FACES SEMIÓTICAS E CINCHOS DE INTERMEDIAÇÃO, O CASO MANOEL DE BARROS NA CULTURA MOSAICO E MESTIÇA SUL-MATO-GROSSENSE

SEMIOTICS FACES AND INTERMEDIATION BRANCHES: MANOEL DE BARROS' CASE WITHIN THE HYBRID AND MIXED CULTURE FROM MATO GROSSO DO SUL

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi[1]

RESUMO: Este *paper* tem como objetivo principal a investigação e o levantamento de "fontes" primárias e textos artístico-culturais que compõem a historiografia sul-mato-grossense, em particular textos de cultura produzida no estado, na direção de verificar a apropriação, em textos literários ou não, do universo e da tematização socioculturais do estado. Busca-se, assim, agregar análises e reflexões sobre a questão da identidade e representação cultural com vistas à constituição de um *corpus* das práticas culturais específicas, de forma a contemplar a produção cultural, enquanto referencial de nossa identidade mestiça e da interculturalidade das práticas culturais no Estado. Num primeiro momento trabalharemos com nosso poeta maior: Manoel de Barros.

Palavras-chave: semiótica; cultura sul-mato-grossense; mestiçagem.

ABSTRACT: This article aims at investigating primary sources from cultural and artistic texts that comprehend a good deal of the historiography foundation in the state of Mato Grosso do Sul, giving a special attention to texts and cultures produced in the state, so that it is possible to analyse the appropriation effect, in literary texts or not, all based on the sociocultural universe and its themes which are part of this state. Thus, I intend to group analysis and reflection about identity aspects as well as cultural representation in order to create a corpus of singular cultural practices to contemplate its cultural production as being the backbone of our hybrid identity and also the main purpose of the practices themselves in the state. In the very first moment, I am going to work with our major poet: Manoel de Barros.

Keywords: semiotics; culture from Mato Grosso do Sul; hybridity.

[1] Professora Adjunta da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo.

CRAQUELADOS INTRODUTÓRIOS

> "Numa obra literária os traços da cor local e as circunstâncias históricas, geográficas e sociais são inevitáveis, pois o escritor está sempre rondando suas origens; às vezes, sem se dar conta, são sempre essas origens que o seguem de perto, como uma sombra, ou mesmo de longe, como um sonho ou um pesadelo" (Milton Hatoum. *Literatura & Memória:* notas sobre *Relato de um Certo Oriente*)

As ponderações acerca da identidade local de uma determinada comunidade passam pelas reflexões que as auto-identificam, ou seja, em essência, por ajuizamentos em torno de suas referências geográficas, ambientais e culturais. Logo, refletir sobre identidade sul-mato-grossense é refletir sobre cultura e requer, num primeiro momento, dizer que a mudança estrutural que fragmenta e desloca as identidades culturais em nossa contemporaneidade é o que Hall (2001) aponta como "híbridos culturais", para então ponderarmos sobre nossa cultura e assim conjeturar sobre os bens simbólicos que constituem nossa identidade cultural híbrida, fragmentada, plural e mestiça.

Mato Grosso do Sul é um estado exuberante, abundante não só em recursos naturais, mas também de uma rica e estratificada cultura que se traduz em significativas produções artísticas (música, dança, literatura, teatro, pintura, escultura, cinema, enfim, produções culturais de um modo geral), talvez resultante da nossa herança ibérica e das inter-relações culturais com países vizinhos da América Latina. Em nossa cultura as artes constituem um campo semântico que não necessita de indicativo espacial, devido ao seu ampliadíssimo raio de influxos culturais, pois apesar de a identidade se formar na relação do espaço com a cultura, a região pode ser mapeada tematicamente. Assim a noção de região não está ligada apenas ao espaço habitado, mas também a pontes de interlocução e temáticas associativas. Paulo Nolasco dos Santos (2008), ao refletir sobre o assunto, afirma que quanto mais conhecemos o local, mais conhecemos as tradições que o amparam. Nosso estado faz divisa com cinco outros estados da federação: São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso, além de fazer divisa com o Paraguai e a Bolívia e, é claro, apresenta traços em sua cultura que denunciam a presença de imigrantes de várias partes do país, da América Latina e do mundo.

Somos parte de um Brasil que já foi Paraguai, herdeiros de costumes e tradições de povos indígenas e de desbravadores que escolheram viver nesta região. Como observa a crítica cultural Lea Masina, ao abordar esta região em particular: "[...] trata-se de uma região muito semelhante a nossa [Sul do Brasil] por sua condição de fronteira viva, lindeira com um país de cultura tradicional espanhola como é o Paraguai. Uma cultura que se forma, portanto, à sombra da história local" (MASINA,

2008, p. 10). Edgar Nolasco, por sua vez, afirma algo semelhante ao abordar a questão da construção de nosso Estado:

> Nela há uma reunião de povos diferentes, culturas diferentes, dialetos diferentes, há pessoas em constante diáspora, de passagens, de saída (tome a saída tal), migrantes e imigrantes, colonizadores e colonizados, mato-grossenses e sul-mato-grossenses, há margens para todos os lados, fronteiras reais e imaginadas, países lindeiros que metaforizam as próprias diferenças locais de estado (NOLASCO, 2009, p. 104).

Desta perspectiva compreende-se porque exploramos, para representar nossa cultura mestiça, a imagem do *mosaico*, pois, este representa a técnica e emblemática que ungi partes, fragmentos, retalhos, matérias em forma de cacos, restos e inclusive entulhos, campo semântico que pode ser ilustrado através da "poética" de nosso poeta maior, o sul-mato-grossense e pantaneiro Manoel de Barros. Trata-se, afinal, de representar aquilo que Nolasco dos Santos indicou como

> Proposta de caracterização de uma região cultural que justifica-se de modo especial quando se consideram os cruzamentos entre mais de um território nacional – como é o caso da questão aqui apontada e formulado como problema, a região cultural do extremo oeste do Brasil, no centro sul do estado de Sato Grosso do Sul (SANTOS, 2009, p. 79).

É na demarcação de um espaço geográfico que se exprimem, segundo o senso comum, as culturas regionais. No entanto, também são considerados os limites espaciais como informações que orientam a disposição geral de desvalorização do que está dentro do centro, sem desprezar o que se abriga sob o pitoresco e o exótico. Mas afinal o que é cultura? A palavra cultura, ao longo dos séculos, sofre alterações conceituais, tais alterações acompanham as transformações sociais ao longo da história: "Cultura engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças" (UNESCO, 1982, p. 39). Segundo esta definição, o conceito de cultura contém, nele mesmo, o universal e o particular: a ideia universal dos direitos fundamentais do homem e os traços particulares, as crenças e os modos de vida que permitem aos membros de um grupo sentir uma ligação especial e única com os outros membros. Cultura é dinâmica, se recicla incessantemente incorporando novos elementos, abandonando antigos, mesclando os dois transformando-se num terceiro com novo sentido.

UMA CULTURA MESTIÇA

Acreditamos que é a mestiçagem que unge os elos de intermediação da cultura sul-mato-grossense, pois privilegia um conjunto de procedimentos formais caracterizados pelo cruzamento de elementos estéticos de múltiplas origens, o que inclui a forte presença da contradição, do paradoxo, do desequilíbrio, gerando no receptor um certo estranhamento no que diz respeito aos valores, modelos e referências que

se encontram integrados nas práticas culturais. Canclini afirma que a mestiçagem passa por uma família de conceitos, por sua vez prefere o termo hibridação para nomear as diversas mesclas interculturais, ou seja, "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2003, p. 19). Contudo o conceito de hibridismo não é suficiente, pois acreditamos na premissa advogada por Pinheiro (2009) de que à mestiçagem não interessam apenas as proximidades e aglomerações quantitativas de fronteira, mas principalmente as inclusões e aglomerações sintáticas através de todos os procedimentos e de toda e qualquer linguagem que transforma o separado.

A naturalização de uma tensão harmoniosa entre elementos díspares, apontando para conflitos aparentemente insolúveis, é que parece ser a característica peculiar de uma obra mestiça. Segundo Gruzinski (2001), ao discutir mestiçagem, afirma que "Em vez de se limitar a representar 'situações de impasse' ou a rejeitá-las, cada uma dessas obras, aciona deslocamentos ou mutações que cultivam de todas as maneiras os recursos da mestiçagem e da hibridação". Logo a mestiçagem não é um estado excepcional das relações interculturais que gerariam um caos temporário, mas sim uma condição permanente de tais relações: "As mestiçagens nunca são uma panacéia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados" (GRUZINSKI, 2001, p. 320).

Por sua vez, para Laplantine e Nouss (1997), o termo "mestiçagem" é originário do latim *mixtus* (mistura), constitui-se no seio da biologia e vai aos poucos migrando para outros campos. Aparece pela primeira vez em espanhol e em português para designar, no contexto da colonização, o mulato, o "criollo". Aceito pela linguística, pela semiótica e pelo estudo das religiões, embrenha-se de modo tímido no campo antropológico, hesita no da arte (designando, por exemplo, o barroco) e torna-se problemático, e para alguns até inaceitável, no domínio da ciência e da epistemologia. Para os autores (1997) a grande e única regra da mestiçagem é a falta de regras, pois cada mestiçagem é única, particular e traça seu próprio futuro.

Mestiçagem é, assim, uma invenção nascida da viagem e do encontro que transforma a submissão em diálogo e recriação, a dúvida está intrinsecamente ligada à mestiçagem, simultaneamente como causa e efeito; ela age como profilaxia da suspeita que se levanta sobre qualquer totalidade homogênea, incluindo a personalidade individual. Diante disso, constata-se que a cultura sul-mato-grossense assume essa condição mestiça não só pelo conteúdo de suas práticas culturais, mas também por suas imagens, pela forma lânguida dos corpos que andam, na dança e nas cores das palavras de nossos poetas e por esses elementos terem uma tessitura móvel, mosaica, em contínua metamorfose, esperando sempre outras misturas. Assim, ao empregarmos o termo mestiço, ou mestiçagem, como procedimento operatório, neste trabalho, não nos referimos à cor, mas "a modos de estruturação mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros modos de organização do pensamento" (PINHEIRO, 2006, p. 10).

O MOSAICO DE UMA CULTURA: MANOEL DE BARROS E A CAPTURA DE UMA DAS PEÇAS

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

Tratamos, portanto, do mundo das representações incorporadas simbolicamente na complexidade das manifestações culturais sul-mato-grossenses. A cultura, ao traduzir outros códigos, gera textos que são a base da cultura humana, não como acessório de nossa condição, mas sim como seu substrato. O ser humano é humano porque produz cultura. A cultura se apresenta, assim, como um mecanismo dinâmico que traduz mensagens em novos textos ou sistemas de signos. Por isso, "cultura é memória, relaciona-se necessariamente com a experiência histórica passada [...] A própria existência da cultura pressupõe a construção de um sistema de regras para a tradução da experiência imediata em textos" (LOTMAN ; USPENSKI, 1981, p. 41). Desta forma, memória é cultura, é matriz da vida social. Daí, nossas reflexões voltarem-se para as manifestações de cultura sul-mato-grossense, que de forma intercultural traduzem as experiências imediatas em textos, e texto enquanto "unidade mínima de cultura"(LOTMAN, 1996, p. 89).

Afinal são culturas resultantes daquilo que Paulo Nolasco dos Santos sublinhou como "trânsitos, travessias que aí se fizeram e que resultam no dilema da representação cultural que constitui a um só tempo e num só compasso, o que aqueles que vivem do lado de cá, no Brasil e os do lado de lá no Paraguai" (SANTOS, 2009, p.80) e que eu expandiria para qualquer outro lugar. Daí que Manoel de Barros se edifica como um ícone representativo de nossa cultura sul-mato-grossense.

DESENHANDO O POETA E SUA OBRA

> *Poeta é o ente que lambe as palavras e depois se alucina.* (Manoel de Barros)

Manoel de Barros, poeta mato-grossense, desde a década de 30, do século XX, vem publicando seus livros e neles imprimindo um grande e incansável trabalho com os códigos linguísticos. Apesar de ter nascido em Cuiabá-MT, Barros considera-se sul-mato-grossense e assim é estudado, ao lado de Lobivar Matos e Hélio Serejo, como um dos expoentes mais representativos da literatura deste estado, assim como

da literatura brasileira. Seu primeiro livro foi publicado no Rio de Janeiro, há mais de sessenta anos, e se chamou *Poemas concebidos sem pecado*. Foi impresso de maneira artesanal, feito por vinte amigos, numa tiragem de vinte exemplares e mais um, que ficou com ele. A poesia de Manoel de Barros começou a ser exposta ao público, nos anos 80, por Millôr Fernandes, em suas colunas nas revistas *Veja* e *Isto é* e no *Jornal do Brasil*. Da mesma forma procederam: Fausto Wolff, Antônio Houaiss, entre outros. Graças a esta repercussão, seus poemas foram publicados pela Editora Civilização Brasileira, em obras completas, sob o título de *Gramática expositiva do chão* - poesia quase toda (1990).

Hoje, segundo alguns críticos, o poeta é reconhecido nacional e internacionalmente como um dos mais originais do século e um dos mais importantes do Brasil. Guimarães Rosa comparou os textos de Manoel de Barros[2] a um "doce de coco".

[2] **Manoel** Wenceslau Leite **de Barros** nasceu em Cuiabá (MT) no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá, em 19 de dezembro de 1916, filho de João Venceslau Barros, capataz com influência naquela região. Mudou-se para Corumbá (MS), onde se fixou de tal forma que chegou a ser considerado corumbaense. Atualmente mora em Campo Grande (MS). *Nequinho*, como era chamado carinhosamente pelos familiares, cresceu brincando no terreiro em frente à casa, pé no chão, entre os currais e as coisas "desimportantes" que marcariam sua obra para sempre. "Ali o que eu tinha era ver os movimentos, a atrapalhação das formigas, caramujos, lagartixas. Era o apogeu do chão e do pequeno." Com oito anos foi para o colégio interno em Campo Grande, e depois para o Rio de Janeiro. Não gostava de estudar até descobrir os livros do padre Antônio Vieira: "A frase para ele era mais importante que a verdade, mais importante que a sua própria fé. O que importava era a estética, o alcance plástico. Foi quando percebi que o poeta não tem compromisso com a verdade, mas com a verossimilhança". Um bom exemplo disso está num verso de Manoel que afirma que "a quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso". E quem pode garantir que não é? "Descobri que servia era pra aquilo: Ter orgasmo com as palavras". Dez anos de internato lhe ensinaram a disciplina e, os clássicos, a rebeldia da escrita. Mas o sentido total de liberdade veio com "Une Saison en Enfer" de Arthur Rimbaud (1854-1871), logo que deixou o colégio. Foi quando soube que o poeta podia misturar todos os sentidos. Conheceu pessoas engajadas na política, leu Marx e entrou para a Juventude Comunista. Seu primeiro livro, aos 18 anos, não foi publicado, mas salvou-o da prisão. Havia pichado "Viva o comunismo" numa estátua, e a polícia foi buscá-lo na pensão onde morava. A dona da pensão pediu para não levar o menino, que havia até escrito um livro. O policial pediu para ver, e viu o título: "Nossa Senhora de Minha Escuridão". Deixou o menino e levou a brochura, único exemplar que o poeta perdeu para ganhar a liberdade. Mas a ideia de lá se fixar e se tornar fazendeiro ainda não havia se consolidado no poeta. Seu pai quis lhe arranjar um cartório, mas ele preferiu passar uns tempos na Bolívia e no Peru, "tomando pinga de milho". De lá foi direto para Nova York, onde morou um ano. Fez curso sobre cinema e sobre pintura no Museu de Arte Moderna. Pintores como Picasso, Chagall, Miró, Van Gogh, Braque reforçavam seu sentido de liberdade. Entendeu então que a arte moderna veio resgatar a diferença, permitindo que "uma árvore não seja mais apenas um retrato fiel da natureza: pode ser fustigada por vendavais ou exuberante como um sorriso de noiva" e percebeu que "os delírios são reais em Guernica, de Picasso". Sua poesia já se alimentava de imagens, de quadros e de filmes. Chaplin o encanta por sua despreocupação com a linearidade. Para Manoel, os poetas da imagem são Federico Fellini, Akira Kurosawa, Luis Buñuel ("no qual as evidências não interessam") e, entre os mais novos, o americano Jim Jarmusch. Até hoje se confessa um "... 'vedor' de cinema. Mas numa tela grande, sala escura e gente quieta do meu lado". Voltando ao Brasil, o advogado Manoel de Barros conheceu a mineira Stella no Rio de Janeiro e se casaram em três meses. Tiveram três filhos, Pedro, João e Marta (que fez a ilustração da capa da 2. ed. do *Livro das pré-coisas*) e sete netos. Escreveu seu primeiro poema aos 19 anos, mas sua revelação poética ocorreu aos 13 anos de idade quando ainda estudava no Colégio São José dos Irmãos Maristas, no Rio de Janeiro, cidade onde residiu até terminar seu curso de Direito, em 1949. Como já foi dito, mais tarde tornou-se fazendeiro e assumiu de vez o Pantanal. Os dados acima foram obtidos em livros do autor, no livro "Inventário das Sombras", de José Castello, no site da Fundação Manoel de Barros, na revista "Veja", edição de 05/01/94, artigo de Geraldo Mayrink, e em outros sites da Internet. Também disponível em: <http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acesso em: 23 jul. 2006.

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

> Por sua humildade diante das coisas. [...] Sob a aparência surrealista, a poesia de Manoel de Barros é de uma enorme racionalidade. Suas visões, oníricas num primeiro instante, logo se revelam muito reais, sem fugir a um substrato ético muito profundo. Tenho por sua obra a mais alta admiração e muito amor[3].

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

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

Apesar da poética de Manoel de Barros não aceitar enquadramentos, segundo alguns críticos ele, cronologicamente, pertence ao grupo de poetas modernistas da geração de 45. Manoel de Barros, numa entrevista concedida a André Luis Barros (24/08/96), sustenta que "nunca na minha vida fui de participar muito de grupo. Acho que em poesia também não pertenço a nenhuma geração, a tal geração de 1945 não é a minha".

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

> [...] da plasticidade, poesia dos restos, poesia da substantivação que revela uma carga de comoção nascida de uma fonte objectual e não subjetiva, poesia do chão. Estas são algumas definições que podem ser aplicadas à obra de Manoel de Barros (CARONE, 1974, p. 15).

[3] Disponível em: <http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acesso em: 10 out. 2006 (CASTELLO, 1999, p. 109-128). Consta da biografia de Manoel de Barros.

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

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

A linguagem metafórica é para o poeta o recurso mais trivial de se expressar. O similar, o comum não lhe serve. A metáfora constitui o corriqueiro da linguagem de Barros, sendo o suporte natural do projeto estético do autor e suporte natural do verso e do jogo de metamorfoses. Na maior parte de seus poemas, a sugestão predomina como seiva composicional e poética: "As metáforas constituem a base expressional do autor. Toda a linguagem usada é metafórica, aberta indicando as sucessivas metamorfoses e as figurações do ser pelas palavras que expressam o sentido" (CASTRO, 1991, p. 52). De forma técnica e inédita, o poeta constitui o universo relacional dos indivíduos com as coisas, com a natureza, com a terra, com o homem púbere que dela nasce. Manoel de Barros assume seu logradouro e transforma-o dentro de seu diagrama estético: "o artista somente penetrará no mundo chão universal, cuja matriz é o pantanal, tornando-se coisa para experienciar o rico universo coisal, a aprender (epistemologicamente) o dialeto do chão, o dialeto coisal" (CASTRO, 1991, p. 58). Acontece o estabelecimento de um mundo fantástico, lugar de origem e da constância, do absurdo e das metamorfoses dos seres. No exercício de sua arte, Manoel de Barros descortina o mundo como uma incursão de tudo que se transforma e se reinventa. Tudo está em devir.

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

Singular em sua obra, não faz jus e não aceita qualquer rótulo de classificação ou agrupamento. Sua poética individualiza-o, identifica-o como portador de um universo e de uma elocução poética inéditas que lhe alicerçam a perenidade. Seus versos são livres e brancos, não usa pontuação nem ligação entre eles, realizam-se de forma

fragmentada, por meio de cortes e montagens, através de recorte e reorganização sintática de seus elementos; os textos poéticos manoelinos não apresentam uma nítida separação entre poesia e prosa. Se por um lado seus textos são melódicos, rítmicos, apresentam um impressionante desfile de elementos onomatopaicos e metonímicos, além do emprego de metáforas insólitas e imagens inusitadas, o que é próprio do poema; por outro, em seus textos perambulam personagens (compondo seus *alter egos*), entrelaçando-se em narrativas, o que é próprio da prosa. Modalidades que também se destacam na linguagem de Barros são as *gags* e os *arquissemas*. Segundo o poeta, as *gags* são verdadeiras anedotas, poemas piadas com influência do humor imagético. São exercícios de pura liberdade e intuição fantástica. Para a linguagem lógica nada dizem, significam a partir da imagem ou da combinação sonora e rítmica, humorística ou material das palavras. Por sua vez, os *arquissemas* são as palavras ancestrais que povoam e comandam o ser subterrâneo do poeta. São mais ou menos as seguintes: terra, rã, árvores, pedra, parede, antro, musgo, lesma, caracol, boca e água (CASTRO, 1991).

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

Ou ainda, "Poeta é o ente que lambe as palavras e depois se alucina" (BARROS, 1990, p. 289). É desta forma, assim alucinada, que Pizzini mergulha antropofagicamente no universo poético de Barros para, a partir dele, construir o roteiro do filme *Caramujo-Flor*[4].

UM RECORTE MESTIÇO: BARROS E PIZZINI

As coisas sem importância são bens da poesia.
(Manoel de Barros)

Nosso trabalho caminha como um *work in progress,* que neste momento não pretende abordar toda a vasta cultura sul-mato-grossense, volta-se especificamente para a poesia de Manoel de Barros e à obra de arte fílmica, de Pizzini, *Caramujo-flor* (curta metragem em 35 milímetros, com duração de 21 minutos, produzido em 1989) no sentido de perceber sua construção como ensaio "poético-cinematográfico", cuja percepção do olhar (do cineasta-autor) flagra os acontecimentos em forma de fragmentos, que se sucedem numa sintagmática estruturada pela colagem desses, compondo uma obra que se constrói, por sua vez, pela força desses cacos, em forma de mosaico.

Na obra de Joel Pizzini, o abandono da lógica vem acompanhado pela subjetividade do ponto de vista fílmico e desloca-se com a perspectiva das lentes da câmera. Neste caso, a câmera serve ao registro da própria visão que teria uma criança dos acontecimentos, ou seja, um observador que enxerga o universo como pueril brinquedo. Em Manoel de Barros, essa volta simbólica à infância (e sua inocência), ao passado, é representada, com muita força em suas três primeiras obras poéticas, nas quais ele recupera pela memória fatos, eventos, histórias de personagens curiosos que fizeram parte da fase primeira de sua vida, em que a inocência da criança aparece transferida para a gente pantaneira. Na esteira desse pensamento, podemos considerá-lo como um dos poetas, que por meio de sua vasta produção, dá a coloração de nossa cultura fronteiriça, falando de nosso povo e de nossa região através de seus contos e recontos. Barros tece com palavras fios de sentido sobre nossa condição identitária e fronteiriça, construindo este *campo semântico* com elementos de nossa cultura, sem indicá-los espacialmente. Para Manoel de Barros, a natureza é matéria-prima para a poesia, enquanto que para Pizzini, a poesia de Barros é matéria-prima para a construção de cenas. O filme *Caramujo-flor* é povoado por signos, imagéticos e

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

fronteiriços: o tereré, as contações de causos, o menino do mato que toma banho de rio e brinca de "o que é o que é?", o jacaré, a arara, os rios, o ser peregrino que migra do mato para a cidade, a cidade como lugar de tempo volátil, o interior como lugar ligado à natureza e com um tempo mais lento, as coisas sem importância, as água transparentes de Bonito, a fronteira invisível, a harpa (que sabemos ser paraguaia) e que nos lembra a nossa música fronteiriça: as guarânias, os chamamés, as polcas que hoje se transmutam em polca *rock*, guarânia *rock*, entre outros ritmos mestiços. Claro que a leitura desses símbolos regionais, por esses autores, passa pela retomada de signos ou pelo que se denomina tradução intersemiótica que recria tipos, paisagens, inventando um repertório autônomo, uma visualidade própria, não estereotipada, que não se reduz ao típico nem ao exótico, tornando-se inconfundível e inquestionável, como ilustram os fotogramas abaixo[5], do filme *Caramujo Flor*.



Fotograma 46



Fotograma 47



Fotograma 48



Fotograma 49

[5] Os fotogramas estão numerados em uma sequência sistêmica que segue a ordem de decupagem fílmica.

Ovo de lobisomem não tem gema
[...]
Bicho acostumado na toca, encega com estrela[6]



A cena edifica o que o poeta afirma em versos do livro *Guardador de águas*: "A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as palavras neste coito de letras". Para o cineasta, é importante destacar que a cena é uma leitura da posição do rural x urbano, com a denominação do urbano como destruidor. O jacaré tem uma carga pré- histórica, atemporal. Há o estranhamento, mas cria-se ali um sentido gráfico, mais do que um contraste moral entre o urbano e o rural...



Fotograma 18



Fotograma 19

As roupas constituem um tipo de linguagem, fazem parte do sistema não-verbal de comunicação e nós seres humanos nos revelamos através delas. A forma de vestir é um idioma como qualquer outro, com vocabulário e gramática capaz de

[6] Poemas de *Livro de pré-coisas* (BARROS, 1990, p. 256-267).

expressar ideias e emoções. Da mesma forma que uma língua toma emprestado palavras de outras línguas, assim também determinadas peças de roupas e formas de vestir transitam de uma cultura para outra, como o caso do *poncho*:



Fotograma 8



Fotograma 9





CABELUDINHO

1.

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

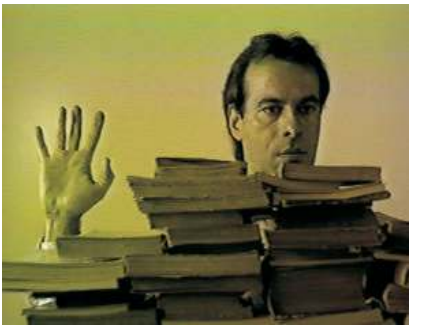
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial[7]

[7] Poema do Livro *Poemas Concebidos sem pecado* (BARROS, 1990, p.35).

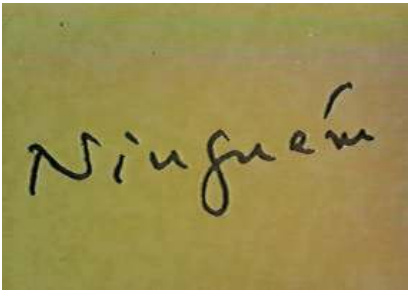
Outra capital marca da poética de Barros é a defesa da obrigação de abandonar a inteligência para o entendimento das coisas através do ser, a fim de torná-las matéria de poesia. Isto fica claro na oitava cena, em que Ney Matogrosso, em uma biblioteca, é enquadrado de forma recortada e a cena é montada num processo retalhado, no qual as imagens parecem como *flashes* fotográficos:



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



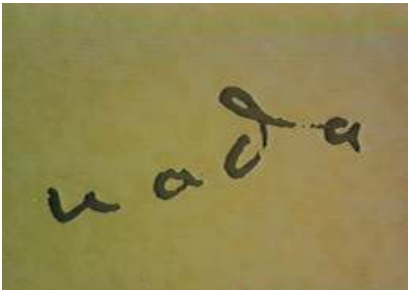
Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



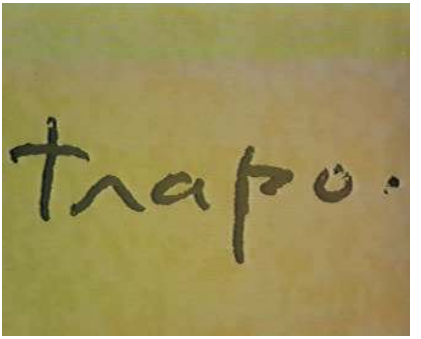
Fotograma 31



Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 34

xv
– Quem é sua poesia? (O que é que o senhor faz a favor da poesia?)
– Os nervos do entulho como disse o poeta português José Gomes Ferreira
Um menino que obrava atrás de Cuiabá também
Mel de ostras
Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para
mim é muito importante que algumas palavras saiam tinta de espinheiro.)
Difícil entender, me dizem, é sua poesia;
o senhor concorda?
– Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e
o da inteligência que é o entendimento do espírito
Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender, mas para
incorporar
Entender é parede; procure ser uma árvore. [...]
– Como o senhor escreve?
– Como se bronha.
E agora peço desculpas
Estou arrumado para pedra[8].

Portanto, para os dois, poeta e cineasta, a construção artística é a busca permanente de alcançar o mais inalcançável. Afinal, como diz o próprio Barros, "a principal função da poesia é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns" (BARROS, 1990, p. 309).

A MOBILIDADE DO MOSAICO

Somos rascunho de pássaros, Não acabaram de fazer (Manoel de Barros)

Caramujo-flor (des)enreda-se, assim, entre dois estados cuja contaminação ergue e sustenta o filme como bloco de sensações. Como bem diz o poeta, somos "rascunho de pássaros", não é que sejamos pássaros. Devir-pássaro não é algo como uma identificação, um tornar-se o que não se é, um mimetismo, nada que seja da camada da representação. É tão somente que algo passa de um a outro, entre um e outro. E o que passa, o que circula, é a própria sensação. "Rubens" – jacaré no

[8] BARROS, *Gramática expositiva do Chão*, p. 212.

metrô, "Ney" – jacaré no rio..., traços entendidos como tensões formais, mas que podem ser encontradas também nos conteúdos, já que a poesia não quer ser mais construída como reflexo da realidade ambiente e, quando se volta para ela, a realidade se completa com um significado diverso do da poesia de outros tempos. A realidade, na poesia, segundo Hugo Friedrich (1991), libertou-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e fez diminuir as diferenças entre a proximidade e a distância, entre o belo e o feio, entre a dor e a alegria, entre terra e céu.

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

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

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

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

A hibridização nos leva a crer que "todas as culturas são de fronteira" (CANCLINI, 2006, p. 348). O texto fílmico, não sendo homogêneo, se estabelece como um sistema sígnico na fronteira limiar da poesia, tornando-se *cinema de poesia*, uma estrutura nova que se fundamenta em outra já existente, que não é nem uma coisa nem outra e as duas ao mesmo tempo. "É uma nova estrutura surgida no curso do desenvolvimento histórico, mas que pode ser entendida em metacategorias das velhas estruturas" (LOTMAN, 1996, p. 28). A este respeito, Lotman afirma que

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

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

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

CONSIDERAÇÕES EM MOSAICO

Minhocas arejam a terra; Poetas, a linguagem.
(Manoel de Barros)

Manoel de Barros possui um universo poético vivido por personagens que fazem parte do universo cultural sul-mato-grossense, mas também do universo conhecido pelo poeta, centrado na simbiose entre os seres da natureza e as coisas que a civilização tende a não valorizar ou rejeitar, ou seja, que traduz uma cosmovisão em que: "o universo, o homem, a natureza, a liberdade, os grandes temas da humanidade e as reminiscências passam a ser reinventadas sob o filtro da poesia" (CASTRO, 1992, p. 19). É sob esta perspectiva que Barros edifica sua arte poética, enquanto texto semiótico e de cultura, fazendo aproximações que são possíveis devido às afinidades do gesto, do prazer, do corpo, da arte e de sua história, pois como afirma Barthes: "a escritura/leitura se expande ao infinito, compromete o homem, seu corpo e sua história; é um ato pânico, cuja única definição certamente é o que não para em lugar nenhum" (BARTHES, 1970, p. 68).

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

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *O jogo das imagens no universo de criação de Elisabeth Bishop*. São Paulo: Anna Blume, 1999.

ANDRADE, Maria Margarida de. *Introdução à metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 1995.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana L.L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio* – ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma da Fonseca. *Por um cinema de poesia mestiço*: o filme "Caramujo-flor" de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica. 2008. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

COSSON, Rildo. Notas à margem de uma fronteira móvel. In*: CONTINENTE Sul / Sur,* Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1998, v.7, p.85-94.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*: uma introdução. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. p. 49-58.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. São Paulo*: Edições 70, 2002.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

LAPLANTINE, François; NOUSS Alexis. *A mestiçagem*. Trad. de Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Bilioteca Básica de Ciência e Cultura - Instituto Piaget, s.d.

LOTMAN, Iuri; Boris USPENSKI. Sobre o mecanismo Semiótico da Cultura. In: _____. *Ensaios de Semiótica Soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera I*. Trad. de Desidério Navarro. Madri: Ediciones Catedra, 1996.

_____. *La Semiosfera II*. Trad. de Desidério Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *La Semiosfera III*. Trad. de Desidério Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.

_____. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica*: a experiência de tártu-moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003.

MASINA, Léa. Um roteiro singular. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local*: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense. Campo Grande: Ed. UFMS, 2008.

MATO GROSSO, Cristina. *Teatro em questão*. Campo Grande-MS: Alvorada, 2009.

_____. *Teatro popular estética e política*. Campo Grande-MS: Alvorada, 2007

MENEGAZZO, Maria Adélia: Representações artísticas e limites espaciais: o regionalismo revisitado. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos; RUSSEFF, I.; MARINHO, M. (Orgs.). *Ensaios farpados*: arte e cultura no pantanal e no cerrado. 2. ed . rev. ampl. Campo Grande: Letra Livre/ UCDB, 2004.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição*. Piracicaba, SP: UNIMEP, 1984.

_____. Euclides: a crônica da paisagem. In: FERNANDES, Rinaldeo de (Org.). *O clarim e a oração – cem anos de "Os Sertões"*. São Paulo: Geração, 2002.

_____. Jornal, cidade e cultura. *Manuscrita 12: Revista de Crítica Genética.* Anna Blume, 2004.

PINHEIRO, Amálio (Org.). *Comunicação e cultura, barroco e mestiçagem*. Campo Grande: Uniderp, 2006.

ROSA, Maria da Glória Sá et al. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul.* Histórias de vida. Campo Grande-MS: Edufms/Cecitec, 1992.

_____. Cultura e arte em MS. In: ROSA, Maria da Glória Sá et al. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul.* Histórias de vida. Campo Grande-MS: Edufms/Cecitec, 1992.

SANTAELLA, Lucia. *Cutura das mídias*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1988.

_____. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Barroco.* Trad. de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos Lisboa: Vega, 1989.

_____. *Ensaios generales sobre el barroco.* México: Fondo de Cultura Econômica, 1987.

SENA, Clovis. *Fronteira Centro-Oeste*. Brasília: Kelps, 1999.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *O outdoor invisível*: crítica reunida. Campo Grande: Editora UFMS, 2006.

_____. *Fronteiras do local*: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense. Campo Grande: Ed. UFMS, 2008.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados: Editora da UFGD, 2009.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos; RUSSEFF, I.; MARINHO, M. (Org.). *Ensaios farpados* : arte e cultura no pantanal e no cerrado. 2. ed . rev. ampl. Campo Grande: Letra Livre / Editora UCDB, 2004.