



nº 15 - dezembro de 2015

Apropriações midiáticas da poesia contemporânea: releituras de Manoel de Barros

*Elisabete Alfeld**

RESUMO

A proposta deste estudo é apresentar algumas considerações sobre a apropriação da poesia no ambiente midiático. O objeto de estudo é a obra poética de Manoel de Barros e a sua passagem para diferentes formatos da cena audiovisual apresentando algumas das estratégias utilizadas no procedimento de apropriação dos poemas.

PALAVRAS-CHAVE: Apropriação da poesia no contexto midiático; Manoel de Barros; Formatos da cena audiovisual

ABSTRACT

The object of this paper is Manoel de Barros' poetry and its transposition into different audiovisual scene formats, presenting some of the strategies used in the appropriation of the poems."

KEYWORDS: Appropriation of poetry in the media context; Manoel de Barros; Formats of audiovisual scene

* Professora Doutora do Departamento de Arte, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP – São Paulo, Brasil, ealfeld@uol.com.br

Em *Esse ofício do verso*, Borges diz: “a poesia é uma experiência nova a cada vez. Cada vez que leio um poema, a experiência acaba ocorrendo. E isso é poesia.” (2000, p.15). Vamos utilizar essa afirmação para caracterizar as experiências de leitura realizadas sobre a obra de Manoel de Barros, as quais deslocam o poema para os diversos formatos da cena audiovisual: *Caramujo-flor*, curta-metragem, com direção e roteiro de Joel Pizzini (1988); *Paixão pela palavra*, direção de Cláudio Savaget, programa exibido no Canal Futura (2008); *Só dez por cento é mentira*, documentário, com direção e roteiro de Pedro Cezar (2010).

Por meio do deslocamento do signo poético – do contexto linguístico para o contexto midiático – os poemas são transformados em produto audiovisual e o modo de sua apropriação expõe a intencionalidade das releituras. A proposta deste estudo é apresentar um recorte das produções audiovisuais, destacando algumas das estratégias utilizadas no procedimento de apropriação dos poemas. Antes, apresentamos uma breve contextualização da obra de Manoel de Barros.

O poético na literatura

Em Manuel de Barros a preocupação é com a linguagem, e para caracterizar a sua poética recorremos a alguns de seus poemas, extraindo de seus versos o que pode ser concebido como o princípio do processo criativo: deixar as “palavras livres de gramáticas” (BARROS, 2010, p.425), porque escrever é como “carregar água na peneira”. (BARROS, 2010, p.470). Acredito que esses dois fragmentos são ilustrativos do procedimento que norteia a criação. Para nomear esse procedimento há uma expressão, retirada de um dos poemas, que sugere o ofício do poeta a “despalavra”: “Agora só espero a despalavra: a palavra nascida para o canto – desde os pássaros. [...] / A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem. / O antesmente verbal: a despalavra mesmo.” (BARROS, 2010, p.368). Considerando a “despalavra” como anúncio e revelação da criação, que leva o poeta a encontrar nas coisas inúteis e a descobrir nas insignificâncias a matéria dos poemas, há, em outros poema, o desvendamento do projeto estético que delinea o percurso da criação: “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra. / Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas. [...] / Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as

suas metáforas. [...] Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto”. (BARROS, 2010, p. 383).

São as qualidades metaforizadas do mundo que compreendem o universo do reino da “despalavra” – que, nas palavras do autor, compreendem todas as coisas que podem ter qualidades de pássaros, qualidades de sapo, que todos os poetas podem ter qualidades de árvores, podem arborizar os pássaros e humanizar as águas. Para dar conta desse programa estético, como diz o poeta, só mesmo trabalhando com os “escombros verbais” (BARROS, 2010, p.453) e fazendo “vadiagem com as letras” (BARROS, 2010, p.368) de modo a “causar distúrbios no idioma” (BARROS, 2010, p.265), porque “O sentido normal das palavras não faz bem ao poema” (BARROS, 2010, p.265). A intenção desse programa estético é desautomatizar a percepção, e, para isso, é preciso “desarrumar a linguagem” (BARROS, 2010, p.347).

A construção poética é, assim, resultante do trabalho com a palavra, seleção e combinação do signo linguístico para compor imagens, muitas delas numa alusão à infância, quando “A gente não gostava de explicar as imagens porque/ explicar afasta as falas da imaginação” (2010, p.451). Na obra de Manoel de Barros, a imprevisibilidade de combinações e as imagens resultantes desse processo acentuam o caráter lúdico das palavras e o jogo com os significados. Para conseguir esse efeito, é preciso viver embarçado nos “escombros verbais” porque “Bom é corromper o silêncio das palavras” (, 2010, p.358). O aspecto lúdico informa, também, sobre a construção metalinguística dos poemas, uma vez que o procedimento do fazer poético é matéria de poesia: nos poemas a abordagem que Barros apresenta sobre a linguagem e o arranjo das palavras na composição dos versos são uma reflexão sobre o ato da criação estética. Conforme Campos a “estética da poesia é um tipo de *metalinguagem* cujo valor real só se pode aferir em relação à *linguagem-objeto* (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre” (1992, p.46, grifos do autor). O que podemos aprender com os poemas ou com a lição de poesia de Manoel de Barros é a demonstração de uma constante (re)elaboração do código linguístico: “Sou mais a palavra ao ponto de entulho./ Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las pro chão, corrompê-las” (, 2010, p.172). Nesse sentido, lembramos duas das palavras que o poeta não gosta: engavetada e tanque. A primeira porque “não pode mudar de lugar”; a segunda, “porque as palavras do tanque são estagnadas, estanques, acostumadas. E podem até pegar mofo” (, 2008, p. 43,113). A natureza metalinguística também está presente nas entrevistas. Em *Conversa de poesia, exercício de prosa*, Müller diz “Manoel usa a entrevista como pretexto para

fazer poesia”, e complementa: “E também como pré-texto. Ou seja: a “conversa por escrito” é ao mesmo tempo gênero literário e laboratório de criação. Na verdade, e ao mesmo tempo aqui quer dizer que as duas coisas se confundem”. (2010, p.15).

Sobre a construção da poesia e do ofício do poeta há vários poemas cujas palavras são provenientes da “Ilha Linguística” da qual nos fala Barros (2010, p.361). Visualizamos essa ilha não como um lugar propriamente dito, mas sob uma perspectiva mais ampla, como o espaço cultural da criação poética; espaço que incorpora: os elementos característicos da região pantaneira, as citações e as referências de obras e autores literários, as artes plásticas, a música e o cinema. São citações e referências que promovem múltiplas intertextualidades, um horizonte de possibilidades de estudo e releituras da obra de Manoel de Barros. A matéria dos poemas está compreendida em dois fragmentos: “que cabe na ponta do lápis” (BARROS, 2010, p. 439) e “Até onde o meu pequeno lápis poderia alcançar” (2010, p. 440). Por isso, na página impressa, as palavras, livres de gramática, podem ficar em qualquer posição porque “só as palavras não foram castigadas com a ordem natural das coisas./ as palavras continuam com seus deslimites” (2010, p. 373). O modo como o poeta usa as palavras, lembra Borges: “usar as palavras comuns e de algum modo torná-las incomum – extrair-lhes a mágica”, uma vez que “toda palavra subsiste por si mesma, que cada palavra é única”. (2000, p.94-97). Complementa afirmando: um escritor trabalha com metáforas, e “Às metáforas, não é preciso lhes dar crédito”. (2000, p.100).

Essa breve introdução contextualiza a poética de Manoel de Barros construída sob o prisma da invenção e da reelaboração constante do código linguístico. Ao migrar para o audiovisual há o deslocamento de suportes e das intenções norteadoras da criação dos produtos audiovisuais. Como primeiro critério norteador para caracterizar o modo de apropriação dos poemas no contexto midiático, recorreremos a Pignatari quando diz que “o poeta cria modelos de sensibilidade” (1977, p.6). Assim, será com base no modelo de sensibilidade criado por Manuel de Barros que pretendemos abordar a criação dos produtos audiovisuais; elegemos como segundo critério, as escolhas estéticas presentes nos respectivos produtos , uma vez que a escolha

[...] situa uma leitura em relação a outra, e é essa atenção preferencial que determina a existência de um número indefinido de leituras. Se a leitura não privilegiasse certos pontos do texto, ela se esgotaria rapidamente: a leitura “correta” [grifo do autor] de cada obra estaria definida de uma vez por todas. A escolha dos nós, que pode variar infinitamente, produz em contrapartida a variedade de leituras que

conhecemos; é ela que nos faz falar de uma leitura mais ou menos rica (e não simplesmente verdadeira ou falsa), de uma estratégia mais ou menos apropriada (TODOROV, 2003, p.323).

Na obra de Manoel de Barros, a função poética é o seu princípio estruturador presente nas relações inusitadas e no modo como explora as possibilidades do código linguístico; isto porque na caracterização da função poética há a projeção do eixo da seleção sobre o eixo da combinação (JAKOBSON, 2010), e a “ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia” (JAKOBSON, 2010, p.191).

Apropriações midiáticas: releituras

Em *Caramujo-flor*, o formato curta-metragem restringe as opções do realizador uma vez que é regulado por dois aspectos: a brevidade e a condensação. Por outro lado, permite experimentar as potencialidades da linguagem audiovisual selecionando da obra poética de Manoel de Barros momentos pontuais para sugerir a dramatização recorrendo a fragmentos dos poemas que são encenados no espaço-tempo das cenas. De um modo geral, o traço característico da ficção é contar uma história dramatizando situações imaginárias traduzidas cinematograficamente com a encenação do ator, a cenografia, a iluminação, a sonorização e com a linguagem da câmera. Segundo informações que constam do roteiro¹ de *Caramujo-flor*, são elencados vários aspectos norteadores do processo de criação da narratividade fílmica, destacamos, a seguir, três deles: “1) a busca do sujeito na poesia de Manoel de Barros; 2) a experimentação da sonoridade intrínseca em sua poesia; 3) a fragmentação”.

Em relação ao primeiro aspecto, é escolhido como representação do sujeito duas personalidades–personagens presentes nos poemas: Cabeludinho (interpretado por Nei Matogrosso) e o Andarilho (interpretado por Rubens Correa). É o percurso e o (re)encontro dessas duas personagens que traçam a linha dramática da narrativa. A apresentação das personagens é feita nas primeiras cenas; o (re)encontro acontece nas cenas finais (fig. 1). O (re)encontro é metaforizado na criação de uma gangorra imaginária, construída pela câmara que sugere, na alternância das tomadas, a qualidade do movimento da gangorra, colocando, simultaneamente, em cena as personagens Cabeludinho e Andarilho. A gangorra, recriada pelos movimentos de câmara, estabelece

¹ Versão cedida pelo diretor do filme.

a ponte entre a duas paisagens, o mar e o pantanal; estabelece, também, o encontro das duas personalidades—personagens para compor visual e ficcionalmente o sujeito poético Manoel de Barros:



Fig. 1. Na primeira tomada, a apresentação do Cabeludinho e o Andarilho nas cenas iniciais na praia do Botafogo. Nas duas últimas, as personagens na gangorra imaginária², in *Caramujo-flor*.

A experimentação sonora, segundo aspecto norteador da apropriação dos poemas, é resgatada na fala das personagens, no canto e na composição da trilha sonora. Na fala, os fragmentos de poemas ao migrarem para o contexto da cena, ganham uma voz, ritmo e entonação: não é apenas a leitura dos versos que é feita em cena, os fragmentos de versos incorporados à fala são encenados no espaço recortado pela câmera que transforma o lugar físico em ambiente cenografado (praia, túnel, trem, escritório do poeta, fazenda, rio, etc.); há, também, a diversidade das vozes (apenas para citar algumas: Rubens Correa, Araci Balabanian, Antônio Houaiss, vozes dos meninos, dos peões, etc.). Esses exemplos de falas, que entoam fragmentos de versos, distribuídas no decorrer das cenas e das sequências, não promovem uma continuidade discursiva; aliás, não há diálogo entre as personagens. O diálogo convencional não é recurso para levar adiante a história, pode-se dizer que ele acontece por meios não convencionais: as falas—versos têm a função de trazer para a cena os fragmentos de poemas nos diferentes cenários onde atores e não atores contracenam; a finalidade é expressar a intenção dramática com o propósito de sugerir, por meio da performance corporal e da voz, a expressividade poética dos poemas incorporados à cena. No canto, é a voz e a atuação de Almir Sater e Tetê Espíndola; Almir usa os versos do poema para fazer a apresentação de Cabeludinho: “Sob o canto do bate—num—quara nasceu Cabeludinho/ bem diferente de Iracema/ desandando pouquíssima poesia/ o que desculpa a insuficiência do canto/ mas explica a sua vida/ que juro ser o essencial.” (BARROS, 2010, p.11) A apresentação construída com fragmentos do poema tem como cenário o túnel do metrô, a presença de um jacaré traz para o contexto da cena o pantanal; os

² Todas as imagens foram retiradas do DVD do filme cedido pelo Diretor.

ruídos do ambiente e a trilha musical criam uma paisagem sonora que serve de contraponto, pois o que é representado na cena não se coloca como paráfrase dos versos. Tetê, por sua vez, usa os versos de poemas na musicalização das canções—poemas que compõe para o filme, por exemplo, o *Poema da Lesma*.

Assim, se as canções têm como proposta resgatar a sonoridade dos poemas musicalizados na narrativa fílmica, a composição da trilha sonora é carregada de expressividade poética uma vez que resulta da interface entre trilhas musicais e ruídos com a função de expandir a visualidade da cena por meio da sonoridade: são os efeitos sonoros e a música instrumental que ambientam a ação e criam o texto que se desenvolve paralelo às imagens. Os efeitos sonoros – de mar, pássaros, escada rolante, trens do metrô e sons da natureza, são índices de espacialidade (geográfica e cultural), e ouvidos, muitas vezes, em sintonia com a música instrumental, sugerem, por meio da sonoridade, a expressividade da imagem visual que busca uma equivalência com as imagens e sonoridades dos poemas, cujos efeitos sonoros e imagéticos são construções metafóricas e linguísticas. Assim, temos no curta-metragem, no que diz respeito à paisagem sonora, os seguintes aspectos: as canções musicalizadas a partir dos poemas; os efeitos sonoros que ora têm uma função rítmica (na montagem das cenas), ora exercem uma função dramática (como um texto paralelo à imagem), ora sublinham os momentos de lirismo da imagem. Lívio Tragtenberg foi o responsável pela composição original da trilha musical:

Inicialmente, tentamos fazer uma música que não fosse circunstancial, de cena, mas que tivesse vida própria e que ela dialogasse, como um todo com a imagem. A partir daí encontramos o ponto, as tensões básicas do filme e transpusemos isso em música. Fizemos uma união com dois universos distintos; o urbano e o rural.³

O terceiro aspecto, referente à fragmentação, está presente nos versos incorporados à fala, na composição musical, conforme destacado anteriormente, e na construção da narrativa. Em termos narrativos temos uma ‘história’ que é contada; no entanto, que rompe com o modelo da narrativa convencional, pois há uma

³ Uma das nossas invenções, nesse sentido, foi a transposição dos sons da viola caipira do Almir Sater, nos teclados. Fizemos também um trabalho fantástico com a música “Gmnoiseneses nº1” de Erik Satie, que a recriamos substituindo as escalas musicais pelos equivalentes sons extraídos das pedras de uma gruta. O reprocessamento foi executado num computador “Sampler” que funcionou como ‘piano de pedra’. Como fizemos as músicas durante a montagem, isso nos ajudou na composição rítmica de todo o corpo musical do filme. Procuramos fazer uma música fragmentada, modular, que dialogasse com a poesia de Manoel de Barros, de forma não linear, como as imagens. (Lívio Tragtenberg e R. H. Jackson)”. In *press-release Caramujo-flor*, versão eletrônica, cedida pelo Diretor do filme.

descontinuidade da ação dramática em favor da proposta do cineasta que é de encenar os fragmentos dos poemas para propor como equivalente do fazer poético literário a montagem de cenas–fragmentos de situações–versos de modo a articular as imagens visuais, os sons, os ruídos e a trilha musical por justaposição; uma montagem paratática construída, portanto, pela edição de fragmentos de poemas, fragmentos de sonoridades e fragmentos de imagens. Essa opção por esse tipo de montagem contribui para enfatizar a descontinuidade da ação dramática uma vez que está inscrita na diversidade de espaços–cenários, temporalidades e recortes de poemas. Nesse sentido, esse procedimento não é motivado pela ação dramática, mas pela sugestão de recriar poeticamente o percurso do poeta e estabelecer a linha narrativa voltada não para a criação de um enredo e, sim, para a construção da narratividade poética resultante da articulação desses expedientes pela sintaxe cinematográfica.

Por último, como estratégia para incorporar os poemas ao produto audiovisual, temos a sua representação transformada em imagem: são os fragmentos de poemas escritos na tela, presentes nas cenas inicial e final, com funções indiciais e metafóricas. Nas cenas iniciais, apresenta o título do filme *Caramujo-flor* que é proveniente de um dos poemas e originariamente no plural (*os caramujos flores*), se singulariza; o verso *A gente é rascunho de pássaro/Não acabaram de fazer*, na última cena, finaliza a história contada:



Fig. 2. Apresentação do título do curta-metragem e a cena final, in *Caramujo-flor*.

Retirados de seu contexto linguístico e impresso, os versos dos poemas, escritos na tela, são deslocados de seu contexto de origem para o contexto da cena e transformados em imagem visual por meio do enquadramento, da variação tipográfica e do fundo negro que serve de cenário–página–tela. *Caramujo-flor* apropria-se da obra de Manoel de Barros e estabelece o vínculo com a criação literária por meio dos vários procedimentos utilizados na ficcionalização dos poemas; a intencionalidade norteadora

foi a encenação do poético, estratégia que singulariza o imaginário construído cinematograficamente; completa a construção desse imaginário com fragmentos de fotos (fig. 3) que colocam visualmente o poeta no contexto da cena ficcional:



Fig. 3. Fragmentos de fotos de Manoel de Barros, in *Caramujo-flor*

Em *Paixão pela palavra* e *Só dez por cento é mentira* apesar da diferença de formatos, programa de televisão e filme de longa metragem, o gênero documentário aproxima os produtos midiáticos. Os expedientes comuns a esse gênero são explorados por ambos, tais como: a entrevista, os depoimentos, as imagens de arquivo, imagens gravadas no pantanal, o uso da animação gráfica e da encenação. Dos expedientes utilizados a entrevista é o fio condutor que resgata o universo de Manoel de Barros. Por meio da entrevista, Manoel revisita o passado destacando, nesse percurso, aspectos característicos de sua criação poética. A temática norteadora do programa televisual e do documentário – Manoel–vida–e–obra – ora sob o enfoque dos diversos episódios apresentados no programa televisual, ora sob o enfoque condensado do filme, revela a subjetividade de seus realizadores quanto ao tratamento da abordagem temática e o tratamento imagético e sonoro.

Em *Paixão pela palavra*, a disposição em cinco episódios, apresenta na história de vida de Manoel de Barros a interrelação com a criação poética. Os títulos dos episódios – *Autorretrato Falado* (exibido em 18/03/2008); *Entre o Mar e o Mato* (25/03/2008); *O Guardador de Águas* (01/04/2008); *Admirações* (08/04/2008); *Do Erudito ao Popular* (15/04/2008) – promovem a articulação com a obra direcionando a organização temática de cada episódio: o primeiro destaca a infância no pantanal mato-grossense; o segundo, enfatiza o período passado no Rio de Janeiro; o terceiro está centrado na volta de Manoel de Barros ao pantanal; o quarto apresenta os admiradores de Barros e aqueles que exerceram influências sobre a sua criação poética; e, por último, a referência à popularização da poesia de Manoel de Barros.⁴ O formato do programa

⁴Anuário de Programação 2008, Canal Futura, 2009. Disponível em <http://www.futura.org.br/anuarios-de-programacao/Acesso> em 10 de mar. 2015.

dispõe de um tempo maior para abordar a vida e a obra do poeta que são contadas nas entrevistas realizadas em 1992 e em 2007 e conduzidas por Claudio Savaget. No decorrer dos episódios, a edição alterna esses dois momentos com a função de destacar o que é apresentado nos episódios de acordo com o realce dado à temática e, ao mesmo tempo, ressaltar o processo de criação dos poemas. A reconstituição de fatos e de eventos destacam os momentos pontuais da trajetória de Manuel de Barros por meio das imagens de arquivo, das fotos de família e das imagens gravadas na fazenda sugerindo uma interface entre o biográfico e o poético.

Outro procedimento utilizado refere-se à apresentação dos poemas na tela que vão sendo escritos visualmente ao ritmo de várias vozes: de Manuel de Barros, de Cássia Kiss e de José Hamilton. Na tela-página os versos ganham uma entonação e uma interpretação de acordo com a qualidade das vozes. Esse procedimento não recupera apenas os versos, pois a tela como página transforma o escrito em imagem audiovisual: no movimento das letras para compor as palavras e os versos; no movimento de linhas e traços para compor os desenhos característicos de Manuel de Barros. Na tela-página (fig.4), lemos, ouvimos e vemos os poemas em correlação com as informações que vão sendo exibidas: ora pelos narradores (Hamilton/Savaget) que destacam aspectos da biografia do poeta; ora pelo próprio poeta. A seleção desses fragmentos de poemas, como um texto paralelo aos demais procedimentos, consolida o elo entre o biográfico e o poético:



Fig. 4. Fragmentos dos versos escritos na tela⁵, in *Paixão pela Palavra*⁶.

A escrita dos poemas na tela dialoga com a variedade das informações trazidas para o contexto da cena: são os temas referentes à história de vida (a infância, o período vivido no Rio de Janeiro, o casamento, o nascimento dos filhos, as dificuldades

⁵“Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas./Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da Marina, onde nasci. (Autorretrato falado, 2010, p.324).

⁶ As imagens foram retiradas do DVD *Paixão pela palavra*, cópia cedida pelo GLOBO UNIVERSIDADE.

vivenciadas, a viagem ao exterior, as publicações, a crítica, o encontro com Guimarães Rosa, etc.); os depoimentos de José Mindlin, Luís Melodia, Beatriz Segal entre outros e os depoimentos do poeta são ilustrativos do processo de criação. Enfim, tudo concorre para compor um tecido múltiplo de informações alinhavadas pelo narrador e, principalmente, para enfatizar que o Pantanal presente em seus poemas não se coloca como elemento folclórico e sim na estreita relação com a linguagem no sentido de que “a palavra poética é fertilizada pelas águas, pelo sol, pelo chão do Pantanal [...], ser fertilizado pela natureza é uma inocência”, (in *Paixão pela palavra*) aspecto esse que é recolocado nos poemas que promovem as intertextualidades com a natureza e com o que o poeta caracteriza como ‘admirações’⁷:

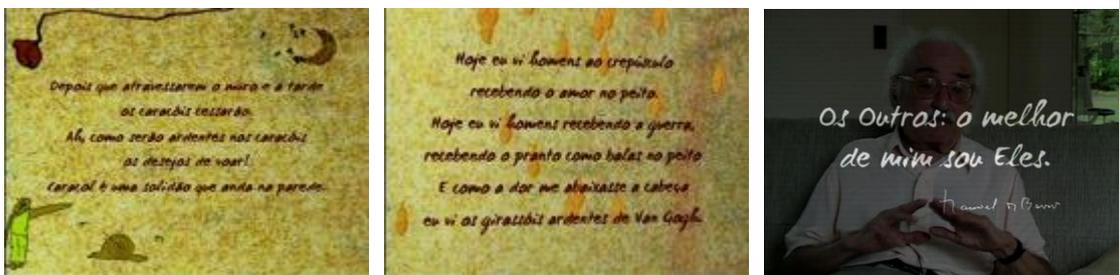


Fig. 5: Nos fragmentos de poemas⁸: o caracol, imagem recorrente na poética de Manoel de Barros; a referência a Van Gogh e a relação de Manoel de Barros com as admirações, in *Paixão pela Palavra*.

As ‘admirações’ que Manoel de Barros resgata no processo de criação dos poemas e mesmo nos desenhos, estes últimos com traços que o aproximam de Miró e Klee, são combinados ao inventário temático provindo dos espaços significativos da vida do poeta: o Rio de Janeiro e o pantanal. Isto que, na obra de Barros são poeticamente incorporados e transformados em matéria dos poemas, nos episódios do programa transformaram-se em matéria documental para expressar do poeta a vida em íntima relação com a obra. Este aspecto fica evidente na construção da vinheta (fig.6) do programa, composta com índices das imagens significativas da vida combinadas com fragmentos da obra poética:

⁷ As admirações são muitas e provenientes da literatura, das artes plásticas da música e do cinema.

⁸ “Depois que atravessarem o muro e a tarde/ os caracóis cessarão./Há como são ardentes nos caracóis os desejos de voar!/Caracol é uma solidão que anda na parede.” (Caderno de apontamentos, 2010, p.281). “Hoje eu vi homens ao crepúsculo/Recebendo o amor no peito./Hoje eu vi homens recebendo a guerra/Recebendo o pranto como balas no peito./E, como a dor me abaixasse a cabeça,/Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh.” (Os girassóis de Van Gogh, 2010, p.36). “Os outros: o melhor de mim sou eles.”(Livro sobre nada, 2010, p.349).

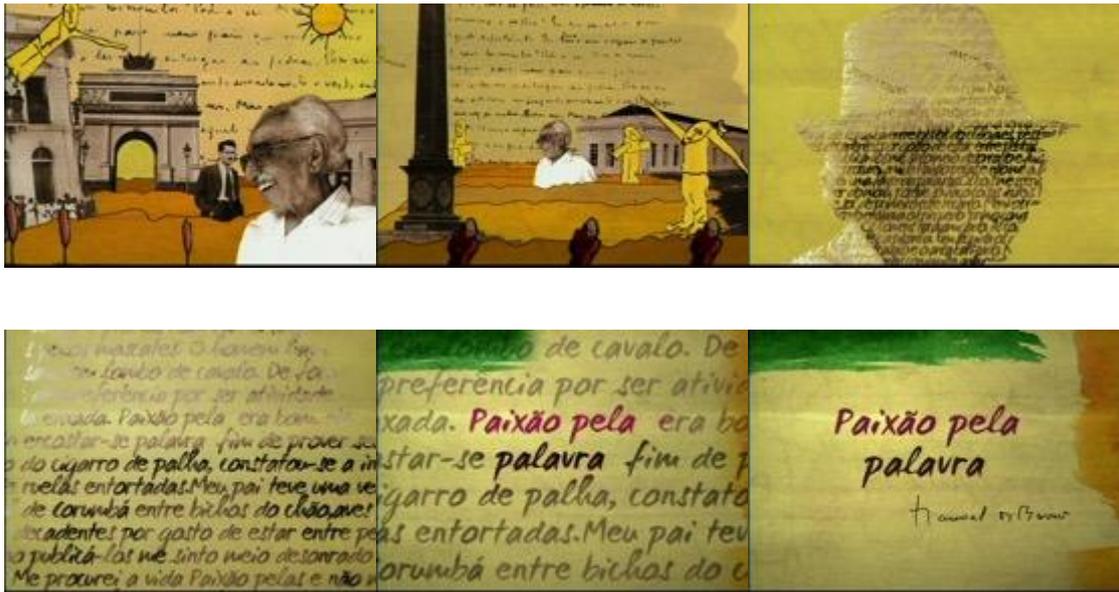


Fig. 6: Fragmentos da vinheta do programa *Paixão pela palavra*.

Nos fragmentos da vinheta, apresentados acima, a construção visual é resultante dos recursos de animação gráfica e dos efeitos especiais utilizados na composição da imagem: a sobreposição e colagem de fotos, o colorido e a tela-página onde são escritos os poemas e (re)criados os desenhos característicos de Manuel de Barros, o grafismo das letras em movimento que sugerem a metamorfose do poeta em palavras até o destaque das palavras para compor o título do programa. A vinheta do programa fornece uma amostragem do que é abordado nos episódios: os períodos das entrevistas, os depoimentos, as imagens de arquivo e os poemas escritos na tela para apresentar a dimensão da produção do poeta, cuja intenção norteadora é a revelação do poeta contagiado pela criação poética. Das várias imagens apresentadas nos episódios selecionamos uma que nos pareceu significativa enquanto metáfora (fig.7) das admirações de Manoel de Barros e, ao mesmo tempo, uma homenagem do programa ao poeta:



Fig. 7: Manuel de Barros e Claudio Savaget, in *Paixão pela Palavra*⁹.

Em *Só dez por cento é mentira* a concepção do documentário não segue a construção convencional do documentário biográfico; tal aspecto é informado no subtítulo do filme: *A desbiografia oficial de Manuel de Barros*. O título, retirado de um dos poemas: “Tenho uma confissão: noventa por cento do escrevo é invenção só dez por cento que é mentira.” (BARROS, 2010, p.389), estabelece a mediação entre o documentário e a obra de Barros que é realçada na cena de abertura com os versos escritos na tela: “Há várias maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira”.

O procedimento de construção da abertura indicia o fio condutor da narrativa: priorizar da obra de Manoel de Barros o seu caráter inventivo e lúdico. A intenção é traduzir “Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios” (BARROS, 2010, p.176.). E como traduzir imagética e sonoramente a proposta do poeta? Uma das estratégias utilizadas refere-se à trilha musical, de Marcos Kuzka que compõe a paisagem sonora das imagens por meio da variedade dos instrumentos e do arranjo da melodia o que concorre para a subjetivação das imagens buscando uma correlação com os fragmentos dos poemas escritos na tela. O único verso musicado – “tudo o que não invento é falso” – sublinha a expressividade sonora para resgatar a proposta estética de Manoel de Barros: “O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo.” (, 2010, p.327). Outra estratégia foi recorrer à encenação (fig.8): o menino reaproveita a velha lata para fazer um barquinho; outro reaproveita o pneu velho, transformando a câmera em boia; Paulo (re)constrói os objetos inúteis:

⁹ A informação que antecede essa imagem é a referência de Manoel de Barros a Charles Chaplin e a sua relevância para a cinematografia mundial.



Fig. 8: a encenação dos inutensílios¹⁰, in *Só dez por cento é mentira*.

A seleção e a organização do material utilizado na criação do documentário – a entrevista com o poeta, os depoimentos (de atores, escritores, cineastas, do irmão de Barros, entre outros) as tomadas in loco, as imagens de arquivo e os eventos encenados – apresentam o universo da criação de Manoel de Barros direcionado pelos “inutensílios”. Tal aspecto é evidenciado logo nas primeiras cenas: à pergunta do diretor, Pedro Cezar, “Para que serve a poesia?”, O poeta responde: “A poesia é a virtude do inútil”; no documentário, as inutilidades poéticas de Manoel presentes nos poemas são ilustradas com as imagens de objetos inúteis. Ainda para enfatizar a inutilidade dos objetos, resgatando a resposta do poeta, os vários depoimentos são conduzidos para realçar esse aspecto e buscar pela representação imagética desautomatizar o olhar.

É a partir do jogo estabelecido entre os poemas e as imagens da natureza do pantanal, dos depoimentos centrados no processo da criação poética, da encenação da construção dos objetos inúteis – o abridor de amanhecer, o esticador de horizonte, etc. – que as insignificâncias cantadas em versos são trazidas para o contexto do filme para representar visualmente as memórias inventadas, aspecto esse que será resgatado no modo como a edição combina os elementos documentais e ficcionais para recontar as infâncias do poeta. A construção da relação obra poética–traços biográficos contada no documentário é ampliada a partir da seleção de versos escritos na tela (fig. 9):

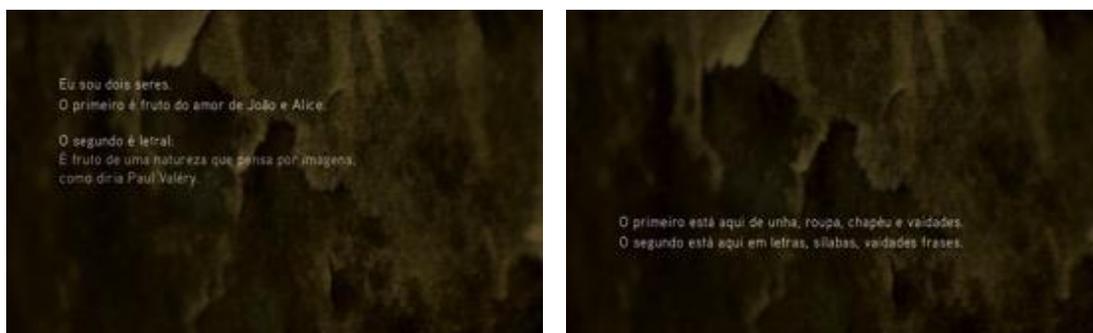


Fig. 9: fragmentos de poemas¹¹, in *Só dez por cento é mentira*.

¹⁰ Todas as imagens foram retiradas do DVD do filme cedido pelo Diretor.

¹¹ “Eu sou dois seres./O primeiro é fruto do amor de João e Alice./ O segundo é lettral:É fruto de uma natureza que

Os versos escritos na tela, metaforicamente, são reveladores do procedimento de construção da desbiografia narrada no documentário: o primeiro é o Manuel da entrevista que, ‘no lugar de ser inútil’ (o escritório do poeta), conta sobre o seu fazer poético; o segundo Manuel, é o ‘letral’ que é colocado em cena por meio dos versos e fragmentos dos poemas escritos na tela. Na composição da estrutura narrativa do documentário, podemos, portanto, identificar cinco momentos pontuais: as ‘infâncias’ do poeta; as imagens de arquivo; a encenação para recriar os objetos inúteis; as imagens gravadas na casa de Manoel e as imagens que vão se formando a partir de manchas nas paredes desgastadas. O documentário prioriza a referência às memórias inventadas, situadas na infância, pois, conforme o depoimento do poeta, “a infância é a melhor fonte de poesia que existe”. Podemos dizer que essa referência à ‘infância’ é mais um recurso retórico para situar a temática do documentário do que propriamente traçar uma cronologia biográfica do poeta; isto porque, no decorrer desses momentos, os vários depoimentos são motivados pela obra, incidem sobre o processo criativo e enfatizam esse traço singular da criação do poeta. Mesmo, nas falas de Manuel durante a entrevista, o que é realçado é o processo criativo e quando o poeta rememora os eventos situados na diversidade temporal e espacial é para explicar que “a poesia não é fenômeno de paisagem, a poesia é fenômeno de linguagem. Eu sou um poeta da palavra. Eu invento o meu pantanal”.

Da página impressa para os formatos da cena audiovisual

A apropriação dos poemas no contexto midiático colocou em destaque a passagem da obra de Manuel de Barros por diferentes suportes: livro, televisão e cinema; passagem que envolveu procedimentos de transcrição e tradução intersemiótica uma vez que se situa na passagem do suporte impresso para o suporte audiovisual caracterizado pela diversidade de linguagem e dos formatos de exibição. A transcrição é procedimento definido por Haroldo de Campos (1992), em relação à prática da tradução de textos poéticos (prosa e poesia), como recriação ou criação paralela. Recriação porque está atrelada à informação estética e à função poética. Nas palavras do autor, numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado,

pensa por imagens,/Como diria Paul Valéry./O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu/e vaidades./O Segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades/frases.” (Os dois, 2010, p.437).

traduz-se as propriedades materiais do texto poético; ressalta, nesse processo, a complexidade da tradução de textos poéticos, principalmente, quando o objeto da tradução é o poema o que levaria a sua intraduzibilidade. Como possibilidade dessa modalidade de tradução, propõe como expediente do procedimento tradutório a ação de transcrição: “vale dizer, de uma “redoação” das *formas significantes* em convergência e tendendo à mútua complementação.” (2013, p.98, os grifos são do autor). Explica Campos que o “tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua transcrição, depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico” (2013, p. 98).

As leituras midiáticas realizadas sobre a obra de Manoel de Barros não foram pautadas, necessariamente, com a finalidade de recriar apenas os poemas no audiovisual; cada leitura foi direcionada para um propósito decorrente do modo como os diretores traduziram a leitura da obra poética na criação dos produtos: em *Caramujo-flor* o procedimento está mais próximo do que pode ser caracterizado como uma encenação do poético, que, mediada pela *mise-en-scène*, recontou, metaforicamente, o percurso do poeta Manoel de Barros do Rio de Janeiro ao pantanal mato-grossense; enquanto as outras duas produções circunscritas ao gênero documentário apresentaram a obra e a biografia do poeta. Em *Paixão pela palavra* e *Só dez por cento é mentira* o poeta, como um contador de histórias da vida e do procedimento de criação dos poemas, promoveu a proximidade afetiva entre os diretores, ambos foram responsáveis pela representação de um inventário de imaginários. Ainda que a edição das imagens referencializem esse imaginário, os produtos audiovisuais estabeleceram uma interlocução com o espectador e recriaram o universo da obra de Manoel de Barros no contexto midiático, caracterizando um procedimento de tradução, tendo em vista que “todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, interações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas [...]”. (PLAZA, 1987, p.12).

Assim, o que temos nas releituras midiáticas não é apenas a apropriação dos poemas, por meio da colagem e da montagem; temos, também, a apropriação de procedimentos característicos da tradução intersemiótica, pois na criação dos produtos há um trânsito de linguagens que buscou dialogicamente estabelecer vínculos com a obra original, ora centrando na composição poética de Manoel de Barros (seleção de fragmentos dos poemas escritos na tela ou presentes nas falas); ora sugerindo uma

interface entre o biográfico e o poético (as entrevistas, as imagens de arquivo, etc.). A semiose desse processo instaura-se na contiguidade; ainda que realizada com recursos da linguagem audiovisual, a operação de passagem da linguagem de um meio a outro não explorou totalmente as potencialidades da linguagem imagética e sonora do suporte audiovisual.

As produções midiáticas apresentaram uma proposta inusitada para incorporar os poemas por meio das estratégias utilizadas para abordar o universo imaginário recontado nas telas: com os títulos de cada produto audiovisual retirados da obra de Manoel de Barros; com os fragmentos de poemas escritos na tela; com a diversidade de vozes que entoaram versos e canções; com a encenação de atores e não atores; com as entrevistas; com a composição da trilha musical e com os demais recursos característicos da linguagem audiovisual, tais como a cenarização de locais; os enquadramentos; a iluminação e o grafismo das imagens resultante dos efeitos da animação gráfica. Nas leituras midiáticas não há como não considerar que se trata de uma operação de tradução intersemiótica dada a passagem do verbal para o audiovisual e do trânsito do impresso para o cinema e a televisão.

O procedimento de passagem da linguagem de um meio para o outro não resultou em correspondências paramórficas entre a poética de Manoel de Barros e o modo de apropriação dos poemas em função do próprio objeto – a escrita dos poemas no impresso – e a reconstrução/escrita dos poemas na tela. Os recursos expressivos que conferem ao signo poético linguístico plasticidade, sonoridade e ambivalência são narrativizados. Ainda que a palavra escrita na tela, com diferentes tipografias, ganhe movimento e sonoridade ela se materializa numa imagem que foi sendo referencializada por outras imagens visuais que semantizaram os fragmentos de poemas; diverge, portanto, da escrita do poema na página impressa que suscita uma série de associações imagéticas despertadas no imaginário do leitor. Tal diversidade de efeitos é resultante do predomínio do eixo da contiguidade na composição das cenas.

Em *Caramujo-flor* o procedimento da tradução foi norteado pela montagem expressiva por meio da justaposição de cenas, conforme destacamos anteriormente; nos demais produtos esse aspecto é menos evidenciado e para minimizar a narrativização do poético o programa de televisão, na criação dos episódios, e o documentário recorreram, além dos expedientes já citados, à variação do enquadramento, à iluminação, ao grafismo das imagens e à composição da trilha musical; em *Paixão pela palavra* e *Só dez por cento é mentira* o procedimento de tradução trabalhou com índices do poético

na criação dos produtos. Os procedimentos presentes em cada produto audiovisual foram, portanto, resultantes do que foi priorizado nas leituras, das opções estéticas dos respectivos realizadores e do modo de operacionalização da linguagem do suporte audiovisual. Da página impressa para os formatos da cena, os poemas ganharam novas configurações (imagética e sonora) e as soluções buscadas para resgatar o poético promoveram a ressignificação da obra de Manoel de Barros na construção da interface entre o biográfico e a obra poética.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel. *Poesia completa/ Manoel de Barros*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- _____. *Gramática expositiva do chão*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Mar cos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia, Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- JAKOBSON, Roman *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- MÜLLER, Adalberto. Conversa de poesia, exercício de prosa. In *Manoel de Barros*. Org. Adalberto Müller; Apr. Egberto Gismonti. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Marins Fontes, 2003.

Data de submissão: 28/08/2015

Data de aprovação: 05/10/2015