manoel de Barros possui um estilo que alia percepção das tendências artísticas, culturais e sociais sem perder com isso sua individualidade que vem caracterizando-o como um poeta que escreve num processo circular, sempre voltando a elementos já apresentados em outras obras, seja para problematizá-los, seja para reforçá-los como proposta válida.

O perfil de escritor-crítico do século XX, que é conhecedor e crítico de várias obras de arte e que busca um diálogo com todo material que lhe permita enriquecer a própria escrita, fez de Manoel de Barros um escritor que utiliza em seus poemas alguns procedimentos que se aproximam de técnicas de composição cinematográficas. Assim como a literatura influencia diretamente o cinema, seria natural que a perspicácia de escritores de literatura buscasse no cinema elementos que ampliassem seus métodos de trabalho com a imagem, com o movimento acelerado da vida moderna, dentre vários outros aspectos. A poesia manoelina passa por diferentes momentos no exercício da linguagem na formação de imagem, sendo que com o passar do tempo, veremos, inclusive, uma tendência constante à desautomatização do verso, que possibilita a renovação de combinações imagéticas por causa da renovação das construções sintático-semânticas. O enquadramento das cenas apresentadas nos poemas de Manoel de Barros tornam seus textos ainda mais poéticos, pois o autor apresenta aquilo que é limitado pela moldura do quadro ao mesmo tempo em que amplia a construção de sentidos nas imagens, reforçando os significados daquilo que não é visto. Há, nesse ponto, uma proximidade com o cinema, que realiza um processo semelhante, pois esta arte “enquanto *excesso* de moldura, entrega aos seres humanos uma espécie de hipertexto em que se tece constantemente o sonho ilusório de recuperar uma perda irrecuperável. Pelo trabalho constante de “emolduração” e de fragmentação a que estamos submetidos por nossas representações simbólicas do mundo e das pessoas, a obra fílmica encarna o desejo de resgatar tudo quanto vai desaparecendo (CAÑIZAL, 2012, p. 25).

A variabilidade de perspectivas, a sobreposição e interposição de planos, o enfoque na descrição dos elementos, os cortes e a justaposição de episódios e quadros fragmentados farão com que a poesia manoelina percorra um caminho cada vez mais semelhante ao cinema contemporâneo: a sugestão surge majoritariamente como guia da leitura e a problematização da fragilidade da palavra e da imagem à qual ela possa aludir torna a leitura de poemas e de filmes uma atividade que requer quebra de paradigmas cartesianos e aceitação da dinâmica estrutural e temática da obra de arte.

Elton Luiz Leite de Souza (2010) apresenta um estudo sobre a obra de Manoel de Barros, com uma abordagem filosófica, que caracteriza o poeta como criador de uma poética do deslimite. Para o crítico, o deslimite na poesia manoelina surge como uma forma de enxergar além, redimensionando as possibilidades de uso da palavra e das relações entre elementos da vida cotidiana:

Pela voz poética de Manoel de Barros também se tornam sujeitos, mas *sujeitos larvares*, uma quantidade infindável de seres: lagartixas, girinos, bocós, pedras que dão leite, patos atravessados de chuva, arames de prender pensamento, tudo aquilo que não leva a coisa nenhuma... enfim, o que não se pode vender no mercado: ‘coisas se movendo ainda em larvas, antes de ser ideia ou pensamento’ (LEITE, 2010, p. 60).

O aproveitamento do sujeito larvar, que na verdade é um constante modificar-se e expectativa de geração de vida, do novo, que surge da modificação, da metamorfose, coloca a poesia distante do trivial:

Quando adolescente, Manoel de Barros conhece Oswald de Andrade e faz suas primeiras leituras de Rimbaud. Mais do que simples leituras, foram verdadeiras experimentações com o verbo o que se estabeleceu nesse contato. Deriva daí a percepção que se enraíza em Manoel de Barros, das estreitas relações entre a arte e certa rebeldia da qual só o artista é capaz: a rebeldia contra o *clichê* (LEITE, 2010, p. 62).

O uso do prefixo “des”, que não serve em Manoel de Barros simplesmente para negar, mas principalmente para reconstruir, indica a vontade poética do autor de promover experiências com a linguagem, que promovam uma criação fértil. Sobre o poeta e o uso do termo “dês”, Leite afirma que:

Em suas poesias e entrevistas podemos encontrar os principais frutos desse instinto: *deformar, desnome, desútil, des-ser, desinventar, descomer, desabrir, desutensílio, desobjeto, desler, despalavra*, enfim, *deslimite*. Note-se que não são exatamente neologismos tais expressões. Não são palavras novas e sim o reinventar, o ‘transfazer’, das mesmas palavras ordinárias (LEITE, 2010, p. 72).

A experiência linguística de Manoel de Barros explora as possibilidades de uso da língua e faz com que o emprego e a associação de seus elementos sejam capazes de representar a imagem diferente, com um olhar que atravessa o objeto, observando-o por vários ângulos e perspectivas:

De todas essas originais expressões, que são verdadeiros ‘germes’ de conceitos filosóficos, acreditamos que é a última, ‘deslimite’, que exprime o sentido essencial que o poeta confere a ‘des’. Dessa maneira, o ‘desútil’ é o que subverte o limite do útil; ‘des-ser’: o que rompe o limite do ser. Esse limite é quebrado quando na imanência mesma da coisa é posta outra, inaugurando um contágio, uma eucaristia. E essa outra coisa somente pode ser posta se ela mesma perder seu limite, sua forma (enquanto significado habitual) (LEITE, 2010, p. 72).

O deslimite, portanto, é uma subversão que leva as coisas e os seres a terem novas utilidades e reconfigurarem suas relações, apontando para uma dinamicidade entre contornos e formas que se unem na geração de um outro lugar, uma outra representação.

Para garantir a obtenção desse olhar que quer descobrir as coisas, nada melhor do que recorrer ao olhar da criança, aos exercícios de linguagem pueris que ocorrem livres de amarras e propiciam amplas possibilidades de percepção sobre o mundo:

A criança, o ‘ficar criança’, é o devir do que ainda não tem ser, apenas estar. Como devir, o ficar criança não é um estado, ou ‘fase’, ele é um ‘exercício’. O ‘olho de descobrir’ da criança toma como ponto de partida não o ego ou o sujeito, mas aquilo que nenhum círculo ou conjunto é capaz de conter: a multiplicidade heterogênea constituinte do real, sobre a qual ‘não se pode passar a régua’. A percepção da criança desborda os limites utilitários do senso comum, extraindo de cada acontecimento ou objeto a sua parte singular e rara (LEITE, 2010, p. 96).

O olhar de criança, então, promove essa capacidade de percepção sobre os acontecimentos e os objetos, fazendo com que o poeta dê importância e extraia aspectos particulares daquilo que vê e também daquilo que lê, está escrevendo, ou já escreveu.

Recentemente, a poesia manoelina foi editada em uma obra completa do poeta. Como é costume de Manoel de Barros em suas cartas, entrevistas e outros materiais em que o autor discute sua obra, percebemos que o estilo poético adotado por ele sempre é utilizado nas análises sobre sua poética. Na confecção da obra completa de Manoel de Barros temos uma “Entrada”, texto inicial em que o poeta faz uma espécie de preparação e análise sintética de seu longo percurso poético. Temos ali a apresentação de elementos importantes, como a valorização da infância, a redescoberta das coisas simples da natureza e o convívio possível e necessário entre conhecimento sistematizado e aprendizado prático através da experiência. Há também um momento em que temos um aviso direto ao leitor:

Perdoem-me os leitores desta entrada mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro. Acho-os como os *impossíveis verossímeis* de nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos: 1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria Crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades (BARROS, p. 9, 2010)

Este aviso do poeta demonstra a ideia de que ele compõe seus versos sempre se voltando para o passado e para aquilo que ele já escreveu e que o estilo sentencial, de reconfiguração sintática, união das subjetividades que incorporam figuras diversas como autor, personagem, eu poético assim como a confluência entre espaço de criação e espaço de crítica estão presentes em sua obra e convivem harmonicamente. A possibilidade de trabalho com o inusitado, com o desconhecido dentro das imagens, embora a técnica seja controlada, proporcionam a fluidez e a liberdade suficientes para o exercício da metáfora e da articulação linguística transformadora, pois o estado de infância da linguagem sempre permite novos “desenhos verbais de imagens” que reinventam a relação do homem com o mundo.

4.1 A imagem como nascimento

Poemas concebidos sem pecado (1937) é a obra que abre a longa série de livros publicados por Manoel de Barros. Sob os auspícios de um modernismo que caminhava rumo ao amadurecimento e à diluição de aspectos de vanguarda, este livro apresenta de forma incipiente a preocupação manoelina com a criação de uma poética que é simultaneamente autorreflexiva e voltada para o mundo que a envolve. O título do livro já anuncia a dessacralização dos conteúdos trabalhados no poema e a vontade de fazer com que a escrita seja um veículo dinâmico, que reflita as mudanças que acompanham todo processo criativo. O poeta compõe versos que reproduzem o movimento e a simultaneidade dos acontecimentos que refletem o desenvolvimento do homem-poeta e suas experiências ao mesmo tempo em que teoriza sobre métodos de composição.

O poema *Cabeludinho*, que inicia o livro, é um exemplo da capacidade do poeta de aliar crítica e prática poética diante da premissa modernista de trabalho com as

imagens simultâneas e perspectivas diferentes. É o que podemos ver logo no primeiro movimento do poema:

1.

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

-Vai desremelar esse olho menino!
 - Vai cortar esse cabelão, menino!
 Eram os gritos de Nhanhá (BARROS, 2010, p. 11).

A entrada, com ecos intertextuais da evolução literária nacional, no que se refere à descrição da identidade do povo brasileiro, que passa por José de Alencar, com ironia, e chega a Mário de Andrade, com o atestado de um retrato mais próximo da realidade, sugere que a poesia não é canto num sentido romântico, mas sim junção de vozes, ritmos e elementos que irão se associar de acordo com o manuseio das palavras. A segunda estrofe vem reforçar a explicação da primeira, sendo que esta é tanto explicação de um conceito de poesia quanto apresentação da personagem central do poema.

Há um paralelismo que nos fornece a imagem de Cabeludinho por oposição a Iracema e aproximação de Macunaíma. Esse choque de conceitos e imagens, que afirma que a poesia que está sendo escrita desanda “pouquíssima poesia” e que descreve Cabeludinho por exposição daquilo que ele não é, indica que a relação entre imagem e palavra para o poeta deve se dar por conflito, por quebra de paradigmas, e não por sequências harmoniosas. A voz que surge na segunda estrofe é repentina e indicativa de uma interposição de quadros diferentes: salta-se de uma explicação que busca origens e atributos para um instante presentificado na enunciação, de ação de uma personagem que interage e qualifica o menino que será o mote do poema. Vemos Cabeludinho, em plano médio, na primeira estrofe, e, na sequência, a voz poética exhibe o cabelo e os olhos do garoto, em *close-up*.

O encadeamento do poema apresenta movimentos que reforçam (ou negam) a “vocalização” do poeta, que se (de) forma gradativamente. Esses movimentos recuperam elementos da memória do eu-lírico que presentifica episódios e acontecimentos que se unem

sequencialmente em forma de *flashes*, o que a progressão numérica de cada movimento (onze no total) ajuda a encetar. Na passagem de um movimento a outro pode haver uma conexão que trará a ideia de continuidade, do movimento 1 para o movimento 2, por exemplo, que articula uma localização temporal e espacial: “2. Um dia deu de olho com a menina/ com a menina que ficou reinando/ na sua meninice”(BARROS, 2010, p. 11). Nesse caso, a continuidade do primeiro movimento para o segundo é garantida através do *raccord* envolvendo o sentido visual do menino, que remete à articulação espaço-temporal. O olho, que é colocado em primeiro plano no fim do primeiro movimento, torna-se o ponto de vista do próprio protagonista do poema, experimentando a vida.

Em determinadas passagens ocorre o contrário, ou seja, a indicação de que há uma quebra e esse corte confronta imagens elencadas pelo sujeito lírico na estruturação dos versos. Do movimento 2, que exhibe a relação entre Cabeludinho e uma menina que marca sua infância, saltamos para o movimento 3, que se inicia abruptamente, com uma nova imagem da infância, que, a princípio, parece não se encaixar com a anterior:

3.

Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!

- Vivooo, vivaaa, urra!

- Correu de campo dez a zero num vale de botina! (BARROS, 2010, p. 12).

A transição entre os movimentos 2 e 3, assemelha-se ao uso de um *fade-out* na continuidade fílmica, pois é como se a sequência que envolve Cabeludinho e a amiga de infância fosse perdendo a nitidez, para dar lugar a um novo enquadramento, em um outro espaço e tempo, numa perspectiva diferente: a vida do garoto em comunidade. Temos, ainda, uma espécie de contraponto orquestral (AUMONT, J; MARIE, M., 2001, p. 62), termo utilizado por Eisenstein para explorar as relações entre imagem e som após o advento da tecnologia sonora no cinema. As vozes dos versos não coincidem de modo preciso com as personagens, o que enfatiza ainda mais certos aspectos significativos do tema abordado. O poeta criança vai se formando com a soma de várias vozes e identidades que absorve em sua formação.

Embora possamos inferir tranquilamente que há um jogo de futebol em cena, ainda não temos a compreensão de que o episódio resgata um momento da vida de

Cabeludinho, sua infância, que tem importância em sua formação, sua maneira de ver o mundo e até mesmo de explorar a sonoridade e a elasticidade das palavras, o que continua até o antepenúltimo verso do movimento, pois até esse momento nenhuma das várias personagens que dialogam pronunciam o nome de Cabeludinho, nem há alguma marcação textual que aponte para o menino, como uma das crianças que são descritas nos versos. A imagem da memória vem em camadas que são respeitadas na composição do poema. Por isso, vemos o passado e o presente do menino-homem convivendo sem nenhum problema.

A oscilação entre versos curtos e longos cria um ritmo que é coordenado pela suspensão da expectativa criada pelo verso anterior:

5.

No recreio havia um menino que não brincava
com outros meninos
O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos
-POETA!

O padre foi até ele:
-Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?
- É que estou com uma bairra dor de barriga
Desse feijão bichado (BARROS, 2010, p. 13).

Esse dispositivo de confronto por paralelismo permite a desmistificação da figura do poeta como alguém iluminado, que sofre por ser poeta e tem em sua inspiração uma espécie de missão de vida. Embora a resposta do menino não seja uma negativa quanto à possibilidade de ser poeta, ela traz o poeta para a figura dos mortais comuns, que são suscetíveis às vicissitudes da vida, como uma dor de barriga, por exemplo, e que o isolamento é uma característica humana de uma vida cada vez mais agitada e individualista, e não necessariamente uma escolha feita para se obter uma ascense.

A brincadeira com as formas se acentua e o eu-lírico condena a composição como simples exercício, mas esse mesmo eu-lírico reconhece a importância da forma quando ela está articulada com o conteúdo. Temos a confirmação na bela metáfora de um verso do movimento 7. Ao contemplar a imensidão do mundo, a beleza das coisas, das mulheres, do sexo, surge o verso: “sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto” (BARROS, 2010, p. 14).

A desmistificação do poeta e do poema possibilita o trabalho com o descompasso da vida moderna. O poeta que vê a poesia como algo que “jorra da torneira” (BARROS, p.15), cria poemas das cenas do cotidiano, pois ele próprio, poeta do dia a dia, vivencia essas cenas:

10.

Pela rua deserta atravessa um bêbado comprido
E oscilante
Como bambu
Assobiando... (BARROS, 2010, p. 16).

A disposição do verso é espelho da disposição da imagem, já que a descrição do bêbado e seu comportamento são reforçados pela condição da personagem e as ações realizadas por ela. O apelo visual é tão forte que o movimento cambaleante do bêbado está explícito na forma do poema, que cruza aliterações e assonâncias na sequência dos três últimos versos.

O último movimento do poema interpõe vozes e personagens, dando à indefinição a condição de cerne do poema. Os fragmentos são justapostos e os pontos de vista e de escuta dão à interlocução a movimentação necessária da síntese de vários *flashes* que o eu-lírico transmite ao longo dos versos. O arremate final é a interrogação, a indagação sobre a responsabilidade do comando das ações no poema. O deslocamento da imagem de Cabeludinho nos leva à percepção da imprecisão de sua figura. O poeta incorpora o homem ou o homem incorpora o poeta? A pergunta fica sem resposta pontual e traz o leitor para o cenário composto pelo eu-lírico:

11.

A última estrela que havia no céu
deu pra desaparecer
o mundo está sem estrela na testa

Foi o vento quem embrulhou minhas palavras
Meteu no umbigo e levou pra namorada?

Eram palavras de protesto idiota!
Como o vento leva as palavras!

Me lembrar que o único riso solto que encontrei
era pago!
É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO
Levante desse torpor poético, bugre velho.

Enfim, Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?
Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília? (BARROS, 2010, p. 17).

O poeta adulto está olhando para o poeta criança (Cabeludinho) e há um diálogo entre eles. Na relação de campo e contracampo, através da qual acompanhamos ora o ponto de vista de um, ora o de outro, vemos que o *raccord* de movimento vai se intensificando, até que, na última estrofe, notamos a colagem de imagens diversas num mesmo plano.

O diálogo com as artes visuais e o cinema também pode ser visto em outros poemas de *Poemas Concebidos Sem Pecado*. *Postais da cidade* apresenta um município pequeno que identifica a vida do eu lírico. Diante das paisagens da cidade e da descrição de tipos representativos da região, o poema assume um tom narrativo, que é organizado pela sequência de epítetos como forma de amalgamar diferentes retratos. A descrição do município, de um modo mais geral, surge a partir da reflexão sobre o significado da palavra “Escrínio”, que dá título ao primeiro poema do grupo (BARROS, 2010, p. 19-20). A comparação entre escrínio e escárnio, que se aproximam na morfologia e na sonoridade, mas se distanciam no significado, indica a importância que o poeta concede à escolha lexical, organização textual e possibilidade de exploração do sentido através da disposição do verso. A associação das palavras escárnio-escrínio evoca as imagens da cidade, que aproxima cenários turísticos, paradisíacos, com a sujeira e os efeitos decorrentes das práticas comportamentais da população:

[...] E o rio passava lá embaixo com piranhas camalotes
Pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.
Primeiro vinha a Rua do Porto: sobrados remontados na
ladeira, flamboyants, armazéns de secos e molhados
E mil turcos babaruches nas portas comendo sementes
de abóbora...
Depois, subindo a ladeira, vinha a cidade propriamente
dita, com a estátua de Antônio Maria Coelho, herói da
Guerra do Paraguai, cheia de besouros na orelha
E mais o Cinema Excelsior onde levavam um filme de

Tom Mix 35 vezes por mês.
E tudo o mais (BARROS, 2010, p. 19).

O retrato da cidade é composto por vários matizes que colocam lado a lado natureza e urbanização, na junção de peixes e rios com lanchas, casas com árvores, assim como passado e modernização, com a junção de estátuas de heróis à presença de sala de cinema, que nos remetem ao modo de organização da cidade que se caracteriza por possuir benfeitorias que podem servir tanto para a exibição repetitiva de um filme quanto para a reprodução dos insetos no corpo da escultura. A apresentação da cidade inicia-se como uma panorâmica. Temos a perspectiva de uma câmera alta e, em seguida, um *travelling* pelas ruas do município. As personagens são apresentadas, inicialmente, em plano geral. Após a exposição dessa bagunça organizada, a conclusão sobre a melhor representação de escrínio na cidade recai sobre a beleza e sensualidade de uma mulher: A Negra Margarida. Desse momento em diante vemos a passagem para outros poemas que apresentam um olhar mais aproximado de personagens típicas, com as quais o eu poético passa a se ocupar. Observamos esses tipos em plano médio e em *close-up*, para notarmos determinados detalhes significativos de seus comportamentos e qualidades.

Dentre as diversas personagens apresentadas, que se integram aos postais da cidade, temos a simplicidade dos atos, a pobreza e a luta pela sobrevivência como características dessas figuras que representam a vida na região:

MARIA-PELEGO-PRETO

Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, era abundante de
Pelos no pente.
A gente pagava pra ver o fenômeno.
A moça cobria o rosto com um lençol branco e deixava
pra fora só o pelego preto que se espalhava quase até pra cima do umbigo.
Era uma romaria chimite!
Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...
Um senhor respeitável disse que aquilo era uma
indignidade e um desrespeito às instituições da família e da
Pátria!
Mas parece que era fome (BARROS, 2010, p. 22).

A imagem da mulher não é definida pelo rosto ou por qualquer atributo que não seja o sexo. A exploração da pobreza e o instinto de sobrevivência surgem como temas

que ironizam o moralismo e os bons costumes, demonstrando que os versos do poeta não procuram se enquadrar em regras pré-determinadas na escolha de temas e formas, assim como na busca de sustento para a alimentação não há limites de instituições, como família e pátria, que impeçam o indivíduo de agir. O lençol branco que cobre o rosto da moça demonstra que há um certo pudor em seus atos, pois o rosto em si não fica exposto à curiosidade dos homens que pagam para ver sua nudez. A indicação do órgão sexual é feita com o uso de uma metonímia que parece preencher gradativamente todo o campo descritivo com o reforço de termos como “abundante”, “espalhava”, que criam a substituição do corpo feminino por uma parte que o compõe.

Retratos a carvão compõe-se também de fotografias de tipos que, embora não explicitamente expressos no poema, representam personagens de um cenário de vida pacata, simples, que se conectam através da intervenção da linguagem coloquial, que promove uma escala de visualização aproximada, como um primeiro plano inicial que depois se desloca para uma visão mais ampla, tal qual um plano geral, inserindo o sujeito em seu ambiente. Novamente a alusão ao negro, à mulher que expõe seu corpo em troca de dinheiro e ao comportamento instintivo das pessoas são traços marcantes nas personagens descritas. O comportamento humano, que se assemelha ao animal, é valorizado nos versos, sendo que é justamente quando se relaciona com os animais e acredita nos benefícios que essa troca de energia pode trazer que o homem atinge sua plenitude em buscar a compreensão do mundo e aguçar sua criatividade na resolução de seus problemas:

SABASTIÃO

Todos eram iguais perante a lua
Menos só Sabastião, mas era diz-que louco daí pra fora
- Jacaré no seco anda? – perguntava.

Meu amigo Sabastião
Um pouco louco
Corria divinamente de jacaré. Tinha um
Que era da sela dele somentes
E estranhava as pessoas.

Naquele jacaré ele apostava corrida com qualquer peixe
Que esse Sabastião era ordinário!

Desencostado da terra
Sabastião
Meu amigo
Um pouco louco (BARROS, 2010, p. 27).

Sabastião representa o próprio percurso do poeta, com a valorização das indagações aparentemente simples que o levam a outro patamar de compreensão e discernimento das coisas. Ao desconstruir a imagem cristalizada de jacaré, dando ao animal novos atributos físicos e novas possibilidades de ação, Sabastião também se coloca numa nova relação com o mundo. Ele também se vê capaz de novas práticas, o que sua criatividade e capacidade de movimentar as palavras, seus significados e as imagens que elas geram tornaram possível ao homem.

A relação do eu lírico com o mundo é carnal. Portanto, ele reconfigura sua relação com a musa, a motivação para o poema, como podemos acompanhar em *Informações sobre a musa*. Esta musa, que é descrita como uma mulher com quem o poeta tem relações sexuais, alerta os desavisado poetas sobre a reconfiguração da prática poética e da concepção de elementos adequados à poesia:

-Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel
principal, não quero nem para meu cavalo; e até logo, vou
gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...
E por de japa ajuntou:
- Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor
De corno; por que não vai nela? (BARROS, 2010, p. 31).

A oposição entre dois tipos de poesia, a de antes e a de agora, demonstra a predileção de Manoel de Barros por um estilo de dicção poética que tenha mais liberdade para utilizar as palavras e as frases, explorando sempre novas combinações de sentidos e imagens que o verso possibilita. A poesia vinculada ao sujeito confessional, emocionado no próprio fazer poético, não é objeto de interesse, o que o poeta procura somente será revelado (ou desvelado) com trabalho, leitura e reescrita. Essa concepção de poesia irá afetar o modo pelo qual as imagens são construídas nos poemas manoelinos. A nitidez não será característica inicial do contato com o poema. Há uma desautomatização da imagem comum, aquela visualizada com extrema objetividade e, por isso mesmo, muitas vezes não compreendida. A única forma de se atentar para o detalhe, é romper a barreira do previsível, da captação do que está apenas na superfície, e que não apenas por isso, mas por isso também é superficial. O poeta também teoriza, em seus versos, sobre os rumos da poesia brasileira no século XX e parece antecipar o que estudiosos dirão sobre pluralidade de dicções líricas no cenário

nacional (PEDROSA, 2001, p.11). A possibilidade de se trabalhar com diversas subjetividades e reorganizar o trabalho com a identidade e a alteridade dão à poesia diversas alternativas de composição.

Compêndio para uso de pássaros (1960) apresenta um trabalho intenso de reconfiguração da linguagem poética, processo iniciado já no primeiro livro do poeta, com o uso de uma sintaxe cada vez mais peculiar que se tornará uma marca da poesia manoelina, redimensionando a profusão imagética de seus versos. A recorrência à infância, período em que a língua se (des) contrói na formação do homem, e aos sons da natureza, principalmente o dos pássaros e o marejar das águas, dão aos poemas aspectos que tornam a imagem imanente à própria palavra que ela representa. Não é a palavra que representa a imagem, pois esta está entranhada de tal modo naquela que a reestruturação sintática e semântica reestrutura também uma possibilidade de visualização de novos quadros. O poema que abre o livro exemplifica essa construção:

I

O menino caiu dentro do rio, *tibum*,
ficou todo molhado de peixe...
A água dava rasilha de meu pé.

II

João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois, *pan*, caiu lá embaixo
na água. Afundou.
Tinha dois pato grande.
Jacaré comeu minha boca do lado de fora (BARROS, 2010, p. 95).

O cenário aquático toma o corpo da própria linguagem a ponto de todos os onze movimentos que compõem o poema *Poeminhas pescados numa fala de João* ganharem uma sequência de episódios aparentemente diferentes, mas que se articulam no inusitado da forma, na geração de imagens que completam o sentido de crianças que (des) cobrem o mundo e os seres, assim como o poeta (des) cobre as palavras tornando-as plenas de metáforas de grande vivacidade:

VI

Escuto o meu rio:
 é uma cobra
 de água andando
 por dentro de meu olho

IX

Vento?
 Só subindo no alto da árvore
 que a gente pega ele pelo rabo (BARROS, 2010, p. 96- 97).

A ideia de percepção dos elementos da natureza, do aguçamento dos sentidos, perfaz a primeira parte do livro *Compêndio para uso de pássaros*, que tem como premissa a reflexão sobre a elaboração da linguagem para a obtenção da imagem ampla, significativa, que abarca em sua órbita movimentos e dimensões diversas que interagem entre si. O poema *O menino e o córrego* apresenta uma consubstanciação entre menino, água, árvores e pássaros. Temos a imagem da metamorfose que a fluência do movimento das águas possibilita aos seres:

I

A água
 é madura
 Com pernas de garça.
 Na areia tem raiz
 De peixes e de árvores.

Meu córrego é de sofrer pedras
 Mas quem beijar seu corpo
 É brisas... (BARROS, 2010, p. 103).

O primeiro movimento do poema caracteriza a água com qualidades de fruto e pássaro. Esta é a visão do menino que olha para o córrego, mas o próprio menino tem seu corpo envolvido pelo corpo das águas na medida em que o córrego assume também características humanas como sofrer e ser beijado. Na primeira estrofe, a imagem é apresentada como se num *travelling* lateral pudéssemos acompanhar o fluxo da água. Na sequência, os detalhes inusitados da metamorfose, são destacados, em *close-up*. Na segunda estrofe, o ponto de vista do observador é dado numa contemplação, como uma câmera fixa, que é uma “câmera-olho”. As reticências no fim da estrofe promovem a ideia de continuidade, como um *raccord* de movimento e direção, que irá transportar o córrego e o

menino para outras paisagens. A transformação é mútua, pois assim como o córrego se modifica pelo trânsito constante de seu fluxo, que incorpora novos elementos, a vida que entra em contato com as águas torna-se contígua ao pequeno riacho:

II

O córrego tinha um cheiro
de estrelas
nos sarões anoitecidos

O córrego tinha
suas frondes
distribuídas
aos pássaros

O córrego ficava à beira
de um menino... (BARROS, 2010, p. 104).

Os sentidos do menino (e do leitor do poema) vão sendo ativados numa oscilação de perspectivas sobre a trajetória do córrego. A mistura de olfato, visão, tato e audição ocorrem tanto pelas construções textuais dos versos quanto pela disposição ao longo do poema, que se apresenta em cinco movimentos, sendo que os versos são geralmente curtos e sequenciados com o uso do *enjanbement*, principalmente quando a descrição do córrego se torna mais acentuada. Há uma passagem das características de um verso ao outro assim como há uma passagem das águas de um ponto a outro do córrego, no preenchimento gradativo de seu leito. Numa analogia ao cinema, poderíamos associar o efeito dessa construção ao uso do plano-sequência, pois nos dois casos, fica um pressuposto de que pode haver montagem (ou colagem) no interior de um plano (ou de um verso). A disposição das palavras, assim como a disposição dos objetos e seres pode ser apresentada de diversas formas e não é necessariamente a mudança de um verso a outro, ou de um plano a outro, que indica uma intervenção criadora e criativa do artista.

Na convivência entre córrego, pássaros, estrelas, pedras e o menino que observa, surgem cheiros, texturas e luminosidades, que compõem um cenário cada vez mais rico em sua composição:

II

No chão da água
luava um pássaro

por sobre espumas
de haver estrelas

A água escorria
por entre as pedras
um chão sabendo
a aroma de ninhos (BARROS, 2010, p. 104).

A intensificação da relação harmônica entre os elementos que compõem a vida no córrego pode ser observada na conotação da ideia de ventre, que as águas adquirem. O lugar onde os pássaros se aconchegam para passar a noite e a nascente por entre as pedras fornecem os ingredientes necessários à demonstração do surgimento da vida no ambiente representado. A fecundação das águas, que surgem das rachaduras das pedras e são fertilizadas pelos pássaros, estabelece a coesão requerida pelos olhos do menino:

IV
Ai
Que transparente
Aos voos
Está o córrego!
E usado
De murmúrios... (BARROS, 2010, p. 104).

A interjeição do observador, admirado diante dos ângulos de percepção que sua (des) coberta do rio possui, transporta o menino para a visualização de uma transparência que permite ver a desenvoltura dos pássaros no céu e os sons da comunicação na ligação entre o marítimo e o aéreo. Com o transporte constante entre elementos da natureza, cenários amplificados e formas de percepção correlacionadas, o movimento final do poema parece convergir para um transbordar de movimentos, sabores, cheiros e consubstanciação efetiva entre homem (menino) e natureza (córrego):

V
Com a boca escorrendo chão
o menino despetalava o córrego
de manhã todo no seu corpo.

A água do lábio relvou entre pedras...

Árvores com o rosto arreado
de seus frutos
ainda cheiravam a verão
Duramente borboletas com abril

Esse córrego correu só pássaros... (BARROS, 2010, p. 105).

As águas invadem o menino definitivamente e sua possibilidade de compreender o córrego, estando dentro deste e sendo este, garante a percepção melhor de si e do que lhe é exterior. A divisão das estrofes no movimento final, deixando a estrofe intermediária com apenas um verso, nos passa a sensação de que, ao transbordar com sua intensidade de elementos e de sentidos, o córrego-menino deixa escapar o conteúdo de si mesmo para além de suas margens, o que se concretiza na segunda estrofe, que é o resíduo que transborda através da primeira estrofe, ou seja, “a água do lábio que relvou entre pedras...”. A estrofe final, que apresenta o rosto das árvores, que é retratado mais pela dinamicidade de sua temporalidade e crescimento do que por uma fotografia, encerra a gradação do poder transformador das águas com a união de tempo, espaço, forma e conteúdo, que o córrego adquire em seu renovar-se. O deslocamento da identidade fixa para várias direções e várias possibilidades de ponto de vista e perspectiva acentua a proposta dos poetas franceses modernistas, que queriam assumir identidades diversas na figura do eu-lírico. (HAMBURGER, 2008, p. 73-74). No caso da poesia de Barros, a movimentação e dinamicidade são intensas de tal modo que o eu-lírico pode assumir a perspectiva de qualquer elemento da natureza, principalmente aqueles considerados insignificantes, chãos, como larvas, caramujos, ou elementos da natureza como o rio, os pássaros, as árvores.

Na segunda parte do livro, intitulada *Experimentando a manhã nos galos*, a discussão promovida na primeira parte será acentuada em forma de experiência de condensação da figura do criador e da criatura. Aceitando a concepção de que a poesia não é unidirecional, o poeta também assume definitivamente seu caráter múltiplo de várias facetas e fragmentos recolhidos no percurso de elaboração e adaptação à vida cotidiana.

O poema *Experimentando a manhã nos galos* se inicia definindo a poesia como união de várias poesias e por dentro de todas as imagens de nascimento, metamorfose e consubstanciação, os versos demonstram que a poesia é livre e, por isso, pode aproveitar diversos elementos dos quais necessita e pode utilizar os mecanismos mais convenientes aos quais a exposição de seu fluxo quiser conduzir:

... poesias, a poesia é

- é como a boca
 dos ventos
 na harpa
 nuvem a comer na árvore
 vazia que
 desfolha a noite
 (...)
 - e é livre
 como um rumo
 nem desconfiado... (BARROS, 2010, p. 109-110).

As reticências que dão início ao poema indicam que este poema é também continuação de outros e o verso final abre espaço para que outros poemas deem continuidade a este numa cadeia de absorção e filtragem permanente.

A representação do campo através da sinestesia reforça a percepção de que as coisas do mundo são sentidas de um modo mais efetivo quando há um contato direto, que torna a substância representação inseparável de sua própria forma. O poema *Fazenda* ilustra essa concepção e realização de obra que explora os sentidos e as possibilidades de movimentação entre suas propriedades:

Barulhinho vermelho de cajú
 E o riacho passando
 Nos fundos do quintal...

Dali
 se escutavam os ventos com a boca
 Como um dia ser árvore (BARROS, 2010, p. 115).

Esse desejo de ser a própria coisa para melhor conhecê-la, o que a epígrafe de Jorge de Lima, sobreposta ao poema *Um novo Jó*, muito bem indica, acentua-se por todo o livro, culminando na reinvenção do personagem bíblico através de sua capacidade de absorver as sensações do mundo e vivê-las, sendo aquilo que elas são. Mas se o Jó bíblico, mesmo não perdendo sua fé, sente as privações e os infortúnios, o Jó reinventado aproveita a carência de atributos, a decomposição do próprio corpo para se fazer experiência de vida significativa:

Bom era
 Ser como o junco
 No chão: seco e oco.

Cheio de areia, formiga e sono.
 Ser como pedra na sombra (almoço de musgos)
 Ser como a fruta na terra, entregue
 Aos objetos... (BARROS, 2010, p. 117).

Além da satisfação em servir a terra para, através da decomposição, gerar vida, é importante também para o eu poético a transformação constante das formas, que são, sobretudo poéticas, fornecendo material inesgotável para a criação literária. E o último verso abre, com as reticências, novamente a possibilidade do poema se transformar, seja pelas mãos do mesmo poeta ou de outros que completarão o vácuo estabelecido pelo transcorrer natural do tempo.

4.2 Do nascimento à experiência

O Livro de Pré-coisas (1985) é uma obra na qual Manoel de Barros apresenta elementos geográficos que se articulam com aspectos biográficos do autor, mas o engendramento dos versos é realizado de modo que a visualização do Mato Grosso, do Pantanal, com suas metamorfoses e fenômenos naturais, seja feita através de “nódoas de imagens” (Barros, 2010, p. 197). Ao afirmar que “Este não é um livro sobre o Pantanal”, a voz poética se coloca dentro da própria estrutura do lugar para o qual o olhar se lança. Os versos, como o “Anúncio” do poeta evidencia, são “Festejos de linguagem”, ou seja, procuram se integrar e interagir com os sons e ritmos, intervalos e oscilações do universo representado. A ideia de se criar uma linguagem que esteja num estado de liberdade, sem o rigor das convenções solidificadas pelo uso repetitivo, faz com que o poeta busque a poesia em suas pré-coisas:

(atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que
 Eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza.
 Transfazer.)
 Essas pré-coisas da poesia (BARROS, 2010, p.197).

Nessa poesia, que possui narrador, personagens, descrições de agentes da natureza, a ação do tempo e da água provoca modificações e rupturas nos ambientes representados assim como os versos também irão se movimentar e se modificar em novas estruturas e novos significados ao longo dos poemas.

O tempo e as águas esculpem escombros nos
sobrados anciãos.
Desenham formas de larvas sobre as paredes podres
(são trabalhos que se fazem com rupturas – como
um poema) (BARROS, 2010, p. 198).

O poema se torna híbrido, ao admitir a presença de um narrador, embora este não seja um ente relacionado diretamente ao conceito de narrativa tradicional, como podemos perceber:

Corumbá estava amanhecendo.
Nenhum galo se arriscara ainda.
Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbedo.
Os ventos se escoravam nas andorinhas.
Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.
Estamos por cima de uma pedra branca enorme que
O rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe (BARROS 2010, p.197).

A ideia de metamorfose, de movimento como criação, está presente em cada fragmento da imagem, que se perfaz, numa lenta e gradativa composição. Vemos a cidade como o movimento de uma panorâmica, a ausência de som contribui para observarmos as várias imagens que surgem, mesmo sem grande luminosidade e uma longa distância focal. A câmera alta nos permite perceber o rio em seu movimento e integração com os outros elementos naturais.

A viagem do poeta-narrador pelas águas do rio Taquari exhibe a força produtiva e destrutiva da natureza diante de seu transcorrer. O cenário evocado pelo poeta é sempre algo inacabado e imprevisível:

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari.
Cheio de furos pelos lados, torneiral –ele derrama e
destramela à toa.
Só com uma tromba-d'água se engravida. E em-
pacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bo-
cas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitos.
E destampa adoidado...
(...)
Tão necessário pelo que tem de fecundante e re-
novador, esse rio Taquari, desbocado e malcompor-
tado, é temido também pelos seus ribeirinhos.
Pois, se livra das pragas nossos campos, também
leva parte de nossos rebanhos.
Este é um rio cujos estragos compõem (BARROS, 2010, p. 201, 202).

As reticências e o *enjanbement* são utilizados nos poemas de Manoel de Barros para enfatizar a capacidade de movimentação das palavras, das frases e da possibilidade de geração de novos significados a partir dessa manipulação. O término do verso no meio das sílabas de uma palavra é uma construção que valoriza os radicais, os sufixos e prefixos como elementos imagéticos e autônomos. É como se o poeta trouxesse a palavra e as imagens que ela evoca para um primeiríssimo plano. A distância focal vai se encurtando até chegarmos a uma objetiva *fish-eye*. Essa aproximação ampla faz com que os objetos próximos se tornem maiores e, por isso, conseguimos observar detalhes, que são bastante significativos na composição do todo.

O agroval apresenta-se como ambiente que nos remete ao momento inaugural da vida, o nascimento surgindo do charco, do baixo, com a intensidade e profusão de vermes, insetos e parasitas. As arraías servem de ventre para as várias formas de vida que se alimentam e se desenvolvem através de sua abrangência corpórea:

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraías enterradas. Quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz chão úbere por baixo – e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada. Com pouco, por baixo, de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas que procuram o sítio como um ventre (BARROS, 2010, p. 202-203)

As imagens trazidas à tona pelos versos aludem a costumes e comportamentos pantaneiros, mas a perspectiva de enunciação é sempre acompanhada de um teor fenomenológico, como se a experiência estivesse sendo alcançada em sua plenitude inicial, sem (pré) conceitos e explicações prévias para as sensações que surgem constantemente. *Vespral de chuva* é um poema que exemplifica esse olhar fenomenológico para as coisas do Pantanal, pois nesta composição o momento que antecede a chuva se torna mais representativo que a própria chuva, como se o movimento dos animais e as associações entre objetos no tempo e no espaço fossem a realização do fenômeno de grande importância, do qual a chuva resulta tal qual consequência inevitável dessa organização de elementos:

Nem folha se move de árvore. Nenhum vento. Nessa hora até anta quer sombrear. Peru derrubou a crista.

Ruminaram algumas reses, deitadas na aba do mato. Ca-
chorro produziu chão fresco na beira do rancho
e deitou-se. Arichiguana foi dormir na serra. Rãs se
ajuntam detrás do pote. Galinhas abrem o bico. Fran-
go-dágua vai sestear no sarã. O zinco do galpão estala
de sol. Pula o canção na areia quente. Jaracambeava en-
curta o veneno. Baratas escondem filhotes albinos. E a
voz de certos peixes fica azul.
Faz muito calor durante o dia. Sobre a tarde cigar-
ras destarraxam. De noite ninguém consegue parar.
Chuva que anda por vir está se arrumando no bojo das
nuvens. Passarinho já compreendeu, está quieto no ga-
lho. Os bichos de luz assanharam. Mariposas cobrem
as lâmpadas. Entram na roupa. Batem tontas nos mó-
veis. Suor escorre nos rostos.
(...)
Caem os primeiros pingos. Perfume de terra molha-
da invade a fazenda. O jardim está pensando... Em
florescer (BARROS, 2010, p.204-205).

A desconstrução das imagens retratadas surge para demonstrar que “No Pantanal ninguém pode passar régua”, pois “ a régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites” (BARROS, 2010, p. 206). Nessa poesia que desequilibra a base sustentável de conceitos pré-estabelecidos, a busca de referências autenticadas pela sociedade serve para mostrar o quanto os significados de certas coisas podem ser variáveis e que a visualização de certas atividades admite mais de um ponto de vista, de acordo com o lugar de onde se olha:

Na *Grande Enciclopédia Delta-Larousse*, vou buscar
uma definição de pantaneiro: ‘ Diz de, ou aquele
que trabalha pouco, passando o tempo a conversar’.
Passando o tempo a conversar pode ser que se ajuste a
um lado da verdade; não sendo inteira verdade. Traba-
lha pouco, vírgula.
Natureza do trabalho determina muito. Pois sendo
a lida nossa a de cavalo, é sempre um destampo de
boca. Sempre um desafiar. Um porfiar inerente. Como
faz o bacurau (BARROS, 2010, p. 208).

O poeta também se assemelha ao pantaneiro, o que podemos perceber em alguns trechos do poema, já que ambos trabalham as palavras com o fim de reinseri-las em diversas rotas, que podem enlarguecer o horizonte percebido na extensão do caminho:

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos
Dentro de nós mesmos , rodeados de distâncias e lem-
branças, é botando enchimento nas palavras. É botan-
do apelidos, contando lorotas. É, enfim, através das
vadias palavras, ir alargando os nossos limites (BARROS, 2010, p. 208-209).

Devido a essa contaminação das palavras através do contato com visões racionalistas e reducionistas dos elementos do mundo, o poeta vai, de forma recorrente, buscar o “antes”, o momento primordial, em que as relações ocorrem sem a imperfeição de regras e empecilhos à livre fluência das ações e criações humanas:

Era só água e sol de primeiro este recanto. Meninos
cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. Tor-
do ensinava o brinquedo ‘primo com prima não faz
mal: finca finca’. Não havia instrumento musical. Os
homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas.
Como no começo dos tempos. (BARROS, 2010, p. 209-210)

Nessa busca por elementos que se identifiquem com a anterioridade das coisas, a não contaminação das palavras e práticas humanas, surge um personagem que representa efetivamente a integração do homem com a carne do mundo, da natureza. Este personagem é Bernardo, aquele que se transforma de acordo com a assimilação de eventos e ações que pratica, sofre e absorve:

Quando de primeiro o homem era só. Bernardo era.
Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um
Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças pa-
pudas, assistiram seu nascimento.
Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de chu-
va e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim,
algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-
porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramentas (BARROS, 2010, p. 211).

Bernardo experimenta diferentes fases de percepção do mundo. Primeiramente, o isolamento e o silêncio possibilitam a instalação de sua “pré-história”. Depois, ele se incorpora aos bichos, às plantas, aos excrementos, o que demonstra sua total entrega às sensações, o que faz deste homem um ser revitalizado e cria diferentes figuras, que podem assumir novas funções.

A relação de Bernardo com o chão, a proximidade entre ele e os animais o tornam alguém que “está pronto a poema” (BARROS, 2010, p.212), ou seja, sua capacidade de assumir novas formas e novas funções é semelhante à capacidade de (re) organização do discurso no texto poético que se apresenta no livro. Por isso, a “voz interior” que é exposta após a descrição de Bernardo pode se identificar ao mesmo tempo com o bandarra ou com

qualquer outra expressividade que tenha como serviço a tarefa de redescobrir nas coisas aparentemente sem utilidade a explicação para sua inserção no mundo:

O que eu faço é servicinho à toa. Sem nome nem dente. Como passarinho à toa. O mesmo que ir puxando uma lata vazia o dia inteiro até de noite por cima da terra. Mesmo que um caranguejo se arrastando pelo barranco à procura de água vem um boi e afasta o rio dele com as patas para sempre (BARROS, 2010, p. 212-213).

Depois de enumerar diversas atividades, que se assemelham pela “insignificância”, a conclusão da voz interior é a seguinte: “ Amo/ desse trabalho. Todos os seres daqui têm fundo eterno. (BARROS, 2010, p. 213).

A imagem do andarilho, aquele que percorre vários lugares e por isso adquire diversas experiências, é exibida para mostrar que é no entre-lugar que o novo surge:

O andarilho é um antipiqueteiro por vocação. Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio. Vagabundear é virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado, como nós. O próprio esmo é que o erra (BARROS, 2010, p. 214).

Esse espaço do Pantanal, que se abre para as andanças de Bernardo, também é rota para a propagação de mitos populares através da narrativa presente nos versos:

Pantanal é muito propício a assombrações. Principalmente lobisomens, que são uma espécie de assombração que bebe leite.
(...)
Pantanal tem muitos veios para esses indumentos. Quem termina de inteirar cem anos vira serpente. Foi o caso da velha, Honória. Outubro ela sumiu de casa e tardou comprido. Dezembro apareceu de escamas na beira da vazante. Estava pisada na cacunda e os joelhos criaram cascão de tanto andar no tijuco. A língua muito fininha, ofídica, assoprava agora como no tempo de pegar a arca de Noé. Mesmo até raios de sol às vezes nela tremblavam. Hora teve que não se podia mais dizer se aera ave estrupício ou peixe-cachorro (BARROS, 2010, p. 217-218).

Se o mito é a história que se atualiza através da interlocução dos povos com os seus ancestrais, os ensinamentos filosóficos que auxiliam a composição poética são “deixados” pelo irmão, num ato de transferência entre gerações de uma mesma família:

Era um ente irresolvido entre vergôntea e lagarto. Tordos que externam desterro sentavam nele. Sua voz era curva pela forma escura da boca. (Voz de sôtão com baratas luminosas). (...)
Deixou-nos um TRATADO DE METAMORFOSES
Cuja parte XIX, *Livro de pré-coisas*, transcrevemos (BARROS, 2010, p. 218).

O *Tratado de metamorfoses*, deixado pelo irmão, é uma exemplificação de que as relações intertextuais ocorrem de modo contínuo na criação poética. O *livro de pré-coisas*, que é parte integrante dos escritos do irmão, traz alusões a pensamentos de autores distintos, como James Joyce, por exemplo:

Pois o que disse Joyce foi que o arame farpado
quem inventou foi uma freira, para amarrar na
cintura dela quando viesse a tentação. (BARROS, 2010, p. 220).

E Julio Cortázar:

Cortázar conta que quando alguma expressão
lhe queria sujar, ele a camuflava. Assim: *espectador ativo* virou *Hespectador Hativo*. Com essas
vestimentas de HH, aquele lugar-comum não
lhe sujava mais. (BARROS, 2010, p. 223).

Para mostrar que a presença de uma ideia pode ser transformada e utilizada em ressignificações, o autor aproxima perspectivas que se tornam convergentes no que se refere à liberdade de movimentação das palavras no texto, tornando-as imunes a amarras e convenções pré-estabelecidas.

A última parte do *Livro de Pré-coisas*, intitulada Pequena História Natural, faz uma representação de alguns animais que se destacam no ambiente pantaneiro. Contudo, essa representação não é feita através de um retrato de características físicas dos seres retratados. Partindo da concepção de que são as ações que caracterizam os seres animados, vemos que a caracterização de urubus, tatus, cachorros e outros animais se dá com a representação de seus movimentos, pela integração entre seus hábitos e os outros agentes da natureza:

1. DE URUBU

Aqui, no fim das enchentes, urubus andam a pé.
Quase nem precisam mais de avoar. Só caminham de

banda, finórios, saltando de uma para outra carniça,
lampeiros.

De outro modo, urubu é onnipresente. Está em
qualquer árvore do mundo em que debaixo dela um
bicho morre.

No alto da árvore mais próxima, antes mesmo do
bicho encomendar, urubu já discute, em assembleia,
com os primos, quem que vai no olho, quem que vai
no ânus. (BARROS, 2010, p. 229).

A visualização do urubu ocorre, primeiramente, sob a influência das condições de um ambiente específico, que lhe proporcionam determinadas práticas. Em seguida, vemos o elemento de universalização do animal, demonstrando que sua maneira de agir é semelhante em contextos diversos. E por fim, a representação pela perspectiva do próprio urubu, recriando situações de comunicação entre aqueles de mesma espécie e seus possíveis embates, divergências ou preferências. Dessa forma, vemos o urubu de perspectivas e ângulos distintos, o que promove uma quebra na ideia de imagem do real, ou imagem verdadeira. De acordo com o deslocamento do olhar, é possível modificarmos a maneira como vemos e (re) descobrir novas características naquilo que olhamos.

O olhar atinge um grau de maturidade suficiente ao estado de poesia quando consegue captar as coisas ao seu redor sem cerceamento de liberdade e controle da própria linguagem, que não deve se estigmatizar pelo uso regulamentado pelas atividades sociais:

(...) É pelo olho que o homem floresce. Ver
a tarde secando em cima de uma garça... Atrás das
árvores tortas nascem as horas mais prístinas. E só
debaixo do esterco besouros têm arrebóis. O que sei
aprendi no galpão. Desde ir em égua. Leitura não tive
quase. Não tenho apetrechos de idioma. Palavras não
têm lado de amontar comigo, entretanto. Tudo tem
seus lampejos e leicenços. A língua é uma tapagem.
E tão subterrânea a instalação das palavras em meu
canto como os silêncios conservados no amarelo (BARROS, 2010, p.224).

Dessa forma, podemos entender o porquê de visualizarmos a imagem do agente em sua relação de tensão e embate na luta pela sobrevivência. A descoberta de elementos ainda não descritos no objeto representado é possível quando a linguagem se flexibiliza e admite a transição para aspectos mais obscuros. Em 5. DE CACHORROS (BARROS, 2010, p. 234) vemos que a existência ativa de um animal ocorre devido ao inesperado desfecho de

sua ação, o que problematiza o olhar para um elemento específico de um quadro, com a percepção de nuances contíguas à mesma área de representação:

Biguá passeava no corixo, arregaçando água. Fazia avenida de tarde, o valsante!
 Cachorro observa das margens, com olho gordo.
 Biguá costura o rio na frente do cachorro. Desliza de leve, remenda água de baixo pra cima. Desfila.
 Cachorro espicha o olho úmido. E súbito pula sobre a ave.
 Biguá mergulha e aparece do outro lado.
 (...)
 Cachorro desiste humilde.
 Biguá se desfralda no sarã. Toma porre de sol. (BARROS, 2010, p.234-235)

A observação dos animais em relação dinâmica com a natureza leva a voz poética a refletir sobre os efeitos das cores, modos e ritmos, lançando no ar a dúvida: o significado é aquele referenciado ou a manipulação da linguagem torna a imagem observada mais carregada de atributos do que aqueles que ela realmente contém?

À força de brancuras a garça se escora em versos
 com lodo?
 (Acho que estou querendo ver coisas demais nestas
 Garças. Insinuando contrastes – ou conciliações? –
 Entre o puro e o impuro etc. etc. Não estarei impregnando de peste humana esses passarinhos? Que Deus os livre!) (BARROS, 2010, p. 236).

Concerto a céu aberto para solos de ave (1991) traz em seu percurso a experiência representada como um processo que resgata raízes e origens para, então, aplicar conhecimentos da vida experimentada na criação das imagens que são obtidas com o rompimento de fronteiras de espaço e tempo e fuga de convenções. O livro apresenta um tom didático, no sentido de ensinamento do processo criativo, começando da figura do avô até chegar à figura do neto. Com isso, percebemos a criação como aprendizado do passado e utilização desse aprendizado para o presente vivido.

O caderno, elemento escolhido para ser lido e preenchido ao mesmo tempo, no amadurecimento poético passa de uma geração a outra e assim por diante, num processo cíclico de constante revisão daquilo que já foi escrito. *A Introdução a um caderno de apontamentos*, primeira parte do livro, é uma explicação de uma genealogia poética, que

estabelece uma colagem de épocas distintas, fatos históricos e imagens de elementos que constroem a imagem de um avô e suas possibilidades de ser ouvido através da carne de seu corpo e de seus atos. A relação do homem com a natureza ocorre de forma harmoniosa, sendo que curiosamente um elemento de tecnologia industrial, artificial, se une à figura do avô, juntamente com um elemento natural:

A árvore frondara no salão.
 Meu avô subiu também, preso nas folhas e nas
 ferragens do Gramofone.
 Pareceu-nos, a todos, da família, que ele estava
 feliz.
 Chegou a nos saudar com as mãos.
 O pé-direito da sala era de dois metros e a telha
 era vã.
 Meu avô flutuava no espaço da sala entrelaçado
 aos galhos da árvore e segurando o seu
 Gramofone (BARROS, 2010, p. 272).

A imagem surreal é dada como se fizéssemos um movimento ascendente, numa sequência em que a câmera baixa capta gradativamente o irrompimento da árvore. O desenvolvimento de folhas e galhos de árvore dentro da casa promove a plenitude do avô que, à beira da morte, experimenta a condição de ser alto, elevado, como a árvore, e consegue propagar sua sonoridade através do Gramofone, que é substantivo próprio, tão importante que havia sido escondido no porão da casa em períodos de ameaça para renascer como uma espécie de ser híbrido homem-natureza-artifício. E mesmo se o Gramofone envelhecer e perder a capacidade de reproduzir música, ele assume nova função que o direciona sempre à sua função inicial, pois o contato com a natureza leva-o de reproduzidor de sons artificiais para a realização do som natural. O velho instrumento transforma-se em ninho de um pássaro.

A morte do avô cumpre um ritual de passagem, de transferência da informação, que bem manuseada torna-se sabedoria. Sua decomposição não é dolorosa, e sim necessária para a formação de outros seres, dentre eles animais, vegetais e o poeta, que também se alimenta de sua decomposição:

Doze dias antes de sua morte meu avô me
 entregou um CADERNO DE APONTAMENTOS.
 Os pássaros iam carregando os trapos
 Esgarçados de meu avô.

Ele morreu nu.
 Falam que meu avô, nos últimos anos, estava
 sofrendo do moral.
 Por tudo que leio nesses apontamentos, pela
 ruptura de certas frases, fico em dúvida se esses
 escritos são meros delírios ônticos ou mera
 sedição de palavras.
 Metade das frases não pude copiar por ilegíveis (BARROS, 2010, p. 274).

O *Caderno de apontamentos* apresenta cinquenta movimentos curtos, que se instauram como aforismos, axiomas, mas que quebram os paradigmas que tais construções geralmente buscam adotar. Num mosaico de lembranças, metamorfoses e união de diversos saberes, a estruturação sintática dos versos autoriza a possibilidade de novas imagens formadas por elementos opostos, que, metaforicamente, consubstanciam uns aos outros na fundação do poema. A reflexão sobre a relação entre palavras e a sugestão de imagens que elas podem fornecer está presente em vários dos cinquenta poemas-apontamento do caderno:

XIII
 Certas palavras têm ardimentos; outras, não.
 A palavra *jacaré* fere a voz.
 É como descer arranhando pelas escarpas de um
 serrote.
 É nome com verdasco de lodo no couro,
 Além disso é agriope (que tem olho medonho).
 Já a palavra *garça* tem para nós um
 sombreamento de silêncios...
 E o azul seleciona ela! (BARROS, 2010, p. 277).

Já que o signo linguístico é arbitrário, como propôs Ferdinand de Saussure, o poeta busca estabelecer a relação entre significante e significado de uma forma diferente, com a percepção do nome atrelada a sua função, as ações que os animais produzem. Dessa forma, não há convenção estabilizada nas imagens que os termos *jacaré* e *garça* suscitam, pois a amplitude de associações faz com que o silêncio tenha a mesma importância que a voz na produção do significado. A capacidade de representar o mundo através das palavras pode ser feita através de uma combinação aleatória, de *práxis* do código, assim como pode ser feita com o uso de descrições de qualidades, comportamentos e práticas dos seres.

Para obter êxito na representação do mundo através das palavras, o poeta pode buscar a linguagem dos pássaros ou criar a escrita em forma de sua própria imagem representada:

XXIV

Ouço uma frase de aranquã: ên-ên? ço-hô!
 ahê han? hum?...

Não tive preparatório em linguagem de
 aranquã.

Caligrafei seu nome assim  . Mas pode
 uma palavra chegar à perfeição de se tornar um
 pássaro?

Antigamente podia.

As letras aceitavam pássaros.

As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.

A letra mais bonita era a  (palmeira).

Garatujei meus pássaros até a última natureza.

Notei que descobrir novos lados de uma
 palavra era o mesmo que descobrir novos lados
 do Ser.

As paisagens comiam no meu olho.

(BARROS, 2010, p. 279-280).

A pergunta “pode uma palavra chegar à perfeição de se tornar um pássaro?” indica a intenção do poeta em apresentar uma escrita que se assemelhe ao máximo à própria identidade do objeto representado, tornado forma e conteúdo unidade de percepção da imagem. A remissão à escrita do alfabeto grego demonstra que na tradição literária, na sabedoria da antiguidade, já se buscava essa linguagem em que “as letras aceitavam pássaros”. Sendo assim, a poesia se constrói nessa tensão entre a busca da palavra que mais se identifica à própria coisa, seja pela sonoridade, ou pela organização dos elementos no contexto, que, em suma, são a capacidade de “descobrir os novos lados de uma mesma palavra”.

O *Caderno de andarilho* é uma organização que demonstra a mobilidade do poeta na criação do verso e sua capacidade de criar a partir da obra já existente. Esse andarilho (poeta) capta percepções, formas, temas de outros cadernos (como o de apontamentos) para construir sua própria perspectiva, que se constrói gradativamente na reflexão sobre os elementos constitutivos do livro literário, e, por conseguinte, da poesia. À *Apresentação*, ao *Retrato* e ao *Prefácio* segue-se o *Caderno de andarilho*, como corpo textual de máximas, poemas feitos numa construção semelhante a provérbios, embora com função inversa: decodificar a “verdade” das coisas como algo pronto e acabado:

Pessoa que lê água está sujeita a libélula.

A água lírica dos córregos não se vende em farmácia.
 No inverno as anhumas verdejam de voz.
 Um rio quando se espraia dorme entregue a si
 mesmo, dorme às conchas... (BARROS, 2010, p. 289, 290, 292).

Todos os versos, que se valem também da sabedoria popular, alimentam a simplicidade como elemento de observação e lapidação no trabalho de construção poética.

4.3 A experiência e a criação

Ensaaios Fotográficos (2001) é uma obra em que Manoel de Barros tematiza e promove experimentações de trabalho com uma linguagem que se articula na representação de imagens transgressoras e geradas em constante adensamento. O livro se divide em duas partes: ENSAIOS FOTOGRÁFICOS E ÁLBUM DE FAMÍLIA, que se caracterizam, respectivamente, pela tematização da imagem que surge na manipulação inovadora de elementos básicos e pela experimentação do tema esquematizado na visualização das imagens de memória e compreensão da escrita no momento em que esta se realiza.

O primeiro poema já anuncia que a concepção de fotografia e os objetos procurados pela objetiva não são vinculados à ideia de imagem como reflexo do real:

O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.
 Entretanto tentei. Eu conto:
 Madrugada a minha aldeia estava morta.
 Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
 as casas.
 Eu estava saindo de uma festa.
 Eram quase quatro da manhã.
 Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
 Preparei minha máquina.
 O silêncio era um carregador?
 Estava carregando o bêbado.
 Fotografei esse carregador.
 Tive outras visões naquela madrugada.
 Preparei minha máquina de novo.
 Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
 Fotografei o perfume.
 Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
 pedra.
 Fotografei a existência dela (BARROS, 2010, p. 380-381).

Além de buscar os objetos que serão fotografados em lugares inusitados, o poeta também quer extrair desses elementos retratados suas características menos evidenciadas e, portanto, mais representativas, já que dimensionam o plano fotografado de um modo que não é usualmente percebido.

Nessas experiências fotográficas do poeta, há espaço para “fotografar o perdão” ou mesmo “uma paisagem a desabar sobre uma casa” (BARROS, 2020, p. 380). Note-se que esta última imagem se relaciona com o tempo que não é corrente e não se define exatamente. A procura é pelo ‘sobre’, o momento de eclosão de um movimento que está prestes a acontecer. O ‘sobre’ pode ser percebido através da contemplação de um olhar atento, que, assim como uma câmera fixa, num plano geral, fixa-se em determinado ponto privilegiado pela visão perspectiva ou por um corpo que se movimenta e intervém, ora assumindo a posição de protagonista dos fatos, ora conectando elementos de transição e continuidade entre as sequências. Todavia, para conseguir chegar a tais fotografias o poeta deve trabalhar arduamente, como um roceiro que capina o dia inteiro para limpar o terreno e prepará-lo para o plantio:

O ROCEIRO

No clarear do dia vou para o roçado
A capinar.
Até de tarde tiro o meu eito: arranco inços tranqueiras,
joás e bosta de bugiu que não serve nem pra esterco.
Abro a terra e boto as sementes.
Deixo as sementes para a chuva enternecer.
Dou um tempo.
Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel
Na maior masturbação com as pedras e as rãs (BARROS, 2010, p. 380-381).

Ao retirar as pragas, os adjetivos, o texto ganha um formato mais livre, que compõe com maior definição o contorno do objeto retratado. Este vem à tona através da adesão aos corpos atraídos por ele, da mistura entre opostos e/ou complementos.

A metáfora se desnuda na revelação de seus próprios atributos, mas, ainda assim, torna-se implícita no modo de seu dizer:

O COMPARAMENTO

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
 folhas secas, penas de urubu
 E demais trombolhos.
 Seria como o percurso de uma palavra antes de
 Chegar ao poema.
 As palavras, na viagem para o pôem, recebem
 nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
 E demais escorralhas.
 As palavras se sujam de nós na viagem.
 Mas desembarcam no poema escorreitas: como que
 filtradas.
 E livres das tripas de nosso espírito (BARROS, 2010, p. 382-383).

Ao livrar-se “das tripas do nosso espírito”, o poema atinge “o reino das imagens, o reino da despalavra” (BARROS, 2010, p. 383), como o poeta adverte, o que é possível, pois a ideia de transformação, de construção em movimento está presente nas representações que o poeta busca para suas fotografias:

O VENTO

Queria transformar o vento.
 Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
 Eu precisava pelo menos de enxergar a parte física
 do vento: uma costela, um olho...
 Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
 de uma voz.
 Quando se disse que o vento empurrava a canoa do
 índio para o barranco
 Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a
 canoa do índio para o barranco.
 Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.
 Estava quase a desistir quando me lembrei do menino
 montado no cavalo do vento – que lera em
 Shakespeare.
 Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos
 prados com o menino.
 Fotografei aquele vento de crinas soltas (BARROS, 2010, p. 384-385).

Na busca da forma que não estigmatiza a imagem representada, o melhor exemplo encontrado é justamente outra imagem literária, que é tornada possível através da desconstrução da ideia de que a imagem física não se polariza em designações mais abstratas. As conexões estabelecidas se abrem em múltiplas possibilidades quando se admite que as relações de contiguidade e comparação não sofrem uma indexação prescritiva na criação poética:

O CASAMENTO

Tentei propor uma aventura linguística.
 Queria propor o enlace de um peixe com uma lata
 Uma lata é uma lata é uma lata é uma lata.
 Busquei contiguidades verbais.
 Busquei contiguidades substantivas para fazer
 o casamento (BARROS, 2010, p. 388).

A aventura proposta pelo poema cria imagens inquietantes, aparentemente disformes, mas ao mexer com a forma rígida das coisas, com as convenções pré-estabelecidas, temos a percepção de que a função e a representação dos seres e objetos são postas em deslocamento, ou seja, transportadas para outra conjuntura que também as compreende. O enlace entre peixe e lata ocorre em consequência de uma enchente, portanto, podemos dizer que a união entre peixe e lata é feita de modo natural, não há intervenção do homem. Este intervém na linguagem para referenciar os acontecimentos do mundo, fazendo com que as palavras também tenham a possibilidade de se unir em novas situações criando imagens que se aproximam de vários modos de ver as coisas.

Na segunda parte do livro, *ÁLBUM DE FAMÍLIA*, temos a representação de um amadurecimento do modo de fazer poético, que se consolida como força criadora e criativa durante a infância, por ser esta a fase em que a liberdade para (re) construir a língua está mais presente, e a preocupação com o registro ou informação da verossimilhança não está em evidência. Por isso, o autorretrato autoriza a presença do fingimento, da mentira, da invenção:

AUTORRETRATO

(...)
 Escrevi 14 livros
 E deles estou livrado.
 São todos repetições do primeiro.
 (Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim)
 (...)
 Tenho uma confissão: noventa por cento do que
 Escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira (BARROS, 2010, p. 390).

A capacidade de assumir outras identidades e praticar ações diversas em contextos diferentes faz do poeta uma figura que se desloca entre os vários “eus” representados, não sendo necessário estabelecer limites e medidas para a sua criação. Desde criança esse poeta se mostra interessado em entender e manipular as palavras, seus sons, suas

possibilidades de encaixe. Para ele, poeta em formação, “assumir as suas irresponsabilidades” é “entrar no mundo das imagens” (BARROS, 2010, p. 390) e esta entrada é efetuada com consciência sobre o uso da linguagem, que pode resultar em desdobramentos de perspectivas e pontos de vista dos elementos retratados, bem como propiciar o encontro entre disfunção e utilidade e entre baixo e elevado. O pensamento exposto no poema nos faz lembrar de T.S. Eliot e sua reflexão sobre a importância de escrever um livro que é simultâneo a toda tradição literária que forma o poeta e faz com que ele chegue à maturidade (ELIOT, 1989, p. 38-39). Ao mesmo tempo em que escrever um livro é “livrar-se dele”, é impossível continuar escrevendo sem voltar-se para o passado e para a experiência de leitura e escrita do autor, portanto, “todos (os livros) são repetições do primeiro”. Mas o repetir aqui já é uma nova forma, um novo corpo. A repetição é do ato da escrita, o que faz com que, ao ativar essa faculdade, o poeta escreva ao lado de seus conterrâneos e de toda a universalidade literária, da poesia de Castro Alves a Homero, por exemplo.

A reorganização sintática e semântica transforma as relações que ocorrem em quadros triviais do cotidiano. Sendo assim, as imagens advindas desse processo também serão compostas por associações e percepções que se reconstroem pela metamorfose, pelo fragmento, pela ruptura de significados estanques e unidirecionais. Poemas como PALAVRAS (2010, p. 392-393), BORBOLETAS (p. 393) e COMPORTAMENTO (p. 393-394) demonstram que a desestruturação da linguagem proposta pelos textos é, na verdade, uma nova estruturação, que acompanha as mudanças e transformação das relações entre homem e mundo.

Com essa perspectiva adotada, a possibilidade de adoção do ponto de vista de uma borboleta indica que não há outro modo de sentir e entender as coisas senão ocupando integralmente lugar e atributos do elemento com o qual a enunciação do poema se identifica. O sentido das palavras que é modificado nos poemas leva a novos comportamentos, que não nos remetem necessariamente à extinção de outros modos existentes, e sim à aceitação de olhares que se permitem a aventuras linguísticas que colocam em movimento o “reino das imagens”.

Menino do mato (2010) é o mais recente livro publicado por Manoel de Barros. Nesta obra, vemos o homem que se volta para a terra, para a infância, para o ambiente onde pode perceber melhor suas origens. O pai, o avô, Bernardo e personagens de outros livros de Barros aparecem e se encontram na memória e na experiência de construção poética. As duas partes de *Menino do mato* constroem um movimento que parte da fluência da consciência

liberada na linguagem de versos longos, descritivos e chega aos movimentos de sequências curtas, entrecortadas por definições poéticas e recortes de lembranças, leituras, apontamentos e notações. Desde a infância, o eu poético procura ver as coisas de um modo não convencional:

O menino tinha no olhar um silêncio de chão
e na sua voz uma candura de Fontes.
O pai achava que a gente queria desver o mundo
para encontrar nas palavras novas coisas de ver
assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do
rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão
de uma pedra (BARROS, 2010, p. 449).

Esse desver o mundo é, de fato, transver o mundo, atravessar as fronteiras da imagem naturalizada pelo dia a dia para torná-la indagação, descodificação daquilo que o olho vê sem interagir com suas formas. O olhar é o elo que liga pai, filho e o eu que se apresenta como voz poética no poema.

O poeta em formação e Bernardo, representação da fluência criativa do contato entre o homem e a natureza, (des) cobrem a fonte de onde emanam as energias vitais da poesia:

A gente só gostava de usar palavras de aves porque
eram palavras abençoadas pala inocência.
Bernardo disse que ouvira um vento quase encostado
nas vestes da tarde.
Eu sonhava de escrever um livro com a mesma
inocência com que as crianças fabricam seus navios
de papel.
Eu queria pegar com as mãos no corpo da manhã.
Porque eu achava que a visão fosse um ato poético
do ver (BARROS, 2010, p. 453).

Escrever um livro é fazer com que o ato poético seja uma nova visão do mundo. Desde o passado primordial, os elementos se encaixam com precisão na consecução da criação, que é proporcionada pela fusão, pela interconexão de elementos:

VI

Desde o começo do mundo água e chão se amam

e se entram amorosamente
 e se fecundam.
 Nascem peixes para habitar os rios.
 E nascem pássaros para habitar as árvores.
 As águas ainda ajudam na formação de caracóis e das
 suas lesmas.
 As águas são a epifania da criação (BARROS, 2010, p. 455).

A segunda parte do livro, que é *Caderno de aprendiz* fundamentalmente porque a criação é um intenso (re) conhecimento do mundo, reúne movimentos que oscilam da continuidade das descrições e imagens da memória até os versos sentenciais, curtos, que definem, problematizam e, sobretudo, redimensionam a relação entre espaço e tempo do poema, seja pela aceleração da proposição ou mesmo pela ambígua percepção entrevista na interrogação retórica:

4
 Escrever o que não acontece é tarefa da poesia.
 6
 Eu gosto do absurdo divino das imagens.
 8
 Para cantar é preciso perder o interesse de informar.
 16
 Visão é recurso da imaginação para dar às palavras
 novas liberdades? (BARROS, p. 458, p. 459).

A constatação de que o mundo retrata a criação e, que, portanto, o criador é aquele que vivencia as sensações dos acontecimentos, leva a poesia a ser teorizada com a exposição de sua própria engrenagem, seu realizar-se:

18
 Bernardo armou sua barraca na beira
 de um sapo.
 Ele era beato de sapo.
 Natureza retrata ele.
 Bernardo é criador.
 Ele viu um passarinho sentado no ombro do arrebol.
 Lagarto encostava nele para dormir (BARROS, 2010, p. 460).

A desautomatização do ver, transformando-o no olhar que observa, que perscruta, faz com que as palavras ganhem amplitude na elaboração dos versos:

21

Eu bem sabia que a nossa visão é um ato
poético do olhar.
Assim aquele dia eu vi a tarde desaberta
nas margens do rio.
Como um pássaro desaberto em cima de uma pedra
na beira do rio (BARROS, 2010, p. 461).

A relação entre visão e poesia pode ser percebida em vários poemas da primeira parte do livro e os versos apresentam a premissa de que o modo de olhar faz com que as coisas simples tornem-se matéria de poesia:

22

Eu estava parado no meio de uma oração
como se eu estivesse desenvolvido a vermes.
Veio a minha professora e me ensinou:
Tudo o que você tem de fazer é tirar do
seu texto as palavras bichadas de seus
próprios costumes – falou!
Poesia é um desenho verbal da inocência! (BARROS, 2010, p. 461).

A compreensão de poesia como “um desenho verbal da inocência” abre espaço para a exploração da criatividade que a inocência permite, realizando o redimensionamento das palavras, que é a fuga da repetição cotidiana, do trabalho automático. Ao “tirar do texto as palavras bichadas de seus próprios costumes”, o poeta não busca necessariamente um novo vocabulário, o mais importante para ele é reconhecer a capacidade de movimentação dos desenhos verbais através da disposição dinâmica de suas palavras.

O conhecimento, que é mediado também pela academia, instituição de diálogos frequentes e troca de saberes, é absorvido pela escrita criadora, alimentando-se de leituras que vão de Tzvetan Todorov a Herbert Read:

30

(...) Todorov escreveu que a linguagem poética
pertence à pré-história.
Pensei que a conversa que ouvira, um dia,

das rãs com as pedras e das pedras com
as águas.
Havia de ser linguagem pré-histórica e até
quase poética.
Faltasse talvez apenas a harmonia das
palavras (BARROS, 2010, p. 463)

32

Vinham de longe para mim os silêncios
desprezados.
Até mesmo eu achei o silêncio das pedras menos
do que desprezados.
Mais tarde eu li em Herbert Read que as
metáforas fazem o caminho das origens.
Pois que as minhas visões tinham tudo a ver
com o caminho das origens (BARROS, 2010, p. 463-464).

Essa leitura é absorvida pela conjugação do simples na elevação de sua espontaneidade, o que permite a consumação da vida na poesia. O leitor da poesia de Manoel de Barros é o leitor crítico e reflexivo, apontado por João Alexandre Barbosa como exigência da poesia brasileira do século XX (1986, p. 13-37). Para o estudioso, a poesia caminha cada vez mais em direção ao leitor, o que faz com que o texto poético não prescindia de um público com experiência de leitura, muitas vezes de teoria e crítica literária.

O aproveitamento do silêncio das pedras desprezadas possibilita ao poeta a concretização da metáfora adequada a sua criação poética. Voltar à origem é sempre um ato de criação poética. A concatenação entre sonho e realidade e entre abstrato-concreto dão ao poema a capacidade de criar imagens que são ao mesmo tempo fugazes e desencadeadoras de reflexões mais profundas:

31

Os sonhos não têm comportamento.
Sempre havia de existir nos sonhos daquele
menino o primitivismo do seu existir.
E as imagens que ele organizava com o
auxílio das suas palavras eram concretas.
Ele até chegou um dia a pegar na crina
do vento.
Era sonho? (BARROS, 2010, p. 464).

A organização das palavras é consciente, o resultado é que pode construir as imagens inusitadas, que, à primeira vista, causam estranhamento, mas, após uma percepção

mais demorada, passam a certeza de que os aspectos humanos referenciados durante o sono, com a representação do primitivismo, podem se encaixar à ideia de realidade, colocando em xeque a divisão entre aquilo que pode vir a ser e aquilo que é. A diferença aqui está no fato de não se propor uma linguagem utilitária, e sim uma construção poética:

A linguagem utilitária designa as coisas; a poesia expressa as pré-coisas; o pensamento lógico e racional representa os entes, as coisas, enquanto a poesia dá voz ao Nada; a ciência constitui um saber ancorado em formas e limites, já a poesia exerce uma ignorância que é a sabedoria do deslimite (LEITE, 2010, p. 83).

Sendo assim, ver e escrever são sinônimos para o menino que realiza suas experiências de vida para entender melhor sua forma de lidar com as palavras e com as imagens às quais se incorpora. Desde o primeiro poema, as sensações vão se intensificando e os sentidos corporais associados uns aos outros possibilitam a imersão completa no universo das cores, sons e formas:

36
 O *Primeiro poema*:
 O menino foi andando na beira do rio
 e achou uma voz sem boca
 A voz era azul.
 Difícil foi achar a boca que falasse azul.
 Tinha um índio terena que diz-que
 falava azul.
 Mas ele morava longe.
 Era na beira de um rio que era longe.
 Mas o índio só aparecia de tarde.
 O menino achou o índio e a boca era
 bem normal.
 Só que o índio usava um apito de
 chamar perdiz que dava um canto
 azul.
 Era que a perdiz atendia ao chamado
 pela cor e não pelo canto.
 A perdiz atendia pelo azul (BARROS, 2010, p. 466).

A sequência do poema é encadeada pela continuidade entre elementos que se completam e representam a direção percorrida pelo eu-lírico. O menino é exibido inicialmente como num *travelling*, que o acompanha às margens do rio. Vários personagens e elementos vão aparecendo no quadro, que sugere a visão do garoto e suas descobertas. Buscar a origem da linguagem no primeiro poema, na imagem do menino, é pensar como Octavio Paz, quando

este afirma que “a poesia pertence a todas as épocas; é a forma natural de expressão dos homens” (PAZ, 1989, p. 83). Sendo assim, buscar a origem da linguagem é buscar a origem da poesia, pois “a poesia ignora o progresso ou a evolução, e suas origens e seus fins se confundem com os da linguagem” (PAZ, 1989, p. 83).

São várias identidades e várias subjetividades que se apresentam aos olhos do poeta. Essa procura de correspondência entre voz e boca, entre cor e linguagem estabelecem novas possibilidades de comunicação e visualização das relações entre leitor, eu poético, autor, obra.

As várias conjunções e conjugações de subjetividades e identidades da poesia manoelina representam o anseio contemporâneo, que é levado ao extremo no pós-modernismo, de flagrar e mostrar a imagem multifacetada, fragmentada, difícil de definir com um olhar rápido, sem uma aproximação mais atenta. A morte do autor, anunciada por Roland Barthes, nos faz repensar as relações entre autoria, subjetividade, estratégias de enunciação e composição literárias. Na poesia, o abandono gradativo do eu empírico cultivado no romantismo se expande no modernismo e abre espaço para uma nova relação entre subjetividade e autor.

Embora o poeta contemporâneo não prescindia de sua biografia ao escrever, tanto é que as figuras que Manoel de Barros evoca não são necessariamente invenções de sua mente, a escrita apresentada não é confessional, e sim extensão das coisas do mundo, das quais o próprio poeta faz parte. Dessa forma, as marcas de sua formação vão aparecer de alguma forma naquilo que escreve. A poesia de Manoel de Barros, desde seu início, articula a possibilidade de transfigurar e metamorfosear as imagens através das palavras.

O trabalho do poeta com a colagem, aceleração do fragmento e descontinuidade das imagens se desenvolve de uma maneira próxima ao cinema artístico, que sai de um período de progressão clássica das relações de espaço e tempo para mergulhar num universo de apagamentos, valorização do corte e da experiência de turbilhão de informações que o homem contemporâneo vivencia.

De *Poemas concebidos sem pecado*, em que a imagem ainda é vista como unidade, embora não apresente linearidade constante no desenrolar das ações e das sequências apresentadas, até *Menino do mato*, em que a nitidez dá definitivamente lugar a sinapses, ao movimento de intersecção tênue, vemos que a metáfora se torna cada vez mais fugidia, tanto

no que se refere às intertextualidades, quanto ao ritmo dos versos, que se desloca entre o sentencial, o descritivo e o verso quebrado por representações que subitamente ganham de assalto o primeiro plano da estrofe.

5 A CINEMA E POESIA EM GLAUBER ROCHA

“O cinema só será quando o cineasta se reduzir à condição de poeta”

(ROCHA, 1987, p. 53)

A cinematografia de Glauber Rocha é marcada por seu contato com a literatura e as outras artes, de um modo geral. Estudioso, o cineasta teve um constante trabalho de crítica e prática cinematográfica, que nos é revelado em artigos jornalísticos, livro e em suas produções fílmicas. A relação de Glauber Rocha com o cinema novo é, de algum modo, semelhante à relação de Mário de Andrade com o modernismo literário brasileiro. Ambos seguiram teorizando, produzindo e revendo seus conceitos através da própria prática artística, o que os tornou mais conscientes de suas limitações e possibilidades de transformação.

Em toda a produção fílmica glauberiana é possível notarmos um viés metatextual que nos fornece temas e técnicas que são problematizados de modo recorrente em sua obra. A proposta de diálogo com a poesia pode ser acompanhada com maior nitidez em três de seus principais filmes: *Barravento*, *Terra em Transe* e *Deus e o Diabo na Terra do*

Sol. Cada obra, a seu modo, redimensiona a amplitude da poesia do século XX, com suas diversas facetas e modos de articulação do material literário, que pode assumir acentos épicos, dramáticos e líricos, permanecendo numa zona de trânsito fluente entre poesia e cinema.

A cinematografia glauberiana é marcada por seu forte teor político e preocupação com a configuração social brasileira, que possui seus mecanismos de alienação e atraso no pensamento coletivo sobre o patrimônio nacional. A maneira como o artista trabalha esses temas, ao mesmo tempo em que expõe feridas, cruezas do cotidiano, utiliza-se de elementos que dão um desenvolvimento poético, que, pelo contorno das figuras e episódios mais feios e dolorosos, acaba por transformá-los em belas imagens artísticas, seja pela valorização do pequeno, do ser sofrido e desamparado, captado em sua mais profunda representação, seja pelos problemas políticos e sociais, discutidos com uma verve simbólica, com o uso da alusão, da metáfora, como necessidade e possibilidade de reflexão sobre os perigos do cerceamento da liberdade e da opinião, o que se em sua primeira grande obra foi um prenúncio da situação que no país se instalaria, nas seguintes tornou-se um emblema, embora não tenha nascido para isso, mas, em sua multiplicidade, também obteve esse alcance. Para Glauber, é importante o trabalho com a montagem, desde a criatividade que busca um diálogo com Eisenstein, na montagem ideológica ou intelectual (Cf. MARTIN, 2003, p.152-155), que cria relações de compreensão num nível metafórico e o uso da montagem rítmica (MARTIN, 2003, p. 148-152), que transforma a métrica do filme em elemento significativo para a compreensão dos sentidos da obra.

5.1 Síntese e paralelismo em *Barravento*

O filme *Barravento* é uma obra densa que alia múltiplas perspectivas e contradições na representação do modo de vida de uma colônia de pescadores. A montagem do som e das cenas cria um ritmo que oscila entre a descontinuidade, marcada por cortes velozes e pontualmente marcados, e sequências mais longas, nas quais os rituais do candomblé e as canções da capoeira impulsionam os movimentos das personagens do filme. As primeiras cenas já nos instalam no cenário principal da obra, ressaltando a dualidade imposta pelos costumes e tradições dos pescadores. O mar e o céu serão pontos de equilíbrio e conflito durante o filme. Vemos, inicialmente, uma panorâmica no céu nublado. Num *raccord*

de movimento, percebemos a integração de céu, mar e praia, com o auxílio de um *travelling* lateral, que nos leva do mar para a praia. De repente, um corte abrupto nos transfere para a imagem de um negro, em primeiro plano, tocando seu objeto de percussão, um atabaque. Nessa sequência, podemos observar um *raccord* sobre o olhar, sendo que a continuidade é possibilitada pela ambiguidade do ponto de vista. O mar, a praia e o céu são personificados com suas forças míticas, como se observassem o ritual africano e fossem observados, já o espectador se encontra no meio desse vai e vem, pois é observado pela natureza mítica e pelo negro, assim como observa o homem e os elementos personificados da paisagem. É importante notar que os sons do atabaque e das ondas do mar se entrecruzam, destacando que uma ação intervém e age efetivamente sobre a outra. Em seguida, os créditos da produção do filme são anunciados, proporcionando um destaque para a equipe que desenvolveu a obra, colocando-a literalmente dentro do filme.

A montagem do som em *Barravento* é muito significativa na construção da síntese e do paralelismo que surgem como prisma no decorrer das sequências. O som do mar e do vento litoral assumem aspectos de instabilidade e harmonia nas relações entre as personagens e é entrecortado muitas vezes pela música religiosa e pela dança africana. Os elementos míticos presentes no filme são personificados por esse encadeamento sonoro, o que pode ser observado principalmente no que se refere à figura de Iemanjá, que aparece na calmaria ou na fúria da natureza. Ismail Xavier divide a obra em sete blocos narrativos para facilitar a análise de especificidades de algumas sequências do filme. De acordo com o autor, que admite que a tradução da obra em explicações sobre sua estrutura é sempre uma espécie de traição, os blocos que sintetizam as passagens do filme seriam: Bloco I: Chegada de Firmino. Bloco II: Firmino desfere o primeiro ataque contra Aruã. Bloco III: Centrado na questão da rede. Bloco IV: A comunidade revive seus mitos. Bloco V: A profanação de Aruã se consuma. Bloco VI: O Barravento se consuma. Bloco VII: Desenlace (XAVIER, 2007, p. 27-30). Esta divisão poderia conduzir à impressão de que a linearidade é uma constante no filme e que o ritmo permanece estável durante a representação dos episódios. Mas a combinação de elementos não se faz de forma direta:

Exibindo uma descontinuidade flagrante e reiterando uma forma oblíqua de passar certas informações até elementares, a narração do filme cria um arranjo que não facilita a apreensão. Às vezes as coisas andam muito depressa, às vezes algo fundamental é dito na periferia de um diálogo e, quase sempre, as coisas não estão

arranjadinhas nos seus lugares como o retrospecto talvez faça supor (XAVIER, 2007, p. 33).

O ato de retirada da rede de pescaria do mar é apresentado como um ritual, os movimentos ritmados pelo canto e pela dança das pernas dos pescadores dão o tom da tarefa diária dos trabalhadores da colônia. A câmera fixa apresenta o grupo de pescadores trabalhando. A profundidade de campo permite observar grande extensão de areia e os pescadores se encontram na metade horizontal do quadro. Além dos homens, no centro, vemos o mar e o céu nublado, que completam a metade superior do quadro. Durante a sequência, predominantemente captada em câmera fixa, alguns pescadores surgem para se juntar ao grupo. Há, nessa sequência, o enquadramento alternado das pernas e braços das personagens para ressaltar a força dos pescadores, que, no caso de Aruã, o único a ser visto nesse momento em primeiro plano, ganha teor mítico. A força desse pescador, como sabemos na progressão do filme, é associada a divindades do mar, para as quais os moradores da colônia fazem suas oferendas.



Figura 1 Fotograma do ritual de pesca em *Barravento*.

A aparição da personagem Firmino é abrupta, demonstrando que sua chegada é o indício de desarmonia e conflito naquela comunidade tranquila e pacífica. Ele surge, por trás de um farol (do qual visualizamos apenas uma parte) num terreno pedregoso, de difícil caminhada e, seu andar, fluente pela dança que seu corpo ensaia, simboliza uma pessoa enigmática e ao mesmo tempo dinâmica no desenvolvimento da trama. A câmera permanece

fixa durante a sequência, enquanto o homem caminha em direção à objetiva, até sair, finalmente, do enquadramento, pela margem direita. Em seguida, há uma sequência de planos curtos, mostrando a retirada da rede em plano médio. O *raccord* de movimento sinaliza os passos dos pescadores, numa espécie de dança, na qual o enfoque recai nas pernas e braços em esforço físico.

A chegada de Firmino, bem vestido e sorridente, apresenta-se como possível contraponto à figura dos pescadores, que vestem roupas rasgadas e possuem semblantes cansados, sofridos. O rapaz, que havia “saído” de cena, tem sua caminhada recuperada, reforçando a ideia de um viajante recém-chegado. Sua trajetória se desenvolve rumo à câmera fixa. Num *raccord* de movimento, percebemos o farol, visto parcialmente há pouco, agora em sua totalidade, sendo que Firmino se distancia cada vez mais dele, o que indica que o jovem se aproxima rapidamente da aldeia. O dualismo Aruã *versus* Firmino já se estabelece na primeira cena entre os dois: enquanto o primeiro oferece bebida gratuita aos pescadores, o último tenta ignorar a curiosidade que o visitante provoca no grupo. A recusa de Aruã em relação às ideias de Firmino se converte na identificação gradativa com alguns aspectos de seu opositor:

Essa identidade de situação frente a Firmino não se evidencia apenas no nível do enredo, pois ao abandonar Buraquinho numa atitude pessoal, Aruã deixa a pergunta: voltará algum dia para completar a repetição? Ela se faz presente na própria forma da narração. Ao longo do filme, os discursos de Firmino assumem uma imitação teatral-didática na *mise-en-scène* e o enquadramento o isola dos pescadores. Discursa praticamente para a câmera e encontra seus ouvintes numa suposta plateia fora do mundo de Buraquinho. Quando Aruã, no final, esboça a mesma postura doutrinária diante dos pescadores, o enquadramento também o isola e põe em suspenso sua figura, filmada em ligeiro *contra-plongée* (câmera baixa), de modo a recortar o céu chapado ao fundo (XAVIER, 2007, p. 31).

A identificação de Aruã com o comportamento de Firmino será apresentada não apenas na representação do comportamento, a própria técnica de construção das sequências deixará evidenciada a ideia de repetição, num ato que coaduna forma e conteúdo.



Figura 2 Sequência da apresentação de Firmino aos pescadores da aldeia de Buraquinho. Alternância entre o trabalho dos pescadores, ritual de candomblé e prenúncio do Barravento. A profundidade de campo põe o espectador numa posição privilegiada para perceber as ações das personagens.

A festa ocorrida logo após a chegada de Firmino, regada à dança e canto, é apresentada em uma longa sequência, na qual os convivas são chamados a dançar consecutivamente por parte de um cantador líder. A dança e a música são harmonizantes, o que podemos perceber na integração entre Firmino e Aruã, que dançam lado a lado. O recém-chegado visitante demonstra que não perdeu sua afinidade com certas tradições locais, embora conteste outras, como o sistema de trabalho arcaico e precário utilizado. Firmino sai da roda de dança para tentar trazer uma mulher, Naína, para dentro da festividade. Com a recusa da moça e a insistência de Firmino, surge um desentendimento entre este e Aruã. Os pescadores evitam a briga, mas o conflito entre Aruã e Firmino fica mais evidente, ao passo que também começamos a conhecer a figura de Naína. Esta personagem aparece como um ser frágil, em desajuste com o restante da comunidade. Reiteradas vezes, vemos seu rosto aparecer em primeiro plano, focalizando o medo em seus olhos verdes diante dos rituais religiosos propostos pelos líderes espirituais da comunidade.

Afora o fato de ser branca numa comunidade predominantemente negra, nada parece diferenciar Naína das outras mulheres do vilarejo, o que causa dúvidas sobre sua inadequação ao espaço onde vive. Sabemos de sua origem e as atribuições míticas concernentes a ela de um modo peculiar. Em vez de criar uma sequência representativa da memória da personagem anciã, que conhece a história de Naína, o que acompanhamos é a imagem de ondas quebrando-se em rochas para evocar uma espécie de castigo sofrido pela desobediência do pai da moça em relação aos preceitos divinatórios. É a atualização do mito, que, pela narração de seus elementos, exhibe uma aura de passado grandioso e superior, narrar o passado significa, sobretudo, o respeito às divindades que comandam as ações e os comportamentos no momento presente.

Esse respeito à figura da divindade é conservado no filme, pois o tratamento dado às personagens mitológicas é sempre exercido num universo simbólico. Embora a perspectiva do filme não seja necessariamente de adesão à presença dos mitos como realidade empírica, a não afirmação ocorre com respeito à crença e representação de episódios que, de forma conotativa, podem ser aceitos na visão dos pescadores que vivenciam esse mito. O tempo nesse jogo entre vida dos pescadores e lendas associadas a ela ganha uma dupla possibilidade de representação:

Se há um tempo que corre em linha reta, expresso na rede que vem da cidade, na acumulação dos exploradores e na pregação de Firmino que atinge Aruã, há também um tempo circular, de repetição indefinida, expresso nas reproduções das lendas, na regularidade dos rituais e no próprio jogo de compensações, que faz da integração de Naína no sistema religioso a contrapartida da perda de Aruã, que se desgarra para viver a história. Esse jogo de compensações se evidencia no desenvolvimento geral do filme, pela simetria bem precisa entre os dois movimentos – de exílio, no caso de Aruã, e de integração, no de Naína –, e também é claro na montagem paralela que associa os dois fatos decisivos desses trajetos cruzados: a profanação de Aruã e os rituais de purificação de Naína no terreiro (XAVIER, 2007, p. 50).

Essa convivência entre tempo mítico e tempo cronológico cria uma dimensão complexa, que é acelerada em alguns momentos e se atenua em outros, deixando a relação entre as personagens muito dinâmica, principalmente no que se refere a mudanças de comportamento e ações abruptas, como é o caso de Naína, que é passiva, estática, mas apresenta forte inclinação para Aruã em determinados momentos do filme.

Naína tem falas curtas e sua expressividade corporal e gestual indicam sua fragilidade e insegurança. Assim como Aruã tem seu contraponto em Firmino, Naína também tem seu contraponto em Cota. Esta personagem é sensual, independente e autônoma. Embora demonstre sentimentos por Firmino, o que lhe trará danos irreparáveis, integra-se naturalmente à vida da comunidade, exaltando sua capacidade de sedução sobre os pescadores. Sua sensualidade será determinante para o desencadeamento do barravento e da desintegração da vida na aldeia.

Barravento é um fenômeno que pode ser explicado tanto pelo viés mítico como pela perspectiva científica. Dessa forma, percebemos que os questionamentos sobre alienação por causa da aceitação religiosa não se estabelece de maneira integral no filme. Todos os fenômenos que são atribuídos a divindades, como tormentas, pescarias bem-sucedidas e outros acontecimentos semelhantes, ocorrem de maneira sugestiva, deixando para o espectador a possibilidade de optar por uma das explicações ou mesmo entender que ambas se interpenetram, haja vista a configuração de algumas personagens. Firmino, por exemplo, é descrente da submissão dos pescadores à religiosidade, a atividades transcendentais, mas opta por feitiço na tentativa de atingir seu oponente Aruã. Ao querer acordar Aruã de sua letargia e convocá-lo para a fuga rumo à cidade, Firmino, contraditoriamente, crê em forças míticas superiores. A explicação para a não concretização do feitiço também segue caminho semelhante. Aruã, na perspectiva mítica, é protegido e não pode ser atingido por feitiço, ou, na perspectiva cética, ele não sofre danos pela própria insustentabilidade do método utilizado. Essa mudança de perspectivas e de pontos de vista sobre as ações no filme pode ser vista como uma movimentação de identidades e alteridades que não se separam na realização do ato de olhar:

O transe e as práticas de candomblé estão presentes em *Barravento* não só como ‘mistificação’, mas como celebração, violência plástica e sensualismo, como *experiência estética e gnose*, o ‘barravento’ (súbita mudança dos ventos, tempestade) a natureza em convulsão e transe é a contrapartida cósmica e celebratória das mudanças sociais e políticas radicais (BENTES, 2002, p. 97).

A visão do protagonista Aruã e de Firmino sobre os acontecimentos na aldeia de pescadores sofre oscilações, assim como a visão do espectador, quando este assume o ponto de vista da câmera, seja de forma, clara, obscura, vendo de perto ou de longe, também pode oscilar. A ambiguidade é uma marca importante do intercâmbio de subjetividades que se apresentam observando as ações de diversos ângulos, enquadramentos, exibidas em

sequências mais longas que são entrecortadas por outras mais curtas. A ideia de sujeito autônomo, livre de conflito, é explicitamente rejeitada, sendo que a própria subjetividade do autor está presente na obra, refletindo não apenas sua posição político-ideológica sobre a alienação, mas também a aceitação do mito, do ritual, do transe como elemento modificador do homem e construtor de reviravoltas e ampliação do pensamento.

A saída de Aruã rumo ao alto mar, em busca de alimento e da confirmação de sua ligação com Iemanjá, é um dos pontos marcantes do filme no que se refere à possível representação do mito intervindo na vida da comunidade. O rapaz adentra o mar e o visualizamos como um pequeno ser diante da imensidão das águas, do céu, das ondas, ou seja, de todos os elementos que nos transportam para a escala mítica evidenciada na cena. O contraste entre esse “pequeno” Aruã, que ergue seu remo para os céus num sinal de respeito e súplica, e a grandiosidade da natureza torna a situação ainda mais emblemática e ritualística, pois a jangada e o homem dançam sobre as águas e são guiados por elas na realização do feito. A câmera levemente alta, que na tradição cinematográfica pode ser utilizada com efeito de sentido esmagador, diminuindo a personagem, promove o sentido inverso em *Barravento*, pois Aruã se engrandece na composição desse quadro em que o vemos “diminuído”. A volta triunfal de Aruã somente poderia ocorrer com céu aberto e ventos calmos, pois o único capaz de enfrentar os obstáculos de Iemanjá seria justamente aquele que é protegido por ela.

A sequência em que Cota seduz Aruã é constituída de diversos aspectos que enfatizam a ideia de modificação no protagonista do filme. O trabalho de campo e contracampo, realizado através da imagem da mulher nua que surge diante dos olhos de Aruã, é feito de forma gradual, carregada de efeitos simbólicos. O som do mar que segue a montagem é um prenúncio de que a transformação de Aruã em relação à descoberta sexual ocorrerá num lugar com o qual ele mais se harmoniza, ou seja, a praia, com o contato das águas do mar. Cota banha-se, primeiramente, no mar, e depois se oferece, lânguida, ao rapaz. Ela se entrega às águas para depois se entregar a Aruã e tornar, com isso, a violação da castidade do rapaz algo mais grave.



Figura 3 Fotograma de Cota e Aruã. Contraste entre a luz solar no canto superior direito e os corpos do casal pouco iluminados. A câmera assume o papel de um observador.

A concretização da profanação ocorre paralelamente ao ritual de preparação para que Náina se torne semelhante aos outros filhos de Iemanjá, na aldeia. O sangue do sacrifício de uma ave, que serve de procedimento ao ritual, metaforiza a relação sexual, que é suspensão, instantaneamente, para a apresentação da cerimônia. Este intercalar de sequências e planos distintos funciona como choque, já que a princípio parece não haver uma relação entre os dois episódios que se interconectam, mas, também, funciona como organização temática e formal do filme, pois este paralelismo (MARTIN, 2003, p. 153) com um jogo de vai-e-vem rápido sintetiza a voluptuosidade dos movimentos do sexo ao mesmo tempo em que anuncia o sofrimento iminente, associado à quebra da regra por parte de Aruã. O som dos tambores também se intensifica, enfatizando essa carga máxima de energia do ato sexual, até o clímax e explosão do gozo como morte anunciada.

O corte abrupto é revelado de forma significativa no prosseguimento do filme e divide dois momentos: aquele do gozo, da sexualidade, da satisfação plena e outro, da tormenta, do infortúnio decorrente da profanação. Mas este corte não se dá de maneira simétrica, pois a sequência seguinte se inicia com a visualização de Aruã em primeiro plano,

demonstrando alegria no sorriso e a imagem do mar como correspondente do olhar do rapaz. É como se, para ele, sua integração com o mar estivesse plenamente realizada com a satisfação do corpo e o sentimento de bem-estar. Entretanto, o céu que é apresentado em alta luminosidade, realizando um ideal espelho das águas tranquilas do mar, inverte sua tonalidade, ao escurecer rapidamente acompanhado dos tenebrosos sons de trovões de tempestade.

O desencadeamento do barravento, que é uma forte tempestade com grande repercussão na faixa litorânea onde os pescadores vivem, é apresentado com o auxílio de elementos que acentuam a ideia de rapidez e destruição proporcionada pela ação dos ventos marítimos. Embora o fenômeno seja físico, natural, podendo ser explicado por eventos climáticos, a indicação metafórica da intervenção de Iemanjá é bastante evidente, pois a tormenta se inicia logo após a realização da relação sexual entre Aruã e Cota, ato contrário aos dogmas da crença local. Assim, também, nesse jogo de ambiguidade, observamos a morte de Cota. A câmera, assumindo um papel de quem observa e persegue ao mesmo tempo, cria um movimento gradativo de aceleração, que é auxiliado pela fotografia de espaços sombrios e escuros. A corrida de Cota, na areia, perto do mar, é acompanhada do som de um ruído representativo do vento em fúria.

A disparada de Cota, desesperada, fugindo de sua consciência, do medo da punição divina, ou mesmo de uma tempestade assustadora, é intercalada, na montagem das imagens, por planos em que visualizamos grandes ondas para que tenhamos a percepção de um mar amplamente agitado. A sequência da morte de Cota inicia-se com um *travelling* lateral, que prossegue por alguns segundos, até a passagem para o ponto de vista da moça, feito num efeito chicote, que representa a desorientação e falta de equilíbrio da mulher que caminha rumo à morte. Com essa composição, a ambiguidade em relação à origem da tempestade é prolongada. Pela interpretação dos pescadores, certamente trata-se do castigo da rainha das águas sobre a infração de seu prometido, Aruã. Ao espectador, cabe esta possibilidade, a compreensão de um simples fenômeno natural ou o jogo entre as duas alternativas, já que o misticismo presente no filme não atesta nem o racionalismo empírico nem a religiosidade fanática. Embora a crítica à alienação pela religião seja evidente, a força de ação e modificação do contexto de exploração e pobreza surgirá, eventualmente, dessa mesma energia e crença voltada para atitudes práticas exigidas pelo mundo do capital financeiro e tecnologias insurgentes.

Cota, cansada de sua fuga, cai no precipício, em direção ao mar, o que pode ter ocorrido pelo cansaço e desespero da consciência atormentada ou pelo chamamento do mar, personalizado em sua figura regente. O que observamos é a concretização das relações humanas, que se manifestam pelo conflito, pela discórdia e pela crença também, que, religiosa ou não, faz parte da composição do homem em suas fraquezas, incertezas e desejo de autossatisfação.

Ao lado da ação das forças da natureza que desencadeiam o barravento e deixam a dupla possibilidade de visualizarmos sua causa, temos o agente de intervenção humano, que ajuda a estabelecer o caos na aldeia de pescadores. Firmino, que já havia incentivado Cota a seduzir Aruã, estimula um velho pescador, seu Manuel, a adentrar no mar durante o barravento. Esta representação é simultânea à morte de Cota e à percepção de Aruã sobre a iminente tempestade, entrevista pelo paralelismo das sequências, o que enfatiza a gradativa eclosão do movimento da natureza e verticaliza suas consequências sobre o personagem principal do filme, Aruã. A ligação entre Aruã, mar e céu é realizada quando a personagem percebe o céu nublado e os relâmpagos aproximando-se. Passamos da imagem do corpo do rapaz, que toma toda a tela, dando a dimensão de sua grandiosidade, e chegamos à junção de areia, mar e céu através da movimentação de câmera em movimento ascendente sobre um coqueiro (XAVIER, 2007, p. 36-37).

O respeito por Aruã como figura mítica começa a cair em descrédito entre os pescadores após o barravento, mas sua imagem diante da tela continua a ser de grandeza, de força guerreira. Se antes suas atitudes pareciam guiadas por forças superiores, devido à dificuldade dos obstáculos vencidos e a sua frágil condição humana, o poder contestador começa a aparecer em sua fala, o que culminará no abandono da passividade e espera de milagres. Entretanto, a ida à cidade, subentendida no fim do filme, não indica o abandono total de Aruã diante das crenças e dos costumes de sua vida de pescador. A sequência final nos direciona nessa perspectiva, pois a união entre ele e o mar, é feita na realização do *raccord* de direção, que é atualizado na sequência. Aruã se integra ao mar e sua volta é renunciada. Ele passa por um portal, que sugere a liberdade diante do modelo de vida arcaico e desfavorável à sobrevivência, entretanto o fim, que é colocado em aberto, abre margem para sua volta.

Há uma ideia cíclica sobre o caminho tomado por Aruã porque ele realiza uma trajetória semelhante àquela realizada por Firmino. Este também foi para a cidade e voltou para conclamar os outros pescadores a tomarem a mesma atitude. Mas assim como Firmino não se adapta sem problemas à vida urbana e volta demonstrando simpatia por alguns aspectos da vida na comunidade, como a festividade e a integração familiar, Aruã sabe da necessidade de se adaptar à evolução das técnicas de trabalho, mas deixa a grande possibilidade de voltar para ajudar a desenvolver a vida na região e se juntar a Naína, sua esposa pretendida. Se por um lado ele abandona a crença na passiva espera de dádivas, ainda assim ele continua a vivenciar sua relação com o mito em torno do significado que a vida dos pescadores e seus aspectos peculiares possuem. Entretanto, afirmações pontuais podem se tornar conjecturas haja vista a não convergência da obra para apenas um ponto específico:

Há, em *Barravento*, um movimento descentrado. Na sua textura de imagem e som, nas ações das personagens, nas intervenções da natureza, nos deparamos com relações específicas que marcam um percurso nada unívoco em seu foco: uma análise do exterior da comunidade e sua alienação íntegra, à sua própria estrutura, uma organização do mundo natural e social que parte dos valores e sintoniza com as representações que emanam desta comunidade e de sua religião (XAVIER, 2007, p. 50).

A multiplicidade de perspectivas não autoriza a separação dos elementos apresentados, pois a relação entre discussão da alienação pela fé e a necessidade da crença tornam a obra algo mais rico ainda devido à impossibilidade de delimitação de uma direção predominante:

O fundamental nessa superposição de perspectivas é a impossibilidade de separar os focos contraditórios e localizá-los em diferentes níveis do discurso, cada nível abrigando homogeneamente um dos pólos da contradição. Não há, por exemplo, a separação entre o nível ‘mais profundo’ do enredo – iluminista, desenvolvimentista – e o nível ‘mais epidérmico’ das imagens, movimentos de câmeras e batuques – mágico, religioso (XAVIER, 2007, p. 50-51).

Portanto, *Barravento* não pode ser reduzido apenas como um filme contra a alienação do negro pela crença em forças superiores, embora também contenha esse teor. Ao expor a precariedade da vida dos pescadores e suas tradições milenares, o filme também apresenta estes homens na realização de suas tarefas e seus rituais, que não são totalmente

descartados na realização da obra. A ambiguidade quanto à manutenção daquele estilo de vida permanece no fechamento da obra.

5.2 A poesia como desempenho em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

Deus e o Diabo na Terra do Sol é um dos filmes mais bem-sucedidos de Glauber Rocha. A exibição da vida árdua no sertão e as estratégias buscadas para a obtenção de sobrevivência num ambiente inóspito são temas que fazem da obra uma grande reflexão sobre as condições do país que se desenvolvia ao mesmo tempo em que deixava transparecer seus atrasos. A composição muito bem elaborada, com ecos de *western* (ou como o próprio Glauber Rocha denominava obras semelhantes: um legítimo *nordestern*), e montagem muito cuidadosa mostram que o amadurecimento do jovem cineasta e de sua equipe já se faziam nítidos. Xavier divide o filme em três fases, sendo que cada uma delas é marcada por uma ruptura correspondente (XAVIER, 2007, p. 92-93). A primeira fase é caracterizada pela apresentação de Manuel-vaqueiro e sua ruptura ocorre na briga entre ele e o coronel para quem trabalhava. A segunda fase engloba a figura de Manuel-beato, seguidor de Sebastião e sua ruptura ocorre na morte do beato e de seus seguidores. A terceira fase apresenta a faceta de Manuel-cangaceiro, momento em que a personagem se junta ao bando do cangaceiro Corisco. A ruptura final ocorre no assassinato de Corisco e na corrida para o mar realizada pelo casal Manuel e Rosa.

O início do filme sintoniza o espectador diante de cenários que serão explorados e revela que o ritmo de progressão fílmica não permanecerá em pulsão linear nem mesmo será simétrico na apresentação da história. A visualização do sertão inóspito em plano geral e o corte agudo para o enquadramento de animais em decomposição indicam a utilidade que o contraste entre sequências longas e curtas e entre planos de profundidade e tomadas de *close-up* assumem na construção do filme. A descontinuidade e a preferência pelo fragmento já são logo percebidas:

Em oposição ao predomínio da evolução contínua, que tende a privilegiar e estender a duração própria dos episódios em sua dimensão cotidiana, o começo de *Deus e o diabo* já apresenta um esquema elíptico, combinando fragmentos de situações. Sem deixar de incluir a representação da atividade de rotina, condensa a narrativa e caracteriza a totalidade de um viver, não só pela escolha de um ou de outro momento essencial, mas também pela apresentação esquemática, depurada, breve, que confere às imagens o caráter de ‘emblema’ desse modo de vida (XAVIER, 2007, p. 95).

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* o desempenho dos atores é de suma importância na compreensão da obra, pois a relação entre as personagens é captada nos mínimos detalhes, o que observamos muitas vezes nos momentos em que o silêncio é constante e a expressividade de cada corpo diante da câmera encena uma *performance* bastante subjetiva:

No seu aspecto semântico, a pulsação da narrativa pode ser vista como resultado de uma intenção em se reproduzir o ritmo próprio das personagens, entendidas como representantes típicos do temperamento sertanejo. Nesse caso, as hesitações, a passividade que chega à exasperação, um certo tom ruminante no pensar, vindo do desajeito com as palavras, contrastados com a explosão repentina e a violência, estariam encontrando semelhança, disposição hómologa, no estilo da narrativa. E o próprio Manuel ofereceria a evidência de tal modulação no seu comportamento. Quantas vezes desafia a nossa paciência com sua imobilidade pensativa nos momentos de decisão? E quem poderia negar suas explosões de rebeldia e sua consistência na condução de um caminho assumido? (XAVIER, 2007, p. 109-110).

O uso da música associada aos versos de cordel funciona como uma espécie de narrativa, que em alguns momentos coincide com as cenas retratadas, mas em outros revela caminhos e tomadas de posição distintas, como se o desajuste, o encaixe imperfeito do homem à condição de vida fosse flagrado tanto na temática apresentada quanto no próprio alinhamento da montagem do som e dos fotogramas:

Glauber Rocha é um dos representantes dessa forma de fazer cinema que incorpora o ‘choque’ à linguagem cinematográfica. Em *Deus e o Diabo na terra do sol*, pode-se considerar que o ‘choque’ provém da mistura e da sobreposição de elementos heterogêneos: os inspirados na tradição oral, que atravessam o filme na voz em *off* do cantador, e os ditados pela tradição cinematográfica (no caso, tanto as experiências de vanguarda como os clichês do cinema convencional). Ao contrário de certo cinema experimental voltado para a ‘demolição’ da narrativa, Glauber Rocha, em *Deus e o diabo*, coloca em questão as próprias vanguardas, recuperando, de uma forma totalmente inusitada, a atividade do narrador, o ato de narrar (NEMER, 2007, p. 101-102).

O encontro inicial de Manuel Vaqueiro e Sebastião se dá de forma surpreendente. Enquanto os versos cantados indicam a benevolência de Sebastião, com sua capacidade de melhorar a vida das pessoas, a passagem do líder religioso pelo simples homem do campo é totalmente fria. Sebastião mantém sua marcha, acompanhado de seus seguidores e Manuel tem de sair com seu cavalo do caminho do beato, que em momento algum olha para a direção do vaqueiro. Até este momento do filme não temos falas de personagens, somente o canto de versos de cordel sobre características de Sebastião e Manuel.



Figura 4 Fotograma do encontro entre Manuel e Sebastião. A câmera baixa acentua o caráter messiânico do beato.

Quando Rosa aparece pela primeira vez em cena, juntamente com sua sogra, temos a primeira fala do filme. Manuel conta a Rosa seu interesse por Sebastião e a fama que este tem em relação às benfeitorias prestadas aos pobres.

A sequência é extensa e o silêncio de Rosa e sua sogra nos passam a impressão de lentidão nas ações. No mesmo plano vemos Rosa trabalhando com seu pilão enquanto Manuel conversa com ela sem obter qualquer resposta. Ao fundo, a mãe do vaqueiro está sentada, em frente a casa. Manuel vai em direção de sua mãe e volta-se para Rosa enquanto o enquadramento permanece o mesmo. A câmera não assume o olhar de nenhuma personagem e a conversa entre Manuel e sua mãe não pode ser ouvida pelo espectador. Esta não consonância entre imagem e voz, entre perspectiva e ponto de fuga ocorrerá em outros momentos do filme.

O trabalho manual, de grande esforço físico e utilização de força bruta, é a exposição da dura condição de vida do casal Manuel e Rosa. A câmera tátil, aproximando-se

dos movimentos repetidos e focalizando fragmentos do corpo em atividade, fazem da cansativa rotina de Manuel e Rosa um ato de plasticidade significativa no desenvolvimento do filme.

A imagem do mar como utopia, possibilidade de transformação na vida de Manuel, acompanha a personagem em sua difícil jornada de sofrimento, dor e angústia. A promessa de uma vida melhor surge nas pregações de Sebastião e prossegue nas demais tentativas de Manuel, em busca de chegar a um lugar melhor:

No filme, embora o mar seja a principal figuração utópica, a utopia em si se traduz na ‘ilha’, local imaginário, sem representação gráfica, assim anunciada por Sebastião: ‘deus separou o céu e a terra, mas tava errado. Quando separá de novo, a gente vê a ilha’. Lá, diz ainda Sebastião, ‘os cavalos se alimentam de flores e os meninos bebem leite nos rios. Os home come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha, tem água e comida, tem a fartura do céu’. Tais falas são inspiradas nas profecias transcritas em *Os sertões*, que preveem uma ‘terra da promessa, onde corre um rio de leite e são de cuscuz de milho as barrancas’. Mas também aqui Glauber está recorrendo a um imaginário brasileiro mais antigo, ou mesmo inaugural, que confere a essas profecias uma ressonância ao mesmo tempo histórica e mítica (NAGIB, 2006, p. 31).

Gradativamente, o sonho de mudança, acentuado pela imagem de Sebastião, evolui no comportamento de Manuel, o que é confirmado na negociação entre o vaqueiro e o coronel para quem aquele trabalha. Diante da injusta negociação proposta pelo coronel, Manuel tem uma reação inicialmente contida, mas reivindicatória, e, por fim, torna-se contundente e fatal. Esta ação é realizada com um jogo de avanço e recuo das personagens diante da câmera, o que movimenta Manuel da condição de agredido a agressor. O chapéu, símbolo fálico na perspectiva freudiana, é um elemento que metaforiza a luta pelo poder, que está nas mãos do coronel, mas que instantaneamente muda de posição quando o homem aparentemente mais fraco toma o coronel de assalto e lhe desfere um golpe fatal com o uso de um punhal.

A perseguição a Manuel, feita pela força defensora do coronel agredido, é espetacular, acompanhando em muitos aspectos as sequências dos filmes de faroeste. Evidentemente, com a falta de recursos para uma composição impactante, percebemos a concentração da perseguição em fatos específicos, isolados, que metonimicamente, nos dão a ideia representativa do todo. Novamente, o uso de enquadramento na montagem é feito com o uso de diversas ações num mesmo plano. A morte da mãe de Manuel ocorre ao fundo enquanto ele luta contra seus oponentes, vencendo-lhes de forma triunfal. Já que os episódios acontecem simultaneamente, não há a intenção de separá-los e apresentá-los

consecutivamente. A percepção do espectador deve se aguçar diante de vários fatos que ocorrem ao mesmo tempo e que, inclusive, ofuscam uns aos outros. Esta estratégia dá dinamicidade ao evento retratado e demonstra a predileção por uma estruturação mais caótica, no sentido de não se pautar pela linearidade e apresentação retilínea. O fragmento, a dispersão, o olhar multifacetado são elementos de apreciação e confronto entre espectador e obra. Novamente, assim como em *Barravento*, a síntese é utilizada, não com a ideia de economia, mas sim na configuração que une as imagens e seus pontos apresentados de uma forma que valoriza a capacidade significativa de cada detalhe revelado na objetiva:

No seu aspecto funcional, a modulação do filme cria brechas para diferentes formas de intervenção do narrador. Na sua descontinuidade, abre espaço para comentários explícitos sobre o próprio imaginário. Temos uma representação que distende o tempo, interrompe a ação para comentá-la e bloqueia certos gestos para sublinhar sua significação social, como em Brecht. Em termos especificamente cinematográficos, temos a montagem vertical (Eisenstein), que permite um desenvolvimento francamente independente de imagem e som. Prevalece o pensamento de figura mediadora que comanda a representação. Não atrelada à continuidade da cena ou à ligação suave e ‘natural’ entre os vários episódios, a montagem realiza diferentes tipos de combinação, podendo recorrer, inclusive, aos procedimentos retóricos do final, onde o espaço-tempo da ação se dissolve para dar lugar à construção puramente metafórica: presença do mar, oposto ao sertão (XAVIER, 2007, p. 101-102).

Da morte da mãe de Manuel e sua fuga temos um corte abrupto para a instalação de um novo cenário: Monte Santo. A imagem panorâmica nos dá a noção de grandiosidade e dimensão que o movimento liderado por Sebastião possui. A relação entre céu e terra é supostamente efetuada, na subida da imensa escadaria, que faria a união entre a perdição mundana e a salvação celestial. Se Ana já havia se demonstrado forte na luta contra os perseguidores do marido, é no momento em que Manuel se entrega à promessa religiosa que a mulher irá assumir um papel de destaque diante do casal. A sua sinalização contrária à cega adoração que o marido tem por Sebastião, ouvida em suas rápidas intervenções discursivas, transfere-se para a ação corporal, física.

A relação entre a imagem de um longo caminho até a fortaleza de Sebastião e o casal, no ponto inicial do percurso, possui alguns aspectos importantes na caracterização da relação entre seguidor-seguido, que se estabelece entre Manuel e Sebastião. A composição da cena, com a marcação de metade da tela ocupada pela ascensão diagonal da escada de pedras, sintetiza a longa trajetória a ser enfrentada por Manuel. A tentativa de impedir o marido, realizada de forma emocionada, mas consciente do perigo, anuncia a peregrinação dolorosa, e

sem volta, iniciada por Manuel. A brusca repulsa de Manuel aos conselhos da mulher e a continuação da caminhada indicam a nova fase do conflito, que colocará o líder religioso entre o casal, na tentativa de realização de objetivos diferentes.

No conflito instalado no novo cenário, Monte Santo, em dois momentos distintos Manuel se vê entre Sebastião e a mulher, com isso o enquadramento trabalhado na exploração de profundidade nos permite observar que, ora Manuel tende a se aproximar de Sebastião, ora o vaqueiro se aproxima de Rosa. Mas a necessidade que o homem simples tem de um líder que o conduza a uma vida de satisfação e condições dignas de sobrevivência aponta a proposta do beato como mais auspiciosa para o vaqueiro.

A penitência que Manuel cumpre é um ritual de devoção ao sacerdote e, por conseguinte, a força superior que este diz representar. Numa representação que relembra a tarefa de Sísifo, Manuel se vê obrigado a carregar uma grande pedra em sua cabeça e levá-la até a capela para demonstrar a força de sua fé. O olhar plácido do beato em alguns momentos evidencia certo sadismo diante do sofrimento e do esgotamento físico do crente. Através do estabelecimento de uma aproximação do sofrimento, realizada pela aproximação em *close-up* e o uso da câmera tátil, vemos a lenta progressão do homem. O choque entre a imagem aproximada e a panorâmica do percurso transmite a sensação do esgotamento físico e da persistência em cumprir a trajetória. Embora a pedra caia diversas vezes da cabeça de Manuel, ferindo seu corpo, não há desistência.

A morte de Sebastião é retratada com um ritual de sangue que se inicia no sacrifício do filho de Rosa. Há uma intensificação na apresentação de elementos relacionados à morte, que começa na revelação da gravidez de Rosa e prossegue até o assassinato de Sebastião. Além disso, “o conjunto da sequência privilegia o olhar de Rosa, embora esteja ela, de início, prostrada sobre o chão da capela. A câmera reenquadra seus gestos e prolonga a direção de seu olhar. Vários *raccords* sucessivos descrevem seu campo de visão (JULLIER, MARIE, 2007, p. 191). A sequência do assassinato do beato é coreografada, seguindo o mesmo tom da cerimônia realizada no sacrifício da criança, com destaque para “o enquadramento, frequentemente em plano de conjunto, enfatizando a composição geométrica, que acentua os movimentos de câmera retilíneos” (JULLIER, MARIE, 2007, p. 190). Paralelamente a essa intensificação da ideia de morte, surge a personagem Antônio das Mortes, denominado matador de cangaceiro pelos versos de cordel, enquanto a figura do pistoleiro é apresentada. A serviço da Igreja, A. das Mortes é contratado para executar

Sebastião. O pistoleiro aceita a tarefa, mas com certa desconfiança, pois acredita que o beato tem algum tipo de poder espiritual que lhe protege.

A chegada de A. das MorteS a Monte Santo, novamente com ecos de *western*, é composta de forma acelerada na transposição de planos e tomadas de câmara diversas. A imagem do pistoleiro e o poder destruidor de sua espingarda são fotografados de diversos ângulos, dando a ideia de multiplicação de seu potencial, enquanto isso o som dissonante de tiros e gritos acentua a representação de dor e sofrimento causados pela destruição em massa promovida pelo matador de aluguel. A investida feroz de A. das MorteS, intercalada pelo sacrifício da criança e o assassinato de Sebastião, causa uma progressiva aceleração visualizada nos *flashes* e cortes rápidos que se coordenam até a passagem para um ritmo mais lento, cadenciado, visto no encontro de A. das MorteS, Manuel Vaqueiro, Rosa e Sebastião, que já estava morto naquele instante. Esse momento marca a mudança do bloco temático relacionado a Sebastião para o bloco temático ligado a Corisco. A intertextualidade que une história e mito liga Sebastião a Antônio Conselheiro, assim como une Corisco a Lampião.



Figura 5 Fotograma de Antônio das MorteS em câmara baixa.

Após a morte do beato, há uma reconfiguração peculiar na condução do filme. Quem conduz Manuel e Rosa até Corisco é o cego cantador, ou seja, há uma união entre quem conta a história e as personagens que participam da história contada, todos são transferidos para o mesmo plano, tornando a relação entre mito, crença popular e documentário altamente complexa. O cego explica para Corisco quem são Rosa e Manuel, assim como fala da morte de Sebastião e da repercussão do acontecimento no grupo de seguidores e na Igreja:

O diálogo com o espectador, num discurso explícito, deve muito à presença do cantador, uma das instâncias narrativas centrais do filme. Incorporando o poeta da tradição, pertencente ao próprio universo focalizado, o filme se permite uma relação muito específica com o referencial histórico. Seu estilo se ajusta perfeitamente ao fato de que fala de Corisco, Lampião, Antônio Conselheiro, Beato Lourenço, Padre Cícero e outras figuras históricas sem que a representação dos indivíduos e dos acontecimentos em que se envolveram, procure aparentar uma fidelidade rigorosa à história datada e documentada, a dos livros eruditos e da cultura oficial. A opção pela figuração simbólica mediatizada transforma os fatos do passado em referência recoberta por camadas de um imaginário que só admite no seu corpo a sobrevivência de fragmentos selecionados, de personagens transfiguradas (XAVIER, 2007, p. 113).

Tereza Ventura reflete também sobre a importância da intervenção do cego cantador no filme, observando, inclusive, a sua dimensão mítica que o aproxima da figura do poeta:

O cego cantador é descrito pelo autor como um personagem peculiar ao sertão. Canta nas feiras, e em suas canções o cego revela as estórias do cangaço, do cotidiano e a visão de mundo do sertanejo. O cego não vê, mas entende e sente, como nativo, as aspirações coletivas de seu povo. Estaria Glauber tentando uma analogia com a mitologia grega, na qual o cego, na condição de adivinho e possuidor do dom da vidência, prescindia da visão ocular? O cego encaminha a narrativa, vê o futuro. Nas confrarias de aedos da idade arcaica, a poesia e a adivinhação estão juntas, sendo que a primeira volta-se para o passado. O poeta vê o que não é mais. Glauber buscava na poesia uma memória que não estava nos livros e na história escrita (VENTURA, 2000, p. 177).

O cego cantador é o ponto de transição entre Sebastião e Corisco, personagem esta que oscila entre o mítico, histórico e humano. Corisco desencadeia em Manuel Vaqueiro a esperança de ascensão, de vida digna para os pobres, mas a agressividade e a ação efetiva de combate aos inimigos é o lema do cangaceiro. Há uma modificação na caracterização de Manuel, que passa de Vaqueiro a Satanás, através do novo batismo proposto por Corisco. A

ligação de Corisco com Lampião é apresentada de forma bastante significativa. A lembrança do ídolo e as referências feitas a ele ocorrem numa espécie de transe teatralizado em que Corisco interpreta duas personagens dialogando uma com a outra.

Sua veemente representação de Lampião enfatiza o respeito que Corisco tem por seu companheiro de luta no cangaço. As alusões feitas a esse amigo e herói mítico são encenadas com devoção à imagem dele e Corisco assume a incorporação do comportamento do “rei” do cangaço, valorizando a narrativa que enriquece ainda mais o mito. Esta foi a forma encontrada pelo autor para relacionar tradição popular e realidade social, com objetivo de se promover uma intervenção na situação vivenciada naquele momento:

O *cinema novo*, de modos distintos, enfrentou essa tarefa de trabalhar a tradição popular e, dentro dessa matriz identificadora, examinar criticamente a realidade social de modo a evidenciar a necessidade da prática transformadora. *Deus e o Diabo na terra do sol* é, nesse sentido, um filme-chave porque incorpora a sua própria estrutura interna, expondo, francamente, os problemas e contradições dessa proposta. Extrai dessas contradições sua força maior porque, no seu impulso totalizador, tem a lucidez de evitar o puro elogio romântico ao popular como fonte de toda sabedoria, ao mesmo tempo em que desautoriza a redução iluminista, etnocêntrica, que vê nas representações do mundo rural a figura da superstição inconsequente, da disposição irracional, do puro arcaísmo superado pelo racionalismo burguês e sua matriz de progresso (XAVIER, 2007, p. 142).

As figuras de Sebastião e Corisco nos ajudam a entender a importância do cangaço e do movimento religioso na constituição da vida no sertão nordestino, seja com suas falhas e prejuízos causados à população, ou mesmo com seu caráter engajado, de luta política em defesa dos pobres e desvalidos.

Assim como em *Barravento*, o mito que representa a ação de seres grandiosos, presentes no imaginário da tradição popular, é contado através da narrativa, a imagem desses mitos não é apresentada como imagem fotográfica porque a perspectiva daquele que crê no poder do mito é sempre de respeito e devoção às forças que o tornaram possível.

No caso de Corisco, o transe em que a personagem se coloca é tão intenso que a junção de memória, emoção e interpretação torna sua atuação muito sugestiva, fazendo com que a imaginação do espectador em torno da figura de Lampião se amplie e construa sua atualização nas próprias ações que Corisco irá efetuar daquele momento em diante no filme. As ações cruéis de Corisco, que envolvem assassinato, estupro e tortura são realizadas por ele numa perspectiva ritualística, com critérios de execução e organização das atividades a serem cumpridas. Ao invadir a casa de um coronel inimigo, Corisco realiza vários atos cruéis contra

os convidados de um casamento, mas a montagem sonora dá um tom de harmonia entre os atos praticados e a realização da personagem como justiceiro da região:

O filme possui um tom de ritual, é inegável. No entanto, esse ritual não se faz para evocar o gesto inaugural, a ação exemplar a ser atualizada num presente que é ponto de vivência mergulhada no tempo cíclico e dotada de sentido na medida em que o mundo se fecha e, no fim, encontra a origem, numa eterna repetição do mesmo. *Deus e o diabo* ocupa-se do passado para caracterizá-lo como aquela travessia que torna possível a corrida em direção ao *télos*. Seus rituais definem uma fatia de processo e cada fase, como passo necessário, recebe uma representação oblíqua para não se repetir porque no filme prevalece a não-aceitação do dado a partir do dado (XAVIER, 2007, p. 139).

Corisco, assim como Sebastião, sempre invoca seu ídolo na realização de seus atos e percebe, inclusive, a iminência de sua inelutável morte, com o passar do tempo, sendo capaz de esperar seu algoz, Antônio das Mortes, sem nenhum tipo de temor. Será novamente o cego cantador, o encarregado de organizar a narrativa e a mudança de blocos temáticos. A. das Mortes avisa ao cego sobre a vontade do pistoleiro, que era capturar Corisco, e o cantador irá repassar essa informação ao cangaceiro. A morte de Corisco é um resgate de seu transe ocorrido na interpretação da morte de Lampião.

A demonstração de força e valentia, que é enfatizada com os versos cantados demonstrando a impossibilidade de uma rendição, termina com sua última encenação, que àquele instante é morte de si, mas libertação do cangaço, que reitera a bravura de seus grandes guerreiros. Se Sebastião surge no filme para mostrar os perigos da fé exacerbada em líderes religiosos, Corisco também é para Manuel a representação de que as forças de Deus e do Diabo não possuem poder de decisão em questões práticas da vida no sertão, como a sobrevivência à fome e à seca, por exemplo. Sendo assim, a oscilação entre a música clássica de Villa-Lobos e a canção típica do sertão demonstra que os caminhos para a libertação podem ser muitos e que as contradições estão presentes no homem, independentemente de sua inclinação para forças superiores:

A presença da partitura de Villa-Lobos é citação, transporte em estado bruto de elementos de um projeto cultural inserido no Brasil urbano. O papel da questão nacional na elaboração de suas formas traz nítida sintonia com o próprio intuito do filme, também envolvido na reelaboração erudita de um repertório popular regional. Dada essa sintonia, a incorporação de Villa-Lobos ao filme de Glauber Rocha é um gesto que reafirma, ligando de modo mais explícito projetos de natureza semelhante, pertencentes a uma tradição comum no processo cultural brasileiro (XAVIER, 2007, p. 115).

Os versos cantados anunciam que a terra não é de deus nem do diabo, e sim do homem, acompanhados da polissêmica sugestão de que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. A corrida desenfreada de Rosa e Manuel nos faz crer que os dois poderão ou não encontrar aquilo que procuram. O fim do filme retoma o início, como um grande contraponto na obra. Se no início, o sertão invade a tela, no fim é o mar que preenche o quadro, sinalizando para a profecia de Sebastião e para o discurso de inversão de valores presente nas falas de Corisco.

O título *Deus e o Diabo na Terra do sol* abre margem para a grande alegoria que é realizada no filme. O final está em aberto e nos permite pensar numa continuidade daquela busca retratada, que dificilmente terá um fim, pois os conflitos causados pelas contradições do comportamento humano, que busca auxílio tanto em deus quanto no diabo, parecem não se resolver facilmente:

Caminhando num terreno de impasses, enquanto visão da história, *Deus e o diabo* totaliza, reafirma a certeza de salvação com base numa teleologia que dá sentido a toda experiência passada como fases de um processo; no entanto, suas contradições não fazem dessa armação teleológica, de tipo figural-cristão, uma resolução fechada onde a revelação – que, a princípio, se entendeu como marxista – se desenhe em contornos nítidos. No filme de Glauber, a alegoria antiga, didática, totalizadora, se vê invadida pela alegoria no sentido moderno, figura do dilaceramento (XAVIER, 2007, p. 143).

A sequência final do filme, segundo Lúcia Nagib (2006, p. 33), remete à sequência final de *Os incompreendidos*, de François Truffaut, de 1959, obra que inaugura a *Nouvelle Vague*. Para a autora, embora Glauber tenha feito uma clara alusão a este expoente artista do cinema de autor francês, a dimensão que a corrida para o mar de Manuel e Rosa assume se difere da corrida de Antoine Doinel rumo ao mar fugidio. O cinema de autor de Truffaut e seus companheiros dos *Cahiers du Cinéma* propunha autonomia e poder ao diretor, mas não se apresentava como revolucionário e representante de uma perspectiva da coletividade, como ocorre nos filmes de Glauber, nesse caso, particularmente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (NAGIB, 2006, p.37). A reestruturação do cinema de autor, adaptando seus objetivos ao contexto nacional se articula com a ideia de uma poesia que participa da vida social e pode engajar-se em lutas políticas.

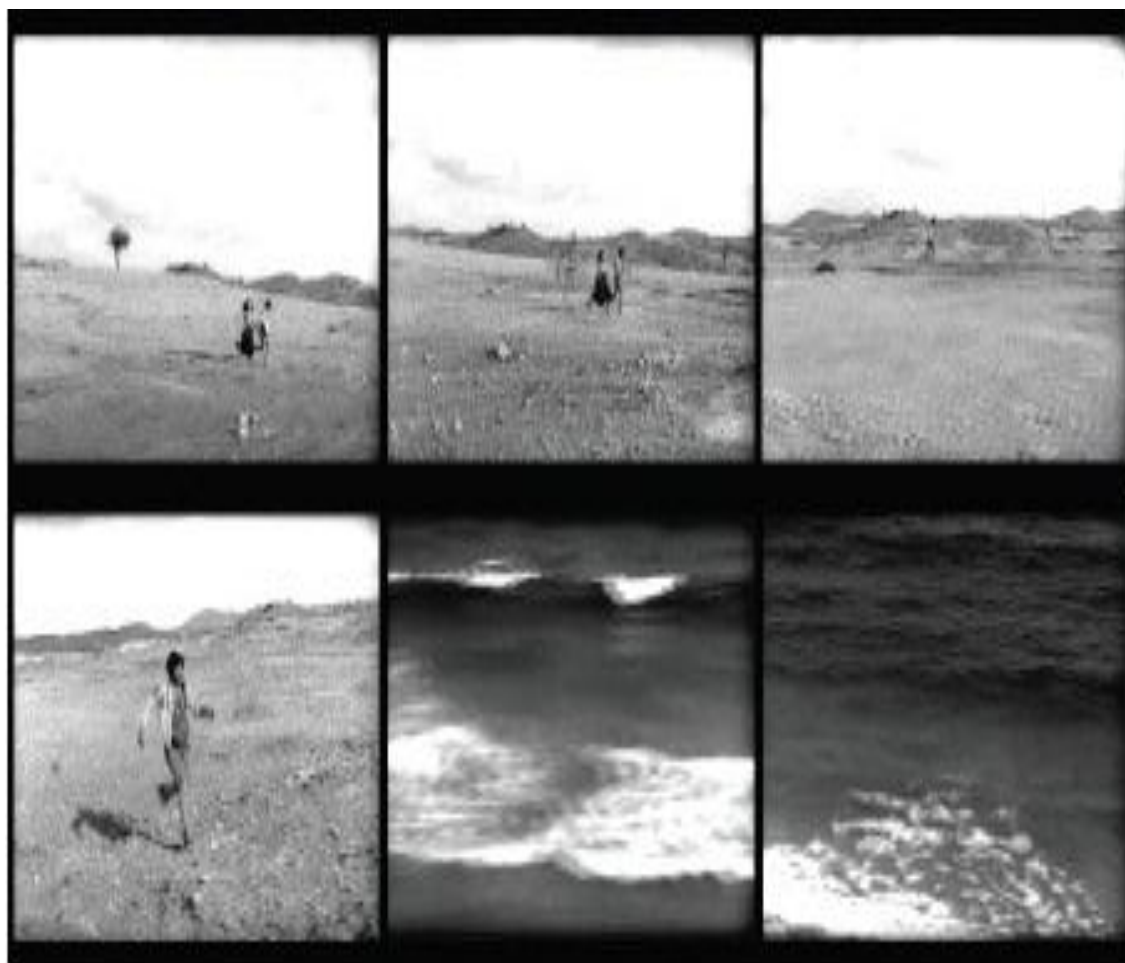


Figura 6 Sequência final de Deus e o Diabo na terra do sol. Manuel e Rosa captados em plano geral, em *travelling* lateral, *raccord* de direção. Manuel isolado em plano geral. Nos dois últimos quadros, o mar invade gradativamente a tela.

5.3 O fluxo poético na descontinuidade do lírico em *Terra em Transe*

Terra em Transe é o filme de Glauber Rocha que torna mais enfática a relação entre cinema e poesia. Tanto no que se refere a aspectos composicionais, com uma montagem avançada, influenciada pelos movimentos de vanguarda como o surrealismo, por exemplo, quanto na temática que discute poesia modernista, o papel social e ideológico da literatura no século XX, que se aproxima de elementos cotidianos, mundanos, reconfigurando suas formas e absorvendo inovações proporcionadas pelo ritmo de vida acelerado da modernidade. Nesse

sentido, o filme compartilha do pensamento de Pier Paolo Pasolini sobre cinema de poesia e uso da subjetiva indireta livre defendida pelo autor na realização de filmes modernos:

Nestes termos, *Terra em Transe* se põe como típico exemplo da *subjetiva indireta livre* discutida por Pasolini em seu artigo 'Cinema de Poesia'. Usando sua terminologia particular, Pasolini, ao comentar *Antes da Revolução*, de Bertolucci, observa a 'contaminação entre a visão do mundo da neurótica e a do autor que, sendo inevitavelmente análogas, não podem ser facilmente diferenciadas, mesclando-se uma à outra, solicitando o mesmo estilo'. Para ele, o traço comum encontrado em Godard, Antonioni, Bertolucci e o Glauber, de *Deus e o Diabo* (o artigo é de 1965), é tal contaminação, tal discurso indireto livre, que atesta a pesquisa em direção ao cinema poético, moderno. Empresto aqui a *subjetiva indireta livre* de Pasolini como categoria descritiva – com a ressalva de que não assumo o Outro da personagem como o autor, mas como uma outra instância narrativa imanente ao próprio filme, uma invenção entre outras coisas do cineasta (XAVIER, 1993, p. 39).

Eldorado é uma alusão ao Brasil e a América Latina, em geral, com sua política de dependência estrangeira predominante na segunda metade do século passado, entretanto o modo como Glauber Rocha organiza esse tema geral dá a ele nuances e significados múltiplos:

O autor questiona, a partir da figura do poeta, a relação do homem brasileiro com a guerra e o progresso. Em que medida o apelo à fé ou à razão poderia mudar o destino do Terceiro Mundo? Em que medida a arte poderia interferir na vida? O texto de Glauber desconstrói qualquer resposta, na qual se nota na acumulação de fragmentos e catástrofes a recusa de qualquer transparência de sentido entre a arte e a vida. Revolução e profecia, redenção e utopia, mística e história são polaridades que substancializam o futuro político do Terceiro mundo na narrativa de Glauber (VENTURA, 2000, p. 207).

O início do filme demonstra a intenção de se criar um cenário latino-americano que não tenha uma caracterização específica no que se refere ao espaço representado. A viagem da câmera alta pelas águas escuras do mar e o som de batuques e cânticos de música africana sugerem a instalação num país litorâneo. Temos essa confirmação com a visualização de serras com mata fechada, enquanto o letreiro nos apresenta a seguinte indicação: Eldorado – País interior – Atlântico. Essa preparação do cenário em que a história acontecerá não nos traz *a priori* a sensação de desajuste, de conflito.

Os momentos iniciais de *Terra em Transe* sinalizam as belezas naturais e culturais desse país litorâneo e rico em recursos naturais, como o próprio nome traz pressuposto. Contudo, o corte para um novo ambiente, um palácio, e a rápida transposição de

imagens do personagem Paulo, dentro de um carro, e do alvoroço nas escadarias e pavimentos do palácio modificam a sensação de tranquilidade proposta no começo do filme. A câmera assume o papel de um observador que acompanha o protagonista do banco traseiro do veículo. O som da percussão é agressivo, com batidas ascendentes de bateria, o que reforça o tom de medo presente no prenúncio da renúncia de Antônio Vieira. Nesse instante, há ainda uma dificuldade na compreensão do enredo do filme, pois há um choque de informações bem como um choque de imagens que se intercalam umas às outras e discursos que demonstram a ideia de caos em sua máxima plenitude.

Enquanto o presidente Vieira prepara seu discurso de renúncia, copiado por Sara, a voz de Paulo entrecorta o discurso do governante, sendo que a organização necessária à retórica política é invadida pela cólera externada pelo poeta na discordância do ato. Passamos para o transe inicial (ou final como perceberemos depois) de Paulo em seu carro com Sara, enunciando os pensamentos do poeta, seus ideais e convicções acerca da vida em sociedade. O rompimento do bloqueio policial e o contra-ataque com perseguição e tiros demonstram que estamos na parte crucial do filme. Desse fato em diante, podemos perceber como será feita a organização de *Terra em Transe*, que se caracteriza pela “fragmentação da narrativa”, “o estilo alegórico”, “*travellings* aberrantes, os cortes em *faux-raccord*, tudo parece estar submetido ao regime da fratura e da incompletude” (MÜLLER, 2012, p. 186).

O filme é o reavivamento da memória de Paulo em seus últimos instantes de vida. Como toda a narrativa vem de sua memória, a movimentação de tempo, espaço e ação pode ser desconstruída com maior propriedade. Se estivermos diante da mente atormentada de um homem desiludido e atormentado à beira da morte, todas as suas percepções podem vir de forma turbulenta e fragmentada, como veremos no desenrolar do filme, contudo a história da censura, do país corrompido politicamente, no qual a personagem está inserida aparecerá de uma forma ou de outra na composição de Glauber Rocha:

Trata-se, na verdade, da recusa de um tipo específico de história, pautada em pressupostos racionalistas, característico tanto da cinematografia clássica, quanto da concepção de historiografia tradicional, herdeira do positivismo do século XIX. É como se o recurso à cronologia linear dos fatos empobrecesse as possibilidades de análise do mundo e da história. E ainda, é como se esse tempo – que inexoravelmente passa por cima dos projetos, desejos, contradições, levando os sujeitos a um único destino: a morte – o amedrontasse (NOVA, 2008, p. 222).

No primeiro contato com Paulo já notamos que seu discurso é muito bem elaborado e articulado, demonstrando sua formação cultural e política, que o coloca diante da

poesia e da política, tentando fazer com que as duas se harmonizem, embora saiba que isso seria uma tarefa difícil. Durante o transe que inicia e encerra o filme, Paulo empunha sua arma e a aponta para o céu, num espetáculo lento e reflexivo. A câmera fixa valoriza a lentidão dos movimentos. Vemos ainda, na parte introdutória do filme, a exposição de versos do poeta Mário Faustino sobrepostos à imagem de Paulo, agonizando e levantando sua arma para o alto, até que suas forças vão gradativamente se esgotando. A transcrição dos versos é importante, pois nos ajuda a entender a ideologia poética de Paulo ao longo do filme:

Não conseguiu firmar o nobre pacto
Entre o cosmo sangrento e a alma pura
.....
.....
Gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura).

Mário Faustino
(FAUSTINO, 2002, p. 35)

Durante a sequência, a câmera levemente baixa enfatiza no plano geral o contraste entre a areia clara e o céu nublado. O transe de Paulo apresenta metaforicamente suas contradições, seus conflitos diante de seu posicionamento político-poético.



Figura 7 Sequência de *Terra em transe*. Transe de Paulo.



Figura 8 Sequência de *Terra em transe*. Transe de Paulo.

Os versos do epitáfio evidenciam a perspectiva de Paulo, poeta que abandona seus ideais e se envolve com acordos e convenções pouco éticas do sistema político de Eldorado. A citação de Mário Faustino, que surge como um epitáfio, representa não somente a concatenação de pensamentos sobre criação poética, mas também a vontade de dialogar com um dos expoentes do modernismo, admirado pelos cineastas do cinema novo pela sua capacidade de aliar grandiloquência e texto engajado, participante de problemas sociais que afetavam sua época.

Após essa pausa para reflexão sobre os versos, que sintetizam a jornada de Paulo na tentativa de compreender sua terra e aplicar pensamento filosófico à realidade pragmática, inicia-se um *flashback*, que não é linear, nem uniforme, como não poderia ser na exploração de uma mente tão complexa tal qual a do protagonista Paulo. Além disso, o filme apresenta, na explanação de Ismail Xavier, dois pontos de mediação que se inter cruzam na representação do protagonista do filme, o que problematiza ainda mais a relação entre as ideias de Paulo, seu comportamento e a avaliação de sua postura:

Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os movimentos da subjetividade do protagonista ou os comentários ‘externos’ (aqui se encaixam os desmascaramentos, os *flashes* reveladores). De início (antes do *flashback*) ao final (incluído o epílogo), *Terra em Transe* exibe uma uniformidade de textura essencial para a interpenetração que observo, pois seus efeitos dependem do fato de haver entre as duas instâncias atuantes uma identidade

de perspectiva diante do processo político e uma identidade de tom na sua abordagem, uma identidade de estilo (XAVIER, 1993, p. 39).

A inserção das histórias de Porfírio Diaz, Antônio Vieira, Fernandez, aliados e inimigos políticos de Paulo, é feita de forma alternada, movimentando-se de um a outro episódio, sem o rigor de uma relação imediata de causa-consequência. Porfírio Diaz é apresentado como a imagem da colonização, ao lado de figuras indígenas, carregando cruz e bandeira, ele nos remete ao uso da religião e da Igreja na realização da colonização das Américas. Sua chegada triunfal a uma praia despovoada cria uma imagem do homem que se exhibe como salvador, sacerdote divino e usa dos benefícios da fé para a obtenção de ganhos pessoais.

A voz *over* de Paulo se encarrega de nos apresentar a personagem Diaz, que ao mesmo tempo em que é o financiador e promotor do protagonista na vida política possui traços de caráter duvidosos que incomodam Paulo. A voz de Paulo lembrando seus atos e suas relações com as outras personagens permite um distanciamento entre o personagem mais jovem que vivencia as situações no calor do acontecimento e aquele que reflete, já numa perspectiva que possibilita um olhar mais crítico sobre sua conduta, o que não ocorre quando o poeta reaviva o passado como um presente vivido no instante da enunciação:

Quando a voz *over* relata o passado, a utilização do pretérito separa muito bem o presente da voz que narra (momento da agonia) do presente das ações evocadas (o passado das lutas). Tal não acontece quando, sobreposta a cenas do passado, a voz *over* traz a fala no presente, ou a poesia de Paulo Martins, os versos enunciados num tempo próprio ao poema que nem sempre pode ser assumido como ‘pensamento’ do poeta no instante em que o observamos em tal ou qual situação. O dado de estrutura que amarra todo o processo é a *subjetiva indireta livre*, princípio de coerência interna que permite a apresentação mais viva (e mais livre) da experiência interior da personagem e, ao mesmo tempo, deixa aberto outros canais de informação. Uma liberdade poética maior se franqueia à narração, e o comportamento do protagonista corrobora o tom passional da reflexão política. Tal ambivalência estrutural, que entremeia o subjetivo e o objetivo, cria uma dialética de atração e repulsão, de identificação e estranhamento, adesão e crítica à eloquência do protagonista (XAVIER, 1993, p. 41).

A atuação de Paulo Martins, que vivencia as experiências, comenta suas práticas através de seus poemas, ou mesmo de reflexões mais diretas, dá à personagem um tom de contradição, que ora exerce uma forte militância e luta política, ora se desilude e admite o próprio fracasso no reconhecimento de suas condições e capacidades. Sua

aproximação de polos contrários, que nos remete ao barroco, torna o uso da *subjetiva indireta livre* mais grave na compreensão do perfil do poeta protagonista:

Em todas as circunstâncias, a voz *over* é barroca em seus temas e em seu tom, obsessiva na evocação da queda, na observação do tempo como progressiva destruição e desencanto, do corpo humano como lugar de uma luta corrosiva entre vermes, da sociedade como arena ampliada da mesma luta pela sobrevivência. Ela manifesta um sentimento ambivalente face à geografia que cerca o poeta, desaguando numa ideia do trópico como *locus* da doença que invade a mente e o corpo, contamina toda a existência. Contraposta ao que há de construtivo na militância, tal poesia mina por dentro a realização do ideal, resolvendo as contradições de sua experiência numa linguagem moralista de nostalgia por uma purificação impossível, correlata a uma tendência autoritária que se desloca para seu estilo de fazer política. Sua ação visível, seu engajamento social e seu discurso político exibem um estilo que, em verdade, se faz inteligível na medida em que a *subjetiva indireta livre* revela sua luta interior com a culpa e a má consciência, seu fundo de depressão e o desengano que flui como uma corrente subterrânea ao longo de todo o filme (XAVIER, 1993, p. 53).

A composição da personagem Paulo, que nos permite perceber a oscilação entre as vozes que se pronunciam em favor de sua perspectiva e contra ela, é feita também com o auxílio de outros elementos fílmicos, como a música, por exemplo, que parece assumir o ritmo da dramaticidade, euforia, fúria e tranquilidade do poeta, de acordo com suas inclinações, convicções e sensações.

O uso da trilha sonora, que se compõe de excertos musicais de Carlos Gomes, Villa-Lobos e Verdi, é associado a sons de percussão e cânticos do candomblé na composição de uma heterogeneidade que compõe a cultura brasileira e é transposta para o filme, embora *Eldorado* não seja explicitamente relacionada com o Brasil. A sequência do primeiro rompimento entre Diaz e Paulo é acompanhada de uma evolução na montagem sonora, que passa de um som harmonioso e calmo pra uma agitação convulsa que acompanha os próprios movimentos de câmera e as ações das personagens.

Do rompimento entre Paulo e Diaz, acompanhado de uma dança extática e convulsa, há um corte para outro momento e outro cenário da vida do protagonista do filme. Sua memória seleciona os fragmentos por afinidade temática e não por ordem cronológica, o que torna muitas partes do filme um agrupamento de sequências e planos que parecem não ter ligação precisa num primeiro olhar, mas que, com o desenvolvimento da trama, vão ganhando novos sentidos, pois a dinamicidade da representação é a manifestação de aspectos que se ligam ao sonho, ao delírio, mas que se reorganizam na combinação de fragmentos e elementos interconexos.

A luminosidade que se instala na primeira apresentação de Alecrim, contrasta com o céu nublado e cinzento dos dias de instabilidade em Eldorado e na morte de Paulo, durante seu transe final. A possibilidade de ascender ao poder, com as ideias de um poeta e a representatividade de um líder carismático faz a aproximação entre Vieira e Paulo convergir para direções inesperadas.

A inadequação entre o pensamento de Martins e a prática política de Vieira provoca um rompimento entre os dois, fazendo com que Paulo se entregue aos prazeres da vida boêmia na companhia de Julio Fuentes. A experiência de vivenciar a administração governamental e todos os meandros que envolvem as relações políticas dentro das instituições de poder é substituída pelo prazer carnal, pela orgia das festividades na casa do novo amigo.

O poeta Paulo Martins se movimenta do transe político, da insatisfação com a posição submissa do povo diante de suas lideranças para o transe do corpo, em que o jogo da sensualidade feminina o deixa realizar plenamente a satisfação física. Esse deslocamento momentâneo de Paulo, que sai da vida racional, das ideias filosóficas sobre a vida em sociedade e passa para a concretização do prazer sexual, coincide com o afastamento temporário de Sara e a entrada de Sílvia no cotidiano de Paulo o transporta da reflexividade, da perspectiva contemplativa e precavida, representada em Sara, para a energia latente descarregada na figura de Sílvia.

As sequências que representam a relação entre Paulo e Sílvia são sempre regadas a vinho, música dissonante e a convulsão sexual provocada pela presença da moça é representada nos próprios movimentos de câmera que incorporam o transe da dança dos corpos em êxtase. Paulo não conversa com Sílvia e quando o faz não obtém qualquer resposta, enquanto Sara é questionadora e aciona a autocrítica e a revisão de atitudes praticadas por Paulo.

A utilização de um ritmo mais calmo, reflexivo, substituída pela carnavalização (BAKHTIN, 2008) simbolizada na pessoa de Fuentes, é novamente adotada no reencontro de Paulo e Sara. Nesse momento vemos a separação entre o tempo do pensamento de Paulo e o tempo da lembrança que se torna presente na enunciação do filme. São duas sequências quase idênticas, sendo que a única diferença entre elas é um som de piano na última. Essa estratégia causa certo estranhamento para o espectador, pois se não for bastante atento enxergará a repetição do já exibido, contudo este uso é importante já que torna clara a confusão entre memória da personagem, apresentação dos episódios que definem a vida do poeta e organização sintática do filme. Essa problematização do tempo, da memória, da relação entre

presente e passado e da história alegorizada no filme enfatiza o trabalho com as subjetividades que não se demarcam com limites precisos:

Diante de toda essa multiplicidade, entendemos que apenas um conceito pode dar conta de sua ideia de sua ideia de história, o de Transe. Transe enquanto estado mental alterado, na fronteira entre a consciência e a inconsciência. Um estado nem de todo consciente nem, de outro modo, totalmente inconsciente. Que transita entre os dois lados. Estado de instabilidade, que gera transformações. Estado onde o tempo cronológico perde sua lógica, sua concretude. Ora se acelera rapidamente, ora parece se arrastar. Tempo das revoluções ou de ruminação da tradição. Conceito cuja significação está, ao mesmo tempo, relacionada com fenômenos de natureza religiosa, científica e artística, tropos pelos quais os discursos de Glauber transitam com intensa facilidade (NOVA, 2008, p. 232-233).

O tempo é um elemento bastante trabalhado na obra, sendo que sua multiplicidade requer atenção redobrada na constituição metafórica advinda do choque de imagens de diferentes temporalidades:

O Brasil construído por Glauber vive dessa simultaneidade de tempos, entre o processo colonizador e a tradição mítica. A narrativa de Glauber quer exaltar essa simultaneidade, conscientização e enigma, hábito e vida. Narrativa como mito e poema, na qual as aspirações e dramas de uma nação se expressam metaforicamente em ideias metafísicas tomadas de empréstimo da tradição cristã, como destino, salvação, redenção, anunciação, sintomas de um tempo ausente na modernidade. O misticismo é o sentimento que confina os homens a se entregarem ao transcendente. A revolução é o caminho possível para a supressão de todos os tempos e a revelação da verdade. Só a revolução poderia suspender o véu que oculta e mantém a aparente submissão e opressão entre os homens (VENTURA, 2000, p. 208).

A volta a temas semelhantes e a movimentação do tempo, que se torna elástico e fragmentado, ocorre também na última visita de Paulo a Diaz, que reaviva o transe político e a lembrança do poeta acerca de todos os acontecimentos vividos pelos dois, podendo também ser percebida na relação entre Paulo e o povo. Se na primeira experiência de ativação do exercício político governamental Paulo ofende, agride o representante do povo para demonstrar a subserviência deste e incapacidade de partir para o confronto, na nova união a Vieira o poeta tem um comportamento semelhante ao anterior quando tapa a boca de um homem simples, da comunidade local.



Figura 9 Paulo tapa a boca do “povo”. Plano médio. Desenquadramento parcial de Sara indica sua perplexidade e seu distanciamento momentâneo do protagonista.

A atuação de Paulo Martins, calando a boca do povo, ou dirigindo-se diretamente para o público que assiste ao filme, retrata a convivência de impulsos contraditórios, assim como ação e comentário na participação da personagem no desenvolvimento do filme produz efeito semelhante:

Na convivência desses impulsos contraditórios, as próprias reações histéricas do poeta acabam como pretextos para um exagero gestual que teatraliza e torna claro o jogo político. Desde a primeira cena, Paulo afirma o duplo caráter de sua presença em cena: ator e comentador. Duplicidade expressa de modo patente não apenas em sua voz *over* mediadora, mas também na própria natureza de seu comportamento visível: ele interrompe a ação, fala direto para a plateia, explica e provoca, assinala em tudo (inclusive em si mesmo) o teatro (XAVIER, 1993, p. 46).

Essa participação que une atuação e comentário também aparece em menor escala em outra personagem: Diaz. Ele olha para a câmera durante uma conversa com Paulo e pergunta “A qual classe você pertence?”, o que se torna uma extensão da problemática exibida no filme para o espectador, que acompanha a produção. Este espectador também se mistura às personagens e sua reação diante das provocações define a sua postura diante do filme:

Ao pensar a *Revolução*, os discursos de Glauber traziam para o presente o próprio concebido enquanto possibilidade, enquanto virtualidade, era a instância a partir da qual se pensava o presente e se resgatava o passado, e não o inverso. Aqui, a reflexão de Rocha sobre o tempo encontra-se parcialmente com as ideias de autores como Heidegger, Deleuze e sobretudo Benjamin. E o passado, a história, passam a ser concebidos ao mesmo tempo como condição e consequência do presente e futuro, na medida em que a vida só pode ser pensada na sua historicidade e que o passado é uma instância que só pode ser acessível no presente, num movimento de rememoração que redimensiona presente e futuro. É isso que permite a Paulo Martins presenciar a cena alegórica da Primeira Missa, vivenciada ao mesmo tempo com símbolos e personagens pertencentes a um passado distante (ano de 1500) e ao presente. É o passado-presente construindo uma nova visão de futuro. É a fusão dessas instâncias, passado-presente-futuro criando a possibilidade de vida (NOVA, 2008, p. 225).

O transe final de Paulo Martins, que na abordagem de Ismail Xavier pode ser considerado um epílogo, é acompanhado de sons de teclas de máquina datilográfica, tiros de metralhadora, música clássica e uma lenta queda do protagonista que, além de demonstrar sua resistência e sua coragem, alça-o a uma categoria de homem que suplanta o comum e prefigura na fronteira do mítico, do elevado:

Epílogo: Paulo está só nas dunas, sua figura quase dissolvida na luz intensa, na clareza uniforme que compõe o pano de fundo de sua agonia. No canto inferior esquerdo do quadro, metralhadora na mão, ele começa a interminável evolução: levanta o braço que segura a arma como numa saudação de guerra, feita, porém, com uma lentidão que conota fraqueza; em seguida, vem mais para o centro do quadro, desce a arma e se curva para iniciar a queda. Vira o corpo, se ajoelha e mantém a lenta evolução com a arma de modo a nunca consumir de vez a queda sob o olhar do espectador, como se houvesse um desejo de continuidade, ou uma ligação umbilical que a narração se recusasse a cortar, instância de dor que se prolonga obsessivamente neste plano final, desconfortável, em sua deliberada *overdose* sonora: retornaram os tiros, as explosões, a sirene, o piano de Villa-Lobos. Observamos a lenta coreografia do poeta por cerca de três minutos (XAVIER, 1993, p. 35).

O ritual de Paulo, ao levantar lentamente a arma para o céu enquanto desfalece, nos faz lembrar o ritual de Corisco, que também se prepara para a morte com altivez em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e do próprio Aruã em *Barravento*, que embora não morra transfere-se a um novo estilo de vida com o abandono, a morte de certas práticas arcaicas. A junção de sons de tiros e escrita na máquina sugere que a luta revolucionária se dá tanto pelas armas de fogo como pelo poder da palavra que modifica e atualiza os novos contextos. Paulo Martins é capaz de morrer por uma causa, mas não é a morte pelo heroísmo em si, e sim a capacidade de lutar com a propulsão para a descoberta, para o novo.

Ismail Xavier (1993) destaca dois movimentos importantes na realização do discurso alegórico em *Terra em Transe*, são eles a progressão linear e a circularidade das repetições (XAVIER, 1993, p. 54). A progressão linear se refere à representação da situação brasileira na época do golpe militar e seus desdobramentos. A circularidade das repetições nos aponta as personagens, acontecimentos, representações que colocam no mesmo plano tempos, espaços e figuras diferentes indicando um mesmo aspecto ou um problema específico. Um dos exemplos de repetição seria a alusão ao Golpe de Estado relacionando-o com outros momentos, outras personagens e outros contextos que, de alguma forma, se associam na ideia de dominador/dominado, liberdade/escravidão:

O Golpe de Estado atual se representa, portanto, como repetição: é o mesmo ato de dominação/domesticação /repressão que definiu a ordem colonial, a hegemonia branca no encontro das culturas. Na circularidade do mito, a vitória de Diaz é reposição ritual de um estilo nacional que encontra suas condições de representabilidade no delírio do poeta, foco onde a totalidade do processo encontra sua caixa de ressonância. É nesses termos que a *subjetiva livre indireta* se faz suporte decisivo para a ambivalência, a sobreposição de determinações: luta de classes, causação mágica, obsessões do poeta, mitos coletivos (XAVIER, 1993, p. 62).

A união de tempo histórico e tempo mítico, repetição de temas e formas que se entrelaçam num discurso que se apresenta pela afirmação, negação ou mesmo pelo silêncio, todos esses detalhes nos permitem uma reflexão sobre o filme, que choca, causa estranhamento à primeira vista, para depois denunciar através do seu modelo de composição o absurdo e a incoerência das ações e fatos pertinentes ao tema abordado:

Discurso exasperado, *Terra em Transe* mergulha deliberadamente no *kitsch*, na agressão ao bom gosto; embora procure coerência e unidade, sabe que é impossível exibir homogeneidade e medida. Seus movimentos contraditórios definem uma avalanche de imagens e sons que ultrapassa o espectador: internalização formal da crise. Sua análise não descarta a expressão de desejo e desespero; vê no curso de disposições inconscientes um bom atalho para trabalhar aspectos mais fundos de uma experiência social e política (XAVIER, 1993, p. 63).

Paulo nos apresenta suas experiências, seus desejos, frustrações e até mesmo aquilo que não quer mostrar, como a incapacidade de resolver certos problemas e a incoerência entre discurso e prática. A apresentação de Paulo é um ponto de partida para a percepção dos colapsos sociais e políticos advindos de modelos de intervenção secular. Embora o filme tenha seu objetivo didático, de expor os problemas e chamar o espectador

para o debate denunciando a passividade e omissão da população, o mais importante na obra é a composição que se baseia na possibilidade de sensação do processo evocado através dos efeitos do material utilizado.

6 A OBRA DE ARTE NA ROTA DA EXPANSIVIDADE

Um platô está sempre no meio, nem início, nem fim. Um rizoma é feito de platôs
(DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 15).

A composição e a leitura da obra de arte nos séculos XX e XXI começaram a ganhar contornos menos marcados no que se refere à possibilidade de trabalho com técnicas de criação, escolhas temáticas e diálogos intersemióticos. Alguns autores, como Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), acreditam que a análise de linguagens, em seus diversos modos de manifestação, deve ser realizada sem a busca desenfreada pela origem das coisas e dos elementos que as compõem. Os dois autores apresentam o conceito filosófico de rizoma, que pode ser bastante útil para pensarmos nas inter-relações de cinema e poesia visualizadas nas obras de Manoel de Barros e Glauber Rocha. O conceito, retirado da botânica, tem sua dimensão ampliada para diversas epistemes, como, por exemplo, estudos culturais, artísticos e linguísticos:

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até os animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão, de ruptura. O rizoma tem nele mesmo formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há

rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma; a batata e a grama, a erva daninha. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.4)

6.1 Poesia e cinema nas linhas do rizoma

O cinema, como arte que surge nos fins do século XX, inevitavelmente recebe influências da literatura e a arte literária é influenciada pelo surgimento do cinema. Dessa forma, podemos pensar que a conexão entre as duas artes é possível mesmo que elas apresentem materiais heterogêneos. Os princípios de conexão e heterogeneidade (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 4) fazem com que a relação intersemiótica ocorra sem uma analogia proporcional entre dois elementos. O cinema já traz consigo aspectos da literatura, assim como a literatura do século XX em diante possui aspectos do cinema em sua configuração. Isso ocorre porque num rizoma:

(...) Cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os *agenciamentos coletivos de enunciação* funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 4).

A poesia de Manoel de Barros percorre um caminho de trânsito entre vários lugares, como a prosa e a poesia, a palavra e a imagem, portanto não é a busca pelo cinema que iremos encontrar em seus poemas, e, sim, um material que percorre o cinema, e pode inclusive ser analisado, em alguns momentos, de modo semelhante à análise fílmica, sem que com isso perca suas características de poesia. Da mesma forma, a cinematografia de Glauber Rocha transita pela poesia sem sair do universo cinematográfico, pois este contém elementos poéticos em sua constituição. A categorização entre cinema de poesia e cinema de prosa nos ajuda a entender essa relação:

A constituição de um *cinema de poesia* ou um *cinema de prosa* representa uma pendência para uma das duas configurações. Enquanto no cinema narrativo convencional o esforço seria direcionado para fazer-se compreender e compreensível (univocidade), no *cinema de poesia* a intenção estaria na outra ponta, a da criação da ambiguidade, do imaginativo, subjetivo, não-concreto, impalpável. Com essa dupla natureza da imagem, a narrativa oscila entre a prosa e a poesia. Tradicionalmente, pendeu-se para uma configuração fílmica objetivo-informativa, com o predomínio de uma ‘língua de prosa cinematográfica narrativa’ (SAVERNINI, 2004, p. 13-14).

Embora a postura de nossa percepção sobre sujeito e objeto seja de procura pela unidade, é a multiplicidade que nos proporciona um olhar mais amplo para as artes que se desenvolvem desde o início da modernidade. Deleuze e Guattari apontam que a multiplicidade não é a destruição daquilo que observamos, e sim a observação de que as coisas ganham outros significados ao se juntarem a outros elementos, pois “as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem com as outras” (1995, p.6).

As perspectivas, os pontos de vista e escuta da poesia de Manoel de Barros são movimentados de diversas formas e percebemos que o jogo com as imagens, proporcionado pela voz poética, tem muitos pontos de convergência com o cinema e, mais especificamente com o cinema de poesia. Um ponto importante pode ser acompanhado na concepção de sujeito lírico, que se expressa nos poemas do autor. A problematização da relação entre subjetividade do autor e outras identidades é frequente em sua poesia, que busca se distanciar de uma concepção romântica de lirismo. A cinematografia de Glauber Rocha também faz esse percurso de intercâmbio de subjetividades, o que dá aos seus filmes características que permitem chamá-los de cinema de poesia:

Os filmes em que se pode observar a tendência para um *cinema de poesia* caracterizam-se pela existência de uma personagem central que domina a narrativa de tal forma que esta *parece* representar essa subjetividade (ainda que, tecnicamente, o filme não se apresente como uma câmera subjetiva constante). Esse cinema vem realizando-se sob a forma de uma narrativa metafórica refletida pela contraposição entre a personalidade do cineasta (como o ‘autor-modelo’) e da personagem (como um desdobramento do autor em uma segunda personalidade autônoma). O sistema significativo e perceptivo da personagem não interfere apenas no desenvolvimento narrativo, mas também em sua visualidade, na articulação dos planos, enfim, na estrutura (SAVERNINI, 2004, p. 47-48).

A poesia de Manoel de Barros e a cinematografia de Glauber Rocha apresentam imagens que ora são encadeadas com recursos que promovem a continuidade (as sequências com *raccords* que ligam as partes do filme ou os *enjanbements* que estendem, na leitura, a imagem de um verso para o seguinte) ou a descontinuidade (com cortes abruptos, colagens de fragmentos, sequências de planos curtos). Essas construções enfatizam a ideia de um princípio de ruptura a-significante na constituição do rizoma da relação cinema-poesia, pois a criação rizomórfica possui linhas de segmentaridade, que a tornam territorializada,

organizada, mas que podem se desterritorializar numa linha de fuga, deixando, ainda assim, rastros e marcas que permitem uma nova reconstituição (DELEUZE, GUATTARI, p. 6). Por isso que a continuidade e descontinuidade na poesia e no cinema de Rocha e Barros podem ser observadas com efeitos de sentido semelhantes e ao mesmo tempo como estruturas que resgatam o cinema, em geral, assim como a poesia, em diversas manifestações estilísticas.

A imagem projetada na leitura da poesia e do cinema dos autores destacados não pode ser reduzida a um decalque, pois a movimentação de objetos e sujeitos representados se realiza numa constante transformação, na qual aquilo que é refletido amplia a representação, pois não se trata da simples reprodução de um elemento, e sim seus diversos estados e possibilidades de apresentação de dimensões e componentes subjetivos:

(...) Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de *eixo* genético ou de estrutura profunda. Um *eixo* genético é como uma unidade pivotante objetiva sobre a qual se organizam estados sucessivos; uma estrutura profunda é, antes, como que uma sequência de base decomponível em constituintes imediatos, enquanto que a unidade do produto se apresenta numa outra dimensão, transformacional e subjetiva (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 8).

Os autores citados acima utilizam o termo cartografia para substituir o decalque, pois o primeiro possibilita uma maior conectividade e modificações constantes entre os elementos que o constituem. Para o desenvolvimento da ideia de rizoma essa denominação é importante, pois “um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre ‘ao mesmo’” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 8). As obras de arte literária e cinematográfica têm suas múltiplas entradas, o que podemos acompanhar nas diversas manifestações estilísticas, como estilo lírico, épico e dramático, na poesia, e cinema artístico, convencional, de prosa, de poesia, na construção fílmica. Como há diversas combinações possíveis, inclusive numa criação intersemiótica, a busca por eixo gerativo que separe categorias dentro da literatura e do cinema é muito difícil. A tendência é que semelhante separação se torne cada vez mais complexa em produções que são criadas na modernidade e pós-modernidade, momento em que as balizas que dividem territórios artísticos são colocadas em tensão.

6.2 Barros e Rocha: a imagem poética modalizada em diversos estilos

A produção de Glauber Rocha apresenta elementos de uma poesia que pode se modalizar em diversos estilos. Em *Barravento*, temos uma consonância com o estilo épico, principalmente pela história que se apresenta como a vida dos pescadores guiada por forças superiores. O mito, o culto às divindades está presente a todo momento, embora possamos entender os fatos através de uma postura mais racional. A condensação das ideias está presente nas sequências, embora possamos perceber o intercalar entre a aceleração e a calmaria, como se numa analogia com a poesia, pudéssemos ver a consonância entre versos curtos e longos, de acordo com a ênfase pretendida em situações específicas.

A representação da vida dos pescadores de uma pequena aldeia denominada Buraquinho faz de *Barravento* um filme com muitos traços épicos. Embora a obra possa ser vista também como uma crítica ao poder de alienação causado pela religiosidade brasileira, há também espaço para uma movimentação em torno da própria identidade do grupo ali apresentado, o que podemos acompanhar nas reflexões de Ismail Xavier (2007, p. 23-51). Temos o mito que ilustra a busca dos pescadores por alimento quando se lançam ao mar, e temos a devoção desses homens que creem nas influências das divindades para que as tarefas humanas sejam realizadas com êxito. Aruã é o protegido de Iemanjá, ele tem o “corpo fechado” e segue rigorosamente os preceitos e as convenções a ele designados. Com a chegada de Firmino, que articula uma maneira de prejudicar Aruã, este perde sua proteção e sua força de grande pescador ao romper com as ordens divinas. Ao praticar relações sexuais com a personagem Cota, Aruã deixa de lado a orientação para que se mantivesse virgem até que fosse mencionado definitivamente sucessor do Mestre (líder da comunidade até aquele momento). Ao quebrar tal regra, Aruã provoca a falência do sistema arcaico e precário de pesca praticado pelos moradores de sua aldeia.

O mundo fechado, que é representado pela colônia de pescadores, entra em crise com a atuação de Firmino, personagem que anuncia o fim trágico de seus antigos convivas, mostrando a inviabilidade de se viver sem a sabedoria daquilo que os movem, sem a percepção de que o funcionamento daquele sistema apresenta inadequações, que nem mesmo a obstinação e a crença nas divindades serão capazes de superar. Um passado absoluto que

explica e regula os acontecimentos do presente se torna contestável devido à busca de compreensão sobre as atitudes humanas e suas consequências para a vida em comunidade.

A poesia de Manoel de Barros também se modaliza em diversos estilos poéticos, como o épico, por exemplo. Cada livro do autor pode ser visto como episódios de uma grande obra. O sujeito lírico da obra manuelina admite esse caráter ao dizer “Escrevi 14 livros/ e deles estou livrado./ São todos repetições do primeiro”. (2010, p. 389). O poeta enfatiza sua proposta estética, que é marcada pela continuidade, e é nesse jorro contínuo das águas pantaneiras e da consciência do homem diante das coisas do mundo, que podemos perceber gradativamente elementos épicos em sua obra. A repetição sobre a qual o autor discorre é mais uma compreensão do passado para entender sua sequência, e não uma iteração voltada simplesmente para seu processo de espelhamento. Manoel de Barros apresenta a poética do baixo, a criação de identidade da poesia e do homem simples, com a utilização de uma sintaxe que enraíza na produção de uma nova forma de se olhar para os seres e as coisas.

A leitura da obra de Barros, desde livros mais antigos até chegarmos aos mais recentes, oferece-nos a visualização de elementos épicos. Quando lemos *Livro de pré-coisas* (1985), vemos a indicação de que se trata de um “roteiro para uma excursão poética no pantanal”. Já no “Ponto de Partida”, o poeta anuncia que “este livro não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem” (2010, p. 197). A apresentação de elementos e características da terra natal não é feita com um olhar que apenas registra o aspecto linear, geográfico. Tudo o que o poeta nos apresenta faz parte do universo do pantanal, as descrições dos seres baixos, do chão, aparentemente insignificantes, são tão precisas e tão amplas que a geração da vida entre os vermes por baixo das arraias no agroval (BARROS, 2010, p. 202-203) ou a aparição do homem primitivo Bernardo, pré-histórico (*ibid.* 2010, p. 211-212), remetem-nos sempre à ideia de criação, de fundação situada num passado em que se forma a sustentação da vida, da força que move os seres e as coisas.

A reestruturação da linguagem poética promovida por Manoel de Barros é semelhante àquela proposta por Glauber Rocha, já que ambos os artistas são pensadores, intelectuais que dialogam com diversas áreas do conhecimento e que têm consciência de que a imagem, em suas diversas formas de apresentação e composição, sobretudo quando

representadas artisticamente, percorrem caminhos que se entrecruzam numa imensa rede de conhecimento:

Mais do que um poeta, Manoel de Barros é um pensador, um pensador brasileiro. Certamente um dos mais originais. Ele faz com as palavras o que Glauber Rocha fizera com as imagens, pondo-as em ‘Transe’. O transe é o deslimite transposto ao mundo das imagens (LEITE, 2010, p. 22).

Os termos transe, atribuído ao cineasta e deslimite, atribuído ao poeta, têm vários pontos em comum, fundamentalmente no modo como percebemos as imagens propostas, pelos jogos metafóricos, pela valorização da simplicidade, dos elementos mínimos, que são perceptíveis somente com um olhar que admite um deslocamento constante, que observa também o que se passa pelo lado de fora da paisagem:

Fazer entrar em transe ou em crise é uma das características do pensamento e do cinema de Glauber. O transe é transição, passagem, devir, possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, possuir, por um outro. Glauber faz do transe uma forma de experimentação e conhecimento. Entrar em transe é entrar em fase com um objeto ou situação, é conhecer por dentro (BENTES, 2002, p. 96).

As subjetividades que se movimentam na cinematografia glauberiana e na poética barreana admitem essa transição, passagem, possessão e devir, sobre os quais Bentes explana. Em *Barravento*, que é um filme em que temos uma discussão sobre alienação religiosa, há um “deixar se possuir” pela perspectiva contrária, de aceitação da própria ideologia mítica. As personagens são apresentadas de modo claro, em alguns momentos e obscuro em outros, como o protagonista Aruã, por exemplo. A complexidade das *personas*, que são máscaras não apenas no sentido da encenação ficcional, mas do ponto de vista da própria constituição humana, é instalada na composição fílmica. Na poesia de Manoel de Barros podemos perceber algo semelhante. Em *Poemas concebidos sem pecado* temos a transformação de uma criança (elemento importante na obra do autor) que se transmuda em adulto e, concomitantemente a essa mudança, vemos a rotatividade de *personas* que se apresentam no deslimite das criações literárias do poeta, que se desdobra em vários outros seres, objetos, coisas, dos quais teve a oportunidade de incorporar características, conhecimentos e diferentes modos de olhar e ser olhado.

Deus e o diabo na terra do sol é a obra de Glauber Rocha em que podemos observar com maior facilidade a representação de elementos da poesia oral, principalmente no que se refere à *performance*, realizada através da junção entre poesia de cordel e o canto:

Deus e o diabo na terra do sol é um filme influenciado pela estética do cordel tanto em suas imagens quanto em suas canções. Trata-se de um filme para ser visto e ouvido. É um filme em que o som suscita no espectador uma atitude perceptiva específica. Nele, a poesia e o canto apontam para a esperança e para um possível despertar da ação. Por meio do cantador, o espectador, é posto na condição de ouvinte. Como na tradição oral, o espectador faz parte da *performance* e contribui, assim, para constituir a trama. O espectador, nesse caso, é envolvido na interpretação de um modo diferente daquele que caracteriza o ato habitual de recepção cinematográfica. Seu lugar, como o de Manuel (protagonista da história), é instável. O que o espera mais adiante? Qual é o ponto de chegada? A história termina com o fim da narração? A posição do narrador define o ato da compreensão (NEMER, 2007, p. 79).

A *performance* se refere às personagens, ao espectador e também ao próprio autor, pois as canções do filme são criadas a partir de um poema de Glauber Rocha, composto em dez estrofes, no qual a história do protagonista Manuel é narrada. Sérgio Ricardo, responsável pela composição das músicas para a obra cinematográfica, não assistiu ao filme antes de realizar seu trabalho. Isso mostra que a autonomia entre imagem e canção, gera diversas significações no confronto entre imagem e som na obra. Portanto, a concepção de *performance* não se restringe à simples encenação, e sim aos diversos atos de fala e audição que atualizam a tradição através da oralidade. A não correspondência entre a canção que o cantador entoa e a imagem que surge na tela possibilita a problematização sobre os diferentes tempos em que se instala a narrativa:

O objetivo das canções é contar uma história ocorrida num tempo impreciso. As imagens, contudo, fixam, o relato no presente. Normalmente, essa associação entre a imagem e a voz em *off*, em virtude do efeito redundância entre o que é visto e o que é ouvido, produz uma impressão de realidade. Em *Deus e o diabo*, no entanto, a voz em *off* foge ao seu papel tradicional. Em vez de ilustrar a imagem provocando o efeito de realidade esperado, ela rompe com esse padrão e não se deixa absorver pelo campo visual (NEMER, 2007, p. 103).

O processo de comunicação e interação através da linguagem poética oral redefine as relações entre os agentes de produção de sentido no texto, fazendo com que os papéis de transmissão do discurso sejam movimentados de modo dinâmico:

A *performance* é a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário,

circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem situação e tradição (ZUMTHOR, 2010, p. 31).

Podemos perceber em *Concerto a céu aberto para solos de ave*, assim como em *Deus e o diabo na terra do sol*, uma valorização da *performance* e da redefinição dos eixos da comunicação social aos quais Zumthor faz referência. Na obra de Barros, vemos a apresentação do caderno como elemento de transmissão de conhecimentos, repassado entre diferentes gerações. A ideia de leitura do “Caderno de apontamentos” (BARROS, 2010, p. 275-286), que é um livro de poemas do avô, que deve ser lido pelo neto, reforça a importância da transmissão através da oralidade, que proporciona uma constante re (a) apresentação da história narrada. A voz poética de locução no poema é de um poeta, que apresenta a história de seu avô (também poeta), para, a partir dela, explicar e entender o percurso de formação da capacidade de expressão artística do jovem poeta. O locutor é também um autor, seja na reapropriação do caderno alheio, dando a ele outras possibilidades de audição, com as entonações de sua leitura, ou na recriação do conteúdo, que deve se adaptar às condições situacionais de performatização, haja vista a tensão na relação entre tradição e situação. Por isso a voz poética que narra admite que aquilo que será lido já é uma nova composição, pois segundo ele “Metade das frases não pude copiar por ilegíveis” (BARROS, 2010, p. 274). Ao admitir que o caderno do avô foi adulterado (ou se tornou ilegível em certos trechos), o eu poético está pronto para compor a sua própria obra, a qual denomina “Caderno de andarrilho”(ibid. p. 287-295).

A presença marcante da técnica é um aspecto bastante importante para a compreensão das obras de Manoel de Barros e Glauber Rocha, porque os dois artistas apresentam um tom didático, para que o leitor/espectador apreenda a (re) construção de diversos códigos do cinema e da poesia. Dessa forma, a alusão a elementos tradicionais familiariza o público com a educação artística, em geral, ao mesmo tempo em que cria o hábito de observação de possibilidades diversas de trabalho com o material poético-cinematográfico:

Existe no *cinema de poesia* um nível aparente de metalinguagem, em que a percepção da técnica é exigida para que se alcance um segundo nível narrativo. É a ruptura na linguagem que denuncia uma diferença fundamental entre o autor e a personagem, revelando a existência de duas vozes. A interpretação fílmica torna-se indissociável da sua realização imagética. No *cinema de poesia*, o autor busca o

ideal também da poesia na literatura, a intradutibilidade: forma e conteúdo amalgamados (SAVERNINI, 2004, p. 50).

A metalinguagem é importante para o reconhecimento de elementos significativos das técnicas artísticas de produção de sentido nos dois autores. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, o autor recorre a códigos do cinema clássico, como as cenas que remetem ao *western* na representação do campo e do sertão, ao mesmo tempo em que nos apresenta as canções, que devem ser acompanhadas de um modo diferente do convencional, como uma outra narrativa que se contrapõe, muitas vezes, à imagem (NEMER, 2007, p. 99). Em *Concerto a céu aberto para solos de ave*, a metalinguagem também se faz presente na imagem do caderno, que se transforma em livro e resgata a poesia de tradição oral, vinculando-a à concepção de criação poética como leitura da tradição, valorização do passado e diálogo constante com a literatura universal. A ideia de continuar a escrever o mesmo livro, muito desenvolvida em Barros, é associada ao processo de leitura, que é indispensável e inerente à formação do poeta, assim como à formação do leitor de poesia.

A criação de imagens na poesia e no cinema de Barros e Rocha é associada frequentemente ao surrealismo. Mais do que o movimento artístico em si, podemos pensar que houve uma continuação de certos preceitos que podem ser chamados de sensibilidade surrealista. As perspectivas e objetivos ultrapassam a duração do movimento artístico, podendo, portanto, ser encontradas em diversos artistas em épocas diferentes. Segundo Michael Gould (SAVERNINI, 2004, p. 67), a ativação da sensibilidade surrealista pode ser revelada nas seguintes atitudes: imagética, conceptual, reveladora e subjetiva. A atitude imagética (*ibid.* p. 67) busca representar no objeto apresentando também a subjetividade do artista, modificando a representação realista da imagem. A atitude conceptual (*ibid.* p. 68) encara a criação como uma (re) descoberta do mundo, como o olhar da criança, que é capaz de fantasiar e utilizar sua imaginação de modo amplo. A atitude reveladora (*ibid.* p. 69) busca extrair significados profundos da imagem representada e a atitude subjetiva (*ibid.* p. 70) indica que a subjetividade do artista pode se tornar material de composição.

Em *Terra em transe* é possível acompanharmos a presença dessas atitudes surrealistas na composição do filme. A representação do poeta, dos agentes políticos e da alienação do povo brasileiro diante da submissão ao capital estrangeiro é feita de modo subjetivo. O transe, o sonho e a valorização do inconsciente como elemento de revolução são enfatizados pelo autor:

Glauber vai trabalhar com essas diferentes experiências de forma original, relacionando *Fé, Fome, Sonho e Transe*. Em seu cinema não encontramos uma única chave de abordagem da pobreza: nem conformismo, nem misticismo serão tratados de forma 'explicativa' ou 'realista'. Trata-se de uma operação simbólica e mística que entrará em curso no seu pensamento e cinema (BENTES, 2002, p. 194).

A atitude conceptual surge na abordagem que abre margem para diversos olhares e descobertas sobre a relação entre as personagens e os rumos da trama. Paulo é um poeta revolucionário, que se desdobra em várias subjetividades. Em alguns momentos é contestador, em outros passivo. Não temos uma linha ideológica para a qual o filme aponta exclusivamente. É possível identificarmos as incongruências e as afinidades entre os objetos representados. A atitude reveladora surge na apresentação do transe, que se estabelece desde o início da obra, com a sobreposição de falas de uma personagem diante de outra, no choque entre sequências mais longas, de discursos mais extensos com outros mais rápidos, com falas mais diretas, articulando tempos e espaços diferentes num lugar possível, em que sonho e realidade se fundem na discussão de um tema que se caracteriza pela multiplicidade de contradições e ambiguidades envolvidas.

O protagonista do filme é Paulo, mas a sua subjetividade deixa transparecer outras identidades e formas de pensar, agir, olhar e ser olhado. A subjetiva indireta livre permite ao espectador participar do desenvolvimento da trama, que incorpora também a subjetividade do autor, a sua visão no cinema de autor que observa as crises e os conflitos da América Latina, dos países subdesenvolvidos. Todas as atitudes surrealistas se articulam para que a imagem adquira diferentes modos de percepção e uma visualização mais ampla dos objetos refletidos na objetiva. Ao contrário do que possa parecer, essas atitudes possibilitam uma abordagem mais profunda e questionadora sobre o tema, e não uma fuga para o devaneio ou a desconstrução sem posicionamento político. A subversão ao militarismo, que permeia o posicionamento de Glauber Rocha, a vontade de educar para uma ação consciente sobre a manipulação sofrida pela nação, todos esses aspectos estão presentes, mas a criação artística não se reduz ao discurso panfletário, aceita apresentar diversas facetas do país Eldorado. Contudo, para que o espectador entenda essa forma de abordagem do problema político-ideológico, redimensionado pela técnica cinematográfica, é necessário que ele relacione a proposta criativa do autor com a tradição do cinema convencional:

Ao produzir um novo olhar sobre o cinema e a vivência cotidiana do artista, o *cinema de poesia* reinventa a própria linguagem cinematográfica, estilizando o que há de convencional. Assim como a poesia na literatura lança o olhar sobre a

gramática da língua escrita, reinterpretando os signos linguísticos e combinando-os de forma pouco usual, o *cinema de poesia* recorre ao inventário imagético e à narrativa convencional cinematográfica, lembrando-se que para reconstituir o processo de formação da imagem metafórica, o espectador passa por uma etapa de reconhecimento do código (metalinguagem). Sob a função poética predominante no *cinema de poesia*, existe uma camada interpretativa em que se destacam as funções metalinguística (referente ao código) e emotiva (referente ao remetente) (SAVERNINI, 2004, p. 62-63).

A técnica de construção tradicional do cinema está presente em Glauber Rocha, mas há uma ressignificação da linguagem para que determinados códigos não sejam vistos apenas como algo convencional. Por isso, percebemos que a subjetiva indireta livre e as atitudes surrealistas criam um novo campo imagético, que permite ao espectador perceber as variações de perspectivas sobre um mesmo tema e diversas formas de vê-lo, muitas vezes sem esclarecer, e sim lançando dúvidas e convidando o público para participar da construção da trama.

Na poesia de Manoel de Barros é possível observarmos também atitudes surrealistas, pois o eu-lírico transita entre a subjetividade das personagens do poema, apresentando traços da própria subjetividade do autor, embora não se trate de um texto biográfico, ou um livro de memórias, necessariamente:

As quatro atitudes estão intrinsecamente relacionadas umas com as outras e com a concepção de mundo própria da sensibilidade surrealista. Na atitude imagética, por exemplo, está implícita a atitude subjetiva, visto que a imagem é concebida como amálgama entre o objeto original e o artista. A constituição dessa imagem, por sua vez, depende da atitude conceptual (que torna o artista e seu público capazes de atualizarem a justaposição dos objetos ou seu exagero, sintetizando a imagem poética) ou da atitude reveladora (que desloca o objeto mais cotidiano e naturaliza o que é estranho) (SAVERNINI, 2004, p. 70).

O poeta encara a criação como uma atitude de descoberta e, por isso, propõe um exercício de ser criança, de tirar os vícios e as amarras que as palavras ganham por causa das convenções, o que as deixa limitadas e pobres de imagens. Dessa forma, os significados profundos são revelados pela apresentação da simplicidade, da imaginação e fantasia, livres de explicações limitadoras. Assim, há uma revelação, não no sentido epifânico, e sim no que se refere à imagem que se revela rica, pois tudo, inclusive o próprio artista e a arte, podem ser matéria de poesia. Em *Menino do mato*, temos a perspectiva do garoto, do olhar infantil capaz de transver o mundo, pois sabe “que só os absurdos enriquecem a poesia” (BARROS, 2010, p. 450). Esse olhar da criança não se constrói isoladamente, há a presença de outras personagens de outros livros do autor, que voltam para explicar como esse poeta se (de) forma com o

passar do tempo. Bernardo, por exemplo, é uma figura que ajuda a expandir o campo de visão da criança que conduz o olhar poético para as coisas do mundo. Lembremos que “Bernardo tinha visões como esta – eu via a manhã/ pousada sobre uma lata que nem passarinhos no/ abandono de uma casa./ Era uma visão que destampava a natureza de seu olhar (BARROS, 2010, p. 452). Os versos apresentam a visão de Bernardo, mas esta já é também a própria visão do eu poético, que assim como Bernardo é menino do mato. O autor Manoel de Barros também é esse menino do mato, embora esteja dissipado em camadas que não nos permitem fazer qualquer tipo de leitura biográfica do poema.

Se a primeira parte do livro apresenta a criança descobrindo o mundo e revelando seus mais profundos significados porque é capaz de brincar com a linguagem, criando novos desenhos, novas formas, a segunda parte retoma a imagem do caderno, visualizada em outros livros do autor. O “Caderno de aprendiz” é um instrumento de registro da poesia que se realiza como um aprendizado constante, a possibilidade de se ver algo de um modo distinto daquele que a repetição do dia a dia nos acostuma a fazer. O poeta-aprendiz quer desacostumar seu olhar para efetivamente conseguir conceber a reflexão que a epígrafe de Oswald de Andrade, colocada no início da segunda parte, propõe: “Poesia é a descoberta das coisas/ que eu nunca vi”. Todas essas atitudes surrealistas, que se tornam possíveis porque sempre há uma discussão sobre o significado do ato de escrever, recuperando a função metalinguística ao longo dos livros de Manoel de Barros, criam, no leitor, um hábito de participação questionadora na ativação do texto, percebendo que o choque da imagem inusitada, estranha, é na verdade uma outra forma de olhar, não uma invenção, e sim a ênfase na simplicidade, na composição completa dos quadros da paisagem.

6.3 Subjetividades múltiplas na constituição do eu poético e do eu fílmico

A leitura das obras de Glauber Rocha e Manoel de Barros nos deixa perceber que nos dois autores há um trabalho de composição de imagem que recorre à reestruturação da sintaxe tradicional de seus respectivos campos artísticos, combinando-a com outros elementos de semioses artísticas distintas, que nos autoriza a aproximação entre os artistas.

O cinema de autor, que ganha novos traços no cinema novo, assume em Glauber Rocha a abordagem dos temas de suas obras com a variação de pontos de vista sobre

os fatos. A ambiguidade e as contradições de assuntos como alienação religiosa, pobreza e subdesenvolvimento nacional são exibidas através de diversas perspectivas, que representam a subjetividade de personagens, do autor e do espectador. Esse trânsito fluente faz com que possamos ter certa autonomia e um posicionamento sobre aquilo que observamos, mas também aponta para as incongruências da formação de nossa percepção sobre as coisas. Sendo assim, ao admitirmos nossa limitação no campo de visão, podemos enxergar mais detalhadamente as imagens que surgem e analisar a situação político-ideológica sem vícios de pensamentos tradicionalistas e reducionistas. A subjetiva indireta livre em suas transições entre pontos de vista em *Terra em transe*, o contraponto entre imagem e som em *Deus e o diabo na terra do sol* e o corte abrupto, que intercala histórias paralelas em *Barravento* são exemplos da movimentação entre as diversas subjetividades que compõem o eu fílmico, que se constitui na multiplicidade.

A poesia de Manoel de Barros, que se inicia ainda durante o modernismo, propõe a criação de uma gramática poética que ajude o homem a compreender a si mesmo, a natureza, através de uma linguagem que se constrói com a valorização de diversas subjetividades, diversos seres simples desprezados que justificam a nossa própria existência. Ao apresentar um eu poético que é um poeta em formação, mas que sempre volta às lembranças da infância, Barros chama a atenção para a necessidade de criar imagens sem o cerceamento provocado pelo olhar vigilante do adulto, que tem explicações prévias para tudo.

Em *Poemas concebidos sem pecado*, a modificação do eu poético, que vai se transformando e, por conseguinte, mudando o lugar de onde enxerga o mundo, é acompanhada de uma apresentação da concepção de poesia manoelina, que irá recorrer a imagens fragmentadas, que aceitam a copresença de sonho e realidade, articulando tempos e espaços distintos no mesmo enquadramento.

Compêndio para uso de pássaros intensifica a imagem fugidia, a sensibilidade surrealista, que permite metamorfosear menino, pássaro, rio, leitor e representação gráfica do verso, formando uma imagem que funde criação-criador-criatura no mesmo olhar. No *Livro de pré-coisas*, vemos o pantanal redimensionado pelo deslimite da viagem poética. Os elementos da natureza personificados representam subjetividades que nos auxiliam na compreensão do funcionamento das coisas simples, que dão ritmo e formato ao espaço geográfico. *Concerto a céu aberto para solos de ave* faz um percurso entre gerações, revelando não somente a subjetividade de avô e neto, que são poetas, mas também a relação entre tradição e novidade na criação poética universal, que vem desde a poesia oral até a

prática escrita. *Ensaaios fotográficos* estabelece uma analogia entre a criação poética, com suas diversas possibilidades de percepção da imagem, e a fotografia, que, na visão do eu poético, será mais completa se conseguir captar o movimento, o inusitado, o momento em que a subjetividade do autor incorpora as coisas e os seres do mundo em sua objetiva (ou seja, subjetiva). *Menino do mato* faz um resgate da trajetória imagética de outros livros anteriores de Manoel de Barros, apresentando o próprio menino e sua convivência com outros meninos do mato, como Bernardo, por exemplo, e registrando em versos sentenciais ou sequências mais longas as anotações que, no caderno de aprendiz, tornam-se a imagem do livro que está sendo escrito.

Todos os livros do poeta reforçam a ideia de que as múltiplas subjetividades são importantes para percebermos que para a poesia se tornar comunicativa, interagir com o público leitor, deve acompanhar a transformação do modo de ver do sujeito contemporâneo, que não mais se organiza numa única direção, admite a multiplicidade na constituição da formação discursiva de onde ele se apresenta.

A aproximação entre o cinema de Glauber Rocha e a poesia de Manoel de Barros pode ser vista através do desenvolvimento do rizoma, pois podemos perceber todos os princípios apresentados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) na composição das obras analisadas. O princípio da conexão e heterogeneidade, como pudemos observar, está presente na construção de mecanismos das duas linguagens, que, embora diferentes, possuem pontos de conexão, como a relação entre montagem e versificação, por exemplo. O princípio da multiplicidade é perceptível no uso da subjetiva indireta livre, no cinema de Glauber e na visualização dos quadros montados por Barros, que movimentam o eu lírico, fazendo com que ele incorpore várias subjetividades na visualização das imagens, inclusive a subjetividade do próprio leitor. São pontos que se aproximam pela multiplicidade e não por um exercício de se buscar equivalências forçadas. Temos, então, a execução do princípio da ruptura a-significante, uma vez que os agentes de interlocução do cinema não são os mesmos que os da poesia, mas ocorre um reencontro entre eles por causa do rompimento provocado pela especificidade das linguagens cinematográfica e poética. É a ruptura do conceito tradicional de eu lírico que permite ao cinema de Glauber o trabalho com a subjetiva indireta livre, assim como é a ruptura com o conceito de montagem como reprodução da realidade que possibilita à poesia de Barros o deslocamento do olhar, a movimentação do sujeito em direções opostas às aquelas seguidas frequentemente. Finalmente, o princípio da cartografia e de decalcomania indica que o cinema de Glauber não é um decalque e reprodução da linguagem

cinematográfica tradicional, embora saibamos que essa linguagem está presente no autor. Existem múltiplas entradas para a composição de um filme, e uma delas é o cinema de autor, que reconfigura a relação entre o cineasta, as personagens fílmicas e os espaços e tempos nos quais ocorrem as ações. Da mesma forma, a poesia de Manoel de Barros não reflete apenas a literatura, incorpora todas as possibilidades de criação insurgentes no século XX, dentre elas o cinema e sua tecnologia de apresentação da imagem artística.

A análise de Adalberto Müller sobre as possibilidades de abordagem sobre a relação entre poesia e outras artes, pelo viés dos estudos de intermedialidade, também se aproxima da visão de Deleuze e Guattari, pois o pesquisador brasileiro crê que podemos encontrar semelhanças em lugares diferentes:

Interessa, particularmente, no caso desse tipo de abordagem que proponho [entre mídia e poesia], uma reflexão sobre as fronteiras, ou sobre a fronteira, como o espaço de outra epistemologia que não a da especificidade. Na fronteira, não se definem os objetos por aquilo que caracteriza sua identidade, mas por aquilo que revela suas diferenças e semelhanças em relação a estes e outros objetos. Pensar a fronteira é, de alguma forma, pensar de forma não essencialista, uma forma de pensar ‘ex-cêntrica’. Na fronteira, a identidade não se define sem a diferença (MÜLLER, 2012, p. 12).

Podemos encontrar as semelhanças entre o cinema de poesia e a poesia publicada em livros nas fronteiras entre esses dois lugares, o que nos permite progredir sem a busca por elementos essenciais e nos coloca diante de uma visão mais ampla, que foge de uma percepção que enxerga apenas o centro das relações, esquecendo-se de que a relação entre o cinema e a poesia ocorre numa dinâmica que afeta as artes em geral, rompendo conceitos pré-estabelecidos sobre especificidades de campos artísticos.

O cinema moderno, na acepção de Gilles Deleuze (2009), caracterizado pela imagem tempo, que foge da ação tradicional e cria uma outra dimensão da obra, evidencia-se nas lacunas, na dispersão, na ligação pouco marcada entre as imagens, na resignificação dos clichês do cinema clássico, na oscilação do comportamento das personagens, que podem assumir pontos de vista diferentes, comportamentos contraditórios, algo que o cinema de Glauber Rocha traz em suas composições.

A poesia moderna e pós-moderna faz um caminho semelhante ao cinema moderno quando redimensiona a relação entre eu poético, autor e leitor, ao se aproximar da narrativa e se expandir numa modalização que se apresenta em diversos estilos, quando ganha

novas possibilidades devido ao surgimento de novas mídias, como o computador, e o desenvolvimento da tecnologia cinematográfica, por exemplo.

Esses componentes colocam o cinema e a poesia numa rota de expansividade, que admite diversas formas de produção, recepção e diálogos sobre a capacidade de pensar com o uso de imagens, que se processam de diversas formas e métodos e se aproximam nas fronteiras que se tornam cada vez menos visíveis para o público receptor da obra de arte.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre
o nada eu tenho profundidades.
(BARROS, 2010, p. 9).

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída.
(ROCHA, 2004, p.219)

Literatura e cinema têm muitos pontos em comum, o que podemos observar ao longo da tradição artística do século XX. A discussão sobre gêneros literários na modernidade nos faz perceber que o movimento realizado pelas artes não é de segregação, e, sim, de aproximação de elementos afins. Por mais que o início da história do cinema tenha desenvolvido uma aproximação entre a arte fílmica e os gêneros dramático e épico na literatura, acompanhamos a vontade de diversos autores de promover um diálogo entre poesia e cinema.

Partimos do conceito de linguagem para estudar as aproximações entre cinema e poesia, sem nos esquecermos de que existem especificidades em cada linguagem, mas que

podem compartilhar mecanismos semelhantes na formação da imagem, com o uso de metáforas, elipses e outros métodos de organização de códigos linguísticos e cinematográficos. Não há necessidade de colocarmos a palavra como algo oposto à imagem, sabemos que as relações intersemióticas cultivadas no século XX indicam que há diferentes modos de percepção do objeto artístico, ativando os diversos sentidos que o homem possui para compreender o mundo através da experiência.

A poesia do século XX caminha por diversos estilos e possíveis modalizações, portanto quando discorremos sobre escrita poética estamos tratando de diversas possibilidades, que podem variar entre estilos que valorizam a oralidade, estabelecem um diálogo crítico com a tradição, buscam a narratividade, a (re) organização dos papéis do leitor, autor, personagens, que não precisam necessariamente ser marcados como espaços preenchidos previamente.

O cinema também não se movimenta por apenas um caminho, existem filmes que são montados de modos diferentes. Às vezes, prima-se pela expressividade, pela compreensão do encadeamento das sequências através de sugestões, de contrastes e/ou analogias entre os planos. Outras vezes, a sequência linear ou invertida dos acontecimentos pode ser mais útil para o tipo de produção que se pretende criar. Pode-se optar por planos curtos, longos, plano-sequência, cortes abruptos ou *raccords* que tornam a transição entre as cenas menos marcada.

A escolha de Glauber Rocha e Manoel de Barros para realizar este estudo se deve ao fato de os dois autores buscarem apresentar em suas respectivas poéticas um trabalho de busca por imagens de significado amplo a partir da apresentação de linguagens que valorizam a discussão sobre a arte, a percepção do mundo através de elementos simples, que são transpostos para a tela e para o livro, com a valorização de múltiplas identidades e da manifestação de subjetividades que se consubstanciam e se deslocam entre as figuras de personagens, autor e leitor/espectador. Os livros escolhidos do poeta sintetizam um percurso temporal, que se estabelece por várias décadas, mas não constituem necessariamente uma cronologia, dos livros mais antigos para os mais recentes há uma transformação e um diálogo, e não um aperfeiçoamento no trabalho com as imagens poéticas. Os filmes de Glauber Rocha se articulam numa rede comunicativa, na qual podemos perceber que o autor incorpora diversas técnicas de montagem, como a montagem vertical de Eisenstein, que valoriza a

expressividade, a exploração dos recursos audiovisuais para criar efeitos de sentido diversos, como o contraponto orquestral, o paralelismo, a alternância de ações que ocorrem em tempos e espaços distintos. Mas Glauber não se limita a seguir seu mestre, como um discípulo ingênuo. Ele é capaz de transitar por vários campos, movimentos artísticos e modos de pensar a relação entre estética, política, ética e arte. O cinema de poesia, pensado por Pasolini e Buñuel, é realizado por Glauber com uma nova abordagem, que problematiza as funções das atitudes surrealistas e adapta a concepção de eu lírico para a profusão de subjetividades que compõem o sujeito que se expressa no cinema de poesia. O cinema de autor do cineasta brasileiro, que se intertextualiza com a prática dos franceses da *Nouvelle Vague*, adapta-se às contradições e as demandas do desenvolvimento do cinema artístico nacional.

Embora não possamos reduzir a obra do poeta e do cineasta a movimentos artísticos específicos, é importante percebermos que o modernismo e o cinema novo têm elos que os colocam diante de problemas semelhantes: a representação da identidade nacional, a busca por autonomia criativa valorizando a tradição universal e a interconexão de diversas artes e áreas de conhecimento na formação do sujeito moderno.

Em Manoel de Barros, podemos acompanhar sua trajetória em alguns de seus livros, que desde o início abandonam a concepção romântica de eu lírico, para promover uma reforma poética na qual a relação com o passado é crítica, aproveitando concepções de poesia que valorizam as múltiplas possibilidades de representação que o texto literário possui, modalizando-se em estilos diferentes. A tecnologia que vai se desenvolvendo ao longo do século XX, que modifica o modo como o público percebe a obra de arte, faz com que o autor sinta a necessidade de modificar o modo de olhar para as coisas.

A poesia de Barros não é um roteiro de filme, porém podemos perceber que os efeitos causados no leitor assemelham-se muitas vezes a efeitos causados pelo uso de determinadas técnicas cinematográficas, como movimentos de câmera, iluminação, pontos de vista e escuta, ângulos de filmagem, métodos de montagem etc. O corte de episódios de uma estrofe para outra, ou de um verso para outro, assim como a continuidade da representação poética realizada por indicações de encadeamento de versos e estrofes nos fornecem imagens que nos lembram a imagem cinematográfica. Mas não se trata da imagem do cinema convencional, que trabalha com códigos marcados, que sempre possuem o mesmo significado. Há liberdade para a reestruturação da linguagem, para a busca de uma

sensibilidade surrealista, que cria outras formas de visualização do objeto artístico. Portanto, o olhar da criança é utilizado como enfoque para os poemas, para que o exercício de transver o mundo seja realizado com criatividade e imaginação. A composição dos versos se assemelha à montagem cinematográfica devido ao processo de significação através da metáfora, da possibilidade de aproximar versos aparentemente distintos, dando a eles novos sentidos, que se faz como uma montagem ideológica de um filme que preza as ações intelectuais do espectador. A disposição dos versos e o encadeamento das estrofes podem representar a intensidade dos temas que são apresentados no texto, o que também ocorre no cinema quando a montagem se estabelece através do ritmo, com a valorização de aspectos métricos.

Glauber Rocha acompanha o desenvolvimento do poeta-crítico valorizado pelo modernismo e se torna um cineasta-crítico, capaz de recorrer à era clássica do cinema mundial ao mesmo tempo em que acrescenta novos ingredientes a uma proposta elaborada pelos teóricos russos da montagem, transformada por cineastas como Pier Paolo Pasolini e Luis Buñuel e aprimorada pelo cinema novo.

O cinema de poesia de Rocha apresenta uma reconfiguração dos códigos cinematográficos, na qual o plano-sequência representa a ênfase no olhar que abarca várias ações num mesmo plano, o corte abrupto pode indicar a recorrência ao fragmento, ao onírico, à instalação da metáfora pelo choque de planos aparentemente distintos. A subjetiva indireta livre abre espaço para a apresentação da subjetividade do próprio autor, associada a outras subjetividades, como personagens do filme e espectador. A didática revolucionária proposta pelo cineasta necessitava de uma educação do espectador para que este pudesse atingir o grau de reflexividade contido nas obras que apresentavam as contradições e ambiguidades do Brasil e da América Latina.

O transe e o deslimite são dois termos que aproximam poeta e cineasta, pois os dois apontam para a reconstrução da linguagem artística, dando a ela novos sentidos e possibilidades de formação de imagens que aceitam diferentes formas de registrar aquilo que está diante de nossos olhos, mas que deixamos de perceber, pois nosso olhar está acostumado a respostas previstas e previsíveis.

O rizoma, conceito problematizado por Deleuze e Guattari (1995) é, portanto, o elemento que melhor ajuda a explicar a relação intersemiótica de cinema e poesia vista na

poesia de Manoel de Barros e no cinema de Glauber Rocha. A origem e a essência da literatura e do cinema não são objetivos da poética barreana e da poética glauberiana.

Mais do que separar linguagens e materiais específicos, os dois autores são cientes de que o processo de incorporação de subjetividades apresentado em suas obras demonstra que eles próprios são uma soma de diversas experiências e leituras de um mundo em que as fronteiras se aproximam por causa do rompimento de barreiras físicas, espaciais e temporais. Dessa forma, nada mais normal que as linhas do rizoma se desenvolvam na multiplicidade que surge do heterogêneo, no reflexo do corpo que se dá por expansão dos signos e não pela identificação unidirecional. Contudo, sempre há um retorno, que nos permite identificar elementos de composição da linguagem poética em Manoel de Barros e da linguagem cinematográfica, em Glauber Rocha.

A poesia tem um papel importante na valorização da memória e da identidade cultural dos povos (MÜLLER, 2012), pois tem a capacidade de transformar-se e adaptar-se a diversas mídias ao longo do tempo. Se a poesia existe mesmo antes da cultura escrita, pela transmissão oral, certamente sua elasticidade tornou-a capaz de se apresentar em livros impressos, em computadores, com a prática da poesia digital, e no cinema, que é uma importante mídia de veiculação artística do século XX. A nossa perspectiva de aproximação das duas artes teve o cuidado de reconhecer que, embora o cinema de poesia de Glauber Rocha, e a poesia publicada em livros, de Manoel de Barros, se assemelhem pelos vários motivos aqui apresentados, como o movimento de intercâmbio entre subjetividades que se expressam nas obras, um redimensionamento da relação entre autor, leitor e o eu que se expressa nos filmes e nas poesias, a valorização do fragmento, da colagem e da montagem como formas de expressão do conteúdo que permitem ao leitor/espectador uma (re) educação do olhar para a compreensão das imagens que compõem a era digital, ainda assim existem diferenças, pois a leitura das imagens ocorre em mídias diferentes, o que comprova a capacidade de amplitude da poesia e o movimento de expansão das artes contemporâneas.

8 REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003.
- AGANBEM, Giorgio. O que é contemporâneo? In: _____. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.
- A IDADE da Terra. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 1998.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus Editora, 2001.
- AUMONT et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.
- _____. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Trad. de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo, Hucitec Annablume, 2002.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARROS, Manoel de. Poemas concebidos sem pecado. In: _____. *Manoel de Barros – Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. Compêndio para uso de pássaros. In: _____. *Manoel de Barros – Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. Concerto a céu aberto para solos de ave. In: _____. *Manoel de Barros – Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. Menino do mato. In: _____. *Manoel de Barros – Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARROS, Nismária Alves David. *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARRAVENTO. Roteiro: Glauber Rocha e José Telles Magalhães. Salvador: Iglu filmes, 1961.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições graal: Embrafilmes, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: *Ressonâncias do Brasil*. Fundación Santillana Del Mar. Espanha. 2002. p. 90-109.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

_____. *Problemas de Linguística Geral II*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosaf Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar – A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioratti. São Paulo: Schwarz, 1986.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2000.

_____. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: _____. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

_____, TROTSKI et al. *Por uma arte revolucionária independente*. Trad. de Carmen Sylvia Guedes e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

BUÑUEL, Luis. Cinema: Instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz. *A poética alquímica de Manuel de Barros*. Dissertação (Mestrado) - Universidade federal de Goiás, Faculdade de Letras, 1988.

_____. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1997. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1997.

CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Cultural Humanitas, 2004.

_____, CASTELLO, J. Aderaldo. *Modernismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

CANIZAL, Eduardo Peñuela. *O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento*. Revista Significação, 2012. p. 14-26. Ano 39 N. 38.

CHARTIER, Roger. Introdução – Mistério estético e materialidades da escrita. In: _____. *Inscriver e apagar - Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 09-47.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. In: *Terceira margem - Poesia brasileira e seus encontros interventivos*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Ano VIII, nº 11. Rio de Janeiro, p. 165-177, 2004.

DELEUZE, Giles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs (Capitalismo e esquizofrenia)* vol 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DEUS E O DIABO na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1967.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. São Paulo: Civilização Brasileira, 1998.

ECO, Umberto. *Semiología de los mensajes visuales*. Trad. para o espanhol Marie Thérèse Cevasco. In: METZ, Cristian et al (Org.). *L'analyse des Images*, Communications N°15. Editions du Seuil, 1970.

_____. *As formas do conteúdo*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Art editora, 1989. p. 37-48.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Linguagem universal da poesia moderna. In: _____. *Com raiva e paciência*. Ensaios sobre literatura, política e colonialismo. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985. p. 32-50.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua Hora e outros poemas*. Org. Maria E. Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FERNANDES, José. *Técnicas de estudo e pesquisa*. Goiânia: Editora Kelps, 2004.

FOCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Michel Foucault – Estética: literatura e pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FONSECA, Cristina. *O pensamento vivo de Glauber Rocha*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

FLUSSER, Vilem. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma nova filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.

GONÇALVES, Aguinaldo J. *Uct pictura poesis: uma questão de limites*. Revista da USP, 1989. p. 177-184.

GREIMAS, A.J. Por uma teoria do discurso poético. In: *Ensaio de semiótica poética*. A. J. Greimas et al (Org.). São Paulo: Cultrix, 1972.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. De Magda Lopes. São Paulo: Ed. SENAC, 2007.

LEITE, Elton Luiz de Souza. *Manoel de Barros – A poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

HAMBUGER, Michael. Identidades perdidas. In: _____. *A verdade da poesia*. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 63-87.

HEGEL, G. W. F. *Curso de estética*. O sistema das artes. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Editorial Inquérito Limitada: Lisboa, 1980.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative*. The metafictional paradox. N. York: Methuen, 1984.

_____. *Uma teoria da paródia*: Ensino das formas de artes do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa, Portugal: Ed. 70, 1985.

_____. *Poética do Pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. de Francisco Achcar et al. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang et al. *A literatura e o leitor*. Textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LYOTARD, Jean-François *O pós-moderno* Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Editora 34, 1997.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.) *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008 p. 201-217.

MAN, Paul de. Poesia lírica e modernidade. In: *O ponto de vista da cegueira*. Ensaio sobre a Retórica da Crítica Contemporânea. Trad. de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

MARIE, Michel. Cinema e linguagem. In: AUMONT et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

MARTINS, Wilson. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MENDONÇA, Leda Moreira Nunes. *Guia para apresentação de trabalhos na UFG*. Colaboração de Cláudia Regina Ribeiro e Suely de Aquino Gomes. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, 2005.

MERTEN, Luís Carlos. *Cinema – entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

METZ, Cristian. Más allá de la analogia, la imagen. Trad. para o espanhol Marie Thérèse Cevasco. In: _____. et al (Org.). *L analyse des Images*, Communications N°15. Editions du Seuil, 1970.

_____. *A significação no cinema*. Trad. Jean-Claude de Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- MORAES, Vinícius de. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Cia da Letras, 2001.
- MÜLLER, Adalberto Jr. *O avesso visível*. In: Revista da USP. São Paulo: Editora da USP, 2003.
- _____. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2012.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NEMER, Sylvia. *Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007.
- NOVA, Cristiane. A história em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.) *Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008 p. 201-217.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: PINHEIRO, Victor Sales (org.). *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 158-173.
- O DRAGÃO da Maldade contra o Santo Guerreiro. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: *Empirismo Hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. p. 137-152. Lisboa: Assírio e Alvim Editora, 1982.
- PAZ, Octavio. A tradição do futuro. In: _____. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- _____. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PEDROSA, Célia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; PEDROSA, Célia. (Orgs.) *Poesia e contemporaneidade*. Leituras do presente. Chapecó: Argos, 2001. p. 7-23.
- _____. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (Uma poética do comum). In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. (Orgs.). *Subjetividades em devir*. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro 7 Letras, 2008. p. 41-50.
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. De José Teixeira Coelho Neto. Perspectiva: São Paulo, 1977.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Ed. Escala, 2007.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia - Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (Orgs.). *Subjetividades em devir*. Estudos sobre poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 209-218.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros - A poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1997.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STEINER, George. O repúdio à palavra. In: _____. *Linguagem e silêncio – Ensaio sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUTTANA, Renato. *Uma poética do deslimite – Poema e imagem na obra de Manoel de Barros*. Dourados: Editora UFGD, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

TERRA em transe. Direção e Roteiro: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Difilm, 1967.

VALÉRY, Paul. Questões de poesia. In: _____. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VENTURA, Tereza. *A poética polýtica de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VERTOV, Dziga. NÓS – variação do manifesto (1922). In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMHTOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.