

UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

MARIA CRISTINA MENDES

Enigma e delírio cartesiano na adaptação cinematográfica de *Catatau*, de Paulo
Leminski: *ExIsto*, de Cao Guimarães

CURITIBA

2014

MARIA CRISTINA MENDES

Enigma e delírio cartesiano na adaptação cinematográfica de *Catatau*, de Paulo Leminski: *ExIsto*, de Cao Guimarães

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, na linha de pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Comunicação e Linguagens.

Orientadora: Prof.^a Dra. Denise Azevedo Duarte Guimarães

CURITIBA

2014

TERMO DE APROVAÇÃO

Maria Cristina Mendes

Enigma e delírio cartesiano na adaptação cinematográfica de *Catatau* de Paulo Leminski: *Êxto* de Cao Guimarães

Esta tese foi julgada e aprovada para obtenção do título de Doutora no Curso de Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná.

Curitiba, 28 de novembro de 2014.

Doutorado em Comunicação e Linguagens

Universidade Tuiuti do Paraná

Orientador: Prof^a. Dr^a. Denise Azevedo Duarte Guimarães
Universidade Tuiuti do Paraná

Prof. Dr. José Eliézer Mikosz
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Fukushima
Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Josélia Schwanka Salomé
Universidade Estadual de Campinas

Prof^a. Dr^a. Sandra Fischer
Universidade Tuiuti do Paraná

Para Uca, Guli e Duda,
que guardam em si um pouco de mim.

Agradeço a Deus e aos Orixás.

Ao pai Gastão (*in memoriam*) pelas refeições acompanhadas da enciclopédia Barsa, memória mais antiga de valorização da pesquisa; à mãe Talia por compartilhar pão e teto; aos filhos Maria Fernanda e Paulo Eduardo pelo apoio e confiança; à irmã Ana Maria e à sobrinha Maria Luiza por estarem ao meu lado quando preciso; ao genro Thiago e à Evelyne, por me tranquilizarem acerca da felicidade de meus filhos.

Ao Dr. Fernando Macedo Guimarães (*in memoriam*) pelo incentivo aos estudos de Leminski e prática de um modo mais sensível de estar no mundo.

À estimada orientadora Denise Azevedo Duarte Guimarães pela paciência, apoio, clareza de raciocínio e capacidade de me situar quando eu não sabia mais onde estava; meu carinho e respeito não cessam de aumentar.

À Josélia Salomé, sem a qual nada disso teria acontecido; à Maria Cristina Fukushima, sempre generosa no compartilhamento do saber; à Sandra Fischer, cuja sensibilidade na articulação de conteúdos é admirável; e a José Eliézer Mikosz pela objetividade e lucidez acadêmicas.

A tese se fez aos poucos, com pessoas que colaboraram das mais diversas maneiras. Depois de indicados aqueles que, de certa forma, compartilham a responsabilidade dos resultados, agradeço às amigas Marise Prosdócimo Iziqwe e Geórgia Natal que me ouviram e incentivaram durante o percurso da pesquisa.

Agradeço também a Scheila Camargo que coordena um grupo significativo de interlocutores, os alunos do curso de Artes Visuais e do curso de Tecnologia em Fotografia da Universidade Tuiuti do Paraná, cujas perguntas me fazem ter cada vez mais vontade de pesquisar. Aos alunos da especialização que coordeno, Fotografia: processos de produção de imagens, obrigada pela paciência e confiança.

Aginaldo Farias fez chegar até mim uma cópia do filme *Eísto* antes de estar disponível no mercado e Cao Guimarães me concedeu esclarecedora entrevista; agradeço a ambos com admiração.

Diante da impossibilidade de nomear devidamente todos aqueles a quem dirijo minha gratidão, finalizo lembrando com carinho as queixas dos amigos e amigas acerca de meu afastamento do convívio social nos anos dedicados à redação da tese. Obrigada pelo carinho.

Ogunhê.

É certo que esse eu, ou seja, minha alma,
pela qual sou o que sou,
é inteira e verdadeiramente distinta de meu corpo
e pode ser ou existir sem ele.

☐☐ *René Descartes*☐☐

que eu seja erva raio
no coração de meus amigos
árvore força
na beira do riacho
pedra na fonte
estrela
na borda
do abismo

☐☐ *Paulo Leminski*☐☐

Terra! Terra!
Por mais distante
O errante navegante
Quem jamais te esqueceria?...

☐☐ *Caetano Veloso*☐☐

RESUMO

O livro *Catatau* (Paulo Leminski, 1975) e o filme *E[isto]* (Cao Guimarães, 2010) são os observáveis da tese na qual investigo a possível existência de uma “alma” que se torna evidente na adaptação cinematográfica. Dada a premissa que os processos intersemióticos permitem investigar a transformação de mundos, lido com o problema da transmutação da “alma” no livro e no filme. Que sorte de diálogo pode ser estabelecida entre a leitura do livro e a fruição fílmica? Desde que o filme é quase silencioso e o livro prolixo, quais tipos de trocas de sentido potencializariam os enigmas da desconstrução da lógica cartesiana? No primeiro capítulo recorro ao conceito de “alma” de André Bazin para investigar o trânsito sígnico e a tradução: intersemiose para Décio Pignatari, transluciferação para Haroldo de Campos e transmutação para Júlio Plaza; aproprio-me da analogia com as camadas geológicas da Terra para evidenciar trocas de sentido de acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari; de Platão e Aristóteles destaco a importância da mimese na sobrevivência dos sentidos, pontuando a impossibilidade de fidelidade nos processos tradutórios em consonância com Linda Hutcheon, Julie Sanders e Brian McFarlane. No segundo capítulo aponto distinções entre os estilos do renascimento e do barroco, com bases em Ernst Gombrich, Richard Wollheim e Heinrich Wölfflin; com aporte em Denise Azevedo Duarte Guimarães e Ernesto de Melo e Castro, investigo a presença de um estilo “neobarroco holandês brasileiro” nas imagens fílmicas; a abstração e a geometria são tratadas de acordo com Ernst Chipp e Jacques Aumont, evidenciando desdobramentos do cubismo; no que se refere à modernidade brasileira, parto da Semana de Arte Moderna (1922) rumo ao Movimento Concreto e Tropicalismo, fundamentais para a produção poética leminskiana. No terceiro capítulo identifico o paideuma de Leminski, no qual incluo biografias e traduções que redigiu; investigo a relação do poeta com o cinema através de depoimentos e poemas; e para finalizar nomeio alguns eventos que colaboraram para a valorização da obra de Leminski após sua morte. Dedico o quarto capítulo a *Catatau*, romance enigma que trata da fictícia vinda de Descartes para o Brasil no período da colonização holandesa em Pernambuco; também abordo a fortuna crítica do romance, a relação entre cultura erudita e popular, bem como levanto questões acerca da relação entre René Descartes e William de Ockham e suas respectivas ficcionalizações. Foco o quinto capítulo na comparação de *E[isto]* com outras obras de Cao Guimarães; abordo o conceito de “alma” a partir de Edgar Morin, enfatizo o diálogo com a história da arte e teço análises com bases em Jean Baudrillard e Jorge Glusberg; a suspensão temporal identificada por Consuelo Lins na obra de Cao Guimarães é acompanhada por contribuições de José Carlos Avelar, Osmar Gonçalves e André Brasil; retomo conceitos de Mircea Eliade, Michel Maffesoli e Deleuze e Guattari para intensificar a relação entre mito e estética contemporânea. No sexto capítulo analiso *E[isto]* de acordo com os conceitos de imagem-tempo criado por Deleuze e cronotopo por Mikhail Bakhtin; identifico correlações e substanciais alterações entre o propagado hermetismo de *Catatau* e a poética de *E[isto]*. O aspecto enigmático do filme é destacado e as singularidades nos modos de demonstrar a perda da razão potencializam esta espécie de excesso de sentidos que caracteriza a “alma” do livro e do filme.

Palavras-chave: comunicação; adaptação cinematográfica; arte; *E[isto]*; *Catatau*.

ABSTRACT

The book *Catatau* (Paulo Leminski, 1975) and the film *E[...]* (Cao Guimarães, 2010) are the observables of the thesis in which I investigate the possible existence of a "soul" that appears in film adaptation. Given the premise that intersemiotic processes enables to investigate world transformations, I deal with the problem of transmutations of the "soul" in the book and the film. What sort of dialog is established between reading the book and the film fruition? Since the film is quite silent and the book is prolix, what kind of exchange of senses would potencialize the riddles of the deconstruction of Cartesian logic? In the first chapter, I appeal to Andre Bazin's concept of "soul" to investigate translation and traffic of signs: intersemiosis to Décio Pignatari, transluciferation to Haroldo de Campos, and transmutation to Julio Plaza; adopt the analogy with Earth geological layers to demonstrate exchanges of the senses according to Gilles Deleuze and Felix Guattari; show the importance of mimesis in the survival of the senses based on Plato and Aristotle, punctuating the impossibility of fidelity in translational processes in consonance with Linda Hutcheon, Julie Sanders and Brian McFarlane. In the second chapter, I point out distinctions between renaissance and baroque styles based on Ernst Gombrich, Richard Wollheim and Heinrich Wölfflin; with the contribution of Denise Azevedo Duarte Guimarães and Ernesto de Melo e Castro I investigate the presence of a "neobaroque brazilian dutch" style in filmic images; abstraction and geometry are treated according to Ernst Chipp and Jacques Aumont, emphasizing developments of cubism; regarding to brazilian modernism, I start with the Week of Modern Art (1922) to reach the Concrete Movement and Tropicalism, fundamental to the leminskian poetic production. In the third chapter, I identify Leminski's paideuma, in which I include biographies and translations that he drafted; I investigate the relationship of the poet with the movies through testimonials and poems; and, to conclude, I nominate some events that cooperated to the valorization of Leminski's work after his death. I dedicate the fourth chapter to *Catatau*, the encrypted novel that deals with the fictional coming of Descartes to Brazil in the period of dutch colonization in Pernambuco; also approach the critical fortune of the novel, the relationship between erudite and popular culture, as well as raise questions about the relationship between René Descartes and William of Ockham and their fictionalizations. I foccus the fifth chapter in the comparisson of *E[...]* with other artworks from Cao Guimarães; address the concept of "soul" from Edgar Morin, emphasize the dialog with history of art and weave analysis with bases in Jean Baudrillard and Jorge Glusberg; the temporal suspension identified by Consuelo Lins is accompanined by contributions of José Carlos Avelar, Osmar Gonçalves and André Brazil; I return to concepts of Mircea Eliade, Michel Maffesoli and Deleuze and Guattari to intensify the relationship between myth and contemporary aesthetics. In the sixth chapter, I analyse *E[...]* according to the concepts of time-image created by Deleuze and chronotope by Mikhail Bakhtin; identify correlations and substantial changes between the propagated hermeticism of *Catatau* and the poetic of *E[...]*. The enigmatic aspect of the film is shown and the singularities in the ways of demonstrating the loss of reason potencialize this kind of excess of senses that characterize the "soul" of the book and the film.

Key-words: communication; film adaptation; art; *E[...]*; *Catatau*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	Composição em vermelho, amarelo e azul, Mondrian, 1937.....	38
Figura 2-	Décio Pignatari: Beba Coca-Cola, 1953.....	41
Figura 3-	Augusto de Campos: luxo/lixo, 1965.....	41
Figura 4-	Tropicália, Hélio Oiticica, 1967.....	43
Figura 5-	Viagem à lua, George Méliès, 1902.....	73
Figura 6-	Dedicatória em <i>Catatau</i>	76
Figura 7-	<i>Perhappiness</i>	77
Figura 8-	<i>Perhappiness</i> 2005, Solda.....	78
Figura 9-	Convite da exposição “20 anos em outras esferas”	79
Figura 10-	Entrada da exposição “20 anos em outras esferas”	80
Figura 11-	Detalhe do encarte da exposição “Múltiplo Leminski”	81
Figura 12-	Capa de <i>Catatau</i> , 1975.....	84
Figura 13-	Capa de <i>Catatau</i> , 1975.....	84
Figura 14-	Capa de <i>Catatau</i> , 1989.....	85
Figura 15-	Capa de <i>Catatau</i> , 2004.....	86
Figura 16-	<i>Abaporu</i> , Tarsila do Amaral, 1928.....	87
Figura 17-	Capa de <i>Catatau</i> , 2010.....	88
Figura 18-	Urso <i>Catatau</i>	90
Figura 19-	Retrato de René Descartes, Frans Hals, 1649.....	96
Figura 20-	William de Ockham, fragmento de um manuscrito.....	99
Figura 21-	Sean Connery em <i>O nome da rosa</i>	102
Figura 22-	Manuscrito de <i>Catatau</i>	104
Figura 23-	s/ título, 2012.....	115
Figura 24-	<i>Quambiarra</i> , 2000/2014.....	117
Figura 25-	<i>Quambiarra</i> , 2000/2014.....	117
Figura 26-	<i>Paisagens reais</i> – Homenagem a Guignard, 2009.....	117
Figura 27-	<i>Noite de São João</i> - Paisagem imaginante, Guignard, 1961.....	118
Figura 28-	<i>Histórias do não ver</i> , 2013.....	124
Figura 29-	<i>Qua de mão dupla</i> , 2002.....	126
Figura 30-	<i>Pedevalsambatucadamacaconoseusom</i> , 2002.....	128

Figura 31-	<i>Pedevalsambatucadamacaconoseusom</i> , 2002.....	128
Figura 32-	<i>Pedevalsambatucadamacaconoseusom</i> , 2002.....	128
Figura 33-	<i>Pedevalsambatucadamacaconoseusom</i> , 2002.....	128
Figura 34-	<i>Sopro</i> , 2000.....	129
Figura 35-	<i>Hypnosis</i> , 2001.....	129
Figura 36-	<i>Volta ao Mundo em Algumas Páginas</i> , 2002.....	129
Figura 37-	Cartaz da pré-estreia de <i>A alma do Osso</i> , 2004.....	133
Figura 38-	<i>A Alma do Osso</i> , 2004.....	134
Figura 39-	<i>A Alma do Osso</i> , 2004.....	134
Figura 40-	capa do DVD de <i>Andarilho</i> , 2008.....	136
Figura 41-	<i>Andarilho</i> , 2008.....	137
Figura 42-	<i>Andarilho</i> , 2008.....	137
Figura 43-	<i>O Homem das Multidões</i> , 2014.....	139
Figura 44-	<i>O Homem das Multidões</i> , 2014.....	139
Figura 45-	Capa do DVD de <i>O Homem das Multidões</i> , 2014.....	141
Figura 46-	Florencia em <i>Otto</i>	144
Figura 47-	<i>Otto</i>	144
Figura 48-	Cartaz da mostra <i>Ver é uma fábula</i>	145
Figura 49-	Vaga-lumes.....	152
Figura 50-	Olho de peixe queimado.....	154
Figura 51-	<i>Um Cão Andaluz</i> , Luiz Buñuel e Salvador Dali, 1928.....	154
Figura 52-	<i>Close</i> em Descartes.....	155
Figura 53-	Lamparinas.....	156
Figura 54-	Biblioteca.....	158
Figura 55-	Onça pintada.....	160
Figura 56-	Onça pintada.....	160
Figura 57-	Paisagem em paralelas.....	164
Figura 58-	Paisagem em profundidade.....	165
Figura 59-	Descartes na canoa.....	166
Figura 60-	Capa de <i>E isto</i>	166
Figura 61-	Filmagem de <i>E isto</i>	167
Figura 62-	<i>Ponte sobre o rio Epte</i> , Claude Monet, 1927.....	168
Figura 63-	<i>Mulher num barco colhendo flores de lótus</i> , Harunobu Suzuki, 1765.....	168

Figura 64-	Aranha e geometria.....	170
Figura 65-	Aranha e geometria.....	170
Figura 66-	Pela lente de Descartes.....	170
Figura 67-	Sanguessuga.....	172
Figura 68-	Lua na água com escada.....	173
Figura 69-	Lua na água, poema de Leminski.....	174
Figura 70-	Descartes na proa.....	176
Figura 71-	Pororoca.....	177
Figura 72-	Sonho cartesiano.....	178
Figura 73-	Sonho cartesiano.....	178
Figura 74-	Sonho cartesiano.....	178
Figura 75-	Sonho cartesiano.....	178
Figura 76-	Gelo na praia.....	179
Figura 77-	Dança de chuva.....	180
Figura 78-	Dança de chuva.....	180
Figura 79-	Dança de chuva.....	180
Figura 80-	Dança de chuva.....	180
Figura 81-	Sob a primeira ponte.....	186
Figura 82-	De braços abertos.....	187
Figura 83-	Na feira pública.....	190
Figura 84-	De rosto colado.....	192
Figura 85-	Na rodoviária.....	193
Figura 86-	Saída de Recife.....	195
Figura 87-	Chegada em Brasília.....	198
Figura 88-	Transe em Brasília.....	198
Figura 89-	Transe em Brasília.....	198
Figura 90-	Plano cartesiano.....	201
Figura 91-	Plano cartesiano.....	201
Figura 92	Positivo	202
Figura 93-	Negativo.....	203
Figura 94-	Detalhes de Brasília.....	204
Figura 95-	Detalhes de Brasília.....	204
Figura 96-	Brasília fora de foco.....	207

Figura 97-	Plano Piloto de Brasília.....	207
Figura 98-	Nas rasas águas do mar.....	210
Figura 99-	Descartes luta com a câmara.....	211
Figura 100-	Descartes na pilha de cocos.....	213
Figura 101-	Laurence Olivier em Hamlet, 1948.....	215
Figura 102-	<i>O naufrago</i>	215
Figura 103-	Grupo a beira-mar.....	219
Figura 104-	A nudez de Descartes.....	220
Figura 105-	Homem vitruviano, Leonardo da Vinci.....	220
Figura 106-	Descartes e coco.....	221
Figura 107-	<i>Orangenesser</i> , Georg Baselitz, 1982.....	222
Figura 108-	Mulher com charuto.....	223
Figura 109-	Detalhe de Descartes.....	223
Figura 110-	Batismo.....	225
Figura 111-	Espírito da Água.....	225
Figura 112-	Pietà, Michelângelo, 1499.....	227
Figura 113-	Descartes e grupo de manequins.....	231
Figura 114-	Santa Ceia, Leonardo da Vinci.....	232
Figura 115-	Descartes e dois manequins.....	234
Figura 116-	De dentro para fora.....	239
Figura 117-	Falsa lágrima.....	240

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	1
1	ADAPTAR E TRADUZIR.....	10
1.1	Intersemiose, transluciferação e transmutação.....	11
1.2	A Terra e suas traduções.....	14
1.3	Adaptação e mito: sobrevivência.....	18
1.4	Adaptação e mito: permanência.....	23
2	APROPRIAÇÃO E ARTE.....	28
2.1	Distinções básicas entre Renascimento e Barroco.....	30
2.2	Neobarroco: paisagem e abstração.....	32
2.3	Abstração geométrica e lírica.....	36
2.4	Da Antropofagia.....	39
3	PAULO LEMINSKI: de cachorro louco a samurai.....	44
3.1	Paideuma.....	47
3.1.1	Limites ao léu.....	49
3.1.2	Meu eu brasileiro.....	55
3.2	Vidas que interessam.....	58
3.2.1	Ironia em Cruz e Sousa.....	59
3.2.2	Cinismo em Bashô.....	60
3.2.3	Enigma em Jesus.....	62
3.2.4	Paixão em Trótski.....	64
3.3	Traduções leminskianas.....	66
3.4	Cinema e imaginário.....	71
3.5	Vida após a morte.....	76
4	CATATAU: um livro difícil.....	82
4.1	As edições e suas capas.....	83
4.2	Erudito e popular.....	89
4.3	Descoordenadas e pontos.....	93
4.4	Personagens históricas na ficção.....	94
4.4.1	René Descartes: razão ou loucura.....	95
4.4.2	William de Ockham: o indivíduo.....	99

4.5	Fortuna sígnica: simples história e contexto complexo.....	103
5	CAO GUIMARÃES: lago, cozinha e cavalo de santo.....	110
5.1	Cinema, fotografia e estados da alma.....	113
5.1.1	Gambiarra e Paisagens Reais.....	116
5.2	Simulação, performance e magia.....	120
5.2.1	<i>Histórias do □□o Ver.....</i>	123
5.2.2	<i>□ua de m□o dupla.....</i>	124
5.2.3	<i>Pedevalsambatucadamacaconoseusom.....</i>	127
5.3	Trilogia da Solidão.....	130
5.3.1	<i>A Alma do Osso.....</i>	133
5.3.2	<i>Andarilho.....</i>	135
5.3.3	<i>O Homem das Multidões.....</i>	138
5.4	Exposições: <i>Passatempo e Ver é uma Fábula</i>.....	142
6	<i>EXISTO</i>.....	148
6.1	Da Europa ao Brasil.....	151
6.1.1	Olho no fogo.....	153
6.1.2	Biblioteca e bom senso.....	157
6.1.3	Onça pintada e corte radical.....	159
6.1.4	Dualismo e mapa.....	161
6.2	Natureza tropical.....	163
6.2.1	Inventário de bestas estranhas.....	169
6.2.2	Lua e <i>clipoema</i>	173
6.2.3	Pororoca.....	175
6.2.4	Sonho e Dança da Chuva.....	178
6.3	Caminho, encontro e umbral em Recife.....	183
6.3.1	Cidade: caminho nas guas.....	184
6.3.2	Feira, mercado e dança: encontro e acaso.....	187
6.3.3	Rodoviária: itinerários no umbral.....	192
6.4	Desertos de Brasília.....	196
6.4.1	Rosto e transe.....	197
6.4.2	Metáforas da geometria.....	201
6.4.3	Perda do foco.....	206
6.5	Duelo a beira-mar.....	209

6.5.1	Coco: metáforas do pensar.....	213
6.5.2	Música sagrada e nudez.....	217
6.5.3	Mãe Preta.....	223
6.6	Noite de Sol e manequins.....	228
6.6.1	Paródia da Santa Ceia.....	231
6.6.2	Simulacro de milagre	235
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	239
	REFERÊNCIAS.....	250

INTRODUÇÃO

*believe it or not
this very if
is everything you got*

□Paulo Leminski□

Adaptação livre de *Catatau*, romance publicado em 1975 por Paulo Leminski, *E□sto* é o sexto longa metragem de Cao Guimarães. O filme de oitenta e seis minutos é realizado em 2010, a partir de um convite do Instituto Itaú Cultural de São Paulo que organizara, no ano anterior, uma grande mostra sobre o artista paranaense. Essa retomada, aos vinte anos da morte do poeta, é seguida por novas edições de romances, ensaios e poemas.

Investigo nesta tese algumas das possíveis relações estabelecidas entre o filme de um artista visual e o romance de um poeta. A partir do texto mais enigmático de Leminski, procuro ampliar o campo das discussões teóricas acerca das adaptações cinematográficas, evidenciando a permanência de uma espécie de potência de arte, fator estético a manter ambos, filme e livro, em destaque na cena cultural nacional. *Catatau* é objeto de inúmeras teses literárias e *E□sto* de pesquisas que abordam o afeto e a sensibilidade na produção cinematográfica contemporânea. Ao romper o vínculo com o documentário, *strictu senso*, e realizar um filme de ficção, Cao expande fronteiras e atravessa territórios, potencializando o diálogo entre artes visuais e cinema.

E□sto é concebido em forma de “adaptação livre” e o que consta no intertítulo que estabelece o parentesco é: “inspirado” em *Catatau*. O ponto de partida para as aventuras performáticas de René Descartes, que protagoniza a desconstrução de sua própria lógica no calor dos trópicos, é a leitura do texto leminskiano, um plano de viagem e a atenção nos acidentes do acaso. Abandonar o *logos* cartesiano e descobrir outros modos de estar no mundo é o tema escolhido para recriar Leminski. Interessa, ao cineasta, não o documentário estilo “vida e obra”, mas traduzir na forma fílmica, a hipotética saga do filósofo barroco no Brasil². Descartes, em *E□sto*, chega ao século XXI, onde tudo lhe é estranho.

A linguagem críptica de *Catatau* é um constante desafio para pesquisadores e o crescente interesse nos filmes de Cao Guimarães é evidente, tanto no âmbito da produção das artes visuais quanto nas discussões sobre cinema contemporâneo. Ao escolher a adaptação cinematográfica, tema complexo e inquietante para o qual não existem respostas precisas, não demarco territórios nem crio modelos eficazes de consecução; ao invés disso trilho caminhos

¹ As epígrafes de Paulo Leminski não serão mais nomeadas para evitar o excesso de repetição. A inclusão de poemas em diversos trechos da tese destina-se a potencializar o exercício interpretativo e intertextual.

² Informações obtidas na entrevista que realizei com Cao Guimarães em 29 de maio de 2013.

nos quais intuição e sensibilidade, mais que razão, são fatores determinantes para processos de invenção. Inquietações acerca deste trânsito entre razão e outras formas de estar no mundo me levam a formular cinco perguntas iniciais, as quais norteiam a problemática da tese.

Da dúvida ao problema

entendo
mas não entendo
o que estou entendendo

Levo em conta, de saída, que *Catatau* é um constante desafio para literatos. Este fato me permite pressupor que manter o caráter enigmático do romance seria uma das estratégias que teriam inspirado Cao Guimarães. Quais os tipos de enigmas que podem ser percebidos na recriação cinematográfica *E=isto* e que relações podem ser estabelecidas entre as duas obras em análise?

Em segundo lugar, me detenho na questão da estética, cujo sentido na matriz grega (*aisthesis*) remete ao conhecimento pelo sensível e pelo intuitivo. Tais faculdades promovem a ambigüidade e se opõem à categoria do conhecimento baseado na razão. Nesse sentido, a obra de arte é considerada intraduzível, fato que me leva a questionar em que medida e como o filme em questão pode ser considerado uma recriação do livro.

A terceira pergunta a impulsionar a pesquisa e fundamentar a problemática da tese se relaciona a aspectos socioculturais das obras investigadas: em *Catatau*, o delírio nos Jardins de Nassau revela aspectos fundamentais da literatura produzida durante a ditadura militar brasileira. Trinta e cinco anos depois, em *E=isto*, o que estaria metaforizado nos delírios cartesianos e o que isto poderia revelar acerca de aspectos sociais e artísticos contemporâneos?

A quarta pergunta tem bases em Haroldo de Campos, para quem “leminsk ada Barrocodélica” é uma das possíveis maneiras de definir *Catatau*. Volto meu pensamento para a história da arte e indago: já que as imagens provenientes do movimento renascentista, em seus padrões clássicos, criam um discurso sobre a existência de Deus e as imagens barrocas buscam recriar a experiência de Deus na vida cotidiana, quais podem ser as formas desta experiência barroquizante no livro e no filme?

As apropriações são conhecidas por estabelecer intercâmbios culturais desde as mais priscas eras e estruturam a própria conceitualização de obra poética, com bases na filosofia platônica e/ou aristotélica, em sua relação com ideal e real. Traduzir livro em filme é um procedimento usual no cinema, mas é apenas a partir dos anos 1980 que a adaptação

cinematográfica passa a ser alvo de teorizações relevantes. Estabeleço a quinta e última indagação a partir de André Bazin, que afirma não ser impossível para a “alma” artística se manifestar por meio de outra encarnação³. Levando em consideração a assertiva de um dos primeiros defensores do cinema impuro, qual seriam as possíveis evidências da “alma” de *Catatau* em *Estáto*? Onde ela poderia ser identificada e como seria possível percebê-la?

Do problema ao método

Vim pelo caminho difícil,
a linha que nunca termina,
a linha bate na pedra,
a palavra quebra uma esquina,
mínima linha vazia, a linha,
uma vida inteira,
palavra, palavra minha.

Esta tese problematiza se a desconstrução da lógica cartesiana, protagonizada no livro e no filme, pode ser identificada com uma experiência neobarroquizante; ou ainda, se esta experiência de “encarnação”, de acordo com a metáfora de Bazin sobre a adaptação fílmica, configura-se como um modo mais sensível de estar no mundo. Isso posto, hipotetizo que a referida sensibilidade, numa relação dialética com a objetividade da razão, viabilizaria o equilíbrio da cosmovisão contemporânea.

Destarte, a visão de mundo que se apropria de formas e conceitos advindos do período Barroco, ao transformar a harmonia da representação renascentista em formas mais dinâmicas e descentralizadas de expressão, ou ao deixar de denotar a estabilidade em prol de evidenciar a transitoriedade, estaria mais próxima das experiências da atualidade, as quais se multiplicam em modos distintos de percepção. Este Neobarroco, antes de ser um estilo a definir a produção artística contemporânea, atuaria como um ponto de partida para a abertura conceitual operada nas últimas décadas quando, acima de tudo, o que se destaca nas análises sociológicas e artísticas é a multiplicidade de modos de se estar no mundo.

A produção de arte, consagrada por não se conformar aos dogmas estilísticos vigentes e por criar brechas de expressividade em meio ao senso comum, ao invés de ter sido devorada por artimanhas capitalistas, como tanto se anuncia e algumas vezes se confirma, poderia encontrar meios de subsistir no mundo a partir de estratégias barroquizantes, a promover espaços de passagem por onde as formas artísticas se reinsinuariam no mundo.

³ Traduzido por mim do original: *And it is not impossible for the artistic soul to manifest itself through another incarnation* Bazin, 1964, p. 111

Retomar narrativas ou contar sempre as mesmas histórias, ainda que de modo diferente, é uma das pedras de base das sociedades. Caminho de mão dupla nos processos de comunicação, o ato de traduzir impulsiona as trocas de sentido que ampliam o conhecimento. A tradução, *lato sensu*, seria indissociável dos processos pensamentais da cognição, mas no que tange aos pressupostos de intraduzibilidade inerentes à obra de arte guardaria diferenças pungentes.

Do método aos capítulos

nada foi feito
o sonhado
mas foi bem-vindo
feito tudo
fosse lindo

Na esteira dos estudos de Edgar Morin, para quem a “alma do cinema” é responsável por nutrir a participação afetiva que caracteriza a estética fílmica, me parece fundamental correlacionar texto literário e imagem/som cinematográficos. A análise crítica, em seu caráter intertextual, é o método escolhido para a elaboração da tese que tem aporte em autores seminais nas áreas de concentração de interesse. No âmbito das Artes Visuais destaco Ernst H. Gombrich, Heinrich Wölfflin e Giulio Carlo Argan; no que concerne a teorias de cinema adoto Gilles Deleuze, Jacques Aumont e Ismail Xavier; no que tange à literatura recorro a Mikhail Bakhtin, Haroldo de Campos e Décio Pignatari; na área dos estudos de comunicação enalteço as contribuições de Edgar Morin e Michel Maffesoli; e no que se refere ao sagrado levo em conta as definições de Mircea Eliade. Considero relevante lembrar que a contribuição dos teóricos supracitados orbita em torno das obras de René Descartes e Paulo Leminski, alicerces sobre os quais estruturo a pesquisa: o filósofo francês inspira o surgimento de *Catatau* e o poeta paranaense é razão de ser de *E□□sto*.

O primeiro capítulo da tese – Adaptar e Traduzir – é dividido em quatro tópicos de acordo com os referenciais teóricos adotados. Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Júlio Plaza fundamentam o tópico inicial: “Intersemiose, transluciferação e transmutação” são as definições que norteiam minhas investigações, no que tange à identificação do trânsito sígnico em objetos de arte. Os três primeiros haviam lançado Leminski no Movimento Concreto no final da década de 1960; com o quarto compartilha a amizade fortalecida no interesse de ambos por imagens poéticas. Os laços de amizade e admiração que unem o seletivo grupo fazem parte de um panorama onde pensamento sensível caracteriza discussões estéticas tropicalizadas e barroquizantes. De certa forma, coube a eles

definir o tom erudito da cultura nacional no período da ditadura militar. Unidos pelo amor ao signo peirceano, é com este grupo de amigos que Leminski pensa a contracultura e a partir deles compõe seu paideuma, tópico a ser abordado no início do terceiro capítulo.

No segundo tópico “Arte e suas traduções” defino, a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari, maneiras de conceitualizar transmutações de sentido decorrentes de processos tradutórios. Meu interesse reside no estabelecimento de parâmetros investigativos a partir de analogias com os movimentos de sedimentação das camadas geológicas da Terra. Assim como os poetas mencionados, os filósofos recorrem à semiótica peirceana para desenvolver suas teorias. O pensamento de Deleuze permeia e estrutura a construção desta tese também no que se refere aos estudos de cinema, numa manobra que se apropria do conceito de imagem-tempo para discorrer sobre a produção de Cao Guimarães.

No terceiro tópico “Adaptação e mito: sobrevivência” aproximo reflexão popular contemporânea e legado grego acerca da tradução. Platão e Aristóteles fundamentam o pensamento sobre os processos miméticos, enquanto os processos tradutórios no cinema são delimitados de acordo com as diretrizes de Robert Stam, Linda Hutcheon, Julie Sanders e Brian McFarlane. A evidência da transformação a partir da imitação tem por base a relação entre os estilos artísticos e a história, vista de acordo com as reflexões teóricas de Ernest H. Gombrich.

No quarto e último tópico do primeiro capítulo “Adaptação e mito: permanência” enfatizo o caráter de participação cultural das apropriações e elaboro detalhadamente o problema da tese. A partir da teoria do “cinema impuro” de Bazin, os conceitos de “alma” e “encarnação” são adotados na identificação de processos contemporâneos de produção de sentido. Finalizo o primeiro capítulo evidenciando que a busca de fidelidade é o principal entrave para a ampliação e fruição da experiência estética das adaptações.

No segundo capítulo – Apropriação e Arte – estabeleço relações entre meus observáveis e momentos precisos da história da arte, já que o *status* de arte atribuído a *Catatau* e *Eústo* tem bases, entre outros elementos, na relação dialógica que estabelecem com o repertório da história da literatura e das artes visuais. No primeiro tópico, “Distinções básicas entre Renascimento e Barroco”, identifico, a partir de Gombrich, o aspecto revolucionário do Século XV em relação ao XIV e fundamento, de acordo com Heinrich Wölfflin, distinções entre modo linear e pictórico de representação.

No segundo tópico “Neobarroco: paisagem e abstração” explicito o caráter excessivo e híbrido do estilo, identificado no romance e no filme, com bases em Denise Azevedo Duarte Guimarães, cuja pesquisa evidencia inextricáveis tramas de erudito e popular. Adoto também

as afirmações de Ernesto de Melo e Castro, que considera características neobarrocas a interrupção do fluxo temporal e a intertextualidade.

No terceiro tópico, “Abstração geométrica e lírica”, esclareço que na arte encontram-se dois tipos de abstração: lírica ou sensível e geométrica. A partir de Herschel B. Chipp pontuo transformações advindas do Cubismo para chegar à pesquisa de Mondrian, no que tange a sua afinidade com o Construtivismo. Os movimentos construtivos surgidos na esteira do pluralismo da perspectiva cubista coadunam geometria e espiritualidade, num estreitamento de sentidos caro também à filosofia cartesiana. Estes são conceitos que se mostram adequados para tecer reflexões acerca de determinados elementos do livro e do filme, possíveis pontos de partida para o estabelecimento de uma espécie de fio condutor nesta investigação sobre a transformação da linguagem literária em cinematográfica.

Encerro com “Da Antropofagia”, quarto e último tópico do segundo capítulo, o qual consiste da sistematização das opiniões deixadas por Paulo Leminski em muitos de seus ensaios acerca do panorama cultural nacional; contextualizo *Catatau* e aponto estratégias discursivas de *Estáto*. Enfatizo a filiação de ambos, livro e filme, à Semana de Arte Moderna de 1922, colocando em pauta o manifesto “Antropofágico” e “au-Brasil”. Discorro sobre características do Movimento Concreto e Tropicalista, as quais podem ser percebidas tanto nas obras de Paulo Leminski quanto nas de Cao Guimarães.

Início o terceiro capítulo - Paulo Leminski: cachorro louco e samurai - com uma breve biografia do poeta, na qual destaco a criação de *personas*, uma das estratégias de visibilidade adotada pelo poeta paranaense. Dividido em cinco tópicos, no primeiro, “Aideuma leminskiano”, discorro sobre suas filiações literárias, num mapeamento de interesses internacionais e nacionais: “Limites ao Léu” e “Meu eu brasileiro”, subtópicos que tratam das predileções de Leminski, verifico o interesse em transcender os limites da linguagem e o gosto pelo hibridismo linguístico.

No segundo tópico, “Ídolos que interessam”, abordo as biografias que redigiu, enfatizando características que possam ser adaptadas para a personagem de *Catatau*. De Cruz e Sousa, poeta simbolista negro, destaco a ironia e o acaso; de Matsuo Bashô, matriz zen do pensamento oriental leminskiano, a possibilidade de iluminação pela poesia; do nabi Jesus, polissigno críptico por excelência, a ideia de inesgotabilidade de sentidos; e de Trótski, verdadeiramente revolucionário, a paixão pela possibilidade de se construir uma sociedade melhor.

No terceiro tópico “Raduções Leminskianas”, destaco aspectos relevantes das traduções que realizou de Walt Whitman, John Fante, Samuel Beckett, Lawrence Ferlinguetti,

Alfred Jarry, James Joyce, John Lennon, Yukio Mishima e Petrônio. A capacidade de transformar paradigmas literários parece ser o fio condutor do interesse de Leminski por tais escritores. No quarto tópico, “Leminski cinema e imaginário”, abordo o caráter irônico com que Leminski trata o cinema hollywoodiano, enfatizando sua opinião acerca da relação entre cinema e sociedade. No quinto tópico, “Leminski e a morte”, indico eventos culturais que valorizam a obra após a morte de seu autor, tais como *Perhappiness* e exposições realizadas no Instituto Itaú Cultural em São Paulo e Museu Oscar Niemeyer em Curitiba.

Concentro o quarto capítulo - *Catatau* - um livro difícil - no romance enigma leminskiano, no qual René Descartes chega ao Brasil dos anos 1970, sonha com Brasília e convive com estranhos animais. Nos jardins do Palácio de Vrijburg, construído por Maurício de Nassau, onde permanece à espera de Arciszewski, Renato Cartésius, nome latinizado do autor de *Discurso do Método*, vivencia a desconstrução da lógica cartesiana, constantemente assombrado pelo gênio maligno Occam.

No primeiro tópico, “As edições e suas capas”, teço considerações sobre as edições de *Catatau* evidenciando possíveis relações entre texto e imagem. No segundo tópico, “Erudito e popular”; estabeleço analogias entre o título do livro e o curso da animação televisiva dos anos 1960 e 1970, com bases nas idéias de Hans U. Gumbrecht. No terceiro tópico, “Descordenadas e pontos”, recorro a dois textos de Leminski os quais, incluídos a partir da segunda edição de *Catatau*, visam ampliar a gama de leitores do romance por intermédio da indicação de chaves de leitura para decifração de seus enigmas. No quarto tópico “Personagens históricas na ficção”, trago dados biográficos de René Descartes e William de Occam e os relaciono à ficção leminskiana. No quinto tópico, “Fortuna crítica”, finalizo o terceiro capítulo com a fortuna crítica do romance, a qual conta com contribuições de Regis Bonvicino, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Boris Schnaiderman e outros teóricos relevantes.

O quinto capítulo - Cao Guimarães: lago, cozinha e cavalo de santo - trata do conjunto das obras do cineasta mineiro; nele aponto afinidades e distanciamentos em relação a *Ela é isto*, trazendo, de início, considerações do próprio cineasta acerca de sua produção. No primeiro tópico, “Cinema, fotografia e estados da alma”, abordo o conceito de “alma” de acordo com Edgar Morin e enfatizo a relação com a pintura a partir das séries fotográficas *ambiarra* e *Paisagens reais*.

segundo tópico “Simulação, performance e magia” traz considerações de Jean Baudrillard e Jorge Glusberg, sendo dividido em três subtópicos: “Histórias do Não Ver”, livro de artista republicado em 2013, “Qua de mão dupla”, instalação que participa da 25ª

Bienal Internacional de São Paulo e se transforma em longa metragem, e “*Pedevalsambatucadamacaconoseusom*”, produzida no programa Faxinal das Artes no Paraná – a contribuição de Consuelo Lins é fundamental para o desenvolvimento do raciocínio sobre a poética do artista, no que tange à suspensão temporal criada pelos referidos trabalhos.

o terceiro tópico, “Trilogia da Solidão”, trago contribuições de José Carlos Avelar, Mircea Eliade e retomo conceitos de Deleuze e Guattari. o primeiro subtópico “*A Alma do Osso*” adoto as contribuições de Osmar Gonçalves e correlaciono o primeiro filme da trilogia às questões desenvolvidas por Michel Maffesoli. o segundo subtópico “*Andarilho*” retomo questões acerca da mitologia estabelecidas por Eliade, às quais somo postulados de André Brasil acerca da produção fílmica contemporânea. o terceiro subtópico “*O Homem das Multidões*” retomo Maffesoli e a estética contemporânea.

No quarto e último tópico do quinto capítulo, “*Passatempo e Ver é uma Fábula*” abordo duas grandes exposições de Cao Guimarães realizadas em São Paulo. Na primeira adoto as contribuições da curadora Solange Farkas e da pesquisadora Consuelo Lins; na segunda explicito as intenções de Moacir dos Anjos, que assina a curadoria da mostra.

Divido o sexto capítulo – *Estó* - em seis tópicos. No primeiro, “Da Europa ao Brasil”, Descartes está na Europa e decide viajar para o Brasil. Seus quatro subtópicos tratam dos seguintes assuntos: “Fogo no fogo” é permeado por reflexões sobre o caráter indecifrável de algumas imagens; “Biblioteca e bom senso” apresenta a leitura dos parágrafos iniciais do *Discurso do Método*; “Pintura pintada, novas tecnologias e corte radical” destaca a utilização de metaimagens; e “Dualismo e Mapa” enfatiza, no monólogo cartesiano, a passagem para o texto de *Catatau*. Estruturo a base das análises em Gilles Deleuze e Ismail Xavier.

O segundo tópico “Cultura tropical” é composto pelas primeiras impressões do filósofo no nordeste brasileiro. Dividido em quatro subtópicos, no primeiro, “Inventário de bestas estranhas”, destaco as cenas da arara, aranha, formiga e sanguessuga a impulsionar a desconstrução da lógica de Descartes; em “Lua e *clipoema*”, analiso o caráter intersemiótico das imagens fílmicas e o poema homônimo de Leminski; em “Ororoca” realço a metáfora leminskiana do encontro entre movimento Concreto e Tropicalista e em “Sonho e Dança da Chuva” discorro sobre a intensidade poética da abstração digital. No terceiro tópico “Caminho, encontro e umbral em Recife”, enfatizo a metamorfose de Descartes em consonância com o conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin. No primeiro subtópico, “Cidade caminho nas águas”, o filósofo chega a Recife de canoa, subindo o rio a partir do mar; no segundo, “Feira, mercado e dança encontro e acaso”, o protagonista de *Estó*, sem falar, interage com a população na feira pública no terceiro e último, “Rodoviária: itinerários

do umbral”, Descartes dá sinais de sua crise, antecipando as transformações que ainda estão por vir.

No quarto tópico, “Desertos de Brasília”, enfatizo a alternância entre geometria do enquadramento e desfocamento da imagem; destaco também a trilha sonora de *O Rivo*, a qual, fundamental para todo o filme, tem na canção “Brasília” um de seus expoentes. No subtópico “Rosto e Transe”, relaciono perda de foco e dificuldade de raciocínio, retomando questões deleuzianas acerca da imagem-afecção e aponto o caráter visionário da abordagem fílmica; em “Metas fora da geometria”, relaciono imagens metafóricas à arte. Finalizo o quarto tópico com “Perda do foco”, destacando colocações de Deleuze sobre o papel da crença no cinema, menciono ainda José Gatti e sua explicação acerca do caráter profético que envolve a localização da capital brasileira.

No quinto tópico, “Duelo a beira mar”, a metamorfose de Descartes encontra seu fim. No primeiro subtópico, “Coco. Metáforas do pensar com o cam”, o filósofo trava uma luta de esgrima com a câmera, introduzo algumas questões míticas de acordo com Joseph Campbell e relaciono uma das imagens do filme à pintura contemporânea; no segundo, “música sagrada e nudez”, destaco o caráter divinatório da canção dos pigmeus africanos e enfatizo a metáfora criada por Cao Guimarães, que trata a perda da razão por meio do desnudamento do corpo; e em “Mãe Preta”, aponto a pluralidade de sentidos da Pietá que acolhe Descartes nos braços.

O sexto tópico “Noite de sol e manequins” trata do encerramento do filme e da apresentação dos créditos. O interesse da análise reside nas imagens de Descartes, que realiza uma espécie de coreografia com manequins de uma loja. Ao som de “Luzes”, canção de Leminski gravada por Arnaldo Antunes, a performance parece exorcizar a personagem e trazer de volta a alma do ator. Com bases na teoria do simulacro de Baudrillard, divido o tópico em “O dia da Santa Ceia”, onde o número de manequins corresponde ao número de apóstolos e Descartes o único humano, e “Simulacro de Milagre”, onde analiso a imagem de uma manequim que verte lágrimas quando os créditos trazem os nomes de Descartes e Leminski.

1. ADAPTAR E TRADUZIR

se
nem
for
terra
se
trans
for
mar

A relação entre dois produtos culturais, um literário e outro cinematográfico, é o mote desta investigação acerca das transformações nos processos de produção de sentido no mundo contemporâneo. O romance *Catatau*⁴ de Paulo Leminski e o filme *É isto* de Cao Guimarães se vinculam pelo fato do segundo se inspirar no primeiro, o que implica a retomada de conceitos pertinentes aos estudos da adaptação e de processos miméticos inerentes à produção artística. Desde a Grécia aristotélica até as teorias contemporâneas da imagem, verifica-se a constância da prática de apropriação de bens comuns. Nas últimas décadas, as análises sobre as adaptações se multiplicam, adquirindo novas tonalidades e critérios de diferenciação. Para Ernst H. Gombrich, uma das riquezas da arte é possibilitar a transformação nos modos de ver e perceber, pois na observação de uma pintura a amplitude da percepção pode se expandir no devir de novos mundos. Permeadas por seus códigos culturais, as imagens podem criar novos sentidos e promover transformações (GOMBRICH, 2007). Diante da premissa que tanto o livro quanto o filme possibilitam mudanças nos modos de percepção, investigo possíveis relações que promovam o diálogo entre as duas obras e indago que sorte de alterações se estabelece entre elas.

Muito embora a prática da adaptação seja uma constante na produção cultural, a tentativa de afirmar especificidades, que predomina por um tempo significativo nos estudos cinematográficos, costuma relegar os processos de apropriação a um campo de menos valia. Diante da observação de procedimentos adotados nos filmes, teóricos costumam se ater a pontos de similitude e/ou diferenciação no que concerne às interrelações sógnicas. Neste caso específico, indago o que pode representar culturalmente a retomada de uma narrativa na qual, em terras brasileiras, Descartes percebe a ineficácia de seu método.

O labirinto teórico se estabelece de saída, sobre a conformação do termo “língua” para análises de obras audiovisuais. No que tange às imagens, a adoção do termo é controversa, pois se depara com a impossibilidade do estabelecimento de um código preciso que lhes garanta a devida autonomia. A ausência de um termo mais adequado, todavia,

⁴ *Catatau* tem quatro edições; quando citado, será definido por KTT1, 3 ou 4.

permite que esta seja uma das premissas adotadas para se investigar a transmutação, que tem por base um novo suporte, pois na transposição da linguagem verbal para a cinematográfica, são os agenciamentos entre procedimentos conteudísticos e formais que atualizam a estrutura narrativa. Ao tratar da desconstrução da lógica cartesiana, tema dos objetos de análise adotados, está em pauta uma questão basilar: os limites da razão e sua conflituosa relação com outros possíveis modos de apreensão de sentidos. Quais as singularidades nos modos de evidenciar a perda da razão no livro e no filme?

Antes de buscar respostas para estas questões, se faz mister investigar o que representa o processo tradutório para um grupo específico de pensadores da arte e da cultura nacionais. Para Décio Pignatari (1927/ 2012), Haroldo de Campos (1929/ 2003), Augusto de Campos (1931) e Julio Plaza (1938/ 2003)⁵, que compartilham em vida seu conhecimento com o de Leminski, a tradução e suas relações com a produção artística se adéquam à semiótica peirceana. Partem das complexas relações triádicas da semiose para elucidar as transposições sígnicas em suas infindáveis possibilidades de permuta de sentidos. Certamente o intercâmbio intelectual entre os quatro poetas mencionados e suas respectivas produções literárias é mais abrangente; atendo-me as suas definições da tradução com o intuito de investigar possíveis relações entre a criação e a tradução, elementos basilares da adaptação.

1.1 Intersemiose, transluciferação, transmutação

como se eu fosse Julio Plaza

prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão⁶

A intrincada relação entre a arte e outros campos é potencializada a partir do início do século XX, acarretando novos modos de organização formal e conteudística. De acordo com Pignatari, a tradução é um processo de intersemiose permeado pela migração sígnica. Ao abrir caminho para mudanças de código e seus múltiplos relacionamentos, os artistas desvendam na arte a natureza do signo, respondendo à linguagem com a signagem, Esta espécie de

⁵ ignatari traduz “ s meios de comunicação como extensão do homem” de Marshall McLuhan, e publica algumas traduções de Dante, Goethe e Shakespeare, no livro “ retrato do amor quando ovem”. Haroldo de Campos transcria, entre outros, poemas de Homero, Mallarmé e Mayakovski. Julio Plaza publica o livro “ radução intersemi tica”, no qual explicita a imensa gama de possibilidades tradutórias em relação aos avanços tecnológicos. Entre os autores traduzidos por Augusto de Campos estão Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings; o poeta publica inúmeros textos críticos e pensa a tradução a partir da interrelação com outras artes; compartilha com Plaza a autoria de *poemas-biles*, obras que integram a série “poemas-objetos”.

⁶ poema precedido pela frase “como se eu fosse ulio laza”, na evidência da admiração pelo artista.

interdisciplinaridade cria uma situação na qual as diversas artes partem em busca de seu *eidós* (ideia ou imagem, no sentido grego) e de sua identidade, ao mesmo tempo em que se interrelacionam.

A arte não se p s simplesmente a “macaquear” a ciência, e sim a “traduzir” os métodos e processos tecnológicos e científicos, numa operação, digamos, de tipo homeopático, na base do *similia similibus curantur*, a fim de desafiá-los e neutralizá-los, tanto crítica quanto criativamente (PIGNATARI, 1971, p.28).

A cura pelo semelhante potencializa a revelação de qualidades e significados. A aproximação entre arte, ciência e tecnologia, efetivada por meio destas transposições, implica novo desafio para a produção cultural, diante da inesgotabilidade intrínseca dos sentidos da arte e suas possíveis interpretações.

Haroldo de Campos é o autor de *□alá□ias*, a referência mais próxima de *Catatau*. Muito embora a estrutura do segundo apresente maior liberdade organizacional, ambos lidam com a ruptura dos limites de gêneros, a complexa organização sonora do tecido verbal e a quase ausência de fabulação. No que tange à prática da tradução, Haroldo se atém a uma presença angelical: *Agesilaus Santander* é o protetor da transmutação luciferina que almeja se igualar a Deus e atingir a essência do objeto a ser traduzido⁷. Em busca de uma língua pura, ponto messiânico ou lugar semiótico, esta transluciferação é gerada por afinidades eletivas, as quais permitem que a essência de determinado conteúdo seja representada por intermédio de formas diversas. Ao invés de propor uma tradução que seja o mais literal possível, Haroldo de Campos parte em defesa de uma ousadia tradutória, que tenha por objetivo adentrar a esfera de uma nova criação. Ao promover a manutenção do estilo próprio de cada autor em detrimento de uma postura servil, ele afirma que:

[...] no limite de toda tradução que se propõe como operação radical de transcrição, faísca, vislumbra, qual instante volátil de culminação usurpadora, aquela miragem [...] de converter, por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução. Assim, nada mais estranho à tarefa do traduzir, considerado como uma forma [...] que aspira a uma fidelidade – hiperfidelidade – a outra forma [...], do que a humildade (CAMPOS, 1981, p.6).

Ao apontar a ineficácia de uma suposta humildade nos processos de tradução, o mais velho dos irmãos Campos afirma que os modos de abordagem do tradutor devem transcender os limites sígnicos da forma e do conteúdo da obra de origem, ou seja, o ponto de partida da análise tradutória deve se ancorar no intracódigo semiótico para recriar o poema como um

⁷ *Agesilaus Santander* está presente também em um artigo de Walter Benjamim (1933), redigido a partir das observações de uma aquarela de Paul Klee.

novo projeto, similar ao do poema originário. Esta evidência subversiva da tradução criativa e radical libera a forma semi tica oculta no original, produzindo a aparente quebra de “sua superfície comunicativa” *id. ibid.*, p.7). Possuída pelo demonismo, a tradução criativa intenta obliterar o original. poema de Leminski “ que quer dizer” dedicado a Haroldo de Campos e, sob o título, o poeta curitibano acrescenta o epíteto de *translator maximus*.

O que quer dizer, diz.
 Não fica fazendo
 o que um dia, eu sempre fiz.
 Não fica só querendo, querendo,
 coisa que eu nunca quis.
 O que quer dizer, diz.
 Só se dizendo num outro
 o que um dia se disse,
 um dia vai ser feliz.
 (TP, p.190)⁸

Os três últimos versos do poema, que sucedem a mera negação da cópia ou a excessiva inferência de sentidos, abordam a questão da tradução no cerne do conteúdo, na subjetivação da informação e na apreensão da alma da poesia. Este é o poder do anjo caído que zela pela tradução poética.

A definição estabelecida por Julio Plaza também é importante para a compreensão dos processos de apropriação. Para ele, a tradução intersemiótica ou transmutação é um tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro” LA A, 200 , p. I . su eito semi tico, portanto, busca a visão crítica e criativa que independe das noções de progresso ou regresso e coloca em seu lugar ideias de movimento e pensamento analógicos, ou seja, de transformação e de possibilidade de proliferação das formas. Traduzir e apropriar são elementos da vida que ressurgem na produção de arte.

A operação tradutora, como trânsito operativo de linguagens, cria sua própria verdade em relações tramadas entre seus diversos momentos, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.

Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo tradutora, como instrumento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer a criação à procura de um leitor (*id. ibid.*, p.8).

⁸ TP é a sigla adotada para o livro *Coda Poesia*.

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Pensar é traduzir aquilo que se tem presente à consciência (imagens, sentimentos ou concepções), em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução, pois requer ter havido um anterior para o qual ele funciona como interpretante.

Julio Plaza postula ainda que a arte contemporânea não é mais do que “uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar a partir dessa interação” (LA A, 2000, p.12). A coexistência entre os diversos períodos da arte, assim como é percebida a partir da segunda metade do século XX, conduz à descentralização e troca simultânea de informações.

Os procedimentos tradutórios da intersemiose, da transcrição e da tradução luciferina têm suas bases nas teorias de tradutórias do poeta Ezra Pound (1885/1972), cuja dedicação ao empreendimento de traduzir ideogramas chineses para a língua inglesa gera o conceito de tradução criativa. O pesquisador de línguas, conhecido por afirmar que “os poetas são as antenas da raça”, afirma também que traduzir é criar uma nova obra que se aproxima do sentido da primeira. Ao enfatizar os aspectos inovadores da tradução, Pignatari, Campos e Plaza explicitam também as bases da poesia concreta e seus desdobramentos.

1.2 A Terra e suas traduções

lendas vindas
das terras lindas
de orientes findos

me façam feliz
feito essa vida não faz

Antes de mergulhar na investigação acerca da adaptação cinematográfica é necessário estabelecer algumas delimitações teóricas no que tange às possibilidades de ampliação ou transmutação de sentidos. A transposição do conceito de rizoma para os modos de produção cultural tem grande repercussão, a partir dos anos 1980, com as teorias de Deleuze e Guattari, as quais postulam que as proliferações resultantes dos processos rizomáticos das gramíneas se diferenciam substancialmente das produzidas de acordo com o modelo arbóreo (DELEUZE e GUATTARI, 2011a).

Ao estabelecer analogias entre as peculiaridades dos estratos do solo terreno e os agenciamentos que moldam a moral humana, eles identificam adaptações que ocorrem na

forma de uma dupla articulação. A primeira resulta na sedimentação que colhe nos fluxos instáveis substâncias à qual ela impõe a ordem da forma; cria códigos e se refere predominantemente aos conteúdos. A segunda instaura estruturas estáveis a partir de formas nas quais a estrutura das substâncias se atualiza; estabelece graus de territorialização e remete aos critérios de expressão. Expressão e conteúdo estão, portanto, em constante interrelação com substância e forma, já que na dupla articulação há sempre duas espécies de multiplicidade que se distribuem de modo inconstante. Ao criar lugares que vão além das questões do meio interior e exterior, estes “meios associados” geram estruturações que possibilitam mudanças nos códigos estabelecidos. De acordo com os dois filósofos: “a população se distribui melhor no meio, partilhando-o melhor, quando toma formas divergentes, quando sua multiplicidade se divide em multiplicidades diferentes e seus elementos entram em compostos ou em matérias formadas distintas” (*id. ibid.*, p.81).

Esta alteração um fenômeno singular de “mais-valia” e acontece mediante um encadeamento maquínico que compreende os códigos e suas descodificações ou derivas. A partir destas definições, pontua que as adaptações poéticas podem, da mesma forma, criar sentidos suplementares em relação às obras das quais se nutrem e enfatiza que a análise de uma obra deve levar em conta seu entorno, suas bordas e fronteiras, ou seja, seus pontos de contato e de troca com outras produções.

As trocas de camadas entre os estratos acontecem em fluxos, empuxos e linhas de fuga e são divididas em três espécies: indução, transdução e tradução. A indução atinge apenas a camada superficial e apresenta uma baixa capacidade de desterritorialização. A transdução engloba amplificação de ressonância, proliferação e entrecruzamento de formas; é fenômeno de transcodificação ou de evolução paralela cujo limite de desterritorialização se amplia. A linha do tempo, traduzida na expressão de linguagem, sintetiza formalmente a sucessão temporal e potencializa a reterritorialização:

E por tradução não se deve somente compreender que uma língua possa, de algum modo, “representar” os dados de uma outra língua; mas, mais ainda, que a linguagem, com seus próprios dados de seu estrato, pode representar todos os outros estratos e aceder assim a uma concepção científica do mundo (*id. ibid.*, p.100).

Muito embora estas afirmações possam conduzir ao imperialismo da linguagem, no sentido amplo do termo, “todos os movimentos humanos, mesmo os mais violentos, implicam traduções” (*id. ibid.*, p.101). Aspecto indissociável da cognição humana, em seu afã de

compreender o sentido que se depreende das coisas, os processos de interiorização também podem ser considerados tradutórios.

Devidamente explicitadas as distinções entre as trocas de camadas do solo terreno, Deleuze e Guattari definem características do conteúdo e da expressão, elementos que potencializam um olhar sobre as transformações formais. O conteúdo possui formalização própria e não tem correspondência simbólica com a forma de expressão, não é significado que depende do significante nem objeto em relação de causalidade com um sujeito. A expressão se estabelece no desenvolvimento do uso da mão e da ferramenta para criar a ideia de uma máquina social técnica preexistente a gerar potências; correlaciona face e linguagem na concepção de uma máquina coletiva semiótica, a qual constitui regimes de signos que se delimitam da seguinte maneira: os territoriais seriam os índices, os desterritorializados os símbolos e os de reterritorialização os ícones. Conceitos da semiótica peirceana são adotados graças à concepção desta “máquina abstrata” que extrai regimes de signos da linguagem e se desdobra produzindo ilusões de apreensão dos estratos. Contrários à hegemonia do significado e do significante, a dupla de filósofos opta pela adoção diagramática que ajusta forma, conteúdo e expressão. Mais relevante para ambos é a relação entre as formas de conteúdo e de expressão.

[...] as formas de conteúdo e as formas de expressão são eminentemente relativas e estão sempre em estado de pressuposição recíproca; mantêm correlações biunívocas, exteriores e “disformes” entre seus respectivos segmentos; não há jamais conformidade entre ambas, nem de uma a outra, mas há sempre independência e distinção reais; para ajustar uma das formas à outra e para determinar as correlações, é preciso mesmo um agenciamento específico variável (*id. ibid.*, p.105).

Este agenciamento formal acontece entre o ecúmeno e o plano de consistência. O primeiro é uma espécie de anel central do estrato e segundo é a camada mais densa que se localiza no limite dos epistratos. O plano de consistência ou planômeno, constrói contínuos de intensidade, emite e combina signos-partículas e opera conjunções de fluxos de desterritorialização; estados de força e regimes de signos que entrecruzam suas relações e possibilitam a identificação de três tipos de distinção do real: a real-formal com ressonância de expressão é a indução; a real-real com diferença de sujeitos e linearidade de expressão é a transdução; e a real-essencial concebida a partir de atributos diferenciados onde se instaura a sobrelinearidade de expressão é a tradução. Esta definição do trânsito entre os estratos é base de abertura para a rizosfera, domínio de modos de geração que dependem mais de um

mapeamento em constante transformação do que de uma estrutura fechada que delimite suas alternativas de conexões.

Indução, transdução ou tradução, são os modelos das atividades geológicas em seus processos de sedimentação e transformação. Ao evidenciar a constante e sutil alteração do solo acima do qual se constroem as mais diversas civilizações, Deleuze e Guattari distinguem proliferações de multiplicidades e contínuos de intensidade. Neste espaço ao qual eles atribuem o título de “mecanosfera”, o permanente agenciamento territorial promove o intercâmbio de conteúdos e expressões. As multiplicidades se tornam características das formas de socialidade contemporâneas e as intensidades são maneiras de conceitualizar aspectos qualitativos da vida.

Se a ideia de estabilidade é abalada e o terreno em que se pisa perde algo de sua suposta solidez, a abordagem geológica não deixa de levar em conta uma espécie de “paralaxe” da presença humana no planeta terra. Ao estabelecer uma analogia entre a materialidade do solo e a intangibilidade da moral humana, Deleuze e Guattari relativizam a presença humana e colocam em pauta o permanente estado de correlação e adaptação de toda a vida na Terra.

A partir da observação da natureza, muitas das perguntas que assolam as mais diversas culturas encontram caminhos investigativos profícuos. As relações entre os seres e os lugares, ou ainda, a capacidade dos humanos em reconhecer nos atributos naturais o ponto de partida para os produtos culturais é um fator que pode ser percebido tanto na poesia quanto no cinema. Questões concernentes à transposição de linguagens, estruturadas nas esferas da ciência, da filosofia e da cultura, enfatizam a diversidade das possibilidades de articulação de sentido. E são justamente as articulações de sentido que apontam a transcendência do próprio sentido em direção à capacidade de sustentação de enigmas a permear conteúdos e expressões. É quando o sentido deixa de ter sentido que a própria noção de sentido se intensifica, evidenciando na ausência de sua existência, a potência de ser.

Expostas algumas das possíveis correlações entre os estratos geológicos da Terra e as transmutações de sentido no pensamento humano, parto para investigações que possibilitem a adoção de recortes mais precisos no que tange a peculiaridades da adaptação cinematográfica. Posicionamentos acerca da manutenção da fidelidade ao texto, bem como as diversas denominações atribuídas aos diferentes métodos adotados nas transposições, são necessárias para se obter um panorama das abordagens sobre a adaptação na cena teórica contemporânea.

1.3 Adaptação e mito: sobrevivência

acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra

A adaptação, termo que costuma ser relacionado às teorias da evolução de Charles Darwin, não deixa de ser uma espécie de tradução e muito embora se questione o fato do cinema compor ou não uma linguagem⁹, o mapeamento das teorias que abordam a transposição entre distintos sistemas de signos, é uma das maneiras de aprofundar o estudo sobre a relação entre textos verbais e textos audiovisuais. Para Gombrich (2012), o conceito de duplo mecanismo de mutação e sobrevivência dos mais aptos, provindo do darwinismo, está presente também no uso e transformação das linguagens, o qual, em última instância, implica uma espécie de criação às cegas. Para Deleuze e Guattari (2011a), esta conquista teórica implica novos modos de abordar o acoplamento entre os seres, promovendo equilíbrios relativos e globais que encontram na simplificação seu modo operacional mais recorrente.

Pode-se compreender a abrangência dos processos de adaptação a partir de um olhar para a história da humanidade. Desde os primórdios das mais diversas civilizações, o passado é atualizado em histórias transmitidas oralmente até que o surgimento da escrita, por volta do ano 3.000 a.C, possibilita registrá-las em monumentos e/ou manuscritos. A imprensa surge em decorrência da invenção do tipo móvel por Gutenberg em meados do século XIII, ampliando o acesso ao texto impresso. No final do século XIX, com a invenção do cinema, histórias passam a ser narradas também na forma fílmica.

Nas primeiras décadas do cinema, de acordo com Jorge Furtado, não havia preocupação por parte dos cineastas acerca da apropriação de textos já existentes; eles “simplesmente roubavam histórias dos livros” (FURTADO, 2003, p.3), mas na década de 1910, com o advento do direito autoral, o panorama se altera. A criação de filmes a partir de um texto anterior, portanto, é tão antiga quanto o cinema e boa parte dos filmes comerciais têm seus roteiros criados a partir de originais do campo da literatura. Realizados muitas vezes pela vontade de diálogo com um texto que o diretor admira, os filmes são armas pedagógicas contundentes na colonização. Para Linda Hutcheon (2006), possibilitar a satisfação do desejo

⁹ Para Gilles Deleuze, cinema não é linguagem por não possuir um código preciso como o alfabeto. Para Pier Paolo Pasolini, correlacionar linguagem verbal e cinematográfica permite nomear e conceitualizar manobras de câmera e outros procedimentos fílmicos. Marcel Martin, em *A Linguagem Cinematográfica* (Dinalivros), valoriza metáforas e símbolos no cinema.

humano em seu trânsito entre a retomada de padrões conhecidos e o desejo de variação, gera uma espécie de revisão cultural que subverte identidades e altera relações de poder.

Uma das mais significativas transformações sociais decorrentes das apropriações cinematográficas realizadas a partir da literatura é uma espécie de coletivização das imagens, pois elas deixam de pertencer ao universo individualizante da leitura para serem compartilhadas na fruição fílmica. Esta padronização ou homogeneização do imaginário certamente promove alterações nos processos de absorção e transmissão culturais.

Enredado no excessivo acúmulo informacional das sociedades globalizadas, o senso comum credita ao filme a possibilidade de se obter, numa média de duas horas, acesso ao conteúdo do livro adaptado, este fato representaria economia de tempo no acesso ao legado cultural. Um dos evidentes problemas decorrentes desta abordagem é a subordinação do filme ao livro e o conseqüente empobrecimento da discussão, haja vista que a leitura de um livro jamais corresponde à projeção de um filme. Por outro lado, a análise de significativa parcela de filmes adaptados não leva em conta a transposição de linguagens e ignora a relação entre obra fílmica e literária, mantendo seu foco exclusivamente na produção cinematográfica. O deliberado abandono ou esquecimento do texto fonte se altera diante das possibilidades de exploração de *best-sellers* e/ou clássicos da literatura, em complexas operações da indústria cinematográfica e seus intrincados processos de midiatização.

Apenas com o intuito de dimensionar os recursos da adaptação, considero relevante mencionar dois casos que exemplificam a imensa gama de tonalidades das discussões passíveis de serem elaboradas. O filme *Cleópatra*, de 1963, imanta a *persona* histórica com o rosto de Elizabeth Taylor e para diversas gerações, os olhos violetas da atriz são componentes imprescindíveis do drama vivido pela rainha egípcia; pouco se sabe, todavia, acerca de Carlo Mario Franzero, autor do livro que deu origem ao filme. Por outro lado, a série de filmes infanto-juvenis *Harry Potter* tem seu caminho entremeado pelos livros que lhe dão origem: como a produção cinematográfica acontece durante a redação dos livros, muito se discute acerca do desenrolar da trama elaborada por J. K. Rowling. No primeiro exemplo é praticamente eclipsada a presença do livro; no segundo, a presença do texto impresso, potencializada em sua divisão em sete volumes, tem fundamental importância na criação dos oito filmes da série. Trata-se aqui da abordagem de uma narrativa histórica e da midiatização de um *best-seller*.

O que se altera quando as obras analisadas apresentam o hermetismo peculiar às criações artísticas? As características da fonte primária que garantem o estatuto de arte à secundária encontram equivalências nos conceitos que definem o campo da arte? Ou ainda: os

critérios adotados para desvendar a presença desta espécie de coeficiente de arte nas duas linguagens podem apresentar analogias?

A busca de correspondências entre as coisas do mundo e sua representação textual ou imagética é mote de investigações filosóficas desde os séculos IV e III a.C. quando, na Grécia clássica, o conceito de mimese adquire distintas valorações. Em Platão, o caráter tautológico da poesia reside na reprodução de cópias de um mundo que, por si mesmo, já é imitação, com menor qualidade, de um plano ideal; para Aristóteles, imitar o mundo das coisas permite correlacionar o plano real e o ideal de modo que ambos adquiram, por meio de manifestações poéticas, novas nuances.

Gombrich assinala que as objeções de Platão acerca da imitação ancoram-se no fato de que, para o filósofo grego, o que é reproduzido na arte são as aparências que geram apenas ilusões “... como imitador deste mundo dos sentidos, em perpétua transformação, ele o artista nos afasta da verdade e deve ser banido do Estado” (MBC, 2007, p.99). Segundo Jovelina Ramos de Souza (2009), Platão defende o uso da prática da imitação em função de suas propriedades éticas e políticas, distinguindo duas formas de *poiesis*: uma é praticada pelos poetas artesãos que mimetizam os objetos na sua aparência e não na sua verdade; outra é praticada pelos poetas filósofos que se esforçam por ordenar a realidade com o uso da razão filosófica. Apenas a segunda, ao transformar a poesia em filosofia, merece ser valorizada “o poeta tornar-se filósofo ou, o seu contrário, o filósofo tornar-se poeta, sem dúvida parece mais uma das teorias impossíveis de se realizar, senão através do *logos*, e Platão realiza isso introduzindo na filosofia o discurso mimético” (SOUZA, 2009, p.52).

Ao enaltecer a mimese reflexiva em detrimento da não reflexiva, Platão restringe a validade dos processos imitativos a parâmetros retóricos que mantêm o reconhecimento das formas de equilíbrio e coragem, do espírito de liberdade e da grandeza da alma. O paradoxo gerado pela condenação do mimetismo e seu uso na construção textual se deve, segundo a autora, à manutenção da ordem cidadina na Politeia e não à falta de apreço pelo fazer poético.

De uma maneira distinta, no pensamento de Aristóteles, imitar as ações humanas é a tarefa do artista e a mimese é o conceito basilar que assume várias formas, de acordo com o modelo a ser representado. Estas manifestações poéticas podem se diferenciar nos meios utilizados, nos objetos adotados e no modo de suas imitações. Na visão aristotélica, os humanos se distinguem dos outros animais por serem os mais imitativos de todos e desenvolverem seus primeiros conhecimentos a partir da imitação. Muito embora algumas das imagens poéticas possam ser penosamente contempladas, é com base na imitação que se aprende a experimentar o prazer.

[...] é que o conhecimento proporciona regozijo, não apenas aos filósofos, como igualmente a todas as demais pessoas, embora estas últimas tenham nisso uma menor participação. Olhar imagens faz as pessoas experimentarem prazer, porquanto essa visão resulta na compreensão e no raciocínio em relação ao significado de cada elemento das imagens, conduzindo ao discernimento em relação a essa ou àquela pessoa (ARISTÓTELES, 2011, p.44).

O Estagirita acrescenta ainda que, diante da representação de um objeto ainda não visto, o que causa prazer é a execução da obra, a cor ou outra causa semelhante. Este postulado permite estender as reflexões aristotélicas também ao campo das imagens abstratas.

Para Carlos de Almeida Lemos não é suficiente analisar o conceito de mimese em Aristóteles apenas a partir da *Poética*, pois existem outros textos nos quais o filósofo grego enfatiza a diferença entre natureza e arte, evidenciando que a primeira é regida por um princípio interno enquanto a segunda se pauta num princípio externo e acidental. Ao levar em conta as diferenças entre os dois tipos de substâncias produzidas pela matéria e forma da natureza e da arte, para Aristóteles a arte “um modo de produzir ... com maior regularidade e segurança aqueles processos da natureza que são úteis para os homens” (LEMOS, 2000, pp.87-88).

Expostos os modos de abordagem da representação imitativa no pensamento grego, é importante ter em mente que a civilização romana não tem preconceitos ideológicos no que tange aos processos de apropriação e adaptação dos territórios conquistados¹⁰. Os atributos de seus deuses são semelhantes aos dos gregos e é um fato consagrado que a cultura romana, mais voltada aos aspectos pragmáticos da vida, adota o mimetismo e a metamorfose como parte integrante de conquistas territoriais.

O monoteísmo medieval ocidental, por sua vez, atualiza o ideal platônico do mundo na perfeição do céu cristão. Mistura o classicismo que se sedimenta na conquista territorial dos romanos e o nomadismo profético do judaísmo na constante busca da terra prometida. A produção de sentidos, antes pautada na pluralidade de relações entre deuses e humanos, se transforma na observação de preceitos ditados por um só Deus, que veio ao mundo para redimir o pecado.

A partir da alteração no conceito de divindade, Deleuze e Guattari separam os regimes de signos em dois: o primeiro é o território da trapaça e tem por característica ser despótico, significante e paranóico; o segundo é o terreno da traição: autoritário, pós-significante,

¹⁰ Por cerca de doze séculos os romanos conquistam territórios: iniciam com a península itálica, expandem-na para o mediterrâneo, dominando o norte da África e chegando à Península Ibérica, Marrocos, Romênia e Inglaterra.

subjetivo ou passional. Reconhecer a dominância relativa de um regime em determinada civilização representa a possibilidade de mapeamento histórico da mesma. Quando trai os judeus, o Deus dos judeus e é traído por Deus e por Judas, “Jesus [...] torna universal o sistema da traição¹¹” (DELEUZE E GUATTARI, 2011b, p.81) ao assumir o estatuto de filho de Deus encarnado e traído; cria um duplo desvio, cuja positividade da linha de fuga estabelece uma semiótica mista, onde traição e trapaça se articulam.

A impressão de eterno retorno gerada pela inesgotabilidade dos significantes encontra uma possibilidade de término com a promessa do Juízo Final o qual, ao inventariar boas e más ações promoveria a separação de redimidos e condenados, pondo fim ao trânsito sígnico. Distintamente de um sistema semiótico que priorize a cadeia infinita de significantes, o cristianismo inventa uma nova forma de agenciamento dos signos, uma semiótica mista “com sua combinação imperial significante, mas também sua subjetividade judaica pós-significante” *id, ibid.*, p.83).

O adiamento ilimitado do julgamento divino é resultado do sincretismo que coaduna a linearidade da subjetividade e o desenvolvimento do significante e da interpretação. As imagens adotadas pela dupla de filósofos para esclarecer o diferente teor de cada sistema semiótico são a linha reta que se move a cada nova etapa dos processos de subjetivação e os círculos concêntricos no desenvolvimento interpretativo e significante.

De acordo com Mircea Eliade (2010), o homem religioso das sociedades primitivas e arcaicas relaciona-se ao tempo mítico da origem e, de forma otimista, participa de processos que rememoram a possibilidade do “eterno retorno” por intermédio dos ciclos da natureza que afastam o nada e a morte. O judaísmo apresenta uma inovação importante por criar um tempo que tem começo e terá fim. Ultrapassa-se a ideia de tempo cíclico e cósmico, passando a ser valorizado o tempo histórico que se dirige a um povo específico. O cristianismo valoriza ainda mais o desenrolar de acontecimentos históricos.

O conceito de uma traição de base é uma das condições *sine qua non* para a investigação dos processos de tradução em suas mais variadas formas. A adaptação cinematográfica, tema que constitui o cerne de minhas reflexões, surge marcada por uma espécie de mácula original que a impele a transitar por sentidos que jamais poderão equivaler aos de sua fonte. Traidora por natureza cabe a ela desvendar as possibilidades que lhe são dadas e descobrir seus limites. Por não almejar uma originalidade, por sabê-la utópica, o filme adaptado acaba por transformar o romance que é sua razão de ser. Para existir, para adquirir o

¹¹ O sistema semiótico anterior, terreno do adivinho, tem no truque e na trapaça os modos de animar o significante.

status de obra de arte, o filme teria que assassinar o livro, constituir uma presença estética própria e relevante na contemporaneidade.

Antes de dar sequência à pesquisa acerca de questões específicas da adaptação cinematográfica, considero importante lembrar que na cultura oriental, mais especificamente no Japão, a imitação é a palavra de ordem e o discípulo almeja, antes de tudo, se aproximar o máximo possível do modo de escrever, de servir chá ou de lutar que observa em seu mestre. A mimese, portanto, não é apenas aceita e desejada, mas é a fonte dos critérios de qualidade do discípulo. Para Paulo Leminski, o Japão é o olho do ciclone no que se refere ao entrecruzamento de oriente e ocidente e o poeta lembra que recentes conquistas artísticas ocidentais coincidem “com as características da arte japonesa mais tradicional” (EAC2, 2002, p.326): montagem atrativa de Eisenstein, distanciamento épico de Brecht, palavras valise de Lewis Carroll, música minimalista de Philip Glass e linguagem ideográfica de McLuhan. Enfatiza ainda que, no Brasil, a influência japonesa será percebida pela primeira vez em Modernistas de Semana de 22 como Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Popularizado na década de 1950 por Millôr Fernandes, o termo haicai atravessa o movimento concreto e chega à poesia marginal dos anos 1970.

1.4 Adaptação e mito: permanência

rio do mistério
o que seria de mim
se me levassem a sério?

A adaptação, ao retomar a narrativa de grandes temas míticos, evidencia a necessidade humana de contar histórias por meio de diversas técnicas e estilos. A constância de sua prática, muito embora ela não figure entre as prioridades dos estudos cinematográficos, é prova contundente da inextricável atração entre livro e filme. Para alguns teóricos, é a busca de especificidades que deve conduzir as pesquisas; para outros, o que importa é a capacidade de diálogo entre obra e mundo.

As diferenças entre especificidade e interdisciplinaridade, de certa forma, correspondem às distinções entre os postulados modernistas e contemporâneos. No primeiro caso o que deve transparecer são as características que delimitam cada uma das artes: bidimensionalidade para a pintura, tridimensionalidade para a escultura, narrativa para a literatura e imagem movimento para o cinema¹². No segundo, tende-se a criar pontes de

¹² Nas vanguardas cinematográficas, a atenção na narrativa é pouco acentuada, justamente por ser este o campo específico da literatura.

sentido entre as diversas manifestações artísticas e surgem as performances, instalações e outras formas de interação entre os procedimentos artísticos.

Se a especificidade se ressentir do pouco arejamento e acaba se tornando dogmática, a interdisciplinaridade corre o perigo de ser confundida com o fim dos parâmetros da produção de arte. A busca de equilíbrio entre os dois extremos parece ser o caminho mais profícuo, pois tratar a produção de arte de forma orgânica, pensando-as como partes de um corpo, pode garantir o cuidado com o específico sem perder de vista a ideia do todo. Na primeira metade do século XX as discussões tendem a ser mais ligadas à especificidade e na segunda, gradativamente pensam a produção humana de modo holístico.

Nas décadas de 1900 e 1910, as discussões sobre o papel do cinema vinculam-se mais estreitamente à especificidade do meio; no transcorrer do século, a partir de movimentos que valorizam o trânsito entre as artes, sofrem uma espécie de arejamento, que chega até o século XXI. Por entre a delimitação de especificidades e a interrelação de base com a cultura *lato sensu*, para Frédéric Sabouraud (2010), a adaptação é um monstro que adquire autonomia e pode, por vias misteriosas, intuitivas e complexas, alcançar e transcender a intensidade da obra original.

As querelas acerca da validade das adaptações acontecem a partir da década de 1920, quando Jean Epstein defende a ideia de um “cinema puro” e advoga que os filmes, para encontrarem sua essência, não devem estabelecer ligações com outras artes. Este pensamento se altera nas décadas de 1930 e 1940 quando André Bazin se coloca em defesa de um “cinema impuro”, um tipo de produção fílmica que mantém vínculo com outras artes, permeável que a influências externas ao seu universo. Ao considerar que a alma de um romance reside nas personagens ou na ambientação e que o corpo é materialidade do estilo do texto, mero reflexo servil da narrativa, Bazin (2000) postula que a realidade da alma artística pode ser manifestada em outra forma de encarnação. O que deve permanecer na transposição do texto impresso para o filme, portanto, é sua alma. Para o co-fundador do *Cahiers du Cinéma*, é possível imaginar um movimento social em direção à adaptação, no qual a unidade do trabalho de arte e até mesmo a noção de autor possam ser destruídos.

A partir dos anos 1980, o tema da adaptação fílmica recebe maior atenção acadêmica, a exemplo das obras de Robert Stam, Linda Hutcheon, Julie Sanders, Brian McFarlane, James Naremore, Frédéric Sabouraud e Carmen Peña-Ardid. Muito embora cada um deles estabeleça distintos critérios de análise, suas opiniões são convergentes ao considerar ineficazes as análises pautadas na fidelidade.

As contribuições teóricas que parecem aplacar minhas inquietações em relação a *Catatau* e *E[isto]* incluem o questionamento de base em relação à possibilidade de uma fidelidade estrita. Stam (2000) valoriza o uso do termo tradução por corresponder de maneira mais efetiva aos processos de transposição intersemiótica. Para Sabouraud (2010), o que importa não é a fidelidade, mas a maneira com a qual o filme conserva singularidade e demonstra consciência aguda do tempo em que se situa o trabalho; um dos objetivos da adaptação, portanto, é colocar a obra em um presente multiforme, contraditório e paradoxal. Para McFarlane (2000), a preocupação com a fidelidade ignora o fenômeno de convergência entre as artes, marginaliza determinantes da produção cinematográfica e deixa de perceber a complexidade do processo de transferência do romance para o filme.

Se os autores são unânimes em desvalorizar a fidelidade, no que tange aos atributos dos processos de adaptação, são estabelecidas relevantes distinções. Dudley Andrew (2000) define três tipos de procedimentos na adaptação: o empréstimo que é o mais freqüente na história da arte, a intersecção que preserva a singularidade do texto original e a fidelidade ou transformação que busca reproduzir no cinema algo essencial do material adaptado. McFarlane (2000) retoma as categorias de Geoffrey Wagner: a transposição apresenta o mínimo de interferência, o comentário altera o original e a analogia parte do texto para produzir outra obra. Linda Hutcheon (2006) adota os termos tradução, transmutação e transcodificação, levando em conta três diferentes modos de engajamento formal: contar, mostrar e interagir. Julie Sanders (2008) diferencia os termos adaptação e apropriação pelo fato do último apresentar suplementos ao texto fonte e dirigir a atenção para suas lacunas ou ausências.

Sabouraud (2010), p. 10, afirma: “toda adaptação é uma excelente oportunidade para se entender a riqueza do cinema em sua capacidade para criar, com modos de expressão que lhe são próprios, uma gama inesgotável de significados e emoções”. Para o sucesso de uma adaptação, de acordo com o professor de cinema e cineasta supracitado, três elementos são fundamentais: o ponto de vista de quem conta a história, o papel da crença na reprodução do movimento por meio de imagens fixas e o tempo reconstruído por meio da elipse e da dilatação. Mesmo que a sucessão de diferentes tipos de estratégias adaptativas seja predominante na construção fílmica, a análise de possíveis distinções é relevante para os estudos cinematográficos, porque o resultado da obra é afetado pelas diferenças entre as lógicas da produção cinematográfica e as da produção literária.

O que se altera na transposição da leitura linear do romance para a espacialidade do filme? Se no romance o sentido é obtido por intermédio de palavras e seus possíveis

agrupamentos, no filme ele se relaciona à complexidade e instantaneidade da informação. No que tange à adaptação, Sanders (2008) postula que é mais proveitoso pensar em termos de complexos processos de filtragem e de redes intertextuais de campos de significação, pois o diálogo da fonte primária com outras obras a afasta da mera imitação; recriada em um novo meio, para Hutcheon (2006), a transposição criativa de uma história está sujeita tanto ao gênero e às demandas do meio, quanto ao talento do adaptador e de seus intertextos. Para a pesquisadora: “*Sometimes, like biological adaptation, cultural adaptation involves a migration to favorable conditions* □ *stories travel to different cultures and different media. In short, stories adapt just as they are adapted*¹³” (HUTCHEON, 2006, p. 31).

Os processos de adaptação mimética em algumas espécies animais evidenciam não apenas a deliberada transformação, mas também representam a necessária adoção de estratégias de sobrevivência em tempos de desterritorialização. Para Sanders (2008), é a própria resistência e sobrevivência do texto fonte que permite o contínuo e crucial processo de leituras justapostas, gerados nas operações culturais da adaptação. Ela enfatiza, ainda, que o coração da adaptação reside no sentido herdado do jogar que, ao ativar o senso de semelhança e diferença entre os textos, estabelece uma relação entre expectativa e surpresa.

Ao promover a retomada de processos artísticos e estéticos do legado cultural, a adaptação e a apropriação representam a noção de participação; a atualização dos contextos mentais promovida nos jogos de sentido são elementos basilares da cultura e da comunicação cotidianos, pois “dependem da interação entre expectativa e observação, das ondas de gratificação, desapontamento, conjeturas acertadas e ogadas em falso” (GOMBRICH, 2007, p.53). Acredito que estas práticas diárias da adaptação são fundamentais para a possibilidade de expansão da fruição artística, pois a imagem cinematográfica, que tem como ponto de partida o sistema representativo da pintura renascentista e o adapta às tecnologias em constante expansão, participa das subversões que assolam o conhecimento do visível e colocam em xeque os limites das amplitudes perceptivas.

O último elemento que destaco nos processos de adaptação cinematográfica é a permanência de padrões míticos em sua relação com o tempo perceptivo. A mitologia evidencia o trânsito do universo rumo a uma intemporalidade original e tem por função “servir como poderosa linguagem pictural para fins de comunicação da sabedoria tradicional” (CAMPBELL, 2007, p.254). Por entre a origem inefável do mundo e sua tangibilidade, os

¹³ “algumas vezes, como a adaptação biológica, a adaptação cultural envolve a migração para condições favoráveis: histórias viajam para diferentes culturas e diferentes meios. Em suma, histórias se adaptam da mesma maneira como são adaptadas” (tradução minha).

seres mitológicos personificam leis que regem fluxos vitais; encapsulando na forma narrativa aspectos universais da experiência humana, em abordagens que remetem à presença de três elementos: os que existem em níveis profundos, os narrativos desvinculados de expressão particular e os suscetíveis a um tratamento mais ou menos objetivo de estabilidade (McFARLANE, 2004). A distinção provém das camadas de consciência e pode ser abordada no diálogo com a tradição ancestral, em processos de concretização e/ou abstração de conteúdos. A narrativa cinematográfica, na constante reiteração mitológica, pode assimilar tanto a presença objetiva dos clichês quanto ter por meta a busca de sentidos poéticos.

A alteração perceptiva gerada pelo cinema, com a sucessão de imagens na superfície bidimensional, coincide temporal e conceitualmente com a abordagem do tempo, assim como estabelecida por Henry Bergson. Em contraposição ao tempo uniforme, irreversível e progressivo da realidade empírica, o cinema tende a subverter relações espaço/tempo e colocar em pauta um tipo de percepção que caracteriza a arte, como assinala Arnold Hauser.

A concordância entre os métodos técnicos do cinema e as características do novo conceito de tempo é tão completa que se tem a sensação de que as categorias temporais da arte moderna, como um todo, devem ter surgido do espírito de forma cinematográfica, e fica-se propenso a considerar o próprio cinema como o gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea (HAUSER, 2000, p.970).

Esta nova abordagem temporal possibilita a percepção de intensificações e desvios na relação entre tempo e espaço; as concepções de passado, presente e futuro podem ser alteradas e os limites da matéria questionados. Considero que um olhar mais atento aos processos de adaptação, ao destacar procedimentos estruturais em relação ao produto que lhe serve de base, pode revelar singularidades nas transmutações sócio-culturais, permitindo que se lance um olhar mais aguçado sobre aspectos relevantes de tais transformações. Se, para Hauser, o cinema caracteriza a produção de arte do século XX, as alterações que este dispositivo promove nos modos de percepção, certamente podem contribuir para o entendimento dos enigmas que permeiam a vida contemporânea, em suas formas mutantes de realidades.

No próximo capítulo, destaco alguns movimentos da história da arte, nos quais a organização dos modos de representação possa revelar e/ou potencializar singularidades na transmutação de *Catatau* em *E=Sto*. Com o intuito de elucidar possíveis agenciamentos de produção de sentido, problematizo os limites entre racionalidade e formas alternativas de representação, mola propulsora da experiência estética.

2. APROPRIAÇÃO E ARTE

Para que serve a pintura
a não ser quando apresenta
precisamente a procura
daquilo que mais aparenta,
quando ministra quarenta
enigmas vezes setenta?

Catatau e *E[isto]* são duas obras de arte consagradas: o romance de Leminski apresenta um desafio constante para pesquisadores literários e o filme de Cao Guimarães participa das mais significativas mostras nacionais. O respeito da classe e o apoio institucional são instâncias da produção artística que pressupõem uma espécie de garantia da qualidade das obras. Ambos se destacam pela investigação dos usos e limites da linguagem, seja ela textual ou imagética.

Mediante as possibilidades intrínsecas ao meio em que são criados, livro e filme deslindam estruturas poéticas e estabelecem diálogos com o mundo. Sedimentados nos processos históricos de suas respectivas áreas, são material relevante para investigações acerca dos processos de adaptação e/ou apropriação.

Em busca de uma explicação geral do significado pictórico, Richard Wollheim investiga recursos pelo quais novos tipos de conteúdos podem fortalecer uma pintura e os diferencia em textualidade e apropriação. Permissiva, a apropriação toma emprestado imagem ou motivo de artes mais antigas.

Não falo *do* motivo ou *da* imagem em si mesmos – estes, afinal de contas, invariavelmente pertencem tanto à obra que faz a apropriação quanto à obra da qual foram apropriados. Estou falando *de onde* o motivo ou a imagem vieram. E só às vezes esse fato pertence à pintura que apropriou a imagem ou motivo – isto é, quando ocorre o modo da apropriação – e nunca pertence à obra da qual o motivo ou imagem foi apropriada (WOLLHEIM, 2002, pp.187-188).

Para não ser mera referência histórica, sociológica ou biográfica, a apropriação deve possibilitar a experiência estética. Ao utilizar o significado público do objeto do qual se apropria, a obra deve revelar o que o material apropriado significa para o artista.

Recorro a investigações sobre o fazer pictórico, pois a história do cinema perde muito de seu sentido quando separada da história da pintura. A pintura tem mais meios de aceder às emoções, mas o cinema forja paralelos de vocabulário, numa maneira de demonstrar sua vontade de absorver e/ou ultrapassar o processo pictórico.

E[isto] é realizado no início de um novo milênio, cem anos depois das grandes transformações que levam o nome de Arte Moderna. Nas últimas décadas, as mais diferentes

propostas artísticas são reunidas sob a abrangente denominação de Arte Contemporânea; de tempos em tempos, a adoção de sufixos, tais como neo ou pós, procura evidenciar parentescos estilísticos determinantes. A proximidade temporal dificulta a visão acerca das elaborações de mundo que caracterizam o campo da arte e conduz à generalização de uma crise mundial que permeia a produção da cultura.

Uma das peculiaridades verificadas no âmbito geral da produção de arte é a evidência de operações estéticas que despontam com as marcas de um passado renitente. Esta característica se impõe a partir dos anos 1970 e 1980, quando, em tempos pós-modernos, as abordagens progressistas se tornam inviáveis e uma espécie de ecologia da criação se destaca na preservação do legado cultural. As teorias sobre a produção de arte se complexificam, pois pressupõem o conhecimento de um repertório tão extenso quanto a história da humanidade.

A simples retomada de movimentos artísticos pregressos, todavia, não representa garantia de qualidade e pode descambar rumo ao mero entretenimento. A citação de movimentos da história da arte, para adquirir sentido, deve transcender o período de sua criação e responder a indagações acerca de suas novas inscrições temporais. Ao desconstruir a linearidade das sucessões históricas, ao criar uma espécie de curva rumo a um tempo circular, a percepção de simultaneidade se acentua e as delimitações racionais se complexificam. Na elaboração de um possível presente, a somatória de diversos passados é matéria fundamental da operação artística. Nas articulações entre tempo e fazer artístico, os produtos culturais são lenitivos a postergar a morte da arte, ou pelo menos, a atribuir a ela uma sobrevida que a mantém em pauta nas discussões sociais.

Os objetos de análise desta tese se ancoram na desconstrução da lógica cartesiana. De que forma esta desconstrução é evidenciada no livro e no filme? Qual sorte de correspondências os une e os distingue? O caminho trilhado na elaboração do livro e do filme revela o cotejamento entre a necessidade de delimitação racional e seu constante desmoronamento. Sem perder de vista a organização formal que possibilita a existência material de um produto cultural, a estruturação de *Catatau* e de *E=isto* cria uma situação paradoxal: ao mesmo tempo em que seu tema é uma espécie de insurreição contra o *cogito* cartesiano, dele se nutre para criar agenciamentos de sentido. Não se trata apenas de ressaltar um para além da razão, mas de compreender a multiplicidade de formas de se apresentar, na vida cotidiana, as trocas de sentido.

Extraídos do panteão grego, os conceitos de apolíneo e dionisíaco desenvolvidos por Friedrich Nietzsche, são maneiras de, no cerne da racionalidade, compreender o irracional. Para Heinrich Wölfflin (1996), que se apropria das definições do filósofo alemão e as aplica à

história da arte, no Renascimento há um predomínio do apolíneo e no Barroco uma presença marcante do dionisiaco. Esta é uma maneira recorrente de identificar os paradigmas dos respectivos períodos e suas formas de transição.

O romance *Catatau* é “uma leminsk ada Barrocod lica” (KTT4, p.235) para Haroldo de Campos e o filme *E□sto* coloca em jogo imagem e tempo, de acordo com Osmar Gonçalves (2012). Tanto o hermetismo do livro quanto a aparente simplicidade do filme podem ser mais bem compreendidos mediante o esclarecimento de questões pertinentes à história da arte. As opções estéticas adotadas em ambos se distanciam de uma leitura objetiva solicitando uma atenção voltada ao sensível, à capacidade de contemplação poética. Afastam-se do gosto das massas na exigência de uma vontade reflexiva e apostam na proliferação de sentidos advindas da transposição sígnica que caracteriza a iconicidade da obra de arte.

2.1 Distinções básicas entre Renascimento e Barroco

fra angélico
quando pintava
uma madona col bambino
se ajoelhava e rezava
como se fosse um menino

orava diante da obra
como se fosse pecado
pintar aquela senhora
sem estar ajoelhado

orava como se a obra
fosse de deus não do homem

Considero oportuno lembrar algumas distinções básicas entre o movimento Barroco, forma em evidente transmutação no mundo contemporâneo, e o Renascentista, que o antecede e que foi a base modeladora do imaginário ocidental. Contextualizar estas duas visões de mundo, da forma como elas são elaboradas na cultura contemporânea, tem sido uma das sólidas bases teóricas para a compreensão da produção de formas artísticas engendradas a partir das novas mídias. Se *E□sto* promove o embate entre ordem e caos, pode-se relacionar a primeira aos cânones do Renascimento e a segunda à profusão do Barroco, sendo que ao primeiro se atribui a capacidade de realizar a harmonia e ao segundo se identifica um período de crise na arte.

Algumas singularidades são evidentes entre o Renascimento dos séculos XV e XVI e o Barroco do século XVII, sendo que o ultimo seria o período em que o protagonista do

romance leminskiano teria chegado ao Brasil com os colonizadores holandeses. Uma das características que garante o reconhecimento de uma obra de arte Renascentista é a possibilidades de se estruturar o espaço com relações geométricas precisas, pautadas nos ideais de harmonia e beleza clássicos. Mensurado antropomorficamente, se inspira num homem criado à imagem e semelhança de Deus para fazer seu discurso e descrever o mundo. Esta geometria que estrutura as pinturas, no entanto, costuma ser escamoteada, gerando uma espécie de equivalente do conceito de transparência que caracteriza o cinema dominante¹⁴: não se percebe facilmente as estratégias ilusionistas que conduzem o observador no espaço virtual, criado pela consagrada janela renascentista. Os pontos de fuga, criados no duplo desvio que inaugura o sistema semiótico misto do judaísmo e que se expande no cristianismo, se encontram na convergência final das retas paralelas, as quais, recriadas matematicamente, configuram a noção de infinito, onde olhar e compreensão se tornam conceitos abstratos. Neste modelo de construção de mundo, o eterno retorno e o espaço da desordem que caracterizam a religiosidade das culturas primitivas são eliminados em prol de uma racionalidade organizadora crescente.

O espírito de aventura que se apossa da arte do século XV, com sua miríade de descobertas e inovações, representa a ruptura com a Idade Média, dando início à Idade Moderna, assim como ela historicamente definida “pintores e patrocinadores estavam igualmente fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar a História Sagrada de um modo comovente, mas servisse também para espelhar um fragmento do mundo real” GOMBRICH, 1972, p.183).

O mundo Barroco, por sua vez, se apresenta muito mais enigmático e conturbado. As curvas, os desvios e as dobras indicam o caráter diagonal da luz física e da luz divina. Se a luz renascentista banha equanimemente o mundo, os produtores de imagens do século XVI se deparam com um sol que se inclina e imprime distintas características aos elementos. Basta ter em mente algumas imagens das obras de Caravaggio ou Rembrandt para que esta idéia se esclareça: a iluminação costuma partir de uma janela lateral, os contornos das figuras não são definidos e a profundidade de campo se dilui numa espécie de escuridão infinda¹⁵. Se a utilização da cor e da luz é a marca do Barroco italiano, a relação de espelhamento da natureza identifica o Barroco holandês. Em ambos os países, este estilo é invadido pela incerteza, mas também pela possibilidade de revelação. As imagens se apresentam

¹⁴ Para Ismail Xavier, transparência e opacidade, definem a estrutura da construção fílmica: a primeira esconde seus recursos técnicos em prol da continuidade da narrativa e a segunda dá visibilidade a estes processos.

¹⁵ Um bom momento de uma releitura barroca holandesa é o filme *Moça com Crinco de Pérola*, de 2003, uma produção do Reino Unido e Luxemburgo.

gradativamente ao observador e as passagens tonais oscilam entre a suavidade e o alto contraste.

A retomada dos moldes classicistas do século XV encontra nos vestígios das civilizações grega e romana suas bases construtivas; ao adotar o ser humano como medida do mundo, espécie de microcosmo idealizado, regras e proporções devem a ele corresponder. A retomada do modelo clássico de representação, sob a égide do catolicismo renascentista adota a força das imagens para ampliar os processos de evangelização. O termo, empregado por críticos que lutavam contra as tendências seiscentistas, procede de percepções negativas acerca das transformações nos modos de representação, como assinala Gombrich “Barroco significa realmente absurdo ou grotesco, e era empregado por homens que insistiam em que as formas das construções clássicas jamais deveriam ser usadas ou combinadas a não ser do modo adotado pelos gregos e romanos” (GOMBRICH, 1972, p.302).

Por outro lado, o Barroco, fruto da Contra Reforma, não vê mais o mundo com a tranqüilidade e apaziguamento de outrora. Se durante o período medieval, o domínio do povo se instaura por intermédio do medo e no Renascimento o mundo cristão parece enfrentar poucos problemas, o Barroco retoma a noção de perigo, mas de uma maneira mais ardilosa. No lugar de demônios medievos que carregam os humanos para as profundezas da eterna escuridão, a ausência da luz reverbera perigos da noite e do não saber. Os homens não são mais banhados pela luz central que remete à estabilidade da visão divina. Isto não significa que a presença de Deus em forma de luz desapareça, ela simplesmente se inclina, elegendo lugares de clareza do olhar e pontuando, nos acontecimentos prosaicos, a presença divina.

Acusados de serem “naturalistas” os pintores colocam ênfase na luz e na cor; desprezam o equilíbrio simples e preferem composições complicadas. A organização do mundo, sob a égide do Barroco, é mais complexa e enigmática, pois intenta expressar a existência do sagrado na desordem da vida cotidiana. O detalhamento das pinturas, muitas vezes conseguido com pinceladas rápidas e impetuosas, como em Rembrandt, ou de maneira comedida como em Eckhout, revela a potência intuitiva do artista, para quem a forma costuma ser o resultado da necessidade de expressão.

2.2 Neobarroco: paisagem e abstração

sobressalto
esse desenho abstrato
minha sombra no asfalto

Discussões acerca da produção artística creditam à ausência de parâmetros capazes de ordenar a cultura, a atual capacidade de multiplicar valores estéticos. Respeitáveis teorizações concatenam a famigerada crise da contemporaneidade a tempos progressos da civilização, na tentativa de mapear características basilares da estética vigente. Estas singularidades contemporâneas podem ser percebidas na amplitude das interpretações de mundo e no hibridismo das estruturas de vida. Denise Guimarães, ao analisar a presença do Neobarroco no cinema de Peter Greenaway¹⁶, enfatiza esta espécie de impureza estilística:

Verifica-se uma adesão a uma estética da indefinição e do excesso, ou a uma retórica neobarroca, que permite ao cineasta recorrer a um número excessivo de imagens, à superposição e à colagem, além de explorar, como num palimpsesto, as representações visuais e verbais mistas (GUIMARÃES, 2008, p.56).

Este movimento Neobarroco apresenta requintado nuance quando se observam algumas das características daquele que lhe serve de base. Ernesto M. de Melo e Castro, ao utilizar o conceito de Neobarroco para analisar a poesia portuguesa da segunda metade do século XX, postula que o Neobarroco consiste na “manifestação criativa de um mundo em transformação, em que os valores fixos vacilam e caem, as formas se multiplicam, os materiais se valorizam como definidores do espaço e do tempo, em relações probabilísticas e abertas” (CASTRO, 1993, pp.269-270). De um modo distinto da concepção clássica da expressão de um modelo ideal, o Neobarroco também se distancia da romântica ideia da obra como expressão do ser, sofre uma dupla operação de descontextualização em relação ao Barroco e se recontextualiza pela desagregação e fragmentarismo perceptivo, num discurso corrosivo em relação à leitura convencional.

O pesquisador de poesia experimental divide esse novo Barroco, ao qual atribui a fato de ser “o fim visual do século”, em Barroco intuitivo, construtivo e crítico teórico, caracterizando sua abordagem de tempo e espaço da seguinte maneira:

É sabido que a enumeração caótica, a sintaxe da justaposição, o jogo combinatório, a visualidade ideogramática, tal como a intertextualidade, são instrumentos dessacralizantes do ato da escrita (e da percepção do mundo) e tendem para a abolição da diacronia. Textos construídos com tais recursos estão sempre no presente e constituem-se sincronicamente. O fluxo temporal fica interrompido ou suspenso e a percepção tende a ser global ou instantânea (CASTRO, 1993, p.306).

¹⁶ O filme priorizado em suas pesquisas é *A Última tempestade*, de 1991.

Os estudos que comparam a produção artística do Século XVII à cultura contemporânea, todavia, costumam concentrar seu foco na exacerbada dramaticidade do Barroco português, italiano e espanhol. A afinidade entre Brasil e sul da Europa, graças à presença do imigrante¹⁷, foi reforçada pela mediação de obras de arte com representações de imagens católicas. Do mesmo modo, os italianos foram os responsáveis por relevante parcela do desenvolvimento da produção cinematográfica nacional. De acordo com Sales Gomes, os primeiros homens a encarar o cinema como negócio “Eram quase sempre italianos, freqüentemente aventureiros, em cujas vidas pitorescas não pesava muito o lastro da respeitabilidade” (SALES GOMES, 2001, p.10).

O Barroco holandês, por sua vez, produz obras significativas durante a colonização do nordeste, mas suas singularidades se dissolvem no Barroco brasileiro¹⁸, cujas pesquisas priorizam aspectos sincréticos da representação e têm na obra de Aleijadinho¹⁹ a mais ilustre representação. Considero relevante pontuar, acerca do barroco brasileiro de origem holandesa, que produtos realizados durante a colonização do nordeste, artefatos indígenas e pinturas de Albert Eckhout ou Frans Post, se encontram fora do território nacional. *Estisto* promove uma retomada poética do Barroco holandês, no qual a suspensão da dramaticidade é potencializada por meio de uma simbologia hermética. A aparente simplicidade das imagens se alia a um requintado uso da palavra e da música, na construção de uma atmosfera misteriosa.

O Neobarroco de raízes holandesas, assim como pode ser identificado em *Estisto*, é sutil, pouco explícito e bastante silencioso. Aparentemente comedido e solitário, é outra qualidade de imagem híbrida a alterar a percepção estética. Ao tratar das alterações perceptivas geradas em função das mídias audiovisuais Denise Guimarães, é enfática:

Assinalo que se trata de percepção, não de uma vivência logicamente explicável, pois a atitude estética atualiza a própria organização significativa interna, demandando por um outro tipo de apreensão do objeto, cuja compreensão é de um caráter pragmático-performativo. Assim, mesmo em face da multiplicidade sónica e da hibridação, inerentes às produções estéticas contemporâneas, a arte continua vinculada a um tipo de negatividade fundamental, que possibilita a inserção de uma perspectiva desviante, ou até mesmo provocadora, às situações vivenciadas habitualmente (GUIMARÃES, 2007a, p.8).

¹⁷ A massiva imigração italiana do final do século XIX acontece em função dos novos empregos gerados pelo processo brasileiro de industrialização.

¹⁸ O Barroco brasileiro, até pouco tempo considerado um movimento tardio em relação ao europeu, é um dos mais representativos períodos da produção artística nacional. Sua vitalidade contemporânea faz com que o movimento Neobarroco seja especificamente interessante no Brasil, gerando o interesse internacional a respeito de artistas brasileiros como Tunga, Cildo Meireles e Beatriz Milhazes.

¹⁹ Antonio Francisco Lisboa (circa. 1738/1814), o Aleijadinho, é o primeiro artista brasileiro a ser reconhecido internacionalmente. O conjunto de obras arquitetônicas e escultóricas que produz em Minas Gerais desperta o interesse modernista, numa atualização das discussões sobre o Barroco. Sir Herbert Read e Germain Bazin estão entre os *connoisseurs* que se debruçam sobre a obra do enigmático personagem.

A explicitação de uma quebra de visão de mundo opera sobre tempos indefinidos, os quais oscilam entre o estranhamento diante da presença do outro e a efetiva solidão do protagonista. Esta crise da representação, de acordo com Deleuze, se relaciona com a quebra do esquema sensório-motor que encadeia percepção e ação e coordena espaços. Ao definir o conceito de imagem-tempo, ele afirma que à imagem atual (descrição ótica e sonora) se concatena sua imagem virtual: este vínculo produz uma imagem-cristal, a qual se caracteriza por manter a distinção de suas faces e potencializar sua reversibilidade. A imagem, em vez de prolongar uma ação, volta-se sobre ela mesma para relançar circuitos que alteram a percepção da subjetividade e do tempo “a indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza” (DELEUZE, 2005, p.89).

Os desvios temporais, os desdobramentos imagéticos e as rupturas da narrativa evidenciam a desconstrução dos processos ilusionistas tradicionais, segundo os modelos de percepção adquiridos a partir da Arte Moderna. Adaptar a arte dos séculos XV e XVI para os tempos hodiernos é perpassar transformações perceptivas geradas pelas novas mídias. As atitudes estéticas solicitadas pelas novas tecnologias podem criar visões de mundo complexas, mas o Neobarroco holandês brasileiro de *E=isto*, por vezes pós-apocalíptico, não deixa de manter uma relação de proximidade com a pintura.

O parentesco das obras de Cao Guimarães com a pintura já havia sido identificado por José Carlos Avelar, em filmes anteriores a *E=isto*. De acordo com o pesquisador, o “querer ser pintura” pode ser percebido no fato de que as obras se apóiam integralmente “no pedaço de arte puramente visual do cinema” A *ELA*, 200, s p ; são filmes que querem se entregar ao olhar, documentar o mundo de forma sensível e se revelar em forma de pintura em movimento. Algumas cenas estabelecem referências precisas com a história da arte e a alusão ao período em que viveu Descartes, que inicia nas roupas barrocas do filósofo, também está presente em outras cenas do filme. A ênfase nos detalhes da paisagem e a personificação de determinados objetos eleitos pelo artista, ainda de acordo com Avelar, acontece mais ou menos como funciona na construção pictórica²⁰.

²⁰ o ensaio “artista e seu modelo” Avelar relaciona os filmes *A alma do Osso*, *Acidente* e *O Andarilho à La belle noiseuse* de Jacques Rivette (1991), *El sol del membrillo*, de Víctor Erice (1992) e *Le mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1955). Para ele, enquanto os três últimos tratam do ato de pintar, os filmes de Cao Guimarães se propõem a fazer ver pintura.

Muito embora a pintura de paisagem enquanto gênero tenha acontecido a partir do paisagismo inglês do século XVIII, as raízes do tratamento pictórico, quando vinculados à emancipação da cena, remontam ao Barroco holandês. Até o final do Renascimento, a paisagem apenas servia de apoio para narrativas que envolvem a figura humana, usualmente compondo o fundo das telas.

Mas além deste detalhamento da paisagem, ao qual se pode estabelecer vínculos com o barroco holandês, em *E=isto* percebo outro tipo de aproximação com o movimento europeu. Os primeiros minutos do filme são compostos por abstrações, imagens enigmáticas cujo *zoom* impede a identificação e aguça a curiosidade. O diretor joga com a luz e com o fogo em intermitências ou *closes* exagerados, os quais potencializam o olhar tátil que Wölfflin (1996) atribui ao estilo barroco. Sem formas precisas, sem contornos definidos a não ser a delimitação da tela, as imagens parecem solicitar um olhar mais corpóreo, capaz de tocar os objetos. Talvez uma das características deste tipo de imagem, à qual pode se atribuir a alcunha de Neobarroca, seja a capacidade de reinstaurar o mistério, de recuperar o apetite de um olhar desgastado pelo excessivo consumo de imagens no mundo contemporâneo.

Identifico em *E=isto* dois tipos de imagens que se vinculam ao Barroco: a primeira se ancora na paisagem, cujo detalhamento se vincula aos moldes holandeses de representação em sua multiplicidade de pontos focais; a segunda se estrutura em movimentos de luz e sombra e cria abstrações enigmáticas cujo sentido potencializa a presença de *Catatau*.

2.3 Abstração geométrica e lírica

não fosse isso e era menos
não fosse tanto e era quase

O processo de abstração de imagens tem sua mais remota origem nas cavernas pré-históricas. Ao lado da representação de bisões e outros animais que fazem parte desta espécie de ritual ancestral, estão presentes alguns símbolos indecifráveis. O surgimento da escrita que, a partir da transformação sígnica, faz equivaler desenho e coisa, não deixa de ser um processo de abstração. Os ideogramas japoneses, objetos de admiração e pesquisa tanto de Eisenstein quanto de Leminski, ressignificam imagens e criam complexas imbricações semânticas. As paredes dos palácios gregos e romanos são adornadas com pinturas abstrato-geométricas, cuja simbologia desafia pesquisadores; a iconoclastia, apregoada por algumas religiões, abre espaço para representações pictóricas, as quais transcendem a organização narrativa que compõe a maior parte da história da arte nos moldes ocidentais.

No início do século XX, com a Arte Moderna, a abstração se vincula a reflexões mais pertinentes acerca de mudanças socioculturais. Este tipo de representação, por um lado se ressentido do advento da imagem fotográfica, que toma para si o vínculo com o real, por outro interage com o avanço das tecnologias que inauguram novos patamares de percepção visual. Dividida entre abstração geométrica e abstração lírica ou informal, na primeira são identificados esforços para unir arte e racionalidade, na segunda priorizam-se emoções processos intuitivos.

Para Herschel B. Chipp (1996) a fonte imediata da pintura não figurativa é o Cubismo²¹, por questionar os pressupostos básicos da tradição ocidental e partir em busca da quarta dimensão. De acordo com Jacques Aumont, o movimento cubista visa recuperar, “pela multiplicação e pela combinação de pontos de vista e de aspectos, uma ideia mais essencial do motivo” (MONT, 2004, p.98). É criada uma espécie de trama ou grade pictórica a reunir pedaços de um mundo não mais projetivo linear, mas projetivo identificativo ou afetivo. Em 1907, Pablo Picasso pintara *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha Vermelha)* movido pela intensidade da arte primitiva, não racional. O poder da máscara africana o interessa, pois permite quebrar o espelho da representação e reinscrever magia e poder. A vitalidade desta nova imagem, sua capacidade de contar histórias de modo inovador complexifica singularmente os processos de visibilidade e cognição.

Para Picasso, a pintura cubista propicia uma nova fruição temporal que guarda, em relação à pintura dos impressionistas, uma diferença de intensidade e uma forma distinta de medição. O abandono da verossimilhança, que almeja a autonomia da forma, transcende a lógica cartesiana e instaura a Arte Moderna.

Guillaume Apollinaire, que acompanha o surgimento do cubismo, considera que a geometria está para as artes plásticas, assim como a gramática está para a arte do escritor. Em outro paralelo, o poeta francês enfatiza que a “pintura pura” cria, com a anterior, a mesma relação que a música estabelece com a literatura (CHIPP, 1996). Em sua seleção de textos sobre Arte Moderna, além das observações de Apollinaire, Chipp publica excertos de Albert Gleizes e Jean Metzinger, dos quais destaco a valorização das alterações no tempo da fruição imagética.

²¹ O cubismo pode ser dividido em cezanniano, analítico e sintético. O primeiro parte da pintura de Paul Cezanne e pesquisa perspectiva e planificação; o segundo pensa pontos de vista e cria grades ou tramas a partir de brechas e fragmentos; o terceiro introduz a colagem na arte permutando sentidos e dialogando com a montagem. Criado por George Braque e Pablo Picasso, entre seus adeptos está Fernand Leger, artista que viria a ser professor de Tarsila do Amaral.

Da circunstância de que o objeto é verdadeiramente transsubstanciado, de que modo o olho mais avisado sente alguma dificuldade em descobri-lo, resulta um grande encanto. O quadro que só se entrega lentamente parece estar sempre esperando que o interroguemos, como se reservasse uma infinidade de respostas a uma infinidade de perguntas (Gleyzes e Metzinger, *in* CHIPP, 1996, p.217).

Interrogar a imagem e dialogar com ela é essencial para os destinos da pesquisa em arte. A Escola de Ulm, na Suíça, parte de um interesse pelo movimento holandês *De Stijl*, criado por Piet Mondrian e Theo van Doesburg, do qual participa também o construtivista russo El Lissitzky.

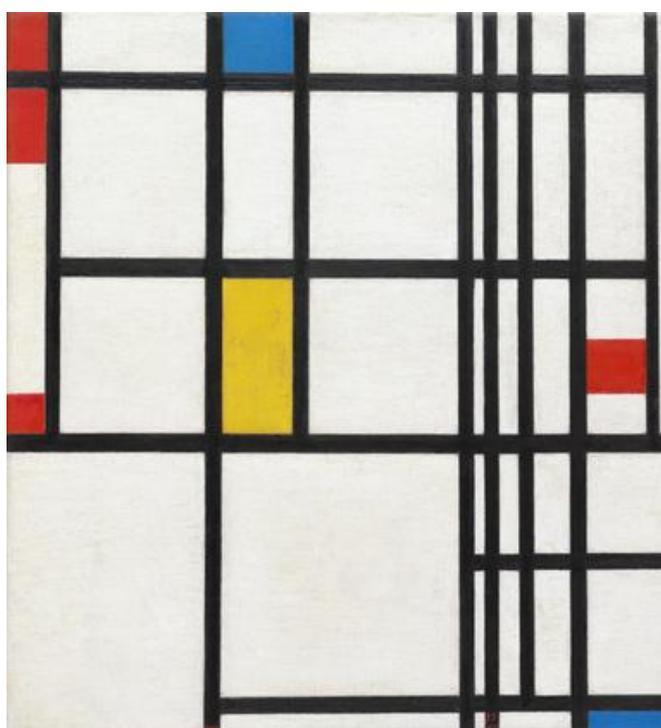


Figura 1 - Composição em vermelho, amarelo e azul, Piet Mondrian, 1937
Fonte: <http://www.moma.org/>

Mondrian, cujas teorias compõem, ao mesmo tempo, uma filosofia e uma religião, postula que a vida moderna pode refletir-se na pintura, o que busca demonstrar com linhas horizontais e verticais, às quais se integram as cores primárias, o preto e o branco (fig.1). Membro do movimento teosófico, o idealismo de Mondrian estimula vários artistas norte-americanos. Ao estabelecer relações entre a filosofia, a semiótica e a obra do pintor holandês, Décio Pignatari afirma:

Na oposição básica entre dois supersintagmas, o da natureza (princípio feminino) e o do espírito (princípio masculino), Mondrian procedeu [...] à desnaturalização da natureza - e à sua conseqüente espiritualização -, operação que concretizou em sua obra propriamente neoplasticista (PIGNATARI, 1981, p.85).

O Neoplasticismo, conjunto das teorias artísticas de Mondrian, e algumas de suas vertentes são alvo das investigações de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, criadores da Poesia Concreta no Brasil, escritores fundamentais para se compreender a obra de Leminski.

Que tipo de abstração o observador se depara em *E=isto*? Em que medida o processo de revelar e esconder sentidos potencializa enigmas leminskianos ou denota a espiritualização apontada por Pignatari? Diferentemente do modelo pictórico, no qual a abstração visa romper o vínculo com o real, a imagem cinematográfica abstrai a partir de imagens captadas pela câmera. Este fato, ao invés de conduzir os processos de abstração para distâncias insondáveis da mente, enriquece a concretude do mundo por meio da possibilidade de se compreender a origem da imagem fílmica. Na adaptação de *Catatau*, que inicia com imagens de uma abstração lírica e informal, cenas pautadas na geometria do enquadramento evidenciam a luta de Descartes entre manter a razão ou ser tomado pela emoção.

2.4 Da Antropofagia

CURVA PSICODÉLICA
a mente salta dos trilhos

LÓGICA ARISTOTÉLICA
não legarei a meus filhos

A Semana de Arte Moderna de 1922 é o marco histórico da busca de atualização da cultura nacional em relação ao mundo europeu. Destinada a abrir caminho para a defesa do colonizado, acontece por comemoração aos cem anos de Proclamação da República, quando paulistanos podem usufruir o que se produz de melhor nas várias artes. Dentre seus participantes e organizadores estão Mario e Oswald de Andrade, poetas que não produzem apenas poesia. “ ão pensadores da cultura, em geral. Com eles, a linguagem s ão basta. Eles têm uma meta. É preciso *metalinguagem*. Em 22, a melhor poesia brasileira acorda do seu sonho e começa a raciocinar” EAC2²², p.16).

É na esteira desta semana, que Oswald de Andrade publica dois textos que fundamentam alguns conceitos da nossa modernidade art stica. “Manifesto da oesia au Brasil”, publicado em 2 , aborda o car ter de exportação da poesia nacional, quando a cultura europeia adota o primitivo como mote de criação; também reconhece e valoriza a cor

²² Identifico o livro *Ensaio e Anseios Cr̄pticos*, por EAC1 ou 2, de acordo coma edição utilizada.

caipira do Barroco mineiro. “Manifesto Antropofago”, de 1924, adota a atitude canibalesca indígena para produzir metáforas dos processos de produção artística, filosófica e social.

As imagens da selva tropical predominam no romance *Macunaíma* (1928), de Mario de Andrade, no qual a apropriação de diversas línguas, perpassa lendas populares e textos clássicos da literatura. A saga do preguiçoso anti-herói, para resgatar seu amuleto²³, é construída num linguajar coloquial que valoriza aspectos multiculturais do Brasil. A adaptação cinematográfica do romance (1969) mantém o título do livro e valoriza a metamorfose de seu protagonista. Dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, a comédia revela o talento de Grande Otelo.

Para Leminski, uma das características da arte moderna brasileira é a reflexão sobre o fazer; não basta produzir uma obra intuitivamente, é também necessário estabelecer pontes entre os processos de criação e sua resolução formal (*id. ibid.*, p.16). Retomada em *Catatau e Eísto*, a questão antropofágica é enfatizada por intermédio de uma pergunta e sua subsequente resposta “Índio pensa Índio come quem pensa” (Leminski, 1994, p. 10). No filme, após três sucessivas indagações e respostas, o volume da voz diminui gradativamente, até desaparecer. Este questionamento, selecionado por Cao Guimarães para integrar a adaptação de *Catatau*, revela uma das singularidades da modernidade nacional: devorar sentidos e potencializar ambiguidades.

Depois da Semana de 22, outro grande marco da Arte Moderna Brasileira é o Movimento Concreto. A chegada do abstracionismo geométrico no Brasil acontece em 1951, com duas exposições: as obras da delegação suíça, na primeira Bienal Internacional de São Paulo e a mostra de Max Bill (1908/ 1994), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

Preocupados em discutir a bidimensionalidade proposta pelo Cubismo por meio de procedimentos que incluem a matemática e as teorias da Gestalt, vários grupos de artistas trabalham sobre a concepção de uma arte abstrata e não-objetiva. Construir obras de arte por meio do intelecto implica priorizar conceitos universais em detrimento de particulares. Os adeptos das diversas tendências abstracionistas, paradoxalmente, apostam na autonomia artística, enquanto enfatizam o papel da arte na vida social.

No ano de 1952, Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos fundam o Grupo Noigandres; em 1956, durante a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, lançam oficialmente o movimento. Em 1958 é

²³ O “muraquitã”, amuleto doado por Ci, a mãe do mato, roubado pelo gigante Piamã para ser vendido em São Paulo.

Esgotou o campo do possível, na conformidade do preceito pindárico recordado por Valéry. Exponenciou-se em caso limite, radicalizando a incorporação da dimensão visual da página e da tipografia anunciada pelo poema de Mallarmé. Não era apenas o branco do papel – circundante ou interlinear – que adquiria plena função sintático-semafórica [...]; com isso suprimiam-se as ligaduras discursivas habituais e instaurava-se uma sintaxe ideográfica (CAMPOS, 1977, p.97).

A sintaxe ideogramática que caracteriza as pesquisas dos poetas concretos é um método compositivo que opera na justaposição direta e analógica dos elementos. Motivo de investigações do cineasta russo Serguei Eisenstein, as combinações dos hieróglifos chineses cria uma dimensão distinta, resultado de uma operação de multiplicação e não de soma, pois “a combinação de dois elementos suscetíveis de serem pintados permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado” (Eisenstein, *in*: CAMPOS, 1977, p.167). Ponto de partida de um cinema intelectual, o ideograma se estrutura no laconismo, para representar visualmente conceitos abstratos.

Em 1959, o *Jornal do Brasil* publica o Manifesto Neoconcreto, no qual a preocupação com a exacerbação racionalista da Arte Concreta impele artistas e intelectuais a reinterpretar movimentos artísticos construtivistas, enaltecendo a obra em detrimento de sua teoria. Para os artistas que assinam o manifesto²⁴, acima de possíveis contradições teóricas, o que se deve priorizar em Mondrian é o novo espaço, construído a partir da destruição da representação ilusionista clássica. Do ponto de vista estético, a obra interessa pela transcendência de aproximações exteriores, pelas significações que funda e revela entre arte e vida. De acordo com os artistas neoconcretos:

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência (GULLAR *et al.* *in*: TELLES, 2012, p.562).

ou considerar a obra de arte um “quase-corpus”, nem mquina nem objeto, o vocabulário geométrico utilizado pelos artistas estabelece um novo espaço expressivo e reafirma a independência da criação. A primeira exposição de Arte Neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, solicita maior participação do observador, conclamado a ser ele também um agente de possíveis transformações sociais.

²⁴ O Manifesto Neoconcreto é assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis.



Figura 4 - Tropicália, Hélio Oiticica, 1967

Fonte: <http://tropicalia.com.br/>

Esta espécie de arejamento construtivo realizado pelos neoconcretistas em face da aridez do intelectualismo concreto abre caminho para o surgimento do Movimento Tropicalista, que tem por figura emblemática Hélio Oiticica. Em 1964, o artista cria os Parangolés,²⁵ e em 1967, por ocasião da mostra Nova Objetividade Brasileira, apresenta a instalação “ropic lia” (fig. 4), casa labirinto com chão de areia, pedra e água, feita para despertar sensações. Em plena ditadura, os artistas apostam na liberdade, apontam problemas sociais e investem na relação de erudito e popular. A retomada antropofágica tem olhos para a *Pop art* de Andy Warhol e as guitarras elétricas do *rock and roll*.

O tropicalismo tem sua expressão mais difundida na Música Popular Brasileira com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Betânia e Gal Costa, baianos que passam a morar no Rio de Janeiro. Dialoga com o Cinema Novo de Glauber Rocha, em sua busca de interação das linguagens artísticas. A liberdade textual de Wally Salomão e Torquato Neto, na contra mão do pensamento concretista, se abre para ironias desconcertantes, evidenciadas em posturas radicais. Para os tropicalistas, a alegria é um componente básico da cozinha antropofágica e seu fazer marginal se vincula à adoção de elementos cotidianos que havia sido realizada pelos poetas concretos.

²⁵ Os Parangolés são obras feitas em tecido, destinadas a serem vestidas pelo público. Sua primeira exibição chocou a elite das artes visuais por contar com a performance multicolorida de passistas da Mangueira.

3. PAULO LEMINSKI: de cachorro louco a samurai

Carrego o peso da lua,
Três paixões mal curadas,
Um Saara de páginas,
Essa infinita madrugada.
Viver de noite me fez senhor do fogo.
A vocês eu deixo o sono.
O sonho, não.
Esse, eu mesmo carrego.

Alavancada por poetas concretos, consolidada por vanguardistas e difundida por tropicalistas é uma sucinta definição da carreira de Paulo Leminski. Em 1963, durante a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda em Belo Horizonte, o talento do poeta paranaense é reconhecido pelos poetas concretos Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos; em 1975, com o lançamento da primeira edição de *Catatau*, Leminski é considerado um dos representantes pontuais da vanguarda nacional; em 1981, Caetano Veloso grava *Verdura*, composição de Leminski, consagrando-o nas mídias populares nacionais; Arnaldo Antunes, entre outros, mantém o nome do poeta vinculado ao aspecto *cult* da juventude brasileira que habita as redes comunicacionais.

A vida de Leminski é marcada pela ininterrupta produção de poemas e uma escancarada afeição pela visibilidade pessoal. O poeta nasce em 1944 e morre em 1989. Filho de um descendente de poloneses e uma negra, seus primeiros anos de vida são norteados pelo ambiente tradicional e provinciano de Curitiba²⁶. Sua ânsia por conhecimento o leva, em 1958, a estudar e morar no mosteiro beneditino em São Paulo, onde tem acesso à extensa bibliografia. O poema “*sacro lavoro*” rememora o tempo em que a Leminski pensa em ser padre.

as mãos que escrevem isto
um dia iam ser de sacerdote
transformando o pão e o vinho forte
na carne e sangue de cristo

hoje transformam palavras
num misto entre o óbvio e o nunca visto
(TP, p.342)

Após desistir da carreira monástica, Leminski volta para Curitiba, onde passa a escrever regularmente; cursa Letras e Direito por um curto período, casa e separa, passa a viver com Alice Ruiz, também compositora e poeta, com quem tem três filhos: Miguel morre

²⁶ Em função do emprego paterno, a família Leminski morou em Santa Catarina por um curto período.

de criação: a analogia entre elemento da natureza e ambiente sociocultural, de certa forma, se estende à presença do Zen²⁸ em sua obra.

É importante pontuar que dos anos 1964 até o final da década de 1989, a ditadura militar, com o intuito de coibir forças políticas antagônicas, estabelece verdades nacionais pautadas em processos não menos criativos de invenção. Por intermédio da midiaticização dos *slogans* “Este um país que vai pra frente” e “Brasil ame-o ou deixe-o”, dissemina-se massivamente a ideia de um país progressista, cujo comando não cabe ser questionado. Leminski parodia a frase do General Médici e cria o poema:

ameixas
ame-as
ou deixe-as
(TP, p.105)

Esta espécie de brincadeira, evidente crítica ao ufanismo militar, lança desafios interpretativos insolúveis. Parodiar o comando ditatorial com peculiar delicadeza é uma das características de Leminski. A estratégia dos artistas dos anos 1960 até o final dos anos 1980, largamente utilizada na produção musical, é a de veicular o conteúdo político de uma forma velada; eles deslizam significados, contam coisas que remetem a outras, se ancoram no legado literário ocidental potencializando seus sentidos.

o que tange pr tica da produção po tica em terras tupiniquins, em “ imas da moda”, Leminski não deixa de revelar certo sarcasmo

1930	1960	1980
amor	homem	ama
dor	come	cama
	fome	

(TP, p.201)

Este poema, por meio de rimas de uso corrente, evidencia transformações sociais que partem de um romantismo exacerbado rumo a um presenteísmo hedonista; entre eles, a presença do sujeito “homem” e sua necessidade fundamental, num ciclo constante entre comer e sentir fome.

²⁸ O Zen é uma escola budista que surge na China e se espalha pelo Japão. É difundida no ocidente nos anos 1960, quando os movimentos contra culturais investigam novas possibilidades de organização social. Pautado na introspecção, na meditação e na prática, tem por meta a iluminação individual dos seres humanos. Aspectos do Zen estão mais detalhados nas próximas páginas, quando abordo a biografia de Bashô.

Leminski afirma que a primeira personagem que um artista deve criar é ele mesmo e enfatiza que a visibilidade pública deriva da capacidade de construir uma ou mais *personas* (LEMINSKI, 1986). Ao inventar uma multiplicidade de imagens para si mesmo, se torna impossível estabelecer uma identidade única e inequívoca do artista. Considerado louco, bandido, romântico ou Zen, quando se trata de *Catatau*, o samurai paranaense é enigmático e erudito.

As múltiplas identidades de Leminski, todavia, não se estabelecem ao acaso; têm sua origem na admiração do poeta por outras personalidades singulares. Uma breve análise de seu paideuma é esclarecedora dos critérios de seleção dos atributos que compõem algumas de suas *personas*.

3.1 Paideuma leminskiano

De uma noite, vim.
Para uma noite, vamos,
uma rosa de Guimarães
nos ramos de Graciliano.

Finnegans Wake à direita,
un coup de dés à esquerda,
que coisa pode ser feita
que não seja pura perda?

Existe uma consistente produção teórica acerca do interesse de Leminski por determinados autores. Acredito que conhecer as fontes onde bebe o poeta transforma a aventura da investigação num mapeamento em constante atualização. Ordenar o conhecimento, de forma a propiciar ao outro um encontro com determinado segmento da literatura, é estabelecer um paideuma. poema “operação de vista”, que serve de ep grafe a este tópico, apresenta algumas das predileções leminskianas.

Na primeira estrofe, em irônicos trocadilhos, estão Guimarães Rosa e Graciliano Ramos; na segunda, a sinédoque é usada para identificar James Joyce (1882/1941) e Stéphane Mallarmé (1842/1898). Se os quatro primeiros versos possuem um sentido poético de fácil identificação, os que lhes sucedem são mais enigmáticos. A escuridão como início e fim, se ilumina na imagem da rosa e no abraço dos ramos da árvore. O que fazer com a interrogação que encerra o poema? Tentar respondê-la é adentrar o labirinto sígnico proposto por Leminski, apenas para verificar que a grande questão é sua insolubilidade. A impossibilidade de uma resposta única para o enigma criado pelo poeta é potencializada na medida em que se

são frutos da tentativa de explicitar os fluxos de consciência das livres associações oníricas. Leminski enaltece a coerência arquitetônica do conjunto de obras de Joyce e reitera o título que se lhe atribui, o de maior prosador de todos os tempos.

Primeiro, é claro, pelo insuperável domínio dos poderes de som e sentido da língua em que escreve: a máquina material com que se expressa a alma de James Joyce só tem paralelo nos poderes sinfônicos de um Beethoven, de um Wagner, de um Stravinsky (e esse domínio sobre a arte é um domínio sobre a vida) (EAC2, p.221).

Esta reflexão é realizada no livro *Ensaio e Anseios Críticos*, sob o título de “o texto bastardo”, no qual Leminski intenta dar o devido valor a *Jacomo Joyce*. Este livro, o menos consagrado de Joyce, tem publicação póstuma e goza de menos notoriedade que os demais. Nele Leminski identifica uma aceleração no tempo do texto e da leitura; economia temporal, que segundo o poeta paranaense, é conquistada graças à força do monólogo interior, com sua súbita alteração da terceira para a primeira pessoa.

3.1.1 Limites ao léu

você para
a fim de ver
o que te espera

só uma nuvem
te separa
das estrelas

Com o intuito de relacionar o paideuma leminskiano à criação de *Catatau*, recorro a um texto de Leminski que apresenta a coletânea *La vie en close*³⁰. Em “Limites ao léu”, o título do texto, as definições do termo “poesia” não deixam dúvidas acerca das escolhas do poeta.

poesia “words set to music” Dante Alighieri, “uma viagem ao desconhecido”
Mikhail Bakhtin, “carnes e medulas” Ezra Pound, “a fala do infalível”
Goethe, “linguagem voltada para a sua própria materialidade” Jakobson, “permanente
hesitação entre som e sentido” Paul Valéry, “fundação do ser mediante a palavra”
Heidegger, “a religião original da humanidade” Walter Dill Scott, “as melhores palavras
na melhor ordem” Coleridge, “emoção lembrada na tranquilidade”
John Keats, “ciência e paixão” Alfred, Lord Tennyson, “se faz com palavras, não com
ideias” Mallarmé, “música que se faz com ideias” Italo Calvino, “separando
isso, um fingimento de coisas” Italo Calvino, “criticism of life” Matthew Arnold,
“palavra-coisa” arte, “linguagem em estado de pureza selvagem” Octavio Paz,
“poetry is to inspire” Bob Dylan, “design de linguagem” Delfino Di Najati, “lo
imposible hecho posible” Garcia Lorca, “aquilo que se perde na tradução” Robert
Rostand, “a liberdade da minha linguagem” TP, p.246).

³⁰ Primeiro livro póstumo de Leminski organizado por Alice Ruiz e lançado dois anos após sua morte.

Observo a ordem adotada: Dante via Pound, Maiakovski, Pound, Goethe, Jakobson, Paul Valéry, Heidegger, Novalis, Coleridge, Wordsworth, Alfred de Vigny, Mallarmé, Ricardo Reis/Fernando Pessoa, Fernando Pessoa, Mathew Arnold, Sartre, Octávio Paz, Bob Dylan, Décio Pignatari, Garcia Lorca, Robert Frost e Leminski. São vinte e um escritores, excetuando-se o próprio autor do texto. Para evitar o enfado de extensas descrições acerca dos autores mencionados em “Limites ao l u” o título do texto evidencia a impossibilidade de se demarcar suas referências com precisão), me ateno aos pontos em que as obras de tais escritores possibilitam estabelecer uma correlação com *Catatau*.

O primeiro autor mencionado, Dante Alighieri (1265/1321), é um florentino exilado na Toscana. A *Divina Comédia*, livro em cânticos que estabelece as bases da língua italiana moderna, afirma a visão medieval de mundo. Nele, a mescla de pessoas da sociedade local integra a criação da ficção. O papel do autor é o do herói, aquele a quem os espíritos confiam suas histórias. Muito embora seu olhar sobre o inferno seja o alvo das atenções na atualidade, suas visões sobre o purgatório e o paraíso se pautam na evidência de um final feliz.

Ezra Pound é o único a aparecer duas vezes no texto de Leminski. Além de poeta, o norte americano é músico e crítico literário, integrante dos movimentos Imagista e Vorticista. Durante sua adesão ao Imagismo, desenvolve um profundo conhecimento da poesia japonesa e chinesa. Importante referência para a poesia concreta brasileira, não acredita que a tradução de sentimentos seja tarefa da poesia. Sua obra inacabada *Cantos* é permeada por citações e alusões históricas e representa uma visão modernizada de Dante. Vinculado ao Fascismo italiano e acusado de anti-semitismo, no final da Segunda Guerra Mundial, Pound é considerado mentalmente incapaz, permanece internado por doze anos numa clínica em Washington e quando liberado retorna à Itália, onde permanece até sua morte.

O poeta russo Vladimir Maiakovski (1893/1930) é traduzido para o português por Bóris Schnaiderman, Haroldo e Augusto de Campos, dado que evidencia seu valor para o modernismo brasileiro. Bolchevique a partir dos quinze anos, depois da Revolução de 1917, conjuga sua atividade literária à política, integrando comissões de literatura, cinema e pintura. Adepto da estética cubo-futurista, considerada inepta para as massas a partir dos anos 1930, antes de seu controverso suicídio, produz ilustrações, cartazes e poemas que exaltam o Regime Soviético.

A obra de Johann Wolfgang von Goethe (1749/1832) influencia escritores como Machado de Assis e raciliano amos. Inicialmente conhecido por “ s sofrimentos do jovem erther”, dedicou-se, além da literatura, à criação de uma nova teoria da cor e aos estudos

botânicos. Foi um dos líderes do movimento romântico alemão *Sturm and Drang*³¹. O autor de “austo” também o mais importante escritor do classicismo de Weimar.

Além da menção do russo Roman Jakobson no texto que apresenta “*La vie en close*”, Leminski dedica ao linguista e criador das funções da linguagem o seguinte poema:

omza m p roman ssipovitch Jakobson

EU

O mundo desabava em tua volta,
e tu buscavas a alma que se esconde
no coração da sílaba SIM.
Consoante? Vogal? Um trem para Oslo.
Pares, contrastes, Moscous, línguas transmentais.
Na noite nórdica, um rabino, viking,
sonha um céu de oclusivas e bilabiais.

RO

Um mundo, o velho mundo, árvore no outono,
Hitler entra em Praga, Rússia, revolúzia,
até nunca mais!
A lábiavelar tcheca
só vai até os montes Urais.

PA

Roma, Rôman, romântico romã,
Jak, Jákov, Jákovson, filho de Jacó,
preservar as palavras dos homens.
Enquanto houver um fonema,
eu nunca vou estar só.
(TP, p.272)

Um dos objetos de estudo de Haroldo de Campos, os processos lingüísticos desenvolvidos por Jakobson são fundamentais para a poesia concreta. O poema evidencia a paixão de Leminski pela história europeia e pelas possibilidades inextinguíveis da criação de sentidos com a palavra.

Figura destacada na elite cultural francesa, Paul Valéry (1871/1945) frequenta o círculo de Mallarmé. Uma espécie de jornalista intelectual, seu trabalho em prosa supera o reconhecimento de seus menos de cem poemas. Considerado um dos últimos simbolistas, lança mão de aforismos sobre arte, história, música e eventos cotidianos.

A obra completa de Martin Heidegger (1889/1976), filósofo que influencia vários pensadores, consta de setenta volumes em sua edição alemã. No que tange ao interesse de Leminski por seu trabalho, creio que é suficiente pontuar o valor que o alemão confere à

³¹ A liderança do movimento, cuja tradução “empestade e impeto”, Goethe compartilha com Friedrich Schiller.

tradição filosófica e cultural, bem como apontar seus vínculos com o existencialismo e a fenomenologia. Preocupado em compreender o sentido do ser, Hiedegger investiga os modos de enunciação e expressão.

O Barão Von Hardenberg (1722/1801), conhecido por Novalis, postula que atos desconstrutivos e imaginação anárquica são necessários para a recuperação da subjetividade textual. Influenciado por Goethe e pela Revolução Francesa, acredita na possibilidade de uma revolução pela poesia e centraliza seu modo de pensar no transcendentalismo. A ele é atribuída a criação do símbolo mais durável do romantismo: a flor azul, que representa a perda de um jovem amor.

Os ingleses Samuel Taylor Coleridge (1772/1834) e William Wordsworth (1770/1850) foram os fundadores do Movimento Romântico na língua inglesa. A leitura crítica de Shakespeare, realizada pelo primeiro, auxilia na introdução do idealismo alemão na língua inglesa e a conhecida frase “suspensão da descrença” cunhada por este escritor de saúde frágil, cujos tratamentos levam ao vício do ópio. O segundo é um profundo admirador da natureza, elemento capaz de despertar os sentidos; numa abordagem neoplatônica, as personagens de seu livro, *Maladas Lúricas*, são crianças, loucos e incapazes que induzem à promoção da solidariedade social. Sua maior contribuição literária reside no impulso gerado rumo a reformas sociais.

O francês Alfred de Vigny (1797/1863) pertence a uma família aristocrática, que lhe provê uma educação inicial sob os cuidados de Jean Jacques Rousseau. Um dos primeiros autores franceses a se interessar pelo budismo prefere ser considerado filósofo a escritor e, mesmo sem publicar nos últimos anos de sua vida, seus diários, trazidos à público postumamente, são fundamentais para a compreensão de sua produção.

Stéphane Mallarmé, uma das referências fundamentais para a modernidade artística, representa, ao mesmo tempo, a culminação e superação do simbolismo francês. Seu poema mais conhecido “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*³²” cria as bases para investigações artísticas nas quais se destaca o papel do acaso. Dentre os artistas que definem os conceitos leminskianos de poesia, acredito que seja o jogo com os espaços em branco e a liberdade tipográfica anunciados pelo francês que o distinga dos demais.

Ricardo Reis é um dos heterônimos adotados pelo poeta português Fernando Pessoa (1888/1935), o qual, dentre as várias personificações do escritor, é quem adota a ode como forma de expressão. Pessoa, primeiro autor mencionado por Leminski a escrever na língua

³² Um lance de dados, jamais abolirá o acaso.

portuguesa, teve parte de sua educação na África do Sul, fato que lhe garante o domínio do inglês e possibilita as fundamentais traduções que realiza entre os dois idiomas. Ligado à astrologia e ao ocultismo, preferia manter sigilo sobre suas visões e relacionamento com o mundo espiritual.

Uma significativa parcela da produção poética do católico Mathew Arnold (1822/1888), escritor inglês a quem Leminski atribui a grandeza de fazer uma crítica da vida, é pautada pelo tema do isolamento psicológico. Professor de poesia na Universidade de Oxford introduz o hábito de palestrar em inglês ao invés do uso do latim. O existencialista Jean-Paul Sartre (1905/1980), intelectual francês engajado nos movimentos sociais do período, define a liberdade como característica fundamental do ser humano, o qual costuma hesitar entre sua consciência e o mundo objetivo.

Uma das personalidades marcantes da cultura latino-americana, o mexicano Octávio Paz (1914/1998) é um diplomata que provoca agitação cultural e polêmicas políticas; dentre suas preocupações literárias está o contraste entre Ocidente e Oriente em seus distintos processos de criação. Bob Dylan (1941), único que permanece vivo desta seleção de Leminski, é um dos ícones do movimento contracultural e sua contribuição para o *rock and roll*, explicita o interesse de Leminski por uma linguagem em estado selvagem, mediada pela razão.

Décio Pignatari é o único brasileiro desta lista realizada pelo poeta curitibano, dado que evidencia a importância a ele atribuída. O poeta concreto é mencionado também em um dos poemas de Leminski:

dia
dai-me a sabedoria de Caetano
nunca ler jornais
a loucura de Glauber
ter sempre uma cabeça cortada a mais
a fúria de Décio
nunca fazer versinhos normais
(TP, p. 78)

A relação de admiração e amizade que se estabelece entre Pignatari e Leminski é abalada quando o paranaense abraça aspectos contraculturais distintos dos padrões estabelecidos pela estética concreta. Isso não impede, todavia, que, depois da morte de Leminski, Pignatari participe da realização da terceira edição de *Catatau*.

Gabriel Garcia Lorca (1898/1936), assassinado por militantes franquistas é dramaturgo e poeta. Interessado também em música e pintura, valoriza a natureza e as paisagens espanholas. A Espanha de seu tempo é pouco tolerante no que concerne à opção

homossexual assumida pelo modernista, este fato vincula Lorca na luta contra o preconceito que sofrem ciganos, negros e judeus.

A obra de Robert Frost (1874/1963), antes de ter sua publicação nos Estados Unidos, seu país de origem, é veiculada entre os literatos do Reino Unido. O poeta é conhecido por suas descrições realistas da vida campestre e uso de um inglês coloquial. Seus poemas colocam em evidência elementos da natureza em seu papel de alento contra a solidão humana. O aspecto melódico de “*Stopping by woods on a snowy evening*”, alia simplicidade e emoção.

Whose woods these are I think I know.
His house is in the village though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.

My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.

He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.

The woods are lovely, dark and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.³³
(FROST, s/d, s/p).

As perdas tradutórias, enfatizadas por Leminski na menção a Frost, são potencializadas em função das rimas e da entonação, mesmo assim, uma imagem remota do lugar de onde fala o poeta se desprende da tradução de sentido. Permanece a narrativa, mas se perde o caráter melódico das aliterações, razão de ser da poesia. Permanece, e não é pouco, uma das imagens que caracteriza a Nova Inglaterra. Presença constante nos estudos de língua inglesa pela simplicidade da organização formal, os poemas de Frost se caracterizam pela intraduzibilidade e capacidade imagética.

³³Tradução que realizo com o intuito de pontuar a inevitável perda de entonação e sentido: Acredito que sei de quem é este bosque/ Sua casa, contudo, é na vila/ Ele não vai me ver parado aqui/ Pra ver seu bosque se encher de neve // Meu pequeno cavalo deve achar estranho/ Parar sem uma casa por perto/ Entre o bosque e o lago congelado/ A noite mais longa do ano //Ele chacoalha seus sinos/ A perguntar se tem algo errado // O outro único som é o varrer/ Do suave vento e do floco macio // O bosque é amável, escuro e profundo/ Mas eu tenho promessas a manter/ E milhas para ir antes de dormir/ E milhas para ir antes de dormir.

Encerrado o levantamento sobre as escolhas leminskianas em *La vie en close*, permanece uma espécie de nostalgia que se alimenta de símbolos para conferir sentido à vida. Coerente em sua devoção pela experimentação da escrita, o paideuma leminskiano enaltece o som e a simplicidade da forma, busca transcender limites e aposta na revolução. Poetas que são também ensaístas, jornalistas e professores: é a este grupo que Leminski se direciona. No intuito de compreender melhor as potências da vida acolhe aqueles que apostam na inesgotabilidade da compreensão e na transcendência da razão.

3.1.2 Meu eu brasileiro

quisera poder pensar
como se faz no velho mundo
eles me querem espelho
como se não tivesse mistério
essa minha falta de assunto

Depois de investigadas as predileções de Leminski no âmbito internacional (com a inclusão de Pignatari), é preciso ainda estabelecer possíveis relações entre *Catatau* e a literatura nacional. O título do sub-tópico e também título do poema que adoto como epígrafe; nele o poeta evidencia a diferença entre pensamento europeu e brasileiro, enfatizando a impossibilidade de ser espelho da Europa. Misteriosa, a falta de assunto que permeia a produção leminskiana pode ser considerada característica da produção artística nacional?

Não ter sobre o que pensar, enquanto possibilidade de mistério, complexifica os processos de criação, pois faltar assunto pode se relacionar com a busca Zen. Investigar distinções entre o modo de pensar europeu e o brasileiro é se voltar para a própria linguagem, já que nela que pensamento e expressão se organizam. Ao afirmar não ter assunto, Leminski cria mais um enigma estreitamente vinculado à vinda de Descartes ao Brasil e a desconstrução da lógica cartesiana em *Catatau*. De acordo com Carlos Augusto Novais, merecem destaque os seguintes vínculos do romance-ideia com a produção literária brasileira:

[...] a proposta antropofágica de Oswald de Andrade e seus pontos de contato com a prosa poética deste autor, em especial com *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), a primeira, reconhecida por muitos críticos como inauguradora da prosa de invenção no Brasil; [...] o projeto intertextual de *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, marcado pela apropriação de textos de fontes diversas, estabelecendo um intrincado jogo de empréstimos; [...] a inventividade lexical de Guimarães Rosa, fartamente exercida no *Grande Sertão Veredas*, de 1956; [...] as *Álalias* (1964-1984), de Haroldo de Campos, com ênfase na ruptura dos limites entre prosa e poesia, na rarefação do enredo e na construção sonora do texto; [...] a prosa caótica e delirante de Waly Salomão (*Me Segura qu'Eu Vou Dar um Rolo*, de 1972), e a escrita ágil e guerrilheira de Torquato Neto, recolhida n' *Os Últimos Dias de Paupéria*, em 1973 (NOVAIS, 2008, p.16).

No t3pico que trata da arte moderna brasileira, aponto o pioneirismo das obras de M3rio e Oswald de Andrade e sua influ3ncia na inven33o da narrativa catatauesca. No que concerne aos aspectos tradut3rios e na abordagem do Movimento Concreto, discorro sobre a pot3ncia da obra de Haroldo de Campos.

A busca pela liberdade no uso da linguagem, propagada na escrita dos Andrade, embasa as explora33es ling3ísticas modernas, pois abre caminho para investiga33es comprometidas com as interrela33es entre a atualidade da linguagem e do mundo. An3lises dos v3nculos da personagem criada por Leminski em *Catatau* e Macuna3ma s3o abundantes na fortuna cr3tica do romance-ideia e permitem estabelecer paralelos com esta esp3cie de deslocamento da raz3o que estrutura as duas narrativas.

Oswald de Andrade, em *Mem3rias Sentimentais de Jo3o Miramar*, aborda um universo mais prosaico que o desenvolvido em *Catatau*, mas a linguagem que n3o se entrega facilmente ao leitor pode ser percebida em ambas as obras. A imbrica33o entre prosa e poesia, a fragmenta33o textual, os neologismos e a pontua33o irregular que caracterizam a cr3tica oswaldiana 3 burguesia, fazem parte tamb3m do repert3rio de Leminski. Em *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade realiza o projeto iniciado em sua obra anterior; se a liberdade da primeira se det3m numa esp3cie de colagem gramatical realizada sobre uma estrutura tradicional, na segunda 3 a pr3pria arquitetura do texto que apresenta substanciais altera33es. Ao parodiar g3neros liter3rios, este “n3o livro” oswaldiano 3 permeado pelo humor e pelos trocadilhos.

Mencionado no poema de Leminski que utilizo de ep3grafe ao t3pico que delimita seu paideuma, Guimar3es Rosa 3 o autor da saga de Riobaldo e sua enigm3tica rela33o com Diadorim no sert3o brasileiro. Das poss3veis correla33es que podem ser estabelecidas entre os dois romances, destaco as elipses temporais, a aus3ncia de cap3tulos e a constru33o labir3ntica como met3fora da vida. O invis3vel interlocutor de Riobaldo em *Grande Sert3o Veredas* compartilha com Occam, monstro semi3tico de *Catatau*, a caracter3stica de lan3ar interroga33es. De modo similar ao desenvolvido por Leminski em sua narrativa, Guimar3es Rosa nomeia uma imensa gama de pessoas e lugares, os quais, propositadamente, atordoam o leitor. Escrito em primeira pessoa, o romance roseano tamb3m se relaciona a *Catatau* por potencializar a prolifera33o de sentidos.

As atitudes contraculturais adotadas pelos tropicalistas encontram na figura de Waly Salom3o (1943/2003) um de seus expoentes. Algumas de suas parecerias musicais, como “apor barato” e “Mel”, s3o gravadas por Caetano Veloso e Maria Bet3nia e posteriormente

interpretadas por Adriana Calcanhoto e “... appa”. *Me Segura qu’Eu Vou Dar um Troço*, livro mencionado por Novais, tem projeto gráfico de Hélio Oiticica e foi escrito na prisão, numa linguagem que se aproxima da barroca pela abundância de alegorias e paródias. O artista polifônico baiano se torna amigo de Leminski, a quem concede entrevista no programa “... de angarda” na década de 1970. Também a personagem principal do filme *Região de Matos*, dirigido por Ana Carolina (2003). Quando trabalha no Ministério da Cultura, sob o comando de Gilberto Gil, tenta introduzir livros entre os itens das cestas básicas, distribuídas aos brasileiros com baixa renda familiar.

É Waly Salomão quem organiza a publicação do livro *Os Últimos Dias de Paupéria* de Torquato Neto, com quem havia publicado o único exemplar da revista *Avilouca*. No poema “Cogito”, Torquato Neto evidencia a presença do ser, mas não de um ser cuja razão soluciona dúvidas, e sim de um ser que adota o aspecto inexplicável do mundo diante de seu inexorável fim.

peçoal intransferível
do homem que iniciêi
na medida do impossível

eu sou como eu sou
agora
sem grandes segredos dentes
sem novos secretos dentes
nesta hora

eu sou como eu sou
presente
desferrolhado indecente
feito um pedaço de mim

eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranqüilamente
todas as horas do fim.
(NETO, 1973, s/p).

Sismógrafo da produção cultural nacional nas décadas de 1960 e 1970, Torquato Neto transita por sistemas estéticos de modo crítico e irreverente. Muito embora seu envolvimento com a contracultura tenha garantido sua inserção no panorama da arte brasileira, sucessivas crises depressivas levam-no ao suicídio. Desgostoso com a institucionalização da produção contracultural, em sua carta de despedida enfatiza o desejo de se manter fiel àquilo que acreditava ser um movimento de substancial alteração social. Toninho Vaz, que redige a biografia de Leminski, também publica um livro sobre a vida de Torquato Neto.

3.1 Vidas que interessam

vida e morte
amor e dúvida
dor e sorte

quem for louco
que volte

Leminski redige biografias de quatro figuras notórias: João da Cruz e Souza (1983), Matsuo Bashô (1983), Jesus (1984) e Leon Trótski (1986). As escolhas leminskianas se pautam no genuíno interesse por personalidades que produziram suas obras a partir de diferentes tipos de exílio. Considero importante pontuar que, assim como Leminski, os quatro biografados morreram precocemente. Para Alice Ruiz, que assina a apresentação de *Vida*³⁴, é a identificação do poeta que impulsiona este tipo específico de pesquisa literária.

Paulo Leminski, a quem não interessava nada que não contivesse idéias e poesia, viveu nessa vida como um exilado. Como alguém que está fora do seu verdadeiro habitat. E precisa reinventar, através de signos, símbolos, sonhos e palavras, um simulacro mais próximo de seu conceito de vida. A poesia é como uma testemunha desse estranhamento (RUIZ *in*: LEMINSKI, 2013, p.13).

Longe de compor uma série de biografias romanceadas, o conjunto de textos é um pretexto para elucidar questões pertinentes às angústias que assolam o poeta. Na provinciana Curitiba, a carência de interlocutores faz com que o poeta se debruce sobre personalidades provindas de locais distantes dos grandes centros culturais. A solidão de Leminski, revelada em boa parte da sua produção literária, caracteriza também os quatro biografados; mas para além da solidão, investigo elementos que possam conduzir “alma” de *Catatau*. Acredito que mesmo tendo sido redigidas depois de *Catatau*, o conteúdo desenvolvido por Leminski a partir do seletivo grupo permitirá identificar elementos que esclareçam a adoção da figura de Descartes para protagonizar o livro transmutado em filme.

Ao colocar em prática o procedimento adquirido via tropicalistas, em sua retomada da antropofagia modernista, Leminski se projeta no outro e com ele se identifica. Incorporar emanções anímicas que amenizem a incompletude do ser não deixa de ser uma maneira de gerar e questionar sentido, de trazer para a vida a potência de plenitude que caracteriza a fruição estética.

³⁴ As biografias, publicadas separadamente ao longo dos anos 1980 pela Editora Brasiliense, são reunidas no livro *Vida* pela Editora Sulina em 1990. Em 2013, é lançada uma nova edição pela Companhia das Letras.

3.1.1 Ironia em Cruz e Sousa

ao lado negro, do lado da minha mãe.

O clima que permeia a biografia de Cruz e Sousa é de tristeza e admiração. O texto de Leminski transita entre vida, poesia e história. Além de se ater às qualidades da escrita do biografado, o poeta paranaense aponta as dificuldades e a sorte de um negro que, nascido escravo, foi criado e educado na Casa Grande. No texto sobre o poeta catarinense constam três dedicatórias: a primeira, que serve de epígrafe a este tópico, representa o tributo à ascendência negra materna; a segunda, para o compositor e amigo Gilberto Gil, “mimo de todos os orixás” (VID, p.18)³⁵ aponta a proximidade de Leminski com o panteão dos deuses afro-brasileiros; a terceira, dedicada para a historiadora Cassiana Lacerda, enfatiza o amor ao símbolo.

De acordo com o escritor paranaense, a vida de alguns poetas parece ser regida por uma figura de retórica; a de Cruz e Sousa pode ser comparada a um oxímoro, “a figura da *ironia*, que diz uma coisa dizendo o contrário” (VID, p.21). A ironia é o primeiro procedimento adotado na dialética socrática e consiste em enaltecer a sabedoria do interlocutor para evidenciar suas contradições. Trágica ou cômica, na literatura ela costuma explicitar a frustração de expectativas acerca dos acontecimentos. Em Cruz e Sousa, segundo Leminski, a ironia pode ser detectada, entre outras coisas, pelo fato do simbolista ter nascido em Desterro e vivido no Encantado³⁶.

Além da ironia, outra questão abordada, que me parece essencial para Leminski, é a superação do parnasianismo pelo simbolismo. Mesmo que ambos representem especializações do romantismo, ao opor a frígida construção do primeiro ao caráter melódico do segundo, o poeta curitibano atribui aos artistas do Movimento Simbolista a inauguração da Modernidade. Primeiro movimento artístico a ter um nome semiótico, seus adeptos chamam de símbolo o elemento que as teorias da linguagem atribuem o nome de ícone.

Não verbal, o ícone nunca é exaustivamente coberto pelas palavras, restando sempre uma área transverbal, uma mais valia, um sexto sentido além das palavras. Os simbolistas intuíram essa terra-de-ninguém-que-seja-a-palavra. E nela plantaram sua bandeira (VID, p.58).

³⁵ O livro *Vida*, publicado em 2013, é indicado pela sigla VID.

³⁶ Florianópolis, cidade onde nasceu Cruz e Sousa, era chamada “Ilha de Nossa Senhora do Desterro” ou simplesmente “Ilha do Desterro” quando Cruz e Sousa faleceu, no Rio de Janeiro, morava na “Ilha do Encantado”.

autor de “Cruz e Sousa - o negro branco” lembra que o simbolismo evidencia a saudade que a poesia sente pela música e a seleção que faz de poemas de seu biografado é repleta de sofrimento, sensualidade e loucura. Ao priorizar o som das palavras, Leminski aponta a musicalidade de Cruz e Sousa, invoca a ancestral ligação entre canção e poema e aborda relevantes questões culturais brasileiras.

3.1.2 Cinismo em Bashô

um salto de sapo
jamais abolirá
o velho poço

A segunda biografia do livro *Vida* é a de Matsuó Bashô, samurai nascido no século XVII, cujo mérito reside na elevação do haikai a um dos possíveis modos de se atingir a iluminação. A profundidade da poesia japonesa provém da intensa concentração, à luz do Zen, dos significados da vida humana. O texto, separado em tópicos de acordo com as estações do ano, revela o valor que os budistas atribuem à natureza. Para o samurai, Leminski dedica também “ai para Bashô”.

SEM P
NEM M ãE

AIS
(TP, p.140).

A busca da revelação, presente na redação de um haikai, é explicitada no texto biográfico. Em “Bashô – a lágrima do peixe”, Leminski afirma que “só a solidariedade, no sentido mais cósmico, pode minorar este fundamento da condição humana, feita de miséria, carência e penúria de ser” (VID, p.127). O poeta enfatiza ainda que se no cristianismo a dor deva ser suportada com humildade, para o guerreiro Zen é fonte de graça e diversão, pois tendo que conviver com o sofrimento, deve-se buscar uma maneira de transmutar seus efeitos.

A observação da natureza como modo de compreender verdades faz parte da cultura japonesa e a busca do Zen - estado de elevação espiritual almejado pelos orientais -, é praticada por Leminski em poemas e no judô. O Zen implica suspender o pensamento, pois para atingi-lo é preciso “instaurar o nada dentro do rio do pensar, criando um pensar sem objeto, um puro objeto que se compraz apenas no simples ato de fluir, sem nada dentro.” (EAC2, p.184). Em *Estô*, em som e imagem o rio flui, o vento sopra e o mar vai e vem num ritmo lento, numa atenção aos elementos da natureza, com seu tempo e beleza reais.

O nada é a conquista Zen; a inferência de sentidos a este nada que se torna plenitude é uma das qualidades das artes orientais. Numa analogia com a semiótica peirceana, a conquista Zen pode ser imaginada da seguinte forma:

[...] a tentativa de recuperar a Primeiridade, o ícone, a experiência pura, antes das palavras, uma experiência artística, a arte sendo, sempre, a tentativa de transformar uma Terceiridade, símbolos, palavras, conceitos, em Primeiridade (percepção, formas físicas, cores, materialidades) (VID, p.128).

Um paralelo ocidental da experiência Zen, de acordo com Leminski, seria o cinismo grego, pois ambos visam atingir a consciência sem o intermédio das palavras. Os cínicos evidenciam a repulsa por Atenas em atitudes como a simplicidade das vestes, o despojamento e a peregrinação, os quais representam uma proposta alternativa de existência.

As anedotas acerca de Diógenes, um dos principais adeptos do cinismo, segundo Leminski podem ser comparadas a *koans*, pequenas histórias que contêm exemplos de sabedoria utilizados pelos japoneses: “Diógenes, ao meio dia, procurando um homem com uma lâmpada acesa, é um *koan* perfeito. Como *koan* é aquilo de Diógenes mandar sair da frente de seu sol um Alexandre Magno que lhe oferecia a satisfação de qualquer desejo”. (VID, p.130).

Assim como Leminski, a Diógenes também é atribuída a alcunha de cachorro, seja pela relação etimológica com o termo cínico, seja pelo fato que as lendas que permeiam a existência do filósofo de Sínope costumam enfatizar a voluntária atitude em conduzir a vida com a liberdade típicas dos cães.

o pauloleminski
é um cachorro louco
que deve ser morto
a pau a pedra
a fogo a pique
senão é bem capaz
o filhodaputa
de fazer chover
em nosso piquenique
(TP, p.102).

De Bashô a Diógenes, passando por Leminski, o que detém minha atenção é o renitente desagrado em relação aos modos de vida adotados por distintas civilizações. Em busca da iluminação, Bashô adota o Zen e Diógenes peregrina com sua tocha em busca de um homem verdadeiro ou honesto. Qual o caminho adotado por Leminski? Que relação ele estabelece entre o Zen e o cogito cartesiano? Se o tema central do Zen é a superação das

dualidades e a dissolução dos maniqueísmos, é nos eventos vulgares e cotidianos que deve se manifestar a mais profunda espiritualidade.

A biografia do guerreiro japonês, que viveu em busca da essência na matéria, é encerrada com haicais de Ezra Pound, Haroldo de Campos, Jorge Luís Borges e Octávio Paz; a eles são acrescentados poemas do próprio Leminski.

3.1.3 Enigma em Jesus

Foram os profetas que inventaram o futuro,
assim como os poetas inventarão o presente
e os homens de ação inventam o passado sem cessar.

O tom coloquial é a marca do texto e a complexidade tradutória é sua força motriz. A narrativa gira em torno de uma criança que desaparece sem deixar vestígios, para retornar num ritual de batismo, profetizar e ser assassinada três anos depois. A este panorama, o autor acrescenta informações sobre as escrituras do judaísmo e do cristianismo, dignas de sua estadia de dois anos no mosteiro beneditino paulista. Leminski se debruça sobre os textos sagrados para elucidar a profetizada vinda de um messias; sua abordagem, contudo, mais do que revelar a presença de Deus entre os humanos, tem por meta contextualizar o sujeito histórico, Jesus.

De acordo com o poeta, mesmo que as religiões provindas do Oriente Médio aparentem uma divergência intransponível, elas afirmam os mesmos princípios “o tribal monoteísmo patriarcalista, o moralismo fundado em regras estritas, a tendência ao proselitismo expansionista, a intransigência” (VID, p.161). Ele lembra ainda que, desta região, a mais rica da antiguidade, surgem o alfabeto, a moeda e os principais mitos ocidentais.

Jesus não deixou nada escrito, assim como Buda e Sócrates. Seu legado é inicialmente propagado oralmente, depois em traduções provindas de várias fontes assaz contraditórias, selecionadas e transformadas ao longo do tempo. É a primeira personagem ocidental a respeito de quem são preservados tantos dados biográficos. Ao lembrar que o impacto da vida de Jesus é tão intenso que sua vibração não se esgota, Leminski afirma “alvez, ser Deus se a apenas isso” (VID, p.165).

O poeta se detém nas diferenças entre a língua grega e a hebraica para explicitar algumas das transformações de sentido por que passa a palavra de Jesus. O termo “profeta” de origem grega e a palavra “nabi” provém do hebreu. O nabi não profetiza simplesmente, não

apenas prevê o futuro. A língua hebraica tem por característica poder se referir simultaneamente ao passado e ao futuro, o que impede de saber se determinada narrativa se refere a algo que está por vir ou se já faz parte do passado. No tempo de Jesus, ser um nabi não era tão raro; caracterizado pela possibilidade de ser possuído por Deus e usar a palavra em seu nome, é uma espécie de louco que goza de impunidade, como velhos e crianças. Seu destino, todavia, costuma ser trágico, tendo uma vida perpassada por exageros, excentricidades e possibilidades de milagres.

O enigma acerca da adolescência de Jesus, sobre a qual não se tem informação, atravessa o texto do início ao fim, com algumas investidas leminskianas nos evangelhos apócrifos. O marco basilar, todavia, é o batismo realizado por João Batista “ ritual da lavagem espiritual’ em riachos, rios e mares, universal, como o caráter sacro das águas vivas” VID, p.171). De acordo com Leminski, o processo de batismo lembra a passagem de autoridade nos mosteiros Zen³⁷.

Aparentemente devotado a Deus desde a infância, a vida de um nabi é permeada por deliberada privação: sem muitos cuidados com o corpo, sem vinho (mais um paradoxo em relação à última ceia) e sem prazeres sexuais. Muito embora nada se saiba sobre sua aparência física, às imagens de Jesus adaptadas ao longo do tempo, Leminski atribui o excesso de amor.

Uma espécie de revelação de algum mistério dá origem à epifania. As parábolas, desvio do caminho na tradução grega, de certa forma, visam possibilitar epifanias; revelam ocultando, velam e revelam simultaneamente. O que importa, é que nunca se pode precisar o sentido de suas afirmações. Consideradas ícones por Leminski, as parábolas de Jesus produzem informação, são signos emissores de sentido. Este tipo de linguagem se assemelha à dos poetas, que criam um discurso paralelo numa linguagem cifrada. Pautado nos evangelhos, Leminski enfatiza que Jesus adora jogos de palavras. As charadas e os trocadilhos do cristianismo potencializam enigmas, fazem proliferar sentidos.

Criador de um socialismo utópico, Jesus inventa a alma, uma espécie de supersigno que engloba a todos dentro de si, pois “exterior e interior tendem a se encontrar num ponto infinito” VID, p.217). Ao interiorizar os ritos, em sua virtude taumatúrgica, o filho do Deus cristão afirma a santidade da pobreza e do desapego às posses. A sua maior revolução, contudo, é o apocalipse, mito profundo que visa o acerto de contas entre os miseráveis da terra e seus exploradores.

³⁷ Leminski indica o livro “A transmissão da Impada” como fonte de referência para se compreender o ritual.

No auge do poderio romano, Leminski indaga como é possível que um homem que fala uma língua “algo assim como o guarani do araguaí” (VID, p.192) se torne tão importante. Certamente ele se refere às dificuldades enfrentadas na divulgação de textos redigidos em português, tema recorrente em alguns de seus ensaios³⁸.

Na tentativa de identificar parâmetros comparativos entre as personalidades escolhidas por Leminski percebe a permanência de um interesse no despojamento e na simplicidade de vida, conquistas da sabedoria interior. No texto sobre Jesus, identifico o desejo de imortalidade, a vontade de ser eterno mesmo que em outro tipo de corpo: um corpo de textos que pode prescindir até mesmo da assinatura de seu autor.

3.1.4 Paixão em Trótski

en la lucha de clases
todas las armas son buenas
piedras
noches
poemas

Oportunidade para discorrer sobre a Revolução Russa: este parece ser o objetivo da biografia de Leon Trótski, redigida um ano depois que Mikhail Gorbachov assumiu a direção da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Muito embora em 1986 o Brasil se encontre mais arejado no que concerne à repressão ditatorial, o texto de Leminski não deixa de ser subversivo em Curitiba, onde a menção ao comunismo representa uma ameaça ao bem estar social.

O poeta curitibano se ancora na capacidade profética da literatura, afirmando que para se entender a Rússia preciso ler “ os Irmãos eram zow”, romance escrito por Dostoiévski quarenta anos antes da revolução. Leminski enfatiza que o parricídio, tanto no romance quanto na revolução, é um dos elementos a transformar civilizações; outro elemento que destaca é o caráter antecipatório e mágico da arte.

Leminski se debruça sobre as diversas etnias que compõem a região da revolta e estabelece distinções entre duas outras revoluções: a francesa, no que tange às práticas intelectuais e sociais; e a inglesa, no que concerne aos modos de vida advindos da produção industrial. Aponta questões paradoxais do partido e explicita algumas de suas disputas internas.

³⁸ Em entrevista a Cao Guimarães, quando indago sobre a visibilidade internacional de *Ezra*, ele afirma que a grande dificuldade é traduzir o texto de Leminski.

Judeu ucraniano, filho de pai lavrador e mãe intelectualizada, a família de Liev Davidovitch Bronstein mora no campo, desfrutando de liberdade em relação aos cultos religiosos; este dado legitima a grandeza do pensamento crítico que caracteriza Trótski. Assim como para Lênin, que também nasce em uma família abastada, a revolução é fruto de um intelecto apaixonado. Stalin, filho de um sapateiro pobre é o único a ter origens populares. Ao priorizar o relacionamento entre Lenin, Trótski e Stalin, o autor destaca a inteligência prática do primeiro, o intelectualismo egóico do segundo e a capacidade estrategista do terceiro. O poeta enfatiza ainda o caráter irônico da vida, na qual “s os bem alimentados podem lutar pelos famintos” VID, p.267).

A adesão de Trótski ao marxismo não foi imediata, e mesmo depois de se posicionar ao lado de Lenin, o ucraniano muda de opinião com facilidade. Com a tomada do poder e a ascensão de Lenin, Trótski se torna uma espécie de embaixador da União Soviética, o comissário do povo para Assuntos do Exterior; pouco tempo depois, passa a exercer o cargo de ministro da Guerra e cria o Exército Vermelho. Muito embora o texto “Trótski – a paixão segundo a revolução” apresente dados fundamentais para a compreensão do comunismo soviético, volto minha atenção para elementos que possam se revelar importantes para a transcrição de *Catatau* em *Estô*.

Mais do que o estabelecimento do socialismo, me interessa a relação entre revolução e arte, haja vista a relevância das vanguardas russas no panorama europeu. As mudanças radicais no conceito de arte, que acontecem a partir do início do século XX, são marcadas por um intenso intercâmbio com a Rússia, a exemplo de Serguei Diaguilev, cujas produções de balé contam com a participação de artistas de várias áreas, num projeto que potencializa significativamente a cena artística moderna.

A partir do triunfo da revolução, em 1917, o *Prolenkult* é o órgão responsável pela arte que deve ter seu foco no proletariado. Até o final dos anos 1920, vigora na Rússia uma espécie de liberalização de diretrizes que admite certa interferência externa. A NEP, Nova Política Econômica, vê surgir uma legítima expressão artística, ocasião em que Maiakovski afirma “sem reforma revolucionária, não há arte revolucionária” VID, p.320). Nestes anos se desenvolve o Formalismo Russo, que distingue autores como Roman Jakobson e Mikhail Bakhtin. Trótski produz ensaios literários que impressionam por seu brilho e solidez. Talentos como Serguei Eisenstein, Djiga-Viértov, Wassily Kandinsky, Kassemir Malevich, Marc Chagall e El Lissitzki têm o auge de sua produção neste período. Nascidos no regime czarista, muitos deles apoiam a implantação do comunismo.

É a partir dos anos 1930, com a imposição do Realismo Socialista, que a mais tênue liberdade de pesquisa é cerceada. Sob as imposições do partido, o produtor de obras de arte passa a ser um operário como os outros, alvo da mais implacável censura. Alguns artistas abandonam o país, outros sucumbem diante do poder ditatorial. Até a abertura política soviética, pouco se sabia acerca da produção local. Depois disso se pode constatar que as novas tendências criativas foram mesmo sufocadas, ou simplesmente haviam esgotado suas forças.

Mas voltando a Trótski: o que ele tem em comum com Descartes de *Catatau* e *E[isto]*? O que ele compartilha com Cruz e Sousa, Bashô e Jesus? O que caracteriza sua individualidade? Trótski faz inúmeras viagens, algumas por opção, a maior parte delas por necessidade de fuga e outras como prisioneiro. A paixão que nutre pela ideia de uma sociedade melhor perpetra incontáveis assassinatos; seu legado literário, contudo, lhe garante uma espécie de salvo conduto dentre as personalidades históricas. Diante das propaladas atrocidades de Stalin, ele passa a ser quase uma vítima do comunismo ao qual tanto serviu.

Sobre o assassinato de Trótski, Leminski é enfático ao envolver a participação do muralista mexicano David Siqueiros. No ano em a biografia é escrita, a notoriedade da pintora Frida Kahlo não havia atingido a fama hollywoodiana responsável por promover seu marido, o também muralista Diego Rivera, a um importante membro da conspiração. Exilado no México, antes do atentado, Trótski afirma para André Breton, um dos fundadores do Movimento Surrealista, que a arte deve permanecer fiel a ela mesma para poder ser a aliada de uma revolução. Para Leminski, ele disse isso tarde demais.

Observado na poesia e nas biografias, resta ainda pensar o paideuma leminskiano no que concerne a sua prática tradutória. Por exigir um tipo especial de realização, a tradução implica um esforço intenso nos processos de identificação com o objeto escolhido.

3.2 Traduções leminskianas

Essa língua não é minha,
qualquer um percebe.
Quando o sentido caminha,
a palavra permanece [...]

Pedra de base da história humana em seus processos de troca e subjetivação, a tradução explicita o desejo de desvendar o desconhecido, bem como evidencia a possibilidade de gerar informação para quem ignora a língua original do texto traduzido. Parece-me que Leminski pratica a tradução não apenas para aprofundar seu conhecimento, mas também na

tentativa de potencializar o diálogo ao seu entorno. Assim como Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Julio Plaza, os quais desenvolvem a partir de Ezra Pound as possibilidades da tradução criativa, Leminski prioriza a busca de algo que transcenda as palavras, valorizando intervalos, silêncios e lacunas textuais.

O professor da Universidade Federal do Paraná, Maurício Mendonça Cardozo, identifica processos tradutórios nas apropriações leminskianas e enfatiza que o poema “Ler pelo não” quase um m todo para se entender a tradução a partir de Leminski

Ler pelo não, quem dera!
Em cada ausência, sentir o cheiro forte
do corpo que se foi,
a coisa que se espera.
Ler pelo não, além da letra,
ver, em cada rima vera, a prima pedra,
onde a forma perdida
procura seus etcéteras.
Desler, tresler, contraler,
enlear-se nos ritmos da matéria,
no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
navegar em direção às Índias
e descobrir a América.
(TP, p.223).

Ao enfatizar que a tradução se apresenta de duas formas na obra do poeta curitibano, Cardozo destaca o papel de instrumento da poesia, quando o alvo é a recuperação da informação, e a utilização do conceito de ícone peirceano, cuja abrangência atravessa trocas autorais com olhos voltados para transformações sociais.

Para o poeta curitibano, um texto é um tipo especial de morto que recebe sopro vital na relação com o leitor, tradutor ou intérprete. Traduz Walt Whitman, John Fante, Samuel Beckett, Lawrence Ferlinghetti, Alfred Jarry, James Joyce, John Lennon, Yukio Mishima e Petronio. No livro *Ensaio e anseios cr̄pticos* publica textos sobre os objetos de suas traduções, os quais servem de norte para se compreender seu paideuma. As traduções poderão ser o novo foco de atenção das editoras, já que as demais obras têm sido largamente republicadas nos últimos anos.

Procedimento recorrente nas investigações culturais de muitos autores, a tradução guarda em si a impossibilidade da fidelidade absoluta e diante da inevitável traição, a opção leminskiana é trair a todos como alternativa única para não trair ninguém. Ao analisar o poema “se mar for terra, se trans for mar”, Cardozo enfatiza:

Diante desse mundo todo em transformação, não há um lugar concreto e estável de ancoragem, um horizonte cais, porto seguro, fortaleza imóvel e intocável ou qualquer forma de abrigo dos sentidos que resista ao fluxo inexorável do tempo. Esse navegar é um lugar e é um lugar do naufragar adiante: na vida como na poesia, no mar como na tradução (CARDOZO, 2010, p.160).

O naufrágio ou a deriva podem não representar um fim, mas apresentar uma nova etapa na vida da obra em seus processos de mutação. Ao considerar que a forma é resultado de processos de conteúdos, o conjunto das obras traduzidas por Leminski evidencia o interesse pelo modernismo literário e a contracultura. Depois de relançados seus dois romances, o conjunto de poemas e ensaios, falta ainda novas publicações de suas traduções, para que a obra de Leminski possa ser mais bem compreendida na cena contemporânea.

Ao identificar características acerca da conceitualização do que é o contemporâneo, Giorgio Agamben enfatiza a relação de aderência e distanciamento temporal, com sua dissociação e anacronismo. Ao lançar mão de um paralelismo entre poesia e contemporaneidade, postula que é mais importante prestar atenção na escuridão de seu tempo do que perceber suas luzes.

Perceber no escuro do presente esta luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. [...] E por isso ser contemporâneo é uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber neste escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, 2009, p.65).

Os escuros do presente citados por Agamben e o caráter investigativo da produção de Leminski mencionado por Cardozo podem ser tratados como espaços em devir. A contemporaneidade de uma obra reside, entre outros fatores, em sua capacidade de dilatação para outros tempos, na presentificação de seus conteúdos, os quais, apreendidos em determinada época, se estendem às demais. As pesquisas literárias e artísticas, dentre as quais se inclui a tradução, potencializa a inesgotabilidade da potência sígnica, que emerge em novas camadas interpretativas em busca de atualização.

A tradução de *Folhas da relva* de Walt Whitman (1819/1892) homenageia o escritor norte americano cuja obra, segundo Leminski, está para a revolução norte-americana assim como a de Maiakóvski está para a revolução russa. Defensor dos ideais da democracia, Whitman introduz um novo conceito de subjetividade na expressão poética.

Leminski traduz John Fante (1909/1983) para entender melhor Charles Bukowski. *Ask the Dust*³⁹ é um híbrido de prosa e poesia que narra a saga de um desqualificado. O monólogo interno do pícaro Bandini versa sobre o ato de escrever, explicitado nas agruras de um escritor em busca de grandeza na Hollywood no final dos anos 1930. *Pergunte ao p*⁴⁰, tradução literal do título, é uma novela picaresca⁴⁰, que surpreende Leminski pelas sutis ambiguidades e pela modernidade da escritura. Esta modernidade é identificada na “liberdade com as v rgulas e a pontuação, com o registro de di logos e transcrição de cartas” EAC2, p.191).

O ensaio “*Double ‘John’ Fantasy*”, reflexão de Leminski sobre John Fante, enfatiza, mais uma vez, o valor de Joyce para a literatura. No texto do compositor estadunidense, a menção à cegueira do irlandês assegura, para a satisfação do tradutor, que Fante é familiarizado com as inovações lingüísticas da estética joyceana. Neste caso específico, a afinidade se estende também ao enfrentamento de problemas de saúde. Além de compartilharem a educação em col gios esu tas, suas obras “apresentam um catolicismo entranhado, explodindo em manifestações blasfemas, negado, mas sempre afirmado, obsessivo, atrav s da pr pria negação” EAC2, p.191). Este vínculo profundo com a religião transparece também na produção leminskiana.

A edição de *Malone Morre* feita por Leminski está esgotada. O ensaio “Beckett, o apocalipse e depois”, o poeta curitibano conta que redigiu sua tradução tendo a cada lado uma das versões realizadas por Samuel Beckett (1909/1989)⁴¹. Para Leminski, o exílio do idioma natal é a dor máxima, símbolo de solidão cultural e incomunicabilidade. Secretário de Joyce no período em que o escritor de *Finnegans Wake* é acometido pela cegueira, Beckett circula em meio à sofisticada literatura. A insolúvel precariedade da vida de seus personagens denota uma desesperança integral, uma tendência para o niilismo e o ceticismo que só encontra barreira em sua crença na literatura. Típicos híbridos da modernidade, as obras de Beckett se aproximam da produção de James Joyce e de Franz Kafka. Do primeiro herda o enredo rarefeito, as ambiguidades verbais e o humor cruel; do segundo, a tendência alegorizante destituída de compromissos naturalistas. “desespero metafísico de Beckett também um apocalipse da literatura, um *day after* da literatura escrita, diante do desenvolvimento de

³⁹ No ano de 2006, *Ask the Dust* é adaptado para o cinema sob a direção de Robert Towne; o lançamento tem o selo da *Paramount Pictures* e conta com a atuação de Colin Farrel, Salma Hayek e Donald Sutherland.

⁴⁰ Definição leminskiana de novela picaresca “A picaresca é uma novela de baixa articulação, constituída do fluxo de anedotas, percalços e peripécias, sem maior nexu estrutural, o fluxo que caracteriza a vida pícaro. No final sempre uma, e só uma, conclusão-moral-da-história: a vida é assim mesmo, e malandro que é malandro não chia” (EAC, p.189).

⁴¹ *Malone Meurt* \square *Malone Dies* é escrito primeiramente em francês para depois ter a versão em inglês, realizada por seu próprio autor. Beckett deixa de escrever no inglês materno e passa a escrever em francês, no ano em que os Estados Unidos bombardeiam Hiroshima e Nagasaki.

novas tecnologias comunicacionais” (EAC2, p.202). Leminski enfatiza que os efeitos de linguagem responsáveis por atribuir a aura de indeterminação e irrealidade na obra de Beckett têm origem em partículas anuladoras ou modificadores de sentido que são acrescentadas à oração principal; o uso magistral dos vazios da linguagem potencializa sentidos amplos e ocultos na construção textual.

Os poemas de Lawrence Ferlinghetti são assimétricos, realizados num linguajar prosaico, com um tom *beat* ligeiramente surrealista. O tom apocalíptico se revela nas abordagens temáticas “o apodrecimento do sonho americano, a solidão urbana, o consumismo desenfreado, a fé nas promessas traídas, *tudo podia ser melhor*”. (EAC2, p. 262). Leminski valoriza, via Ferlinghetti, a materialidade da poesia, na investigação de sua relação com o espírito do texto.

Alfred Arry, criador da *atafísica*, “ciência das soluções imaginárias”, cultuado por artistas Dadá e Surrealistas graças à peça *Ubu-rei*. A tradução que Leminski faz de *Supermacho* leva em consideração o pertencimento do poeta a uma linhagem específica da literatura, a qual acolhe também Rabelais, Rimbaud e Duchamp, todos envolvidos com a loucura. Dentre os atributos da escritura do francês, evidenciados por Leminski no ensaio “Arry, o supermoderno”, constam a alta imprevisibilidade, os difíceis jogos de palavras, a sustentação do enredo por trocadilhos, o desprendimento de amarras lógicas, a pontuação arbitrária e o tom que varia entre circense e erudito.

De John Lennon, Leminski traduz *Lennon on his own write* e *A spaniard in the works*. O parentesco de Lennon com Joyce acontece via palavras-valise de Lewis Carroll⁴², as quais, com a subversão da grafia dos vocábulos, propiciam a infiltração de subsentidos. No ensaio “Lennon rindo” Leminski se debruça sobre os possíveis sentidos das *portmanteau words*, atribuindo a elas a potencialização do humor⁴³. Enfatizando o *non-sense* da escrita do *beatle*, o poeta curitibano afirma buscar a tradução do sentido, único elemento passível de ser traduzido, pois a opacidade do sem-sentido tem por característica “significar a si mesma” (EAC2, p.257). Leminski pontua ainda, no texto de Lennon, a integração nipônica entre desenho e texto (antes mesmo de sua união com Yoko Ono), a recuperação de um espírito infantil, o caráter pop-urbano-cosmopolita e o desprezo pelas formas canonizadas da escritura.

o ensaio “*Wai to Watsu*”, cu a tradução “Entre o gesto e o texto” Leminski redige uma história concisa do Japão, alvo de seu mais genuíno interesse. A produção do

⁴² Leminski informa que Lennon não conhecia a obra de Joyce quando escreveu estes textos.

⁴³ Com o intuito de desmistificar este tipo de procedimento lingüístico, Leminski explica que este efeito é a especialidade do humorista Renato Aragão.

intelectualizado Yukio Mishima (1925/1970) inclui romances, várias narrativas curtas e peças para teatro e abuki. A tradução leminskiana de seu último livro “Sol e Aço”, misto de prosa e poesia que evidencia a reflexão do poeta japonês sobre as relações entre corpo e mente. Como todo artista, Mishima sensível “as alterações do meio ambiente” (EAC2, p. 230), e diante da situação política e social de seu país, inaceitáveis para o samurai, comete *harakiri*, forma de suicídio adotada pelos guerreiros no Japão.

A *Petrônio* (14 ou 27/65 ou 66) se atribui a escrita de *Satiricon*. Fragmento de um texto maior extraviado ao longo do tempo, possivelmente trata dos excessos de Nero e sua trupe, da qual faz parte o próprio escritor, supostamente condenado ao suicídio pelo Imperador romano. O texto de *Petrônio* adota a sátira menipeia, forma grega de escrita, que alterna poesia e prosa, numa intertextualidade entre duas naturezas distintas de discurso. Enquanto tece o perfil sócio-literário das civilizações clássicas, Leminski explicita a relação entre os termos romano e romance, destaca a relação de *Satiricon* com a embriaguês dionisíaca e realça a presença de um cunho popular na escrita. A condição humana, em seus esplendores e misérias, é exibida por meio de uma galeria de personagens, cujo caráter e origem sociais podem ser definidos pela linguagem que usam.

Encerradas minhas pontuações sobre as traduções realizadas por Leminski e por mais que me pareça desnecessário enfatizar o óbvio, certamente é possível perceber a incompletude da tarefa de delimitar seu paideuma. A cada novo autor mencionado, deparo-me com um universo que se abre. Leminski é incapaz de ser superficial, no sentido que se atribui pejorativamente ao termo. As questões que levanta são profundas e cada vez mais enigmáticas. Considero necessário ainda mencionar sua relação com a produção literária nacional, tarefa que reservo para as páginas onde especifico o lugar do romance *Catatau* na literatura brasileira; por mérito ou predileção, apenas Décio Pignatari e Cruz e Sousa integram o panorama global do paideuma leminskiano.

3.3 Cinema e imaginário

o cine tua sina
o filme FEEL ME
signema
me segure firme
cine me ensine
a ser sim
e a ser senda

“Cine Luz” o título do poema de Leminski que serve de epígrafe a este tópico. Em Curitiba existiram duas salas de projeção com este nome; a primeira funcionou de 1939 a

1961, apresentando lançamentos de Hollywood até ser destruída por um incêndio; a segunda foi criada pela Fundação Cultural de Curitiba e se consagrou, a partir dos anos 1985, por exibir filmes que não pertencem ao *mainstream* da indústria cinematográfica⁴⁴. Destaco, no poema, a equivalência sonora entre a palavra “filme”, em português e a locução “*feel me*”, em inglês, cujas letras maiúsculas denotam o caráter sensorial dos versos.

Quando Paulo Leminski une Décio Pignatari, Caetano Veloso e Glauber Rocha (1939/1981), ao terceiro atribui da a loucura de “ter sempre uma cabeça cortada a mais⁴⁵”. (LEMINSKI, 2013, p.98). Esta é uma possível alusão ao filme *Der Leone have sept cabeças*⁴⁶, o qual aborda questões sócio-políticas que podem ser aplicadas a diversas culturas em processos de colonização. *Arravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) e *Terra em transe* (1967) são filmes do líder do Cinema Novo, que evidenciam a problemática das mudanças sócio-culturais brasileiras. O ensaio “A est tica da fome” traz notoriedade ao cineasta que passa a ser reconhecido também pelo caráter teórico reflexivo de sua produção. Mencioná-lo em um poema revela o lado intelectual de Leminski, pois o Cinema Novo até hoje não atingiu o gosto popular, tendo sido reconhecido em círculos restritos e fora do Brasil.

O poema que populariza a relação de Leminski com o cinema tem uma métrica que lhe permite ser canção. “A lua no cinema” é transcrita nas mídias eletrônicas em *blogs*, vídeos de apresentações escolares e bandas de *rock*.

A lua foi ao cinema,
passava um filme engraçado,
a história de uma estrela
que não tinha namorado.

Não tinha porque era apenas
uma estrela bem pequena,
dessas que, quando apagam,
ninguém vai dizer, que pena!

Era uma estrela sozinha,
ninguém olhava pra ela,
e toda a luz que ela tinha
cabia numa janela.

A lua ficou tão triste
com aquela história de amor,
que até hoje a lua insiste:
Amanheça, por favor!
(TP, p. 199).

⁴⁴ Destinado a exibir filmes *cult*, o Cine Luz tem suas portas fechadas em 2009, muito embora a manutenção de suas dependências tenha sido abandonada muitos anos antes.

⁴⁵ O poema está transcrito no tópico . . . , no qual a partir de “Limites ao l u” delimito o paideuma leminskiano internacional.

⁴⁶ O filme foi realizado por Glauber Rocha na África do Sul, em 1971.

Quatro estrofes, cada qual com quatro versos, geram uma cadência melódica que é potencializada pelas rimas alternadas. A comoção da lua com a solidão da estrela pode ser compreendida como uma romântica apologia à solidão. Para os conhecedores da história do cinema, contudo, lua e cinema estarão sempre unidos na imagem mágica criada por Georges Méliès (fig.5), ilusionista francês que introduziu no cinema o uso de efeitos especiais.



Figura 5 - Viagem à lua, George Méliès, 1902
Fonte <http://www.adorocinema.com/>

O filme *Viagem à lua*, realizado em 1902, é um dos curtas-metragens de Méliès que foram preservados, já que significativa parcela de sua produção foi destruída. Curioso é o fato de que a menção da lua no cinema tenha sido gravada pela banda cujo nome homenageia o primeiro estúdio cinematográfico, criado em 1893, por Thomas Edison.

Mas é no filme *Ervilha da Fantasia*, que Leminski apresenta seu modo sarcástico de analisar o cinema hollywoodiano. Ao afirmar que seus sonhos parecem ser dirigidos por um cineasta americano⁴⁷, o poeta lembra que, se metade da vida é feita de sonho, então metade de sua vida é cinema americano. Leminski enfatiza também que a matriz norte-americana, responsável por diversas características da linguagem das massas e seus padrões sociais, transmite a idéia de completude e raramente se esquivava de apresentar começo, meio e fim, dentro de uma duração pré-estabelecida. A transcrição de um trecho do documentário-ficção realizado por Werner Schumann explicita a relação de Leminski com o cinema hegemônico. No filme, o poeta abre vagarosamente uma porta, reclina na parede e profere:

⁴⁷ Em seu depoimento, Leminski menciona os cineastas John Ford e Francis Ford Coppola.

Natural, bem natural. Tal como Elia Kazan me ensinou numa época. Aquela turma era boa. Tinha o Marlon Brando, o James Dean [...] o cinema americano é uma das grandes paixões da minha vida, tão grande que às vezes tenho a impressão que não nasci na realidade, mas que nasci dentro do cinema americano. Tudo que eu sei da vida aprendi no cinema. A moral do comportamento de homem para homem aprendi nos bang-bangs com John Wayne, aquele lance de amigo é amigo, ou então você dá murro na cara e quebra o bar todo. [...] As emoções mais importantes da vida são aquelas que são pura carne crua e tecnicamente bem feitas [...] (LEMINSKI, 1991, p. 23).

Aqui Leminski desempenha o papel de ator de si mesmo, brinca com a imagem do poeta que, ligado ao mundo *underground*, aposta na possibilidade de uma vida alternativa. Não deixa de reconhecer, todavia, o poder hollywoodiano de moldar emoções.

No que tange mais especificamente à relação entre literatura e cinema nos Estados Unidos, o poeta escreve que “boa parte da ficção yanque deste século foi escrita, um olho no papel, um olho na *Metro Goldwin Meyer*” (LEMINSKI, 1991, p. 2). Sua crítica ferina ao imperialismo pode ser percebida na comparação que estabelece entre o cinema norte-americano e uma nova idade média:

Meca e oásis dos narradores, o cinema, a arte de massas, massificou a literatura americana: boa história é história que emocione milhões, emoções de seis milhões de dólares. Para isso, precisa ser médio. Trabalhar com emoções médias. O cinema proclamou uma idade média. Uma linguagem média (LEMINSKI, 1986, p.129).

Na década de 1970, a televisão brasileira veicula um seriado no qual o governo norte-americano investe seis milhões de dólares em cirurgias experimentais, para transformar um humano em ciborgue⁴⁸. O sucesso desta adaptação literária potencializa o caráter sedutor da ficção e a adoção em massa de paradigmas cada vez mais distantes de um vínculo com a realidade. Quando comparada à Idade Média européia, a afirmação do poeta implica a retomada de toda uma reflexão acerca do período que ficou vulgarmente conhecido por Idade das Trevas. Muito embora as riquezas da cultura medieval não sejam poucas, é amplamente conhecido o fato de que, no período de implantação do catolicismo, o domínio político e cultural tenha sido conquistado por intermédio do medo e do escamoteamento de informações adversas ao interesse dominante.

⁴⁸ O seriado realizado entre os anos 1974 e 1978 é antecedido por três filmes; todos têm por base o livro *Cyborg* de Martin Caidin, publicado em 1972. A narrativa apresenta os atos heróicos do coronel Steve Austin, transformado em ciborgue após sofrer um grave acidente. Em 1975, é criado seu par romântico, a Mulher Biônica.

Os países colonizados da América Latina são consumidores em massa da cultura norte-americana e, além do modelo comportamental, adotam o inglês como sua segunda língua. De acordo com Leminski, o idioma oficial do império se impõe pela supremacia tecnológica e econômica e nos chega via bens de consumo como a música e o cinema: “Exportando a língua, os falantes do inglês estão exportando valores. Não apenas palavras. A classe medianização da sociedade brasileira equivale a uma norteamericanização” (LEMINSKI, 1986, p.111). Para ele, a ditadura das bilheterias substituiu a dos generais.

Em outro de seus poemas, brinca com o senso comum, que costuma optar pela ficção hollywoodiana em detrimento da realidade imposta pela vida cotidiana. Trata de forma irônica a capacidade do cinema hegemônico de subverter a prioridade das relações sociais.

podem ficar com a realidade
esse baixo-astrol
em que tudo entra pelo cano
eu quero viver de verdade
eu fico com o cinema americano
(TP, p.200).

A verve irônica de Leminski, na sua crítica implícita ao *American way of life*, não deixa de denotar estratégias para comunicar seu ponto de vista em tempos de ditadura militar. Desde os anos 1960, no Brasil, a política ditatorial coloca sua atenção na produção dos intelectuais, que são forçados a criar estratégias de metaforização das realidades sociais.

Creio que perceber as especificidades de seu tempo e traduzi-las numa linguagem que simultaneamente responda aos anseios do erudito e do popular seja um dos sentidos da obra de Leminski, e mais especificamente, o que se apresenta em *Catatau*. Os atos literários e cinematográficos, em movimentos de fragmentação múltipla, expandem o tempo e possibilitam a exploração de diversas facetas de um eterno presente.

viu-me,
e passou,
como um filme
(TP, p. 236).

Ver a vida, assim como assistir a um filme, é um ato efêmero. A passagem do tempo e das coisas do mundo, o caráter transitório da existência, acarreta a fragmentação da própria consciência, impedida de apreender o todo. Descolado de si mesmo, o homem contemporâneo se vê como que diante de sua carne, da intensidade mais desmaterializada de seu próprio ser.

Para finalizar estas observações, centradas no estabelecimento das possíveis relações que Leminski estabelece com o cinema, a dedicatória de um exemplar de *Catatau*, redigida para o fotógrafo e amigo Nego Miranda (fig.6), revela as intenções do poeta.

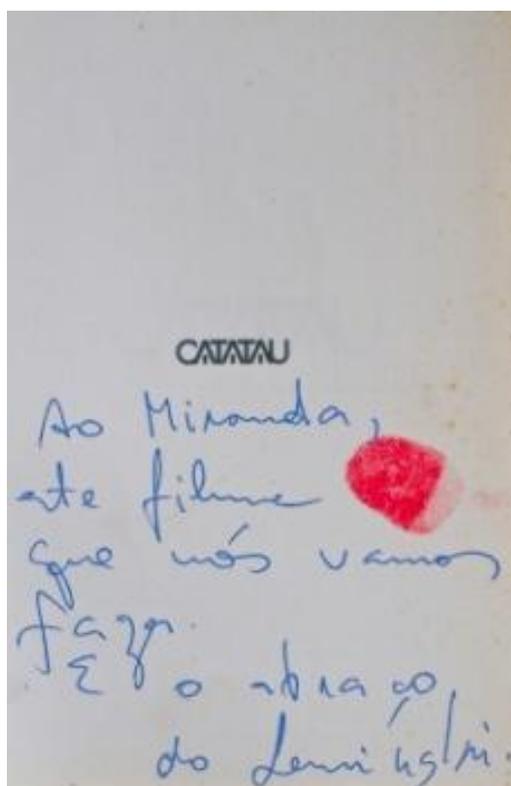


Figura 6 - dedicatória em *Catatau*
Fonte: exemplar de Nego Miranda

O desejo de realizar um filme a partir do romance-ideia permanece no papel e é necessário o transcorrer de trinta e cinco anos para que o desejo de seu autor se realize. O filme *Está* cumpre, portanto, um dos destinos de *Catatau* almejados por Leminski.

3.4 Vida após a morte

moinho de versos
movido a vento
em noites de boemia
vai vir o dia
quando tudo que eu diga
seja poesia

A morte de Leminski é seguida pela publicação de inúmeras resenhas acerca da contribuição do poeta para a cena nacional; em Curitiba é inaugurada a Pedreira Paulo Leminski, espaço a céu aberto para a realização de grandes espetáculos. Alguns anos depois

de sua morte e das respectivas homenagens recebidas, as edições de seus livros praticamente se esgotam e ler Leminski se torna mais difícil; o local de shows que divulga seu nome na mídia é interditado em 2008 e reaberto apenas no início de 2014.

O maior esforço para garantir a visibilidade do poeta se concentrou inicialmente na produção de encontros anuais intitulados *Perhappinnes*. O termo, criado por Leminski (fig.7), é resultado de uma composição por aglutinação das palavras inglesas *perhaps* e *happiness*, as quais significam, respectivamente, talvez e felicidade.

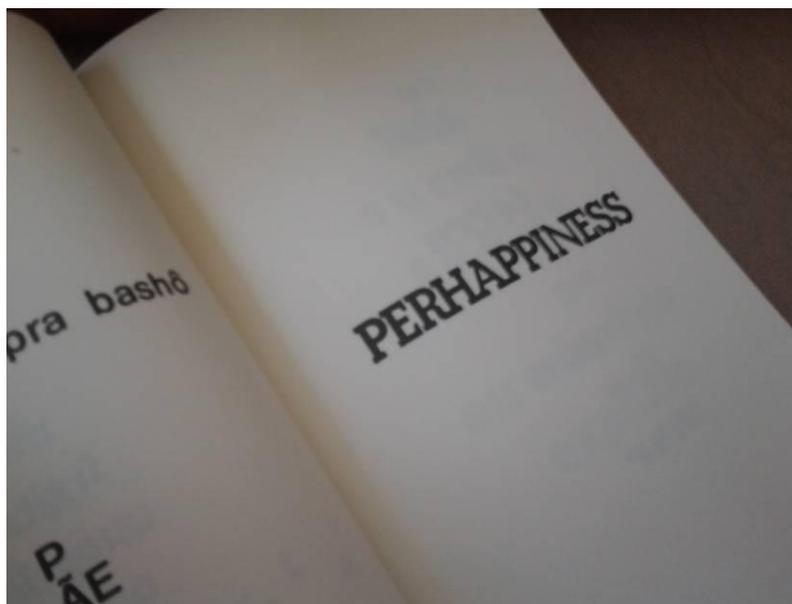


Figura 7: *Perhappiness*
Fonte: *Toda Poesia*

Promovidos de 1989 a 2005 pela Fundação Cultural de Curitiba, as primeiras edições de *Perhappiness* contam com a presença de Augusto de Campos, Boris Schnaiderman, José Miguel Wisnik, Flora Suskind, Caetano Veloso, Gilberto Gil e demais interessados em discutir relações intersemióticas e novas vertentes da literatura contemporânea. A parca verba destinada às últimas edições, contudo, faz com que se tornem menos expressivos e sua repercussão se restrinja à produção de jovens poetas. Amigos de Leminski, como o cartunista Solda (fig.8), não deixam de mostrar seu ponto de vista acerca do destino de *Perhappiness*.

Perhappiness 2005

Figura 8 - *Perhappiness 2005*, SoldaFonte: <http://cartunistasolda.com.br/>

Perhappiness desaparece, não sem antes trazer para a cena cultural uma nova prática estética: o *clipoema*. Criados no universo computacional por intermédio de processos metalingüísticos, “o termo *clipoemas*’ refere-se às produções atuais, nas quais se verifica a mescla de câmeras e recursos de computação, para criar textos poéticos a serem vinculados nos mais diferentes meios” (IMA ES, 2006, p. 311). A transcrição em vídeo do poema de Leminski “Lua na gua”, realizada por Julio Laza, estreita as relações entre imagem e palavra, potencializando ainda mais o sentido da obra. Os *clipoemas* se tornam uma prática cada vez mais usual nas redes comunicacionais contemporâneas, nas quais a relação entre som e imagem se faz mister.

Se até poucos anos o site *Amiguase*, organizado por Elson Fróes, era um dos raros a disponibilizar artigos fundamentais para o estudo da obra do poeta, este panorama se amplia e artigos relevantes proliferam nas redes midiáticas. Em pouco tempo, o problema da carência de informações se transforma em abundância de dados. As coletâneas, teses e dissertações que tecem reflexões acerca de Leminski procuram, cada qual, evidenciar aspectos singulares de sua obra. O poeta curitibano se transforma numa figura paradigmática para os grafiteiros e seus pequenos poemas despontam nas mais inusitadas situações sociais.

Em 2009, o Instituto Itaú Cultural de São Paulo realiza a exposição *Paulo Leminski* *Anos em Outras Esferas*; que parte de um projeto intitulado *Ocupação* e exhibe fotografias, poemas, músicas, vídeos, manuscritos e textos inéditos de Leminski. A mostra tem curadoria de Ademir Assunção e engloba leitura de textos, apresentação teatral, shows e filmes

realizados em honra a Leminski; promove também a interação pública por meio do envio de *twitcais*⁴⁹ para a página do evento.

A foto do convite (fig.9) faz parte de uma série de *slides* que integram a cenografia da peça “*Polonaises*”, adaptação do livro homônimo do poeta, publicado em 2000. A apresentação da peça teatral ocorre em 1985, no auditório Salvador de Ferrante, o “*Uairinha*”, e conta com a atuação de Paulo Leminski e Alice Ruiz.



Figura 9 - Fotografia do convite da exposição “20 anos em outras esferas”
Fonte: convite da mostra

Dividida em dez segmentos, dos quais um “Laboratório de Catatau”, a exposição reúne textos, vídeos e poemas de Leminski. Além de retomar o acervo, para a organização da exposição, Alice Ruiz abre as últimas caixas de Leminski que haviam permanecido fechadas desde sua morte. Grande parte do material que compõe a exposição pode ser acessada no *site* do Itaú Cultural.

A ampliação de uma fotografia de Leminski, de autoria de Fernanda de Castro, é colocada na entrada do edifício. “cachorro louco” que assusta a pacata Curitiba nos anos

⁴⁹ *twitcais* é um neologismo criado para os haicais enviados por *twitter* para o evento. Seguem a composição de, no máximo, vinte sílabas em três versos divididos por barras e podem ter até cento e quarenta caracteres.

O e o passeia tranquilamente pela “aulic ia Desvairada⁵⁰”. A figura 10 mostra a entrada do Instituto Itaú Cultural durante a exposição.



Figura 10 - Entrada da exposição “20 anos em outras esferas”
Fonte: Maiara Assunção

É a partir desta mostra que o Instituto Itaú Cultural convida o artista Cao Guimarães para realizar um filme sobre o poeta curitibano.

Em 2012, o Museu Oscar Niemeyer organiza a exposição *Múltiplo Leminski*; com curadoria de Alice Ruiz, Áurea e Estrela Leminski. O antigo Edifício Presidente Castelo Branco⁵¹ é transformado Museu de Arte em 2002, quando Oscar Niemeyer acrescenta ao prédio antigo um novo elemento. A torre, concebida para sintetizar a forma de um pinheiro, é conhecida por “Iho” e se torna um dos pontos turísticos mais visitados de Curitiba. A retrospectiva de Leminski no “Iho” é acompanhada pela publicação de catálogo com reproduções de textos, fotografias e manuscritos. Uma grande parede com grafites, executados por artistas locais, diferencia o conteúdo das duas mostras. Permanecem os vídeos

⁵⁰ Primeiro livro de poemas modernista, escrito por Mário de Andrade, publicado em 1922.

⁵¹ O projeto de Oscar Niemeyer é de 1967, mas o edifício é inaugurado apenas em 1978, funcionando como sede de Secretarias de Estado até o início de 2001.

e as instalações com discos e livros. No auditório do MON é realizada uma extensa programação que inclui apresentações musicais e palestras. Com o apoio do Ministério da Cultura, Leminski é patrocinado por grandes empresas estatais (figura 11).



Figura 11 - Detalhe do encarte da exposição “Múltiplo Leminski”

Fonte: <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/>

A exposição deixa Curitiba e viaja pelo Brasil, é organizada no Museu de Itaipu Binacional e passa por Goiás com destino a Recife. Sua trajetória, bem como imagens e comentários, podem ser acessados na página do *facebook* criada para o evento.

Para finalizar a análise da vida da obra depois da morte do autor, considero importante mencionar *Agora é que são elas*, adaptação cinematográfica do romance homônimo de Leminski, realizado em 2001 por Beto Carminatti. Incluo ainda o projeto de um novo filme: *Alice e Paulo*, previsto para ser lançado em 2014, com direção de Gustavo Tissot e foco no romance que coloca Curitiba na cena da contracultura nacional nos anos 1970 e 1980.

4. CATATAU: UM LIVRO DIFÍCIL

Nem todo espelho
reflita este hieróglifo.
Nem todo olho decifre
esse ideograma.
Se tudo existe
para acabar num livro,
Se tudo enigma
a alma de quem ama!

O enredo de *Catatau* é simples: René Descartes vem para o Brasil com a comitiva de Maurício de Nassau⁵² durante a colonização holandesa em Pernambuco. O filósofo permanece nos jardins anexos ao Palácio de Vrijburg⁵³, espécie de zoológico com vegetação exuberante e estranhos animais. Nestes jardins, “sonha” com índios tupinambás, a cidade de Brasília, e muitos outros elementos, oriundos, ou não, do uso que faz de ervas que lhe entorpecem a razão. É constantemente ameaçado pelo monstro Occam enquanto aguarda a chegada de Arciszewski, que lhe esclarecerá as dúvidas acerca do lugar. Quando chega, todavia, o militar polonês está bêbado e nada pode revelar. À impossibilidade de compreensão da realidade correspondem fracassadas tentativas de esgotar os sentidos textuais do romance. O tema da viagem para lugares exóticos, somado ao uso de alucinógenos, não faz parte do pioneirismo de Leminski; sua capacidade de articular o legado literário, todavia, é amplamente enaltecida.

Renato Cartésius, nome latinizado do autor do *Discurso do Método* integra o exército de Maurício de Nassau durante os anos de 1618 a 1620. Maurício de Nassau, de 1637 a 1643, governa um próspero território na capitania de Pernambuco. Menos de vinte anos asseguram o caráter ficcional do texto em detrimento de uma possível verdade histórica. Promover uma intrincada relação entre realidade e ficção é uma das questões que permeia a produção cultural contemporânea, em suas estratégias de criação de sentidos.

A presença de personagens e acontecimentos consagrados pela história é uma das estratégias leminskianas para questionar verdades e subverter a ordem dada. Para Daniel Abrão (2007, p.23), “uma atemporalidade histórica” criada na união de figuras que viveram em diferentes períodos; com este recurso, a narrativa catatauesca deixa de ter um tempo interno definido, pois personagens e situações são descritas de forma a desprezar a

⁵² Muito embora a controvérsia apontada por Delmo Montenegro (2004) acerca de existência de dois Maurício de Nassau – o príncipe em cujo exército Descartes serviu e o conde que veio para o Brasil - possa representar mais uma armadilha na rede de significações de Leminski, abordo a figura de Nassau como a mesma e única pessoa.

⁵³ O Palácio de Vrijburg ou Friburgo foi construído no norte da ilha de Santo Antônio, na união dos rios Capibaribe e Beberibe. Depois da partida de Nassau passa a ser sede do exército holandês até a expulsão pelos portugueses em 1654. Demolido entre 1774 e 1787, sobre seus alicerces constrói-se o edifício do Erário Régio, hoje Palácio da Justiça.

sucessão dos fatos. O conturbado vínculo com a história oficial seria suficiente para justificar o hermetismo do livro; mas sua complexidade reside na larga abrangência contextual da prosa experimental e seus possíveis nexos textuais. Além de René Descartes e Maurício de Nassau, Leminski insere na narrativa Marcgravf, Xerxes, Zenão, Post, Aquiles, Ekhout e outras personalidades emblemáticas da cultura, num encontro insólito que apenas se torna viável em sua contemporaneização ficcional. Destacam-se as figuras de Ockham e Arciszewski, as quais, em suas mais variadas grafias desempenham papéis relevantes na narrativa.

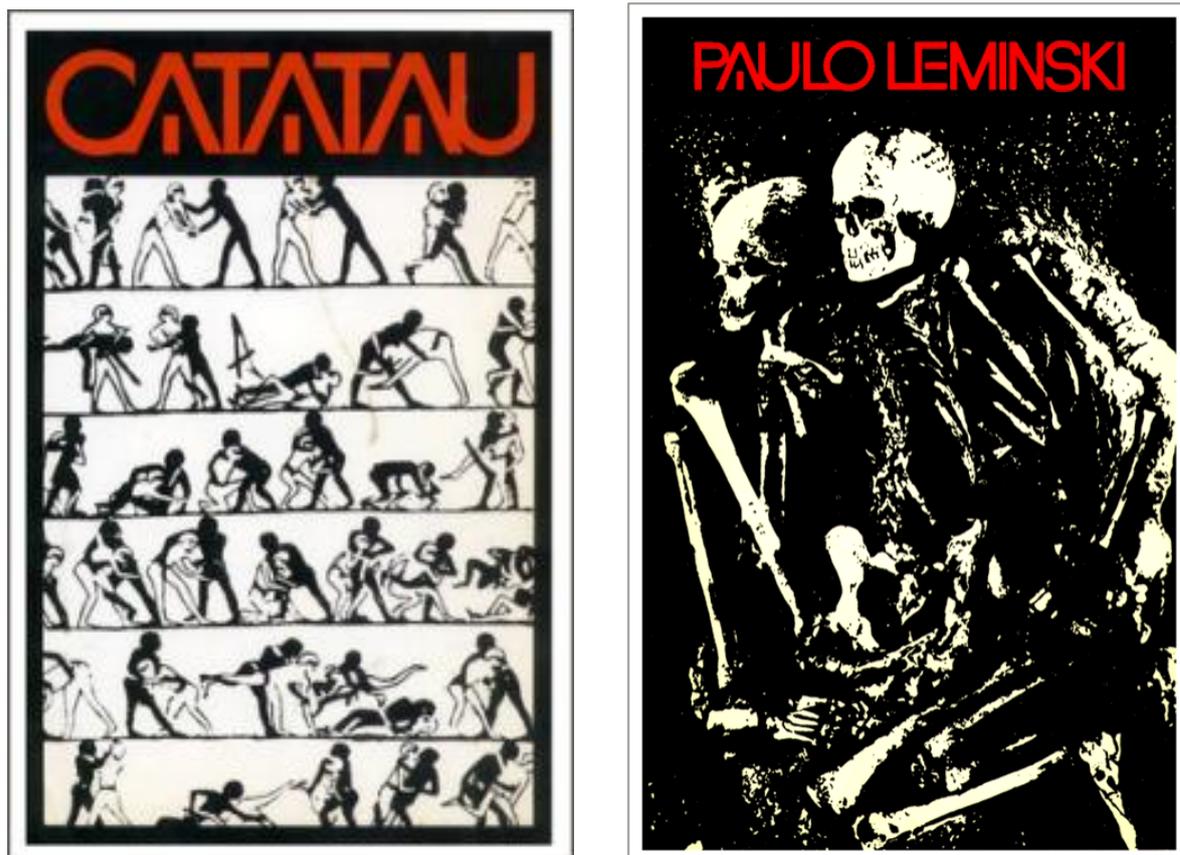
Diante da complexidade de sentidos provindos da riqueza das nuances textuais é impossível deixar de se ater aos neologismos, à inteligência construtiva das orações que se metamorfoseiam nos jogos entre leitura e pensamento. As palavras-valise e as demais subversões gramaticais e sintáticas colocam em xeque os limites da língua e ampliam as possibilidades semânticas.

4.1 As edições e suas capas

a história faz sentido
isso li num livro antigo
que de tão ambíguo
faz tempo se foi na mão dalgum amigo
logo chegamos à conclusão
tudo não passou de um somenos
e voltaremos
à costumeira confusão

Uma luta em preto e branco identifica a capa da primeira edição de *Catatau*; acima da luta, o título em vermelho sobre preto, faz referência à tipografia construtivista. Quase artesanal, com texto justificado à direita, nada consta na lombada do livro que foi impresso pela Grafipar em 1975. Originários do emprego de osso, carvão e sangue, os pigmentos brancos, pretos e vermelhos se consagram na história da arte por representar o cromatismo primitivo.

Os exemplares autografados no lançamento da primeira edição ganham a impressão digital de Leminski em tinta de carimbo vermelha, estratégia que traz a cor para dentro do livro. Este procedimento performático não deixa de aludir à política, assim como vinha sendo praticada em anos de ditadura militar.



Figuras 12 e 13 - Capa de *Catatau*, 1975
Fonte: *Catatau*

Silhueta negra contra silhueta branca (fig.12), os golpes são exibidos em seis linhas sequenciais, na segunda linha, a letra A se destaca acima dos lutadores. Desde o lançamento do livro, sua intrigante presença, por vezes tomada por obra do acaso, parece aludir a duas Alices: a poetisa Ruiz, companheira de Leminski, e a personagem de Lewis Carrol que, assim como Descartes, viaja para um mundo estranho. A parte de trás da capa (fig.13), também em preto e branco, é composta pela imagem de dois esqueletos, acima deles, em vermelho, o nome do autor.

A segunda edição, realizada pela editora Sulina em 1989, é lançada logo após o falecimento de Leminski, que havia modificado alguns trechos do livro e incluído diversas notas de rodapé. Os textos “Descoordenadas artesianas” e “Uinze pontos nos iis” são inseridos em forma de posfácio e seu gênero definido “um romance-idéia”. “Alguma fortuna crítica” a parte que apresenta textos de Leo Gilson Ribeiro, José Antonio Risério, Haroldo de Campos, Maurício Arruda Mendonça e Regis Bonvicino. *Catatau* ganha orelhas e ISBN, evidências de qualidade e institucionalização. Seu público é composto por jovens que conhecem os poemas de Leminski e ouvem falar do romance como de uma jóia rara.

A capa (fig.14) é realizada por meio da colorização digital de um retrato de Descartes, selecionado por Leminski para a última página da primeira edição. Fonte inestimável de valores, para Dondis Donis, a cor é “impregnada de informação ... uma das mais penetrantes experiências visuais que temos todos em comum” D I , , p. . A peruca de Descartes é verde limão, sua roupa é cor de rosa com sombras coloridas e as penas com que escreve são amarela, verde e vermelha; sob o quadrado azul em que está o retrato de Descartes, título e nome do autor, também em azul; o rosto do filósofo é mantido em preto e branco.

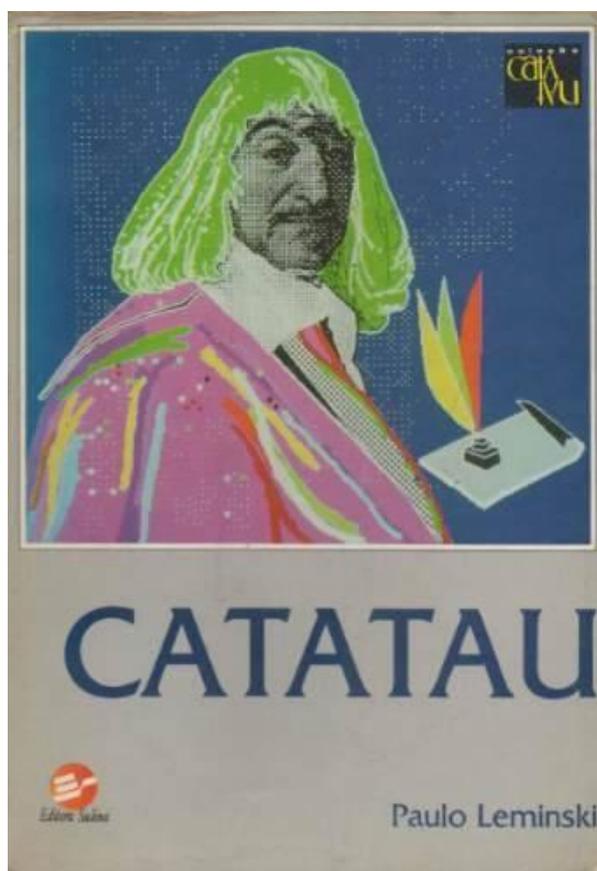


Figura 14 - Capa de *Catatau*, 1989

Fonte: *Catatau*

A terceira publicação de *Catatau*, ganha uma edição crítica, dado relevante para a compreensão do valor que a obra adquire com o passar dos anos. Ela é lançada sob o selo da Travessa do Editores⁵⁴, em um projeto da Fundação Cultural de Curitiba, criado por sugestão de Décio Pignatari, e realizado em parceria com a área de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

⁵⁴ Editora criada em Curitiba por Fábio Campana em 1994.

Os exemplares se esgotam em pouco tempo e se transformam em peças de coleção. O livro tem mais de quatrocentas páginas, nas quais são incluídas biografia do autor e fragmentos da fortuna crítica da obra; o livro traz também índice onomástico, procedimentos neológicos e o plano⁵⁵ de *Catatau*. No plano, Leminski esclarece que a fonte do romance são os provérbios e lugares-comuns, elementos capazes de produzir tempestade textual. Os sintomas da crise de Descartes, apontados em vários dos 175 tópicos do texto, podem ser resumidos na dificuldade de encontrar “medidas para ir do eu ao tu” o título aparece abreviado na forma de KTT, seguido pela informação que o tao é a via para se chegar à virtude. O cerne do texto assim definido “A luta pela vida entre as idéias (paradigmas) e as palavras (sintagmas): a batalha decisiva das guerras lógicas”. (KTT3, pp. 357-368).

A edição (fig.15) tem capa dura e sobrecapa, ambas com a foto de Leminski nu⁵⁶. Sua postura costuma ser relacionada à clássica posição de lótus, ideal para a prática da meditação.

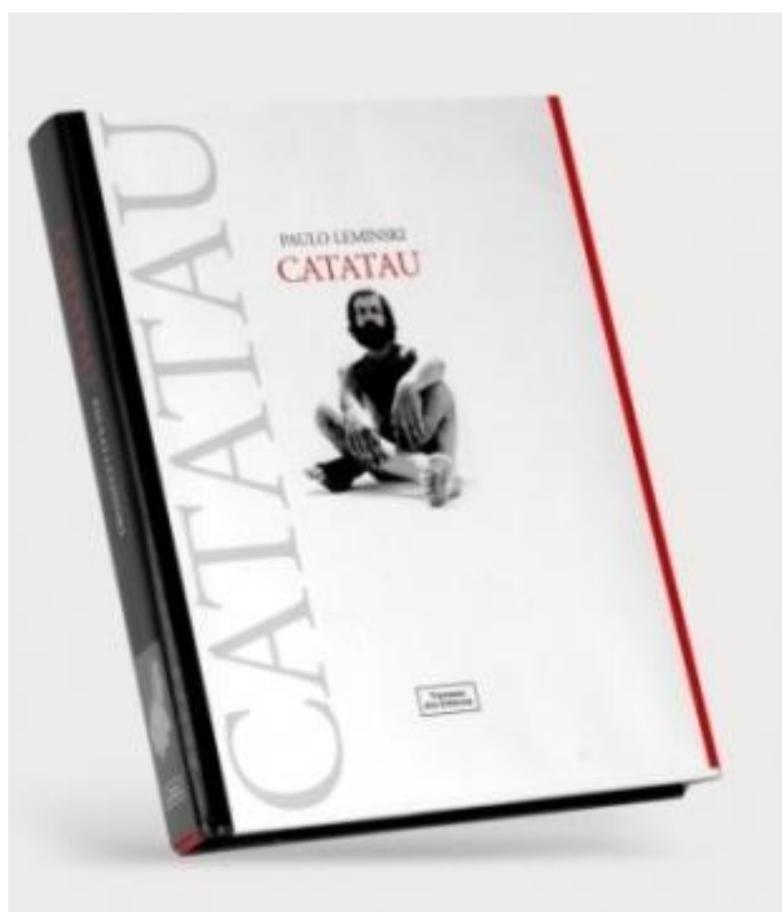


Figura 15 - Capa de *Catatau*, 2004
Fonte: *Catatau*

⁵⁵ Leminski redige o plano de *Catatau*, numa referência ao Plano Piloto da Poesia Concreta, que havia sido publicado em 1958.

⁵⁶ A fotografia de Dico Kremer é exibida em forma de *banner* no lançamento da primeira edição de *Catatau*.



Figura 16 – *Abaporu*, Tarsila do Amaral, 1928

Fonte: <http://novo.itaucultural.org.br/>

Percebo, na lente escolhida por Dico Kremer, uma alusão a *Abaporu*⁵⁷ (fig.16), pintura de Tarsila do Amaral que caracteriza o Movimento Antropofágico.

Aumentar mãos e pés, deformar o corpo ampliando os membros mais próximos do chão não deixa de criar peso, de plantar a imagem na terra, remetendo à questões mitológicas primitivas, cuja fonte de vida é a relação com o solo do planeta. *Abaporu*, em tupi-guarani significa “homem que come gente”.

Na pintura é a suavidade das pinceladas aprendidas com Fernand Leger que fazem o corpo querer ir ao ar; a cabeça distante é atraída pelo amarelo do sol, fazendo o corpo laranja flutuar no contraste com o azul do céu. Na capa do livro é o excesso de branco e a disposição das palavras que, de certa forma, mantêm a materialidade de Leminski em meio a hegemonia das letras; a foto do poeta que ilustra a capa mostra seu corpo suspenso em meio ao branco do papel, numa espécie de pose de lótus antropofágica.

A capa contém duas vezes o título da obra e às cores que compõem a primeira edição são adicionados tons de cinza. Sobre o predomínio do branco, o vermelho e o preto estão quase restritos às laterais do papel: cor quente à esquerda de Leminski e ausência de luz à sua direita. O preto retorna nas sombras do corpo do artista e o vermelho no título horizontal acima da fotografia. Sobre o título vermelho, “aulo Leminski” escrito em cinza. A faixa

⁵⁷ *Abaporu* (1928) foi vendido em 1995 para a Fundação Constantini, na Argentina. O título da pintura, em tupi-guarani significa “homem que come gente”.

preta da direita é antecedida pelo cinza do título vertical e se mantém na passagem da lombada para a contra capa.

A relação de visibilidade entre os dois títulos cria um eixo ortogonal em potência, esta não deixa de ser uma forma de alusão a Descartes e aos dois movimentos que regem o livro. O horizontal corresponde ao documental e é centrífugo, o Yang dos orientais; trata de fatos históricos e das coisas do mundo que existem fora de nós. O vertical se relaciona à introspecção e à força interna, próxima do conceito de Yin; se relaciona às questões estéticas, que chegam “ s raias subterr neas e canais at vicos da linguagem e do pensamento” KTT3, p.275). Com a terceira edição, *Catatau* assume seu posto de marco na literatura nacional, pois o extenso trabalho de pesquisa aponta a atualidade de um texto, cuja proposta de desvendamento se volta ininterruptamente para seus processos de construção.

A quarta edição é publicada pela Iluminuras em 2010, quando o reconhecimento de Leminski se estabelece nos pequenos poemas, variantes tropicalistas de haicais, de onde emanam insólitas imagens. Sua poesia é amplamente divulgada e globalmente recontextualizada. Capacidade de síntese, habilidade na fragmentação textual e aposta no retorno às imagens da natureza são elementos que parecem garantir o sucesso do poeta nas redes midiáticas. Identificado como fonte inesgotável de leminskianas, *Catatau* tem seu público garantido. Sua capa (fig. 17) reconfigura, em cores, a luta da primeira edição.

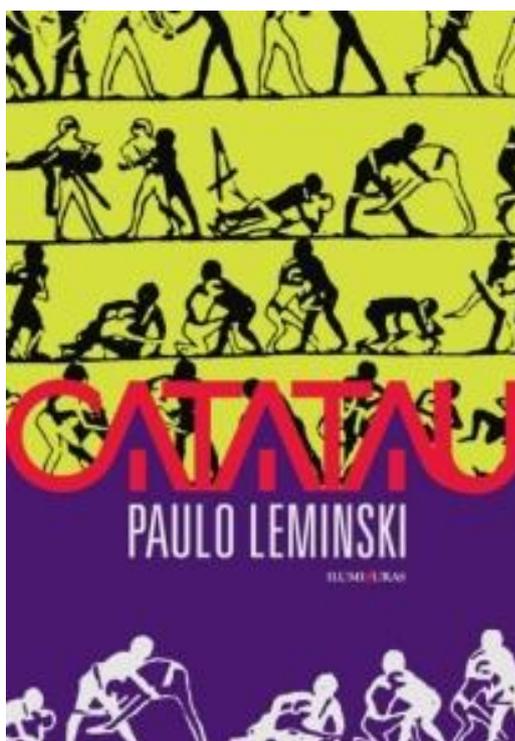


Figura 17 - Capa de *Catatau*, 2010
Fonte: *Catatau*

O título, em vermelho, mantém o *design* original e está colocado entre duas cores. Acima dele está a luta em preto e amarelo esverdeado, abaixo dele, sob um fundo azul escuro, autor, editora e uma linha da luta em branco. O destaque da capa reside na evidenciação ainda maior da letra A, um dos enigmas a reger os estudos de *Catatau*.

4.2 Erudito e popular

à pureza com que sonha
o compositor popular
um dia poder compor
uma canção de ninar

A amplitude semântica do título escolhido para o romance permite evidenciar o hermetismo que envolve o texto e vinculá-lo a fatos históricos do período da redação. Fundamental para Leminski é a interação que estabelece com seu entorno, pois é de aspectos prosaicos do dia a dia que se nutrem os processos de criação. A presença de elementos cotidianos não carece de fundamentações teóricas e se estrutura nas percepções de um corpo que experimenta variadas situações de vida.

A leitura de livros ou do mundo, para Hans Ulrich Gumbrecht, não deve ser uma mera atribuição de sentidos, “ o movimento alegre e doloroso entre perder e voltar a ganhar controle intelectual e orientação ... , sem que se espere de imediato uma solução’ ou uma resposta” MB EC , 20 0, p. . a tentativa de trazer tona uma dúvida que mantenho desde meados da década de 1970, e longe de propor respostas ao enigma leminskiano, ousou fazer uma associação com o desenho animado veiculado na época de redação e publicação de *Catatau*.

A presença da polissemia no título do livro tensiona seu universo lexical ao propor pistas, indicar possibilidades interpretativas e promover o trânsito sígnico. O poeta curitibano acredita que o vocábulo possa ter origem onomatopaica, mas o termo “catatau” costuma representar a lida com muitos papéis, serve para designar monstro, pênis, ou homem de baixa estatura. Conheço a palavra desde muito cedo, por intermédio do desenho animado da televisão: Catatau (fig.18) é o urso amigo de Zé Colmeia. Mais tarde aprendi que pessoas carregam calhamaços de papel e no período de lançamento do livro, lembro de ter me esforçado para entender por que Leminski havia dado este título para o livro que todos diziam ser muito difícil.



Figura 18 - Urso Catatau

Fonte: <http://universoaicsp.blogspot.com.br/>

Não posso deixar de indagar, numa aproximação com a cultura popular televisiva, se a escolha do título não tenha levado em consideração o nome da personagem criada por William Hanna e Joseph Barbera. Nos anos 1960 e 1970, período de elaboração de *Catatau*, as animações fazem parte dos processos de criação de um novo conceito de popular, que passa a ser mediado pela comunicação massiva. Na programação televisiva brasileira, assiste-se diariamente às aventuras dos ursos antropomorfizados em sua busca por comida. A narrativa de “Zé Colmeia e Catatau”, presente em *The Logi Bear Show*⁵⁸ é cômica: grande, ágil e cheio de ideias, Zé Colméia convence o pequeno Catatau a desobedecer às ordens do guarda Smith, responsável pela manutenção da harmonia em *Jellystone*. Fadados a se dar mal, as trapalhadas dos ursos têm destino certo: mostrar às crianças, de uma maneira engraçada e moralista, que infringir a lei não pode dar certo.

O nome do lugar onde se passa esta prosopopéia parodia o Parque Nacional de *Yellowstone*⁵⁹. Na cidade em que Leminski escreve o *Catatau*, três anos antes do lançamento do livro é inaugurado o Parque Barigui, parte do projeto de urbanização que cerca o município por um “cinturão verde”, evento largamente divulgado nas mídias. A gestão do arquiteto Jaime Lerner, amigo de Leminski, a criação de parques visa proteger a cidade ao criar uma espécie de ilha urbana, cercada de verdes por todos os lados. O conceito de parque, todavia, não se difere muito de *Jellystone*, onde as pessoas se reúnem para fazer piquenique em dias ensolarados. Questiono se, no livro de Leminski, pode ser identificada a presença de Zé Colmeia: será ele Arciszewski que nunca chega, ou Occam que sempre se esconde?

⁵⁸ A série criada em 1961, surge como parte do *The Huckleberry Hound Show*, de 1958.

⁵⁹ Criado em 1872, *Yellowstone* é o primeiro parque nacional do planeta.

Parece-me que, no parque de Nassau, a figura que mais se assemelha a Occam é Zé Colmeia, sempre a criar problemas para o pequeno Catatau.

No desenho animado, além da correria para fugir do guarda, os ursos desviam de gêiseres que entram em erupção no final dos episódios; muitas vezes eles estão na companhia de Cindy, a fêmea que desvia Zé Colméia de seu interesse por comida. Certamente familiar a Leminski, dentre os hipotéticos sentidos atribuídos ao título do livro, a quixotesca saga merece ser levada em consideração.

Uma espécie de arejamento acontece quando se vincula o conteúdo hermético do livro à animação, e a ironia leminskiana se dilata na possibilidade de correlacionar filósofo francês e urso norte americano. Elevado à condição de protagonista por desígnio do título, □oo□oo, nome original do pequeno urso, possui vários significados: é uma forma afetuosa de tratar amigos, mas também é a denominação infantil para machucados na língua inglesa, o “dod i” brasileiro.

Ao nome □oo□oo pode-se fazer uma analogia com o termo *dada*, adotado pelos vanguardistas da antiarte no início do século XX, e evidenciar a complexidade das escolhas de Leminski. Possíveis traduções de *Catatau*, certamente um passo necessário para a consagração da obra em tempos de globalização, teriam que lidar com este tipo de dificuldade⁶⁰.

Mikhail Bakhtin lembra que, no interior de certas obras da literatura mundial, os dois aspectos integrais do mundo – sério e cômico – coexistem e se refletem mutuamente. Para ele:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente (BAKHTIN, 2010, p.105).

O equilíbrio proporcionado pelo riso é, portanto, fundamental para a vida humana. O humor leminskiano, todavia, não reside apenas no fazer rir, e muito embora ele aprecie conexões pantagruélicas, é na ambivalência do sentido de graça que se percebe a delicadeza com que trata a linguagem. Ele conhece o significado do termo na mitologia grega e no cristianismo; no primeiro as três deusas distribuem alegrias no mundo terreno e no segundo o

⁶⁰ Pequenos fragmentos de *Catatau* são traduzidos pelo uruguaio Eduardo Milan, mas até hoje o livro não tem uma edição completa em outro idioma.

fiel recebe uma bênção. a cultura popular, receber “de graça” não ter que pagar por uma mercadoria.

Para Leminski, a graça pode residir na impossibilidade de se atingir o todo, ou o absoluto “tenho a certeza absoluta que não chegarei ao absoluto, tenho a duvidosa impressão que eterno é isso e acho-lhe uma graça infinda” (Leminski, p.168). Enigmáticas, as duas orações apontam a constância da incompletude, e de uma forma Zen, evidenciam o necessário relaxamento diante da impossibilidade de apreensão do todo.

o poema “ação de ser”, identifico este abandono do entendimento, em prol de um acontecimento textual, do evento de um poema, de algo que não tem função prática, mas estética. Um produto cultural que visa produzir sensação, mais que informação.

Escrevo. E pronto.
 Escrevo porque preciso
 preciso porque estou tonto.
 Ninguém tem nada com isso.
 Escrevo porque amanhece.
 e as estrelas lá no céu
 lembram letras no papel,
 quando o poema me anoitece.
 A aranha tece teias.
 O peixe beija e morde o que vê.
 Eu escrevo apenas.
 Tem que ter por quê?
 (TP, p.218).

Se a obra de arte possibilita a revelação do ser, ela não habita apenas a esfera do pensamento; parte de eventos cotidianos para atingir o sublime, num evidente distanciamento do caráter interpretativo, rumo a outro tipo de percepção, que prescinde da razão.

No intuito de evitar a soberania das interpretações como modos de estar no mundo, Gumbrecht (2010) postula que, para além da interpretação profunda ou oculta que afasta o sujeito do contato com a concretude das coisas, é necessário ser capaz de lidar com a tangibilidade dos elementos. Para ele, as dicotomias que se reproduzem a partir do *cogito* cartesiano, conduzem a uma excessiva espiritualização metafísica que poderia acarretar a perda do mundo. Para o pesquisador literário, a necessária tensão entre presença e sentido implica a retomada do corpo, no estabelecimento de um acontecimento que pode ser verificado na epifania, momento de revelação quando a presença importa mais que o sentido. Sua abordagem sociológica da literatura produzida na segunda metade do século XX é centrada na construção de realidades a partir das cotidianidades. Nestas construções textuais, a produção de presença revela percepções que transcendem os sentidos.

Estes efeitos de presença, aqui tomados na imagem do pequeno Catatau e suas possíveis relações com o título do romance de Leminski, têm o intuito de incluir a cultura popular nas discussões que rondam o enigma catatauesco. A animação televisiva norte-americana não poderia passar despercebida pelo crivo do poeta curitibano, constantemente atento aos processos de colonização na América Latina.

4.3 Descordenadas e pontos

REPUGNATO BENEVOLENTIAE / Me nego a
ministrar clareiras para a inteligência deste catatau que,
por oito anos agora, passou muito bem sem mapas.
Virem-se.

A recusa em dar esclarecimentos acerca do teor do romance, evidenciada na epígrafe deste tópico, indica a certeza de Leminski no que tange às dificuldades enfrentadas por seu leitor. Utilizada pelo poeta desde a primeira edição de *Catatau*, a apresentação deixa o leitor à deriva e a liberdade interpretativa, que para Leminski, deveria ser alvo de interesse, restringe o impacto da obra. Muito embora fragmentos do texto leminskiano tenham circulado entre amigos e literatos nos anos de sua elaboração, seu hermetismo acaba por distanciá-lo de um número representativo de leitores, confinando a obra a um pequeno grupo de eruditos. Com o intuito de suprir essa lacuna e ampliar o acesso ao livro, Leminski indica possíveis caminhos de leitura, que são incorporados ao romance em forma de apêndice, a partir de sua segunda edição. “Descordenadas artesianas” e “ uinze pontos nos iis” são textos curtos, com quase três páginas cada um, que contam um pouco mais sobre a criação do enigmático texto.

Em “Descordenadas artesianas”, ogo ling stico com as “coordenadas cartesianas”, Leminski afirma que a “intuição b sica” de *Catatau* surge em 1966 em aulas sobre as invasões holandesas em Pernambuco. Ao explicar que Maurício de Nassau tem como fidalgo de sua guarda pessoal o francês René Descartes, o poeta paranaense se depara com a “hip tese-fantasia” da presença de Descartes no Brasil e redige o “quase” premiado conto Descartes com lentes⁶¹. O poeta enfatiza a presença de Occam, e lembra que, convidado a dar aulas para a rainha Cristina, na Suécia, o filósofo francês morre de frio. Dois fragmentos deste texto são apropriados por Cao Guimarães como intertítulos do filme *E□sto* “E E DE CA E I E E I D A A B A IL C M A A ” , p.2 o

⁶¹ O conto *Descartes com lentes* participa do II Concurso Nacional de Contos da Fundepar (Curitiba, 1969). neste evento, os pseud nimos " ung" e “ urt” exigidos para a não identificação dos participantes são confundidos pela comissão julgadora e Leminski deixa de receber o prêmio. Ver Fausto Cunha (KTT3, p. 381).

primeiro e promove a passagem diegética do filósofo da Europa para o Brasil; o segundo aponta “o fracasso da lógica cartesiana no calor dos trópicos”, p.22 e utilizado por Cao Guimarães para encerrar o filme.

Em “vinte e um pontos nos eixos” Leminski esclarece que *Catatau* “a história de uma espera” Cartesiano, no Brasil, espera pela chegada de Artisewski. Enquanto a sucessão de novas informações se vincula à frustração da experiência, a lógica é rompida pelos abismos criados entre cada frase, pois um dos objetivos leminskianos é justamente o de obscurecer o entendimento. O poeta paranaense lança mão da cibernética para justificar a possível monotonia gerada pela abordagem caótica do texto e afirma que “a informação absoluta coincide com a redundância absoluta” (Leminski, p.273). O autor do enigmático romance lembra ainda que o funcionamento da língua evidencia a falsidade da lógica europeia no Brasil. A *ego trip*, narrativa em primeira pessoa utilizada no livro, de acordo com Leminski, é econômica por reduzir a unidade do universo a um só ser. Ao procurar o ritmo e não o metro, o poeta prioriza o tempo ao espaço e a direção ao assunto.

Os dois movimentos que regem o livro, de acordo com seu autor, são o documental, direcionado para uma lógica épica extratextual e o estético que atinge a subjetividade atávica da linguagem e do pensamento “o significado semântica de *Catatau* é a temperatura resultante da abrasão entre estes 2 impulsos: a eterna inadequação dos instrumentos consagrados, face à irrupção de realidades inditas” (KTT3, p. 275). Neste texto mutante, o solipsismo ilusionista de Descartes é o retrato do colonizado, fragmentado, perplexo e alienado; redigido sob o signo da ótica, *Catatau* está cheio de anomalias, refrações e desvios que incidem sobre a linguagem. A presença de animais, ainda segundo seu autor, visa possibilitar o espantar-se necessário para a reflexão filosófica dos antigos. Leminski finaliza o texto enfatizando que é o elevado coeficiente de ininteligibilidade do livro que distribui de maneira irregular sua legibilidade.

4.4 Personagens históricas na ficção

isso sim me assombra e deslumbra
como é que o som penetra na sombra
e a pena sai da penumbra?

Dentre as figuras notórias que Leminski inclui em *Catatau*, excetuando-se o protagonista René Descartes, Occam é o que mais se destaca. Merecedor de inúmeros atributos, tais como monstro semiótico e devorador de sentidos, Occam é mencionado em

*Est*o sem nunca aparecer fisicamente; sua potência, contudo, se estabelece nos longos silêncios, nos cortes abruptos e nas ausências de nexos fáceis.

No livro, Occam surge no início da narrativa, mas no transcorrer da leitura se desmaterializa gradativamente, assumindo a personificação da morte, das perdas ou das impossibilidades de conclusão pensamentais. No filme, ele é mencionado apenas uma vez, no último bloco, pouco antes de Descartes travar uma luta com a câmera. À menção de Occam, são acrescentados os predicados de cōnscio e plenipotenciário.

Inventariar correlações de sentido entre o legado histórico e a ficção leminskiana auxilia na elucidação de afinidades e tensões oriundas desta espécie de problematização de figuras históricas. René Descartes, que tem seu nome latinizado para Renato Cartésius, credita à observação a capacidade de análise; e William de Ockham, também é conhecido por Guilherme de Occam, é adepto do nominalismo.

O catolicismo que rege a vida de ambos os aproxima de um voluntarismo divino, isto é, tanto para o francês quanto para o inglês, Deus é o criador absoluto da verdade, das leis naturais e da moral, as quais só poderiam ser alteradas de acordo com Sua vontade (KILCULLEN, 1995, s/p.). Descartes tem formação em colégio jesuíta, que abandona por não se contentar com a mera reprodução dos conceitos já estabelecidos; Occam integra a ordem dos franciscanos e defende a vida de pobreza para os seguidores de Jesus. Ambos foram perseguidos pela inquisição, sendo obrigados a se refugiar em países distantes: Descartes é protegido pela rainha Maria Cristina da Suécia e Occam pelo rei Ludvig da Bavária.

4.4.1 René Descartes: razão ou loucura

Repousa sob a laje
o que viveu oculto.
Poupem-no do ultraje
do tumulto⁶²

O modelo cartesiano de conceber o mundo está impregnado de tal forma na vida contemporânea, que parece ser algo inato ao pensamento. Sua máxima “*ensō, logo existo*”⁶² pautada na excelência dos processos racionais e estabelece o padrão da lógica ocidental na modernidade. O método analítico de dividir os objetos em partes cada vez menores,

⁶² O título do poema “*minioração fúnebre para ren descartes*”. O título, Leminski redige “*ene viit qui bene latuit*”, lema de Descartes que o poeta traduz: “*Bem viveu quem viveu oculto*”.

compreender estes fragmentos e retornar ao todo para vê-lo com outros olhos, rege a vida acadêmica e a organização de espaços de uso cotidiano.



Figura 19 - Retrato de René Descartes, Frans Hals, 1649
Fonte: <http://rkdimages/>

Nascido na França, Descartes refugia-se na Holanda para escrever com liberdade, pois a condenação de Galileu por heresia preocupa filósofos e cientistas. O retrato pintado por Frans Post (fig.19) revela o olhar atento do homem maduro; a roupa preta com gola branca que caracteriza o barroco é o ponto de partida para o desnudamento de Descartes em *E=mc²*.

As regras do método que cria para encontrar a verdade são aparentemente simples: não aceitar nada como verdadeiro antes de passar pelo crivo da razão, simplificar coisas complexas por meio da divisão das partes, ordená-las de modo lógico e possibilitar constante revisão do procedimento de dividir e juntar. Como a vida tem necessidades urgentes e nem sempre se pode analisar devidamente as coisas, Descartes cria uma moral provisória, cujo procedimento deve adotar os seguintes passos: observar as leis e costumes de cada país, agir de modo resolutivo mesmo que depois se perceba ter chegado ao lugar errado, realizar mudanças nas consciências individuais, tornar um hábito o exercício da razão e realizar uma escolha individual de vida que permita o exercício da liberdade (DESCARTES, 2010).

A repercussão das obras do filósofo se estende a âmbitos extensos que incluem a ótica, a física e a matemática. Composto por abscissas e ordenadas, o plano cartesiano é um dos princípios fundamentais do desenho e define o modelo de localização e trajetória de um objeto na superfície planar. A projeção espacial do plano, a geometria descritiva, explicita o modo de construção dos sólidos no espaço. A equivocada análise das propriedades sanguíneas, ao invés de se relacionar às verdades da ciência, se transforma num modo poético de compreender o mundo, quando respeitados os limites da pesquisa dos séculos XV e XVI. Ao considerar o corpo uma máquina, postula que o fogo do coração, que aquece o corpo pela circulação do sangue nas veias, possui uma substância muito sutil a qual denomina “espíritos animais”, que se relacionam à glândula pineal, lugar de união entre a alma e o corpo (DESCARTES, 1979 e DELEUZE, 2009).

Considerado o primeiro filósofo moderno, Descartes vincula a compreensão do mundo ao exercício da dúvida sobre a percepção dos sentidos. Em suas “Meditações metafísicas”, afirma:

Tudo o que recebi até o presente como mais verdadeiro e seguro, aprendi-o dos sentidos ou pelos sentidos; ora, algumas vezes experimentei que tais sentidos eram enganadores, e é de prudência jamais confiar inteiramente naqueles que uma vez nos enganaram (DESCARTES, 2005, p.31).

Desconfiar do que se percebe, para o filósofo que vive durante o Barroco europeu, inclui questionar as coisas sensíveis, imagináveis e inteligíveis. Ao estabelecer uma analogia entre a ação do fogo na cera e a natureza humana, Descartes enfatiza que o espírito humano é mais fácil de conhecer do que o corpo. Conclui que a composição da matéria, denominada *res extensa*, é permeada por extensão, flexibilidade e mutação. O filósofo enfatiza ainda que a linguagem ordinária prende os sentidos e não abrange com suficiência as sutilezas da forma.

De acordo com o postulado cartesiano, a capacidade de julgar, inerente ao espírito, é muitas vezes confundida com os atributos da visão, propriedade do corpo. Mas a presença constante da dúvida, oriunda de profundezas insondáveis, acaba por evidenciar a existência do ser, pois a cada vez que algo potente e astuto o engana, o filósofo é capaz de perceber sua própria existência “a proposição ... *Eu sou, eu e isto*, é necessariamente verdadeira todas as vezes que a pronuncio ou que a concebo em meu espírito” (DESCARTES, 2005, p.43). Pensar, portanto, é o elemento que assegura a existência do ser, diante da renitente dúvida acerca daquilo que é ou não real, seja o corpo ou o espírito.

Em sua *História da loucura*, Michel Foucault lembra que, para Descartes, a loucura representa a impossibilidade do pensamento; se os sonhos ou ilusões podem ser superados no

cerne da estrutura da verdade, o desatino se estabelece na impossibilidade de pensar e, conseqüentemente, duvidar: “a dúvida de Descartes desfaz os encantos dos sentidos, atravessa as paisagens do sonho, sempre guiada pela luz das coisas verdadeiras; mas ele bane a loucura em nome daquele que duvida, e não pode desatinar mais do que não pode pensar ou ser” (FOUCAULT, 1978, p.47).

Se a Renascença liberta as vozes da loucura, Descartes a situa ao lado do erro e do sonho. Quanto aos dois últimos, eles mantêm um resíduo de verdade, o que os distingue da insanidade, destituída de vínculos com o real. Ainda segundo Foucault, depois desta libertação da loucura, sua violência é dominada, para que, enfim, ela seja reduzida ao silêncio.

Ao tecer uma análise crítica do livro de Foucault, Jacques Derrida enfatiza que os fundamentos dos critérios de separação entre crises de razão e de loucura, assim como podem ser percebidos nos dias de hoje, foram estabelecidos por Descartes. O tipo de *Cogito* criado por seu m todo modela a organização da vida social, separando “normais” de “loucos”. Sempre acossada pelo hiperbólico gênio maligno, a certeza cartesiana não está protegida da loucura, pois é ela quem assegura sua existência.

Ora, o recurso à hipótese do gênio Maligno vai tornar presente, vai convocar a possibilidade de uma loucura total, de um enlouquecimento total que eu não poderia controlar, visto que este me é infligido – hipoteticamente- e do qual não sou mais responsável; enlouquecimento total, ou seja, uma loucura que não seria mais apenas uma desordem do corpo, do objeto, do corpo objeto fora das fronteiras da *res cogitans*, fora da cidade policiada e assegurada pela subjetividade pensante, mas uma loucura que introduzirá a subversão no pensamento puro, em seus objetos puramente inteligíveis, no campo das ideias claras e distintas, no domínio das verdades matemáticas que escapam à dúvida natural (DERRIDA, 2009, p.74).

e para Derrida, a loucura pode ser compreendida como “palavras sem linguagem, sem seu falante” (DERRIDA, 2009, p. 74), a história da loucura passa a ser a arqueologia de um silêncio. O controle das certezas e a delimitação das hipérboles pensamentais demoníacas encontram seu último reduto na existência de Deus, a *res divina*, cuja existência, para Descartes, pode ser percebida, entre outros elementos, na observação das propriedades da luz natural. Os momentos de decisão quando o ser adentra o campo do filosofar, para Derrida ocorrem mediante o terror confesso de ser louco. A possibilidade de discernimento entre sanidade e demência pode ser percebida, portanto, na articulação ou não de um discurso coerente.

Muito embora a repercussão da obra de Descartes permeie grande parte da vida contemporânea, sabe-se que a interpretação de seus textos sofreu, ao longo dos séculos,

substanciais alterações. Adaptados, transformados e recontextualizados, de acordo com Derrida, os textos cartesianos seriam merecedores de um novo olhar, menos arraigado às interpretações vigentes. No que tange à presença de Descartes em *Catatau* e *E□sto*, percebo que a idéia dos respectivos autores é dar corpo a uma presença que se mantém no pensamento ocidental, colocando em pauta a possibilidade de transformação de determinados conceitos a partir de seu próprio criador.

4.4.2 William de Ockham: o indivíduo

abrindo um antigo caderno
foi que eu descobri
antigamente eu era eterno

O frade franciscano inglês William de Ockham (c.1287/1347) é um dos pioneiros do nominalismo, doutrina filosófica que defende o estudo das particularidades de cada indivíduo. Assim como seu mestre John Duns Scotus, rejeita a aplicação da razão na fé, revolucionando a escolástica medieval. Os nominalistas renunciam ao ideal platônico de universal, que consideram produto da abstração humana. A figura 20 reproduz o fragmento de um manuscrito de Ockham, no qual está uma das imagens mais próximas que se tem do filósofo.



Figura 20 - William de Ockham, fragmento de um manuscrito
Fonte: <http://stendhalgallery.com/>

Ao postular que a razão opera de forma diferente da fé, Ockham separa a ciência da teologia e da filosofia, deixando um legado fundamental para a moderna epistemologia. Além da estreita relação com os nominalistas costuma-se vinculá-lo ao conceitualismo, pois na compreensão da relação do particular com os universais, os nomes dos conceitos comprovam a existência, mesmo que esta existência possa acontecer apenas na mente do indivíduo.

A navalha de Ockham, máxima que garante ao filósofo o reconhecimento como grande lógico, tem por princípio de parcimônia escolher, diante de hipóteses competitivas, a que detém o menor número de proposições; assim são eliminadas suposições desnecessárias e/ou conclusões similares. A busca por simplicidade pressupõe abordagem cautelosa e aconselha-se a adoção da navalha de Ockham em pesquisas heurísticas, evitando o indiscriminado uso como modelo de arbítrio para pesquisas já realizadas.

De acordo com Umberto Eco, ao analisar a estética medieval, nos textos de Guilherme ou William de Ockham permanecem referências aos temas da escolástica tradicional, mas a “absoluta contingência das coisas criadas e a falta de ideias eternas reguladoras em Deus dissolvem o conceito de um estável *ordo* do cosmo ao qual as coisas se adéquam [...], no qual possa inspirar-se o *artifex*”. (ECO, 1989, pp.127-128). A concepção de beleza que havia sido adquirida por meio da estabilidade das proporções universais enfraquece, enquanto distinções individualizantes começam a surgir no âmbito da representação. Depois de centenas de anos de duelos entre iconoclastia e a iconofilia, os artistas passam a representar singularidades que identificam indivíduos, preparando no cerne do movimento gótico o surgimento do Renascimento.

Ao afirmar que a realidade dos universais se dissolve no nominalismo e que a transcendentalidade do belo se torna duvidosa quando desaparecem distinções formais e virtuais, Eco afirma que no pensamento dos nominalistas:

Permanece a intuição do singular, o conhecimento de um existente analisável de maneira empírica em suas proporções visíveis, pois é possível a intuição intelectual do singular [...]. A própria ideia com a qual o artista cria é um exemplar singular das coisas que ele quer fazer, não a ideia de sua forma universal. (ECO, 1989, p.128).

Segundo Ockham, cada corpo é numericamente distinto e absoluto, sendo que a ordem do universo e sua unidade não resultam da interligação dos diversos corpos. Na crise de uma estética do organismo, com seu ideal de proporção e integração do todo, cada entidade é única e a razão individual é superior à natureza comum.

A unicidade do ser e a sucessiva transformação de verdades permitem estabelecer uma espécie de continuidade entre distintas épocas. Se a sensibilidade moderna prioriza a identidade e recorre a conceitos como único e original, a sensibilidade contemporânea ou pós-moderna, por outro lado, retoma processos de coletivização que tendem ao anonimato e à integração das partes no todo. “omes a menos”, poema que se relaciona ao nominalismo, evidencia o pensamento de Leminski sobre o assunto:

Nome mais nome igual a nome,
uns nomes menos, uns nomes mais.
Menos é mais ou menos,
nem todos os nomes são iguais.

Uma coisa é a coisa, par ou ímpar,
outra coisa é o nome, par e par,
retrato da coisa quando límpida,
coisa que as coisas deixam ao passar.

Nome de bicho, nome de mês, nome de estrela,
nome dos meus amores, nomes animais,
a soma de todos os nomes,
nunca vai dar uma coisa, nunca mais.

Cidades passam. Só os nomes vão ficar.
Que coisa dói dentro do nome
que não tem nome que conte
nem coisa pra se contar?
(TP, p.193).

Capaz de sofrer alterações em função da atualidade da presença divina no plano terreno, a verdade para Ockham, mantém, no nome dos elementos, uma relação sagrada com sua concepção. Retirado de “Descordenadas Artesianas” o trecho a seguir, explicita a ficcionalização de Ockham realizada por Leminski, que se apropria do nome do frade franciscano para promover a desconstrução da lógica cartesiana:

No Catatau, suspeito ter criado o primeiro personagem puramente semiótico, abstrato, da ficção brasileira. Occam é um monstro que habita as profundezas do Loch Ness do texto, um princípio de incerteza e erro, o “malin g nie” da c lebre teoria de René Descartes. A entidade Occam (Ogum, Oxum, Egum, Ogan) não existe do “real”, um ser puramente l gico-semiótico, monstro de zôo de Maurício interiorizado no fluxo do texto, o livro como parque de locuções, ditos, provérbios, idiomatismos, frases-feitas. O monstro não perturba apenas as palavras que lhe seguem: ele é atraído por qualquer perturbação, responsável por bruscas mudanças de sentido e temperatura informacional. Occam é o próprio espírito do texto. É um orixá azteca-iorubá encarnando num texto seiscentista (KTT4, p. 212).

A menção de Occam, em *Catatau*, costuma ser acompanhada pelas dúvidas de Descartes acerca deste mundo estranho, e dentre as estratégias adotadas para vencer o monstro, a distração parece ser uma das mais eficazes. Mesmo assim, o gênio maligno ressurgue insistentemente, apenas para evidenciar a impossibilidade de sua erradicação. Ao correlacionar lógica semiótica, abstração e entidades do panteão afro-americano, Leminski não apenas dilata a potência da personagem provinda do catolicismo medieval e seu apreço pela nomenclatura das coisas, como estabelece um olhar mais acurado sobre um Brasil compactado na figura dos jardins de Nassau.

O frade franciscano também inspirou Eco na criação da personagem central do romance *O nome da rosa*⁶³ (1980), adaptado para o cinema por Jean-Jacques Annaud (1986).

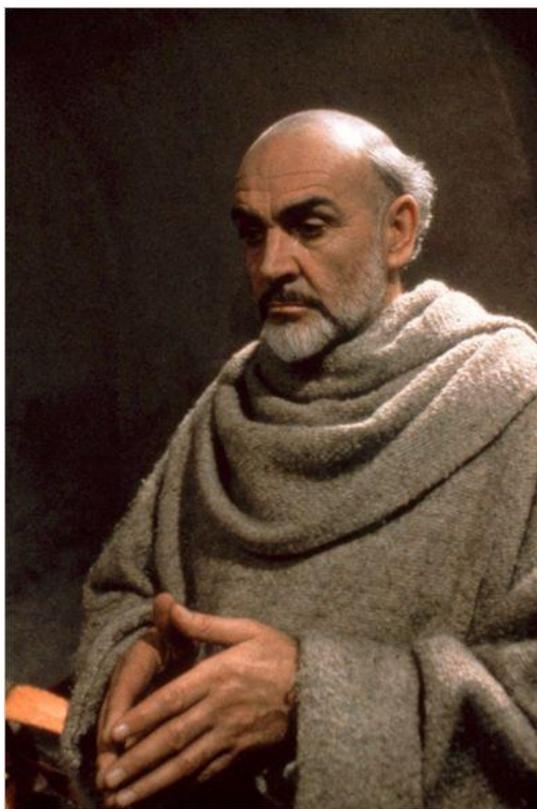


Figura 21 - Sean Connery em *O nome da Rosa*
Fonte: <http://www.adorocinema.com/>

Interpretado por Sean Connery (fig.21), Willeim de Baskerville aplica o método científico minimalista de Occam, que parte da economia ontológica para chegar à resolução da querela dos universais. A falibilidade do conhecimento e a desarmonia do mundo em

⁶³ O centro da narrativa é a possibilidade de se encontrar o segundo livro da Poética de Aristóteles, que trata da comédia.

constante reconstrução devem ser observadas no exercício do livre-arbítrio e da simplificação dos caminhos. Ao demonstrar para o noviço Adso seu método de decifrar enigmas, pode-se perceber a inspiração da caracterização de Baskerville em Ockham.

Ao negar a possibilidade de uma verdade absoluta e apostar na transitoriedade das coisas, o pensamento de Ockham diverge de Descartes. Em *Catatau*, sua presença é constante e enfaticamente perturbadora; em *E=isto* a invisibilidade o transforma numa espécie de assombração a comprometer a eficácia do método cartesiano. Em um poema de Leminski.

4.5 Fortuna sígnica: simples história e complexo contexto

simples
 como um sim
 é simples
 mente
 a coisa
 mais simples
 que ex
 iste
 assim
 ples
 mente
 de mim
 me dispo
 des
 (aus)
 ente

Durante os quase dez anos de sua redação, fragmentos de *Catatau* circulam nos braços de Leminski em busca de pareceres. Vinculado à literatura experimental pelo hermetismo, trata a própria linguagem como fonte de pesquisa; transforma qualidades, cria valores e subverte a história. A pluralidade de sentidos é o elemento a orquestrar a tensão entre ordem e caos. Hoje, fragmentos dos manuscritos são midiaticizados, possibilitando o desvendamento de parte de seu processo de criação.

Além das quatro edições de *Catatau*, pesquisadores têm acesso às alterações realizadas por Leminski em suas anotações. Nos rascunhos, aquilo que deixa de aparecer na versão final adquire maior sentido.

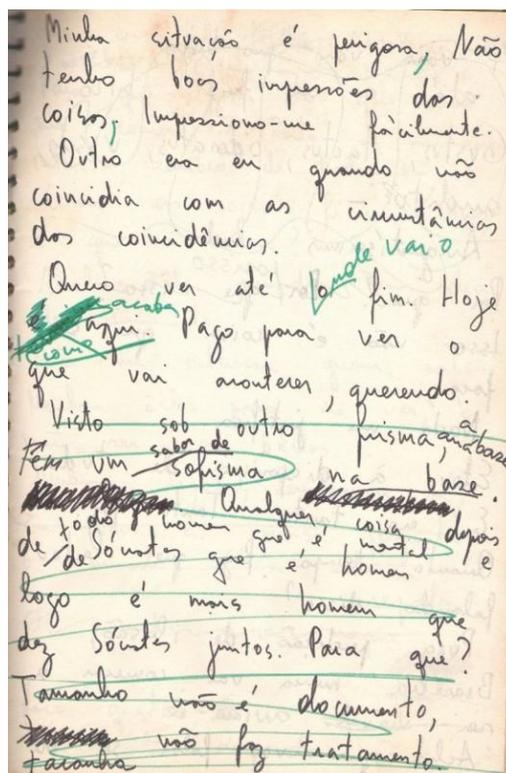


Figura 22 - Manuscrito de *Catatau*
 Fonte: <http://www.museuoscarniemeyer.org.br/>

Nas palavras da figura 22 permanecem, no livro e no filme, a sensação de perigo e a confissão de se impressionar facilmente. Sócrates e o sofisma são eliminados, bem como o provérbio “tamanho não documento”. A presença constante de ditos populares em *Catatau* vincula erudição e cotidianidades. Para Regis Bonvicino, o provérbio é uma espécie de poema *ready-made* duchampiano, com ares de oráculo e capacidade de satisfazer o senso comum. Para o amigo e correspondente de Leminski, “os provérbios de ralé, e todos os seus similares [...] referenciam e amarram, com unhas e dentes, a narrativa de *Catatau* ao mundo popular, à boca do povo, esse inventário de coisas” B ICI, s.p. autor de “Com quantos paus se faz um *Catatau*” estabelece também um paralelo entre os filmes de faroeste norte-americanos e o romance de Leminski, afirmando que ambos têm seus grandes momentos em tiroteios; no livro, a troca de tiros é entre alta literatura e linguagem popular. Ao destruir e reconstruir provérbios, Leminski produz efeito icônico e subverte a rigidez da ótica cartesiana.

Haroldo de Campos afirma que o sonho de Descartes não é psicodélico “é Barrocodélico, pois de um cometimento Neobarroco, de um ensaio de liquefação do método e de proliferação das formas em enormidades de palavras.” CAM, in KTT3, p. 389). No ensaio “ma leminskada barrocodélica”, Campos lembra que, após o lançamento da primeira edição de *Catatau*, cria-se em torno do romance, uma espécie de “legenda negra da

invisibilidade” , p.2 . A partir desta conceitualização de Haroldo de Campos, investigo elementos barrocos também no filme, elucidando a criação de enigmas que explicitem relações do filme com o livro.

Ao estabelecer um paralelo entre *Catatau e Viva o povo* de João Ubaldo Ribeiro, o poeta concreto destaca em ambos a ênfase atribuída ao significante, a elaboração verbal e o prazer da palavra. Enfatiza a intensidade com que os dois romances terminam, aos quais acrescenta *Finnegans Wake* de Joyce, apontando que os três desembocam numa apologia à impossibilidade de compreensão. Valoriza ainda a tematização da antropofagia como processo simbólico, assinalando que o primeiro livro devora a história nacional e o segundo tritura o logos do ocidente. Se no texto de Ubaldo Ribeiro, a personagem que aprecia a branca carne dos holandeses Capiroba, no de Leminski, o monstro canibal se chama ccam, “ogre filológico, mastigador de textos, papaletas e papa-línguas, fantamasgoria (*sic*) sígnica do rapsodo Leminski” , p. 2 .

A reflexão sobre o olhar, para Antônio Risério, é uma das grandezas de *Catatau*, onde Leminski subverte a lógica da ótica cartesiana e enfatiza, entre outros elementos, a imperfeição animal em detrimento da perfeição geométrica. Os modos de olhar adotados por Descartes em terras brasileiras se alteram de acordo com os elementos que utiliza “... ao passo que o fumo é o signo de uma aproximação, a luneta, instrumento europeu, deixa-se ler como sinal de um distanciamento.” (RISÉRIO, 1976, s/p). História do fracasso da colonização holandesa e do pensamento europeu no Brasil, *Catatau* é repleto de miragens, dentre as quais destaca a geometria de Brasília e da poesia concreta, vinculando esta última à instauração do atrito na linguagem catatauesca.

A concisão da linguagem utilizada por Leminski, não deriva apenas dos provérbios, é apropriada dos conceitos que regem a econômica criação dos haicais, nos quais a imagem é fortalecida e o humor explicitado. Ao enaltecer o paciente trabalho que o poeta paranaense dedica à linguagem, Leyla Perrone-Moisés enfatiza o caráter transcultural da produção leminskiana “polonês, caboclo e aponês’, malandro e samurai, provinciano e internacional [...] o mais brasileiro dos poetas, talvez o discipulo mais fiel deixado por swald pau-brasil” (PERRONE-MOISÉS, 1989, p.99). Na homenagem póstuma ao poeta, a escritora e professora de literatura na Universidade de São Paulo, lembra que o calor da poesia leminskiana é envolvido pelo rigor e seriedade com que encara seu ofício; na obra de Leminski, as palavras

habitam um corpo, cuja força é determinada por sentimentos extremados. Para Perrone-Moisés, no ensaio “Leminski, o samurai malandro⁶⁴”

Do rio de palavras, Leminski se ri, e à verborragia desatada, ele pede, exigente, um momento de silêncio. Para bom entende-dor, meia palavra raspa; e para bom gozador, uma piscada basta. Leminski já foi e já voltou, e quem não percebe a inteireza de suas meias palavras ainda nem saiu de casa (TP, p.397).

Pautada no livro *Caprichos e relações* (1983), Perrone-Moisés, enfatiza que Leminski abre caminho na “selva selvagem da linguagem” e lembra que o encontro da forma justa depende, não apenas do conhecimento do fazer poético, mas do gesto exato do poeta.

Movido por uma insuperável paixão pela linguagem, para Denise Guimarães, o autor de *Catatau* tem um olhar multisensível e sinestésico, que se lança em várias direções em busca de lampeiros de liberdade. Em sua “loucura lírica”, os poemas de Leminski tensionam o pensamento e almejam a transcendência, querem “ir além”. Cuidadoso no trato dos detalhes linguísticos, seu comprometimento com a invenção e com a renovação da literatura situam-no num patamar vanguardista.

É na poesia de vanguarda que o artista tem a possibilidade de devolver a agressão da linguagem que cerceia sua liberdade criadora. Ao mexer com as formas, ao inventar, pode romper a clausura do signo verbal. Pode pegar a palavra e parti-la, fragmentá-la, domá-la. Pela insubmissão às formas, ao código, pode impor sua marca, fazer cada poema à sua imagem e semelhança (GUIMARÃES, 1989, p.91).

De acordo com a pesquisadora, o termo vanguarda não é usado literalmente, no sentido de estar à frente, mas busca equivaler ao conceito de “contemporaneidade absoluta”. Em deliberada oposição aos mecanismos de representação, o “cachorro-louco” transforma em palavras a loucura de viver; busca o sentido das coisas por meio de críticas metalingüísticas ao culto da normalidade – seus poemas são “inutilios⁶⁵” que se estabelecem como lugar do prazer e do gozo estético.

Na análise de mais de duzentos ensaios produzidos por Leminski, Paula Renata Melo Moreira delineia um perfil intelectual do poeta paranaense. A mobilidade de seu pensamento é privilegiada, numa ênfase à transição do hermetismo do Movimento Concreto para o arejamento Tropicalista. A autora lembra que, para Leminski, a poesia é fonte de prazer

⁶⁴ O ensaio publicado no livro *Até poesia e outros breves* (PERRONE-MOISÉS, Cia das Letras, 2000) é transcrito integralmente na coletânea *Óda Poesia*. A publicação na revista da USP, parcialmente digitalizada, integra o levantamento da obra de Leminski, organizada no site *Amiquase* organizado por Elson Fróes.

⁶⁵ título de um de seus ensaios que discorre sobre a “Ditadura da utilidade”.

desvinculada de qualquer função mercantilista, razão pela qual ele pratica a metalinguagem e a crítica.

Advogar para a poesia o lugar de objeto in-útil significa entender que tal fazer não deve estar comprometido com outra proposta, além da própria arte [...]. O poema como objeto que não precisa justificar sua existência no mundo alcança, assim, um lugar além-da-mercadoria, como uma essência suprema dos fazeres humanos – postura que, ainda que fundamentada, guarda alto grau de utopia (MOREIRA, 2011, p.111).

A autonomia da arte, segundo Leminski, requer a sobrevivência do “inutensílio”, produto que se contrapõe ao ornamento e à mercadoria. Para o poeta: “a função da poesia a função do prazer na vida humana” EAC2, p. , e a finalidade da vida o acesso a “dons absolutos e finais” como o amor, a amizade, os estados de graça e a poesia.

Para Francisco Fábio Vieira Marcolino, a afirmação de Descartes em *Catatau*: “ mundo não quer que eu me distraia distra do, estou salvo” , p. , indica um estilo de vida para quem “a f de que a arte um territ rio f rtil para o inútil, o desperd cio e o prazer” (MARCOLINO, 2010, s/p).

No texto introdutório de *Distraídos venceremos*, coletânea publicada em 1987, Leminski afirma ter conseguido abolir a referência (não a realidade) por meio da rarefação. O poema “o m nimo do m ximo”, evidencia seu paradoxal interesse em dar visibilidade a esta espécie de atenção à distração:

Tempo lento,
Espaço rápido,
quanto mais penso,
menos capto.
Se não pego isso
que me passa no íntimo,
importa muito?
Rapto o ritmo.
Espaçotempo ávido,
lento espaçodentro,
quando me aproximo,
apenas o mínimo
em matéria de máximo.
(TP, p.183).

Entre o mínimo e o máximo, o dentro e o fora, as alterações perceptivas são potencializadas. No jogo de olhares interno e externo, Leminski poetiza abstrações; desvincula-se dos objetos concretos para tecer reflexões acerca de processos e modos de experimentar a vida.

No que tange às afinidades que *Catatau* estabelece com a literatura, a ênfase dos pesquisadores costuma recair na desarticulação da linguagem e sua reorientação sob o prisma da arte. Em escritores como Joyce e Mallarmé, assim como em Leminski, de acordo com Carlos Augusto Novais (2008, p.49), “língua e mundo se imbricam, fundando-se mutuamente”. A experimentação lexical, portanto, é base da construção não apenas do texto, mas também da vida.

A observação de que James Joyce é a pedra fundamental no caminho de Leminski, para Ivan Justen Santana e Caetano Waldrigues Galindo, tem bases no paralelismo que pode ser estabelecido entre o ecumenismo de Joyce e o de Leminski, mas também pode ser percebida na analogia entre o provincianismo de Dublin e de Curitiba. Ao enfatizar que *Catatau* comprova a aproximação do poeta irlandês e do brasileiro acerca da busca de liberdade com a linguagem, os pesquisadores afirmam:

Que Joyce, para Leminski, esteve ali para mostrar que certas coisas, liberdades, possibilidades e amplitudes (amplitudes?) eram efetivamente atingíveis, e que a técnica literária, libertada de convenções de “deve” e “não deve” poderia sim dar conta de toda uma parcela da experiência que até então não havia sido abordada (SANTANA e GALINDO, 2010, p. 97).

A postura de Leminski, em relação à Joyce e aos demais escritores que compõem seu paideuma, não é a do idólatra, mas a do admirador dos mecanismos de produção textual presentes em suas obras. O ensaio “aulo Joyce Leminski”, Santana e Galindo lembram que, ao invés de simplesmente seguir os modelos de autores que admira, o interesse de Leminski reside na exploração dos recursos linguísticos por eles adotados.

Para Tarso de Melo, uma das diferenças entre *Catatau* e *Finnegans Wake*, além do estilo “macarrônico”, presente em ambos, é a autonomia de Leminski

Leminski não prestou reverências, homenagens, sacrifícios, nem serviu sua cabeça na bandeja do predecessor. Criou, sim, uma obra que é tão importante quanto aquela para a cultura de sua língua, sem esquecer que o *Finnegans* estende-se à História Universal, enquanto o *Catatau* revisita a colonização do Brasil ou, no máximo, da América do Sul. As divergências e convergências são nítidas, não há insolência do *Catatau* em suas dívidas (MELO, 1998, s/p).

Esta questão autoral, no que tange a referências e citações, também está presente em discussões acerca do outro romance de Leminski, *Agora é que são elas*.

Em entrevista concedida para Denise Guimarães, a última da vida de Paulo Leminski, ao mencionar *Catatau*, o poeta afirma que o livro trata da impossibilidade de se escrever um romance no século XX. Este seria um período de produções de mensagens, sendo que os

grandes romancistas tiveram sua formação no século anterior (LEMINSKI, 1989). Em um artigo que retoma a entrevista supracitada, Boris Schnaiderman, esclarece que apregoar a morte do romance é uma atitude provinda do século anterior, potencializada a partir dos anos 1920. Esta morte, segundo o ensaísta ucraniano radicado no Brasil, não se sustenta diante da obra de Guimarães Rosa, Lezama Lima e Ítalo Calvino:

Seriam todos eles continuadores do século XIX na ficção? Não me parece. Acho muito mais acertada a visão de Bakhtin, que encara o romance como um gênero dinâmico, um gênero maleável e protético, que reaparece sempre em formas novas (SCHNAIDERMAN, 1989, p. 107).

No referido artigo, o pesquisador amigo de Roman Jakobson, reafirma:

Depois da prosa-poesia altamente elaborada de *Catatau*, Leminski absolutizou a sua experiência e a vertente da arte da palavra que ela representava. Daí as suas afirmações sobre a morte do conto e do romance. Mas, ao mesmo tempo, esse tradutor de Beckett e dos modernos ficcionistas norte-americanos, percebia no mundo uma nova narratividade, ligada aos novos meios de expressão. Em vez de se deixar sufocar por eles, a palavra encontra caminhos para se afirmar (*id. ibid.* p. 112).

Muito embora a contribuição dos pesquisadores de Leminski seja bem mais extensa do que a aqui exposta, destaco alguns elementos que interessam à relação que Cao Guimarães estabelece com o romance: a admiração por autores que inventam sentidos a partir da potência da própria linguagem; o farto uso da paródia e a liberdade de apropriação; a ruptura da linearidade narrativa em busca da aproximação com o fluxo do pensamento; e o interesse no contemporâneo *lato sensu*, que mantém viva a obra de autores das mais diferentes épocas.

5. CAO GUIMARÃES: lago, cozinha e cavalo de santo

viver é super difícil
o mais fundo
está sempre na superfície

Imantar esteticamente objetos cotidianos é um dos pontos altos dos filmes de Cao Guimarães. Artista visual que trabalha com cinema e fotografia, dentre seus méritos está a capacidade de insuflar a discussão sobre possíveis maneiras de lidar com a imagem, tendo por base o tempo e o som. Sua inteligência visual é destaque nas discussões sobre arte brasileira desde meados da década de 1990, quando os olhares se voltam para enigmas que valorizam situações comezinhas. Imagens que não são desvendadas facilmente, quando se deixam revelar evidenciam seu caráter prosaico e o mistério da revelação reside na lentidão do tempo cuja orquestração é presidida pela construção da sonoridade fílmica.

A produção de arte da década anterior havia sido marcada por um neo-expressionismo que acontece simultaneamente em vários locais do planeta, levando os artistas a adotar procedimentos pictóricos que evidenciam sentimentos tumultuados e profundos. De certa forma, a paixão que movera a produção dos anos 1980 se atenua e a interiorização exacerbada que garantira a revalorização da pintura se torna mais branda. Os artistas adotam a concretude e a objetividade da vida como formas de conjugar experiências nas quais o arrebatamento dos sentidos acontece menos pelo caráter impositivo das formas do que por sua sutileza. Apaziguados os ânimos, a arte retoma o prosaico e mostra universos menos ambiciosos e mais afetivos.

Reconhecidos a partir do restrito universo de festivais e museus, os filmes que o diretor realiza são lentos e colocam a atenção em coisas que passam despercebidas. A análise que realizo neste capítulo tem por meta apontar elementos significativos de sua produção, os quais permitam compreender as razões do convite ao cineasta para a realização de um filme sobre Leminski. Discorro sobre alguns trabalhos do artista, no intuito de evidenciar pontos de afinidade com *E isto*, destacando qualidades que permitam equacionar a sensibilidade poética do diretor mineiro à criação de enigmas leminskianos.

Parto das séries fotográficas *□ambarra* e *Paisagens □eais*, nas quais identifico “estados de alma”, em consonância com o pensamento de Edgar Morin; teço reflexões sobre *Histórias do não ver*, *□ua de mão dupla* e *Pedevalsambatucadamacaconoseusom*, relacionando livro de artista e instalações ao conceito de simulacro de Jean Baudrillard; investigo os longas-metragens da Trilogia da Solidão segundo Consuelo Lins e André Brasil e

finalizo o capítulo com duas exposições relevantes: *Passatempo* e *Ver é uma fábula*, a primeira tem curadoria de Solange Farkas e a segunda de Moacir dos Anjos.

Antes de passar a análise das obras, considero importante trazer para a discussão a conceitualização que o próprio artista faz de seu trabalho. Em entrevista concedida a Cezar Migliorin em 2005, o cineasta metaforiza a superfície de um lago para explicitar seus diferentes modos de concepção fílmica:

Ou você fica no barranco contemplando a realidade do lago (que é como eu vejo esses meus pequenos filmes contemplativos), ou você joga uma pedra no lago pra que ele reverbere e volte ao normal de uma forma diferente (que é a idéia dos trabalhos mais propositivos como *Qua de m[un]do dupla*), ou, por fim, você se joga dentro do lago, entra nele (que é como eu vejo meus trabalhos mais imersivos, os “document rios” onde você entra dentro de um universo, vai viver com um eremita lá um tempo e se propõe a investigar aquele universo). (CAO GUIMARÃES. *in*: MIGLIORIN, 2006, s/p).

A analogia é finalizada com a menção do curta-metragem *Da janela do meu quarto*, que surge por força do acaso. Cao Guimarães lembra que o artista ocupa um lugar fora da ordem social e afirma que tratar da inutilidade pode ser uma das funções da arte. O processo de criação, solitário por excelência, conduz a mundos ilhados, que suscitam a necessidade de expressão. A segunda met fora que utiliza para falar de seu trabalho “cinema de cozinha”, oficina de experimentos que provê a felicidade dos sentidos.

A cozinha é o lugar da casa de que mais gosto, é o lugar da casa onde todas as visitas se encontram, onde, apesar do farto espaço da sala, todo mundo se aglomera. A cozinha é na casa o lugar do outro. E foi lá também onde, entre vidros de azeite, miolos de pão, geléias e farelos, liguei pela primeira vez um velho projetor de super-8 para mostrar para alguns amigos as primeiras bobagens que filmei (CAO GUIMARÃES, 2008, s/p.).

Uma das atitudes que caracteriza Cao é o exercício de um olhar que acaricia os objetos em temporalidades prolongadas. Ao se ater ao detalhe, ao prosaico e/ou ao quase invisível, os filmes evidenciam modos sensíveis de estar no mundo. A relação com o documentário e a ênfase no primeiro plano são elementos que se destacam nas pesquisas sobre o cineasta. O caráter afetivo com que elabora seu trabalho, algo da ordem da solidariedade para com as coisas do mundo, o aproxima de Leminski, na capacidade de perceber o muito no pouco, de transformar vida em poesia.

Ao discorrer sobre seu processo de criação, Cao Guimarães afirma gostar de caminhar para pensar na construção fílmica. De acordo com o depoimento disponibilizado no *site* do Itaú Cultural, é andando que ele se perde para poder “encontrar” o filme que mais uma

entidade que está para além do artista, do que uma coisa pronta, organizada e concebida de antemão. O empenho do artista estaria então na capacidade de coordenar as percepções e dar a elas formas adequadas.

eu me sinto muito mais um cavalo de santo querendo receber um santo [...], uma entidade que você ainda não sabe exatamente qual é, do que alguém que já tem realmente, que já incorpora a entidade antes de fazer o filme. Eu acho que a entidade, ela se manifesta aos poucos e se revela aos poucos nesse processo (CAO GUIMARÃES, 2013).

A entidade, a qual se refere Cao Guimarães, certamente tem a ver com a “alma” baziniana que pode se adaptar e se manifestar em encarnações distintas, tema que estrutura a investigação da evidência da “alma” de *Catatau* em *E[st]o*. Antes de aprofundar o conceito de alma, contudo, lembro que as três metáforas utilizadas pelo artista podem ser percebidas sob o seguinte prisma: a primeira remete à observação da paisagem, a segunda à ingestão de afetos e a terceira ao mistério, aos enigmas que transcendem a capacidade da razão.

Dentre as afirmações acerca de seu próprio trabalho, destaco ainda a máxima: “eu faço filmes”, observação que se ressent das querelas entre documentário e ficção, quando se tornam cerceadoras da liberdade. Ao promover o trânsito de filmes por vários gêneros, potencializam-se discussões acerca da representação e da potência estética. Quando se investiga o real, como é o caso da criação da obra de arte, é o próprio conceito de realidade que se amplia, abrangendo o sonho e a ilusão. Acostumados aos processos ilusionistas, artistas não deixam de documentar o mundo com suas obras.

A complexificação dos gêneros artísticos que acontece nas últimas décadas inviabiliza catalogações precisas, contudo, é no campo do documentário que se aprofundam reflexões críticas sobre imagem e novas formas de representação. Mencionado por Ismail Xavier ao lado de Eduardo Coutinho, João Moreira Salles e Arthur Omar, Cao Guimarães é vinculado a discussões sobre a lógica da experiência social, na qual espontaneidade e *mise[en]sc[ene]* se contaminam em performances que enfrentam o olhar da câmera, num tipo de filme que caracteriza o cinema contemporâneo.

Os novos recursos de uma cultura mediada pela tecnologia potencializam o atravessar fronteiras, embaralhar terrenos, e uma parcela dos artistas comprometidos com o legado da experimentação passou a atuar no campo do “cinema expandido”, da videoarte e das instalações que se expõem em galerias, tanto quanto ou mais que nas salas de cinema. (XAVIER, 2012, p. 11).

No panorama do cinema moderno, entre filme de artista com base neoconcreta e filme de cineasta, as afinidades de espírito não circunscrevem diferenças profundas. No que concerne aos espaços de exibição, o primeiro faz parte de exposições e compartilha o espaço com outros objetos de arte; o segundo se destina a salas de cinema, com o modo de promover a imersão que lhe é peculiar. A experiência contemporânea, diferentemente da moderna, para Xavier (2012), renova e amplia a interpenetração entre cinema e artes visuais.

De acordo com André Parente e Victa de Carvalho, a entrada do cinema nas galerias e museus é de interesse para a reflexão teórica sobre o dispositivo cinematográfico contemporâneo.

Mais do que um cinema de ruptura, o cinema de museu aliado às tecnologias é marcado pelos deslocamentos que produz em relação aos próprios modelos hegemônicos que lhe fazem face, buscando novos modos de ver e de ser. O cinema de museu se diferencia de outros cinemas por uma dimensão que evidencia o dispositivo, as forças atuantes e as estratégias em questão. Não se trata de produzir um novo modelo de subjetividade, mas de subjetivações criadas nas brechas dos dispositivos. A obra se dá nesta disjunção entre o reconhecimento e o deslocamento, em um jogo criativo de relações travadas pelos espectadores com os dispositivos (PARENTE e CARVALHO, 2009, p.38).

Diante da imensidão de possíveis designações que poderiam definir algum estilo ou gênero para os filmes de Cao Guimarães, me atendo à proposição do cineasta que é a de simplesmente fazer filmes. Neles interesse-me pela capacidade de reencantamento do mundo que caracteriza sua produção.

5.1 Cinema, fotografia e estados da alma

minha alma breve breve
o elemento mais leve
da tabela de mendeleiev

Transformar o modo de ver o mundo a partir da experiência promovida pelo objeto de arte, seja ele pintura, fotografia ou filme, é uma das questões intraduzíveis acerca da fruição estética. A banalização do prazer diante do implacável consumismo contemporâneo faz crer que a potência da arte possa ter desaparecido ou migrado para universos mais prosaicos. Na contramão da vulgarização das imagens, a obra do cineasta parece devolver alguma coisa de sagrado aos objetos que exhibe. Se investigo a presença da “alma” de *Catatau* em *E[isto]*, é porque penso que existe uma certa qualidade no modo como imanta os objetos filmados com

alguma substância quase material, a qual poderia ser chamada de “alma”. De um poema de Leminski elucido um possível ponto de vista acerca do conceito de alma:

carne alma
 forma conteúdo
 sobre nós
 a sombra de tudo
 (TP, p.345).

Além de vincular carne à forma e alma ao conteúdo, o poeta acrescenta o fato de a humanidade vive sob a sombra da junção dos elementos mencionados. A sensação de escuridão advinda da grande sombra que se espalha na imagem poética, não deixa de igualar a humanidade.

Os processos de projeção, identificação e transferência que regem as percepções humanas em complexas manobras de subjetivação, de acordo com Edgar Morin (2008), são encarregados de corporificar ilusão e magia. A projeção pode ser dividida em três tipos: automorfismo, antropomorfismo e desdobramento. O desdobramento seria resultado da alucinação do indivíduo a quem é dado ver seu próprio espectro corporal. Com a evolução da raça, esta espécie de duplo afrouxa seus vínculos com o corpo, gerando a ideia de “alma”.

Se na identificação o indivíduo é absorvido pelo mundo, na projeção, especialmente no antropomorfismo e no desdobramento, entra-se no campo da magia, que acontece quando os estados subjetivos se desligam do corpo para estar no mundo de outras formas. “A magia a concretização da subjetividade. A subjetividade a seiva da magia” (MORIN, 2008, p.147). Entre magia e subjetividade, portanto, estende-se uma “nebulosa incerta”, que transcende o indivíduo sem dele se desligar completamente, a percepção de seus efeitos é o que se designa por alma, coração ou sentimento.

Mas, em determinado momento, a alma incha e esclerosada-se; deixa de ser expansão para se tornar refúgio. É no momento em que a alma se sente feliz com os seus próprios vapores, em que exagera misticamente a sua realidade, que é a de ser uma encruzilhada de processos; toma-se por uma essência, envolve-se na sua estranha sutileza, enclausura-se como uma propriedade privada, coloca-se numa vitrina. Ou por outras palavras: ao querer afirmar-se como realidade autônoma, destrói-se. Degrada-se ao exagerar-se. Perde a comunicação com os canais nutritivos do universo. E aí-la isolada, oferecida, obscena, tão gelatinosa, tão mole como uma água-viva abandonada na praia. Lamenta-se por viver num mundo sem alma, quando este está repleto dela, e como o bêbado que reclama a droga, também ela reclama, ingenuamente, um “suplemento de alma”. (MORIN, 2008, pp.167-168).

A alma seria então uma região do psiquismo nascente e transformante, onde as distinções se confundem e as confusões se distinguem. Momento em que as civilizações abandonam antigas práticas mágicas, o “estado de alma” permanece se alimentando da seiva da magia em participações afetivas geradas nas trocas informacionais.

No mundo impregnado de almas desgastadas, o cinema retoma o aspecto mágico da vida, já que a participação cinematográfica, ao desvalorizar a realidade prática em prol da ampliação da realidade afetiva, cria um espetáculo que se pauta no “encanto da imagem”. Ao enfatizar que o papel da estética é transmutar magia em afetividade e afetividade em magia, Morin (2008) lembra que a ficção ressuscita a magia, apontando, nos ritmos lentos e na ênfase do primeiro plano, técnicas eficazes para a dilatação da alma no cinema. Enquanto paisagens apresentam estados de alma, trilhas sonoras têm a capacidade de conduzir a alma a estados desejados.

Em uma das séries de fotografias realizadas por Cao Guimarães (fig.23), a evidência do estado de alma que impregna a paisagem não deixa dúvidas acerca das constatações de Morin. A escolha do preto e branco e a quase indiscernibilidade das formas, nas quais o único destaque é a árvore que se inclina, conduzem ao silêncio e introspecção.

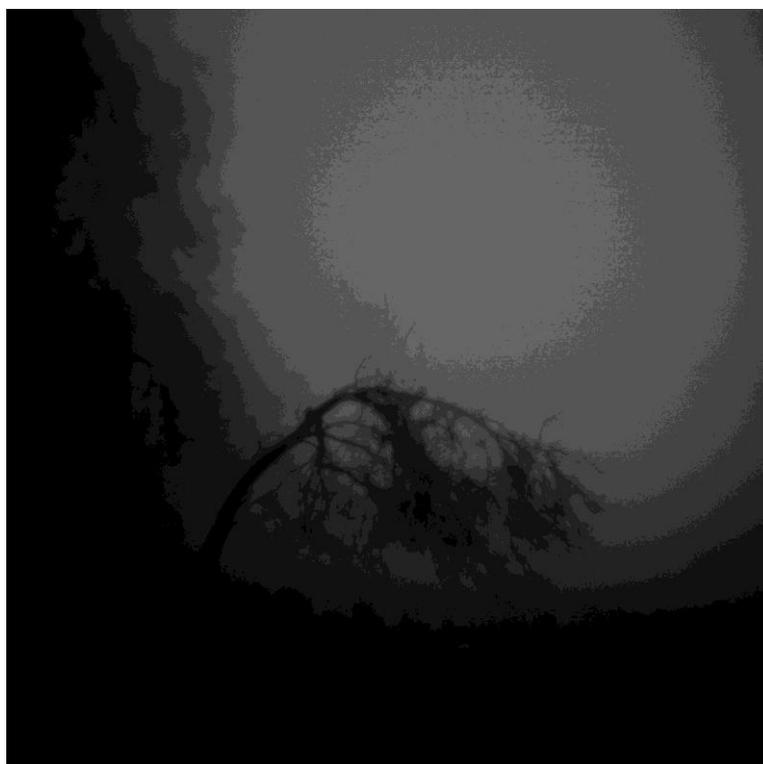


Figura 23 - s/ título, 2012⁶⁶

Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

⁶⁶ Neste capítulo, as obras em que não identifiquei o autor são de Cao Guimarães.

A atmosfera apocalíptica da fotografia, com seu explícito desolamento, parece dissolver o mundo na neblina; tristeza e solidão poderiam ser os atributos da alma da paisagem captados na fotografia. Na medida em que alma e sentimento entrelaçam sentidos, a arte retoma questões relativas à magia e ao sagrado.

Metáfora que designa necessidades subjetivas indeterminadas, a “alma”, segmento do indivíduo que mantém contato com o universo da magia, de acordo com a complexidade da vida pode se tornar mais densa ou esvaziada. A “alma” de *Catatau*, ou ainda, a “alma” da desconstrução da lógica cartesiana, assim como foi organizada por Paulo Leminski, adquire mais presença a partir da realização de *E□sto*.

5.1.1 Gambiarra e Paisagens Reais

Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.
Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.

O imaginário desvairado de *Catatau*, ao ser impregnado da participação afetiva que caracteriza o cinema, poderia tornar-se mais claro e objetivo; ledo engano quando os enigmas criados na ambivalência das imagens da arte gostam de parecer coisa que não são. O trabalho fotográfico de Cao Guimarães potencializa artimanhas da imagem.

Uma das séries fotográficas que realiza desde 2000, *□ambiarra*⁶⁷, de saída aproveita a perspectiva euclidiana para subverter proporções e gerar leveza; brinca com a geometria, num olhar sensível que vê e mostra beleza no mundo. A transposição funcional de objetos, que revela a capacidade de adaptação do ser humano diante de necessidade de solucionar problemas, encontra no repertório da cultura popular soluções inigualáveis.

Ao enobrecer a banalidade da tachinha e da toalha de mesa (fig.24), a fotografia pode sugerir também a visão de um estranho campo de pouso ou parecer um envelope, permitindo interpretações mais poéticas. Polissêmicas, as imagens do *work in progress* evidenciam a atenção em detalhes prosaicos do dia a dia.

⁶⁷ *□ambiarra* é um trabalho em contante processo de criação. Constituído por um conjunto de fotografia que apresentam “eitinhos” brasileiros de resolver problemas, a obra tem sido exibida em diversas mostras nacionais e internacionais.



Figuras 24 e 25 - □ambiarra, 2000/2014
 Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

Outra fotografia do mesmo trabalho (fig.25) exhibe um homem que usa um coco como travesseiro enquanto descansa. Se a primeira remete a questões minimalistas, com poucos elementos e priorização das retas; a segunda é mais caótica, cheia de curvas e tropicalizada; unidas tematicamente, são permeadas pelo bom humor que marca a série.

A série *Paisagens □eais – Homenagem a □uignard* (fig.26) é realizada em 2009 e evidencia um aspecto singular da produção de Cao Guimarães. São imagens muito claras, quase brancas, resultantes da observação da janela de um edifício em manhãs de neblina. Torres de igrejas, antenas e fragmentos de construções se destacam em meio ao nevoeiro. Entre surrealismo e ficção científica, as paisagens parecem tratar da gênese da matéria, quando corpos distintos se formam a partir de processos internos da substância informe.

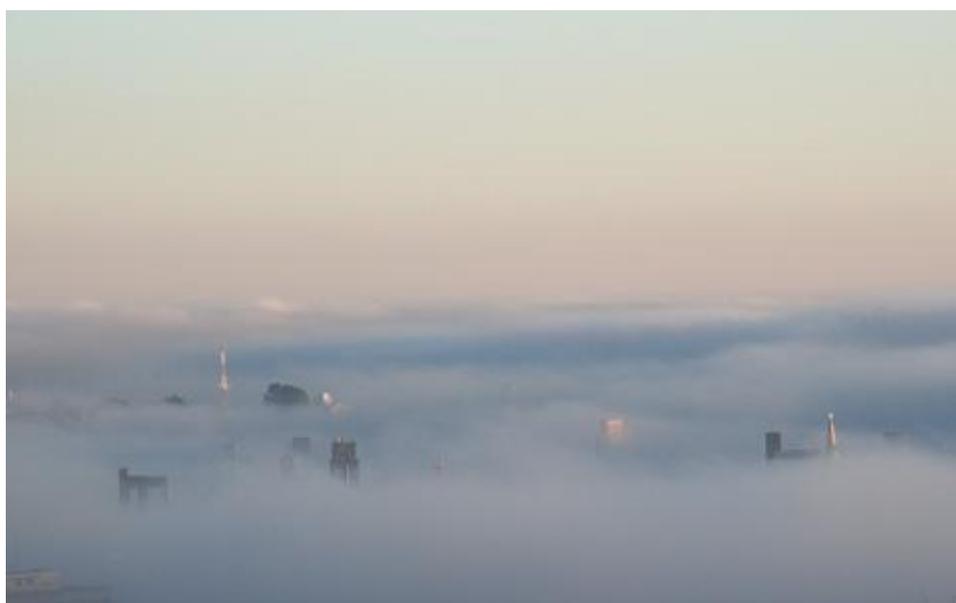


Figura 26 – *Paisagens □eais – Homenagem a Guignard*, 2009
 Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

As imagens matinais de Belo Horizonte, num tributo à obra de Alberto da Veiga Guignard (1896/1962), retomam um assunto da predileção de um dos maiores pintores da paisagem mineira: a neblina. Conhecido por retratar festas religiosas e igrejas de Ouro Preto, o artista, que alia precisão do desenho e pictorialidade do espaço na construção de uma pintura quase desmaterializada, é reconhecido por sua capacidade de retratar a atmosfera da serra mineira, que devora e faz emergir formas de maneiras mágicas e misteriosas. Na figura 27, montanhas e nuvens são um só corpo, e enquanto os balões de São João parecem subir, um trenzinho preenche a atmosfera de qualidades metafísicas.

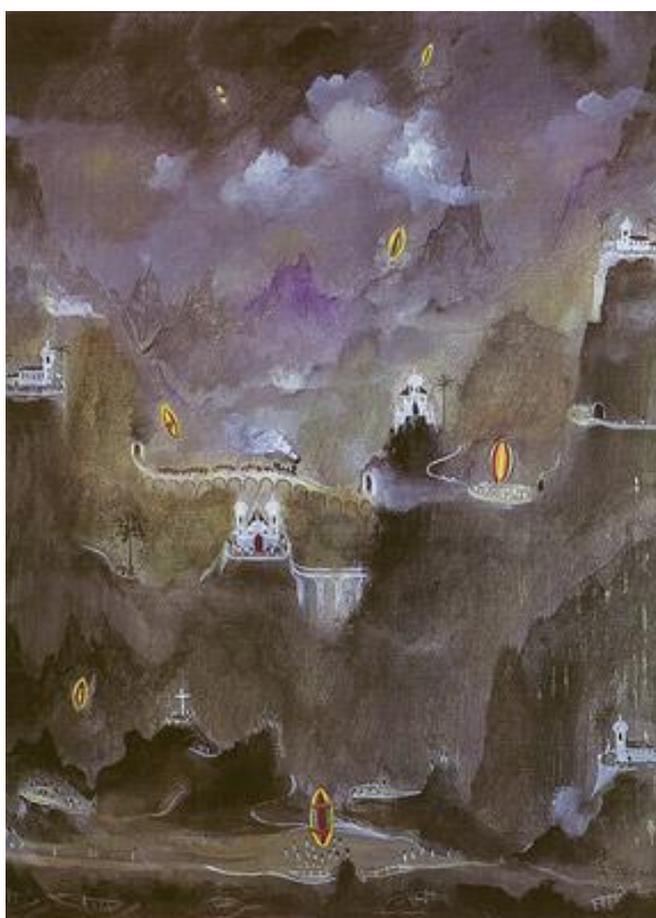


Figura 27 – *Noite de São João* - Paisagem imaginante, Guignard, 1961
Fonte: <http://novo.itaucultural.org.br/>

De acordo com Rodrigo Naves, a tristeza que permeia o mundo de Guignard é formada por espessuras insondáveis e as névoas que evidenciam a ausência de um solo firme denotam também o gosto pela sedimentação constante e lenta. Entre vontade de dissolução e desejo de matéria, a pintura de Guignard, a princípio tímida e recatada, pode se ater a detalhes que a conduzem para o território do imaginário, onde o diálogo entre formas concretas e

poéticas fundamentam processos de cognição e fruição estética. A luz interna que transubstancializa os seres, segundo o historiador da arte, cria uma espécie de porosidade onde espessuras incertas impedem que se estabeleçam profundidades e distâncias.

Essa luz que ilumina de dentro a realidade enevoadada de sua pintura traduz uma espiritualidade acanhada, que percebe laivos de vaidade no impulso de se afirmar, e portanto se recolhe, deixando a prova de sua hesitação nessa claridade turva, entre espírito e matéria. Por fim, a espiritualidade que se depreende dessas pinturas e dessa luz [...] revela como sua condição fundamental um comportamento casto, longe de qualquer movimento de exteriorização. Se parece ser a alma oculta dos seres, deve, antes de tudo, permanecer velada para permanecer alma. E se esses seres têm sua existência garantida por essa substância timidamente luminosa, devem poder prescindir de toda e qualquer forma de manifestação que os levasse a mostrar sua face. A essa concepção corresponde uma ética particular, meio matuta, na qual a tensão entre potência e ato se esvai e se engrandece com o sentimento das próprias renúncias – uma espécie de santidade meiga, entre São Francisco de Assis e um monge budista (NAVES, 2011, pp.181-182).

Ao elucidar a dificuldade de consecução formal na arte brasileira em um específico grupo de artistas⁶⁸, Naves valoriza a potência difusa das pinturas de Guignard, às quais atribui a característica de manter tudo em suspensão. Exercício de desapego ou prática Zen, as paisagens que não se entregam colocam em evidência a indiscernibilidade das coisas, e mesmo que detalhes como igreja ou balão promovam a objetividade da obra, não sustentam por muito tempo a atenção: são focos que pulsam em coreografias promovidas pela luz interna que subverte hierarquias.

A homenagem de Cao Guimarães potencializa o tímido drama da alma que se insinua nas coisas do mundo. Ao revelar enquanto escondem, as imagens ecoam a intangibilidade e a imprecisão da alma que habita Guignard. As brumas que revelam a intensidade das paisagens imaginárias criadas pelo pintor, quando transmutadas em linguagem fotográfica acentuam seu vínculo com a concretude do real. Pouco acima do solo terreno, no alto do prédio de onde a fotografia é tirada, novos mundos se anunciam em constantes transmutações e a prova de sua existência são as fotografias.

O caráter surrealista das imagens quase brancas reaparecerá em *E isto* quando Descartes delira em Brasília. O branco da tela contribui para a planificação em Guignard e amplifica o espaço em Cao Guimarães. Ao suspender a linha do horizonte e criar simulacros de mundo, as fotografias da série *Paisagens* *leais* aproximam-se do repertório da ficção científica, sem a ele se aterem. A luminosidade do branco costuma remeter ao universo do

⁶⁸ Os artistas eleitos por Rodrigo Naves para tecer sua análise sobre a Arte Brasileira em *A Forma Difícil* são Debret, Almeida Júnior, Guignard, Volpi, Amilcar de Castro e Mira Schendel.

sagrado e potencializa o caráter mágico da imagem enquanto possibilidade de criação de mundos.

5.2 Instalações: simulação, performance e magia

nunca sei ao certo
se sou um menino de dúvidas
ou um homem de fé

certezas o vento leva
só as dúvidas continuam em pé

Existem algumas obras de Cao Guimarães que se vinculam ao pensamento acerca dos processos de simulação no mundo contemporâneo. *Histórias do não ver*, *Qua de mão dupla* e *Pedevalsambatucadamacaconoseusom*, são trabalhos que simulam situações passíveis de se transformarem em experiência estética. No primeiro, simulam-se vários sequestros; no segundo, a casa habitada por desconhecido é simulacro do dono ausente; e no terceiro, a simulação de uma experiência pregressa é atualizada na fruição estética. O caráter híbrido dos trabalhos que se organizam em torno da linguagem fílmica, ao discutir aspectos da visão, remete aos signos sociais que evidenciam a problematização do conceito de “real”. Uma recorrente nas pesquisas contemporâneas, a indiscernibilidade de ficção e realidade é objeto de pesquisa de Jean Baudrillard (1991).

A eliminação de referenciais caracteriza a “era da simulação”, na qual o real desaparece e dá lugar ao hiper-real, produto de síntese que irradia modelos combinatórios no hiperespaço. Fingir o que não se tem caracteriza a simulação, fartamente observável na medicina e no exército; quando vinculada à religião, todavia, a possibilidade de simular presença implica a inviabilização da existência de Deus.

No âmbito das imagens, iconoclastas evidenciam os perigos da onipotência dos simulacros, enquanto iconólatras, sob a possibilidade da transparição de Deus na imagem, acabam por representar sua morte e desaparecimento. Ao poder assassino das imagens, contrapõe-se o poder dialético, mediando de forma inteligível o real: remeter à profundidade do sentido, ideia central da representação ocidental, é uma possibilidade que desaparece diante da redução de Deus aos próprios signos que provam sua existência.

De acordo com Baudrillard, a representação parte do princípio de equivalência entre signo e real; e a simulação, que a ela se opõe, parte da utopia, da negação do signo como valor e do aniquilamento de toda referência. Se a representação tenta absorver a simulação tratando-

a como uma falsa representação, “a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro” BAUDRILLARD, 1988, p. 14.

Para o polêmico sociólogo, admirador da metafísica de Alfred Jarry, as fases da imagem se sucederiam em quatro etapas: reflexo de uma realidade profunda; mascaramento e deformação desta realidade, mascaramento da ausência de uma realidade profunda e ausência de relação com qualquer realidade, simulacro de si mesma. No último estágio, a imagem se afasta do domínio da aparência, se aproximando da simulação:

A passagem dos signos que dissimulam alguma coisa aos signos que dissimulam que não há nada, marca a viragem decisiva. Os primeiros referem-se a uma teologia da verdade e do segredo (de que ainda faz parte a ideologia). Os segundos inauguram a era dos simulacros e da simulação, onde já não existe Deus para reconhecer os seus, onde já não existe Juízo Final para separar o falso do verdadeiro, o real da sua ressurreição artificial, pois tudo está já antecipadamente morto e ressuscitado (*id. ibid*, p.14).

Ao definir três tipos de simulacros: o natural, o produtivo e o de simulação, Baudrillard enfatiza que o primeiro, baseado na imitação da imagem, é idealista e parte do princípio de que a natureza é a imagem de Deus; o segundo, calcado na força e na energia, tem por objetivo a expansão contínua e se relaciona com o desejo; o terceiro, fundamentado na informação, investe na operacionalidade e controle totais, sendo permeado pela flutuação e indeterminação. O simulacro natural é otimista e utópico, o produtivo é afeito à ficção científica e o de simulação, que põe fim tanto à ficção científica quanto à teoria, é o único que merece ser investigado, no que concerne às transformações sociais operadas no mundo contemporâneo. A distância entre real e imaginário, segundo o crítico da sociedade de consumo, é máxima na utopia, reduz-se consideravelmente na ficção científica e reabsorve-se totalmente na implosão dos modelos hiper-reais. Portanto, enquanto álibi do real no universo da representação, o imaginário desaparece numa espécie de “hemorragia de realidade” que assola o mundo contemporâneo. A fabricação do irreal a partir do real já não é mais possível, sendo necessário inverter o processo:

criar situações descentradas, modelos de simulação e de arranjar maneira de lhes dar as cores do real, do banal, do vivido, de reinventar o real como ficção, precisamente porque ele desapareceu da nossa vida. Alucinação do real, do vivido, do quotidiano, mas reconstituído, por vezes até aos detalhes de uma inquietante estranheza, reconstituída como reserva animal ou vegetal, dada a ver com uma precisão transparente, mas contido sem substância, antecipadamente desrealizada, hiper-realizada (*id. ibid*, pp.154-155).

Esta inversão nos processos de estar num mundo fragmentado e superficial, cuja possibilidade de aprofundamento se torna inviável, cria sentidos flutuantes nos quais a ideia de duplo enquanto alma desaparece. Da mesma forma, desaparece a ideia de sujeito com suas singularidades, pois as próteses que passam a compor os corpos alteram substancialmente as relações vitais.

Na contramão da hegemonia do simulacro preconizada por Baudrillard, o ato artístico intenta, de certa forma, produzir percepções por meio da produção de familiaridade e estranhamento. As performances, atividades híbridas que necessitam do corpo do artista para existirem, exatamente por não terem um sentido preciso, são capazes de subverter a homogeneização e potencializar a perda de alteridade enfatizada na teoria do simulacro e das simulações. Realizações semióticas que, de acordo com Jorge Glusberg, enfatizam o reencontro do corpo consigo mesmo, este tipo específico de modalidade artística coloca no lugar do sagrado uma atitude orientada por gestos secretos e clandestinos, os quais costumam ser reconhecidos apenas por iniciados.

Tudo se sucede como se, numa época privada de transcendência e despojada de formas e estruturas – festas, rituais, sacrifícios, orgias canibalísticas -, surgisse a necessidade de procurar, na imanência do gesto – posto no nível elementar do corpo – uma volta ao cerimonial (GLUSBERG, 1987, p.52).

A aparente falta de sentido observada nas performances leva a uma linguagem corporal sem precedentes, pois as posturas e gestos adotados caracterizam também a realização do ato mágico. Por ter objetivo sagrado, a ação do mago não tem sentido para os profanos, e frente à imutabilidade divina, seu gesto é tão inútil quanto a produção de arte. A multiplicidade de sentidos ou a capacidade de transcender o tipo de percepção que depende dos sentidos estabelece novos paradigmas para a fruição da arte.

O não significativo nos padrões comportamental e gestual compreende comportamentos não socializados, comportamentos desconhecidos, comportamentos sem qualquer propósito inteligível, comportamentos aberrantes e insólitos. As ações mágicas e rituais – como o corpo dos *performers* – vão incorporar, simultaneamente, diversos desses tipos de comportamento. Esta multiplicidade é o que torna o ritual um ato não-significante e rico de simbolismo (*id. ibid.*, p, 113).

Ao enfatizar a profundidade e impenetrabilidade do rito, como também ao valorizar o simbolismo oculto da magia, Glusberg aponta o valor de uma semiótica que considere este

tipo de ação, aproximando-se do entendimento da experiência mística e da manifestação artística. Ele enfatiza ainda que a arte, em especial a performance, por ser oposta à funcionalidade, pode colaborar para a reconstrução de uma ciência do comportamento humano, já que seu caráter antecipatório beneficia a pesquisa científica.

5.2.1 *Histórias do Não Ver*

um texto morcego
se guia por ecos
um texto texto cego
um eco anti anti anti antigo
um grito na parede rede rede
volta verde verde verde
com mim com com consigo
ouvir é ver se se se se se
ou se se me lhe te sigo?

A ideia de publicar *Histórias do não ver* e o hábito de recordar sonhos recentes são coisas que acontecem a Cao Guimarães nas manhãs em que pratica natação. O livro é resultado de performances, nas quais convida alguns amigos⁶⁹ para sequestrá-lo, vendá-lo e conduzi-lo por situações quaisquer. Durante os sequestros, o artista fotografa atraído por outros sentidos que não o da visão. Ao término da simulação revela o filme e escreve um texto. Os sequestros acontecem em Belo Horizonte, São Paulo, Londres, Madri e Barcelona entre 1996 e 1997 e vão desde ter a barba feita, atravessar a Avenida Paulista, tocar um corpo nu, até ouvir numa igreja gótica misteriosa reza em catalão. Em “labirinto da alma”, tópico que redige a partir do sequestro realizado por Luiz Henrique Horta, o artista traduz suas percepções:

Ela via e acreditava em algo que não via. Eu não via e não acreditava no que não via. Estava mesmo certo de acreditar mais no que ela não via do que no que eu não via. Se eu, naquele momento, arrancasse minha máscara, o que veria? Começaria a conversar com o que não via? E será que ela, colocando minha máscara, deixaria de falar com o que não via? E não me vendo, apenas me ouvindo, duvidaria de um corpo e de uma boca para minha voz? (GUIMARÃES, 2013, s/p).

O excesso de dúvidas não o impede de sair da experiência tranquilizado, com a mente aquietada diante da crença que a resposta, de certa forma, pode preceder a pergunta. O livro é composto por textos e fotografias: algumas mostram a imagem do artista no ato da

⁶⁹ Os amigos escolhidos são Adrienne Gallinari, Ana Baravelli, Eduardo Motta, Luiz Henrique Horta, Patrícia Lacerda e Rivane Neuenschwander (que realizou dois sequestros).

performance (fig.28), outras são o registro que faz com a câmera na mão, enquanto persegue cheiros e sons.



Figura 28 - *Histórias do não ver*, 2013
 Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

Com exceção de uma imagem de Polaroid, realizada durante o sequestro que Eduardo Motta organiza, as demais são em preto e branco. O livro tem algumas páginas inteiramente pretas e outras todas brancas; as reservadas para a tradução em inglês são alaranjadas, quase vermelhas. A capa e as sete páginas iniciais têm um círculo vazado que permite ler “eu estava ... como os cegos” preta, a palavra “ver” se destaca do fundo pelo brilho do verniz “histórias do não” e “Caoguimaraes”, estão em letras minúsculas, numa letra fina e branca. As páginas não têm numeração e junto ao nome da editora consta a inserção na Lei Federal de Incentivo à Cultura e o patrocínio do Itaú Cultural.

A versão digitalizada do livro, disponível no *site* do artista, data de 2001 e é composta por sete páginas, nas quais texto e imagem, em preto e branco, se tornam mais dinâmicos pela mobilidade de um círculo que mostra fragmentos da página posterior. Experiências distintas, o livro em papel e o digital evidenciam a exaustão do olhar em um mundo onde impera o excesso de imagens.

5.2.2 *Qua de mão dupla*

tudo dança
 hospedado numa casa
 em mudança

E[istir] Sair de Si em Dire[ão] ao Outro é o título das páginas dedicadas a Cao Guimarães no catálogo da mostra *Iconografias Metropolitanas*. Sob a curadoria da Agnaldo Farias a exposição compõe a representação brasileira da XXV Bienal Internacional de São Paulo (2002), mostra para a qual a instalação *Qua de M[ão] Dupla* foi concebida. De saída, a palavra “existir” remete à adaptação de *Catatau*. O verbo, cuja forma infinitiva potencializa o eterno devir na instalação, ao assumir a conjugação da primeira pessoa no filme tem seu sentido modificado: em *E[isto]* o sair de si mesmo, deixa de ter o caráter de troca que norteia a instalação e parte rumo ao grande outro, sujeito abstrato que habita regiões onde a lógica cartesiana é uma impossibilidade.

Permanecer por vinte e quatro horas na residência de um desconhecido é o ponto de partida da obra criada a partir da colaboração de seis convidados⁷⁰. Munidos de equipamento para filmagem, cada um deles registra suas impressões da casa do outro, conjecturando acerca de peculiaridades e decifrando enigmas de seu morador. O resultado das experiências é exibido em seis monitores dispostos dois a dois, de acordo com as duplas que fizeram a permuta.

A solidão é a grande marca de diversas cenas. Na casa do outro sem o outro, o vazio é pungente: falta alguém, o dono do lugar a dar explicações sobre cada uma das coisas. O desconforto, a dificuldade de se adaptar ao ambiente é acompanhada pela certeza da invasão, do estar em um lugar ao qual não se pertence. Identificar elementos que valham a pena ser filmados faz parte do jogo e o compromisso assumido se transforma em performances, nas quais atender ao telefone ou abrir gavetas revela comprometedoras decisões.

Adaptada para o formato de um longa-metragem, a instalação desperta o interesse de pesquisadores por expandir o conceito de documentário e abrandar as fronteiras que distinguem o domínio das artes visuais e do cinema, promovendo o entrecruzamento de sentidos que caracterizam a produção contemporânea. Para Consuelo Lins:

Da tradição do documentário, Cao Guimarães retoma a questão do “outro”, a quem o filme é dedicado, mas subverte essa tradição com instrumentos de práticas artísticas contemporâneas; realiza assim uma espécie de documentário-jogo, no qual não se propõe mais a filmar “o mundo”, nem a interagir ou conversar com seus personagens, mas a estabelecer parâmetros de filmagem e regras específicas a partir dos quais imagens e sons podem - ou não - surgir (LINS, 2008, p.1).

⁷⁰ Os participantes da obra distinguem-se, entre outras tantas coisas, pelas diferentes profissões. São elas: poeta, arquiteto, engenheiro civil, escritora, oficial de justiça e produtora musical.

A pesquisadora enfatiza que uma das questões marcantes em *Qua de M^o Dupla* é a operação lúdica que rege o método adotado para a realização da obra. Muito embora nenhum dos convidados possua uma relação mais íntima com técnicas de filmagem, as imagens captadas pelo arquiteto demonstram maior domínio compositivo se comparadas às dos demais convidados. A câmera fixa cria o ambiente propício para depoimentos pessoais, a câmera móvel acarreta maior dificuldade no registro da imagem, trepidando e perdendo o foco. Nesta espécie de inventário de possibilidades fílmicas que se destacam na instalação, é importante perceber a presença e o estranhamento do som que chega ao sujeito que filma. O barulho dos vizinhos e da rua leva um dos participantes a filmar da janela, na tentativa de compreender este entorno que também não é o seu.

Ao manter o olhar no espaço residencial de outra pessoa, cada um dos partícipes, conscientemente ou não, acaba por revelar muito mais acerca de si mesmo do que do outro a quem dirige a atenção. Falar do outro, ainda segundo Lins, não é um procedimento usual no terreno do documentário, onde realizadores costumam se debruçar em depoimentos centrados no sujeito que fala. Cao Guimarães, ao subverter este procedimento, traz à tona outro tipo de questão: o problema de se colocar no lugar do outro e a subsequente negação de características alheias para a consecução de uma autodefinição. A partir da análise desta obra, Lins (2008) observa que as pessoas, quando presas a determinadas maneiras de estar no mundo, tendem a ignorar preconceitos pessoais e se tornam incapazes de aceitar as singularidades do outro.



Figura 29 - *Qua de m^o dupla*, 2002
Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

Dentre os seis convidados, Lins observa que o poeta é o único que não denigre a imagem do outro em prol de sua própria valorização. Roberto Soares se emociona ao se identificar com a solidão de Eliane Marta, dona do apartamento.

É quem menos fala, quem menos interpreta, quem de fato se permite experimentar encontros e misturas com o que lhe é estranho. É mesmo comovente vê-lo expressar o que sentiu, vê-lo chorar, ficar em silêncio e também refletir sobre o que lhe foi proposto. Não é por acaso que o diretor inseriu o depoimento dele no final do filme, depois das palavras da escritora, nos deixando pressentir a possibilidade de uma relação diferente com o mundo (LINS, 2008, p. 11).

Longe de trabalhar sobre a qualidade das imagens ou dos participantes da obra e sem a intenção de transformar seus convidados em celebridades, em *Qua de M*o Dupla Cao Guimarães opera sobre a lógica do *reality show*. Mas inverte seu sentido quando potencializa a fruição estética em detrimento do caráter competitivo e funcional. Na contramão da produção hegemônica, o segundo longa metragem é resultado da transformação de uma instalação em filme. No ano anterior o diretor havia lançado *O fim do sem fim* (2001), uma parceria com Beto Magalhães e Lucas Bambozzi, filme que trata do registro poético de profissões em extinção em vários estados do Brasil.

5.2.3 *Pedevalsambatucadamacaconoseusom*

meus amigos
quando me dão a mão
sempre deixam
outra coisa
presença
olhar
lembrança calor
meus amigos
quando me dão
deixam na minha
a sua mão

Na segunda metade do mês de maio de 2002, o Governo do Estado do Paraná realiza o projeto Faxinal das Artes, para o qual são convidados cem artistas plásticos⁷¹. Discutir arte é a proposta do processo de imersão que acontece em Faxinal do Céu, município de Pinhão, antiga vila de funcionários da Usina de Foz do Areia. Centenas de casas de madeira, floresta de araucárias e horto florestal estabelecem um ambiente surrealista. Mas em Faxinal do Céu, a

⁷¹ A consultoria geral de Faxinal das Artes é do nova-iorquino Christian Viveros Fauné, convidado do governador Jayme Lerner; a curadoria nacional é de Agnaldo Farias e a local de Fernando Bini.

atenção de Cao Guimarães está nos espaços internos e nas pessoas, no silêncio e no som. Salão de beleza, supermercado, cozinha e banheiro são as locações escolhidas para as performances que dão origem a *Pedevalsambatucadamacaconoseusom* (figs.30, 31, 32 e 33).

Da mesma forma que em *Qua de Mao Dupla*, aqui também a obra se estrutura no outro pra existir, mais uma criação processual cujo desfecho depende do desenrolar de cada acontecimento. O autor da obra, diretor das múltiplas performances, entrega um *walkman* com determinada trilha sonora para cada convidado e pede para que ele ou ela dance⁷².



Figuras 30,31, 32 e 33 - *Pedevalsambatucadamacaconoseusom*
 Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

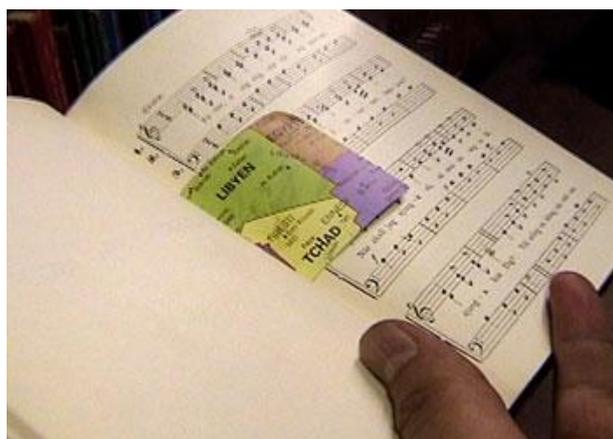
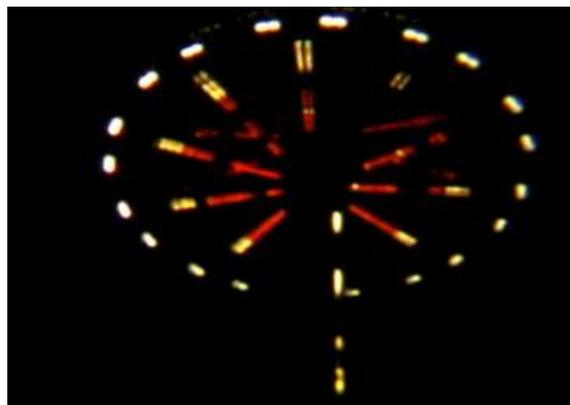
A obra, de acordo com a concepção de Cao Guimarães, deve ser montada numa sala quadrada para que cada vídeo seja exibido em uma das paredes; preservar a escala humana natural também é um pedido de seu criador diretor. Essa “boate silenciosa”, assim como a instalação é definida no *site* do artista, não deixa de ser repleta de sonoridade; nos trechos disponibilizados *on line*, a cada grupo de artistas corresponde uma trilha distinta. Em 2002, em uma exposição que reúne o conjunto de obras que compõe o acervo do Governo do

⁷² Marepe, Marcos Chaves e Lia Chaia dançam no pequeno supermercado local; Paulo Whitaker e Margit Leisner fazem sua performance no salão de beleza; Marcelo Solá, Adrianne Gallinari e Daniel Acosta participam da experiência musical na cozinha do refeitório; Marta Neves, seu marido e Nazareno dançam no banheiro.

Estado, acontece uma montagem do trabalho numa versão simplificada: um DVD projeta os vídeos em *looping* ao som de canções que alternam ritmo e melodia.

Até a presente data, *Pedevalsambatucadamacaconoseusom* foi exibida na forma em que foi concebida uma única vez, em 2012, no projeto do coletivo Marginalia+lab⁷³; além do quadrado formado pelas quatro paredes, são instalados dispositivos individuais para que o público possa interagir e recriar a obra, estabelecendo uma espécie de moto contínuo que caracteriza um universo de passagens e multiplicações. Simular a participação do público, criar uma espécie de interioridade a partir do ambiente criado pelas quatro projeções fílmicas é potencializar envolvimento e virtualidades.

Em Faxinal das Artes Cao Guimarães exibiu também *Sopro* (2000), *Hypnosis* (2001) e *Volta ao Mundo em Algumas Páginas* (2002).



Figuras 34, 35 e 36 - *Sopro*, 2000; *Hypnosis*, 2001 e *Volta ao Mundo em Algumas Páginas*, 2002
Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

⁷³ Marginalia+lab é um espaço destinado à criação e investigação em arte e tecnologia em Belo Horizonte, que tem registros de funcionamento de 2010 a 2012.

Nos dois primeiros (figs.34 e 35), o destaque está no tempo que se dilata, pois acompanhar o trajeto de bolhas de sabão ao vento ou observar luzes em movimento a partir de brinquedos em um parque de diversões é experimentar a fruição temporal relentada e praticamente destituída de acontecimentos que não sejam os que remetem ao próprio ato de olhar. Prestar atenção no tempo, uma das singularidades que identifica a obra de Cao Guimarães, em *E isto* se vincula de forma inequívoca ao pensamento de Descartes acerca da natureza tropical.

O terceiro curta, *Volta ao Mundo em Algumas Páginas* (fig.36), é realizado em parceria com Rivane Neuenschwander e registra uma ação realizada em 2000 na Biblioteca Pública de Estocolmo: fragmentos de mapas-múndi são deixados aleatoriamente dentro de livros, na intenção de subverter a atenção e criar enigmas.

5.3 Trilogia da Solidão

entro e saio

dentro
é só ensaio

Dentre os oito longas metragens realizados por Cao Guimarães, concentro a atenção na Trilogia da Solidão, composta por *A alma do Osso* (2004), *Andarilho* (2008) e *O homem das Multidões* (2013). Fundamentais para a investigação de possíveis enigmas, os filmes se estruturam em torno do estranhamento das personagens e seus modos peculiares de estar no mundo. No primeiro o cineasta convive com um ermitão e no segundo acompanha três andarilhos; estreitamente vinculados ao documentário, ambos partem do “real” para enfatizar situações poéticas.

Para José Carlos Avelar, a intrincada relação que os filmes da Cao Guimarães estabelecem com o documentário se relacionam estreitamente com processos pictóricos:

A partir do diálogo com a pintura, o cinema se dá conta de que não necessita de um assunto / história / tema para compor um documentário: o essencial é por meio do visível produzir um olhar capaz de revelar o que não se dá a ver (AVELAR, s/d, s/p).

A revelação de potências ocultas destacadas pelo cineasta, não deixa de remeter à processos mágicos, nos quais o extraordinário acontece a partir do ordinário. Sem

preocupações com grandes acontecimentos, consagram elementos, imantando-os com propriedades metafísicas, cujo sentido é inapreensível e transcendental.

No terceiro filme, adaptação livre do conto homônimo de Edgar Allan Poe, a afinidade com *E[isto]* se estreita não apenas no que tange ao empréstimo da literatura, mas também na participação de atores profissionais.

Para Deleuze e Guattari, a arte, dentre a qual se inclui a cinematográfica, desfaz a organização das percepções, afecções e opiniões, substituindo-as por perceptos, afectos e blocos de sensações que ocupam o lugar da linguagem. Os afectos criadores podem se encadear ou derivar em compostos de sensações que se entrelaçam e se transformam: “são esses seres de sensação que dão conta da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si” (DELEUZE e GUATTARI, 2013, p.207). O possível como categoria estética parte de devires ou seres de sensações, que em diferentes modos de encarnação sustentam a corporeidade da arte, culminando na construção de um cosmos.

Cosmogonia e mito instauram sociedades, perpetram cultura e arte. Por se alimentarem de interações sociais, estes seres de sensações criam possibilidades de que universos se conectem, criando urdiduras por entre amarras e vazios. Na investigação das conexões de *Catatau* e *E[isto]*, a Trilogia da Solidão⁷⁴ reitera a incomunicabilidade que se observa em Descartes, trazendo à tona características que permitem evidenciar aspectos singulares nas tramas de sentido e percepção.

O desafio que Cao Guimarães lança a si mesmo na criação de cada novo filme parece consagrar objetos e pessoas. Andarilho e eremita, ao subverter os critérios que distinguem razão e loucura, de certa forma são ressacralizados, repensados a partir da experiência de relações sociais permeadas por outros parâmetros, mais filosóficos, poéticos ou religiosos. Realizados antes de *E[isto]*, *A alma do Osso* e *Andarilho* são pautados nas ilusões da razão e na falência da racionalidade cartesiana que caracterizam os mundos hiper-reais.

Ao cristalizar o parentesco com o sagrado, os elementos sobre os quais o cineasta detém a atenção adquirem uma espécie de aura de religiosidade, no que o religioso tem de possibilidade de se descobrir mensagens no mundo (ELÍADE, 2010). De certa forma são imagens encantatórias, que se conectam ao sagrado no que delas emana de beleza e mistério. Colocar o foco da atenção e a lente da câmera em acontecimentos que se transformam em

⁷⁴ Na história do cinema, a Trilogia da Solidão é consagrada por Michelangelo Antonioni (1912/2007) nos filmes *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961) e *O Eclipse* (1962). Através da beleza da paisagem e da lentidão das cenas, o cineasta italiano evidencia a alienação das personagens na vida moderna.

poesia sonora e visual não deixa de ser uma atitude de ressacralização das coisas, na contramão de um mundo que cria cada vez mais necessidades imediatas e descartáveis.

De acordo com Consuelo Lins, ao enfatizar a atitude estética do cineasta mineiro, potencializar a dimensão do sensível e retirar os acontecimentos de sua dimensão ordinária faz com que o modo de perceber o mundo se modifique e seja impregnado de potências estetizantes, dando visibilidade a um tecido sensível anteriormente inacessível.

Não é propriamente a natureza do que ele vê que provoca essa conduta estética, é, sobretudo, sua inclinação em ver estes elementos do mundo que confere a tais cenas seu devido caráter estético ou, se quisermos, sua devida poesia. Ou melhor: essa atitude revela [...] o que há de virtualmente estético / poético nas formas de vida disseminadas pelo mundo, a nossa espera, mesmo nas menores e nas mais banais – e suas imagens e sons talvez nos sensibilizem para essa dimensão (LINS, 2014, p.100).

A estetização do banal que caracteriza a poética de Cao Guimarães se estabelece no olhar afetivo sobre o mundo, espécie de alegria de viver que resulta da capacidade de ver, de se interessar por coisas simples e comezinhos. O que se desprende das imagens é uma espécie de satisfação com as formas encontradas, um regozijo no olhar que é capaz de intuir a riqueza do mundo. Gerar beleza e/ou criar situações de prazer diante de imagens que se entregam à percepção parece requerer a capacidade de contemplar do mundo e de com ele se reencantar.

As imagens contemporâneas, segundo Michel Maffesoli, são imbuídas do caráter orgânico que caracterizara o movimento barroco europeu dos séculos XVI e XVII. Ao elucidar questões pertinentes ao hedonismo estético que permeia a razão sensível, o filósofo enfatiza que a função estética que anteriormente se restringia ao âmbito da arte, hoje se amplia nas cotidianidades.

um “transe do imaginário”, do qual o barroco nos ofereceu uma forma em maiúscula, e que renasce hoje em dia com a barroquização do mundo, o próprio nome desse transe, já o disse, é o que favorece a explosão de si mesmo. Por meio da imagem, eu participo desse pequeno outro que é um objeto, um guru, uma estrela, uma pintura, uma música, um ambiente, etc, e por isso mesmo cria-se esse Outro, que é a sociedade. Participação mágica, que se acreditava reservada aos primitivos, e que volta a galope com o reencantamento do mundo (MAFFESOLI, 1995, p.112).

Participar magicamente do mundo implica a decifração cósmica de simbolismos que não se pautam apenas em grandes acontecimentos, mas percebem o sagrado justamente nas pequenas coisas. Na construção de sentido e sua transcendência, os dois primeiros filmes da Trilogia exibem vidas à margem da urbe e o terceiro aborda o sentimento de estar só em meio

à multidão. Definida a questão de que a solidão independe do fato de se estar sozinho ou cercado de gente, me parece que o elemento que amalgama e determina a qualidade do sentimento é o tempo relentado e expandido, que conclama à observação e invoca um tempo eterno.

5.3.1 *A Alma do Osso*

Esta vida de eremita
É, às vezes, bem vazia.
Às vezes, tem visita.
Às vezes, apenas esfria.

Cao Guimarães realiza *A Alma do Osso* (2004) a partir do convívio com Dominginhos da Pedra, ermitão que habita uma das muitas montanhas de Minas Gerais. Abandono e acolhimento, paradoxalmente, regem a fruição estética: abandono mediante a solidão da personagem em rotinas diárias como buscar água e cozinhar; acolhimento na relação afetiva que se estabelece em manobras da câmera e atitudes da personagem. Muito além de realizar um documentário sobre um ermitão, o cineasta cria uma espécie de performance, na qual o convívio corresponde aos anseios investigativos de conhecer o outro.

De acordo com Rafael de Almeida Tavares Borges (2013), a confiança que se estabelece entre a personagem de um documentário e seu realizador, em Cao Guimarães é da ordem da amizade. O afeto que permeia a produção fílmica se reflete no resultado da obra, evidenciando que, no lugar de fórmulas, trata-se de uma espécie de ternura do olhar.



Figura 37 - cartaz da pré-estreia de *A Alma do Osso*, 2004

Fonte: site 13ª Mostra de cinema de Tiradentes

Um dos cartazes de pré-estreia do filme (fig.37) mostra o rosto de Dominginhos. A barba branca e a magreza não deixam de revelar a solidão deste que é o primeiro filme da trilogia. A imagem provinda de uma das cenas noturnas, nas quais o primeiro plano evidencia a expressão do ermitão, poderia ser a de um santo ou beato, tamanha a solenidade com que é abordada. As tonalidades azuladas do cartaz contribuem para potencializar frio e tristeza. Escolhido para apresentar o longa-metragem, o retrato de Dominginhos e o título do filme internalizam a alma; não mais periférica e flutuante ou desvinculada de compromissos com a emoção; a alma que se investiga é a do osso, com todas as indagações que deste conceito possam decorrer.



Figuras 38 e 39 - *A Alma do Osso*, 2004
 Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

As figuras 38 e 39 poderiam ser imagens de um monge indiano, sábio ou xamã que deliberadamente se isola do convívio social; a fala é difícil de ser compreendida e os processos comunicacionais são permeados por gestos, olhares e atitudes. Apesar de verborrágico e alegre, no filme o eremita silencia, balbucia e se ocupa de singelos afazeres cotidianos. Ao concordar em participar do filme, Dominginhos se recusa a aceitar qualquer espécie de pagamento por sua atuação.

Durante as gravações, o diretor acampa ao lado da gruta em que mora o eremita estabelecendo, juntamente com o cinegrafista que o acompanha, um ambiente de comunhão que acaba por aprofundar a percepção acerca da solidão. Se durante o dia a luz solar possibilita um divagar acerca das belezas da paisagem, a escuridão noturna evidencia a vulnerabilidade do ser humano diante das potências da natureza. As grutas são consideradas locais secretos e de acordo com Eliade (2010) representam uma ideia paradisíaca de mundo.

Para Osmar Gonçalves, a produção cinematográfica contemporânea valoriza a força plástica da imagem. Em Cao Guimarães a força da imagem é fruto do afeto, de um olhar que se apraz com o que vê. As coordenadas de espaço e tempo se esvanecem na ambigüidade das formas, enquanto o espaço circundante colabora na criação de uma arquitetura secreta. A câmera lenta e os planos longos valorizam o fluir de um tempo aberto e em constante devir.

Cao nos revela [...] um tempo que não é cronológico nem homogêneo, mas que guarda diferentes durações e intensidades. Mais do que isso, ele parece acreditar muitas vezes num conceito de tempo que não é transição, mas que para e se imobiliza (GONÇALVES, 2012, p.219).

A narrativa que se estabelece segundo uma lógica sensorial parte de suaves percepções, sensações que parecem ficar em suspenso e ser substituídas por outras histórias, permeadas por silêncios e afetos. O processo de realização do filme serve como mediador para a instauração desse afeto, já que o tempo de duração das coisas, quando exibido em seu tempo real, parece se prolongar.

5.3.2 *Andarilho*

essa estrada vai longe
mas se for
vai fazer muita falta

A força do acaso e os limites da linguagem marcam *Andarilho* (2008), segundo filme da Trilogia da Solidão. Ao acompanhar Waldemar, Nercino e Paulo em suas peregrinações por estradas mineiras⁷⁵, Cao Guimarães coloca em pauta dois tipos distintos de abordagem temporal: na primeira, mais ligada aos fenômenos da natureza, o tempo é o da ordem do andar; na segunda, vinculada à velocidade dos automóveis e ônibus, o tempo se acelera no trânsito dos veículos nas estradas. Parece que se criam dois mundos distintos, os quais se encontram em tempos diferentes mesmo que compartilhem o lugar: a ancestralidade nômade com seu tempo expandido se contrapõe o futurismo da velocidade dos carros e caminhões.

O carinho que Cao Guimarães demonstrara por Dominginhos da Pedra, protagonista de *A alma do Osso*, se estende ao trato das personagens do segundo filme da Trilogia da Solidão, o qual tem por base a relação entre o caminhar e o pensar. Ao apontar o envolvimento de *Andarilho* com experiências sociais residuais e enfatizar a espécie de transe que permeia as obras, André Brasil destaca as imagens-miragens e a linguagem delirante que

⁷⁵ As estradas escolhidas por Cao Guimarães para acompanhar as jornadas individuais dos peregrinos situam-se entre as cidades de Montes Claros e Pedra Azul.

escapa do mero entendimento; pontua o caráter sublime da paisagem e a temporalidade distendida, enfatizando que “em algumas passagens do filme, os personagens parecem se desprender de sua realidade cotidiana e se tornam mágicos, bruxos, entidades” (BRASIL, 2013, s/p).



Figura 40- capa do DVD de *Andarilho*, 2008
Fonte: *site almanaquevirtual*

O filme conta com paisagens surreais, resultantes do asfalto aquecido que parece derreter as figuras que por ele passam (fig. 40). Ao considerar que o transe ou delírio leva o discurso ao limite da consciência e do entendimento, Brasil aponta que:

A câmera fixa, atenta e afetiva, de Cao Guimarães nos mostra a linguagem em sua forma pura, que é, paradoxalmente, sua extrema impureza: a substância heterogênea dos sons, do balbucio, do grito, do gesto, da performance, do esforço, a substância do silêncio. A linguagem em seu estado de esboço, em seu limiar, entre a cacofonia e o sentido. Esta linguagem só pode ser a do delírio, mas um delírio que é a própria realidade, o delírio da experiência, seu lastro (BRASIL, 2013, s/p).

Na impossibilidade de discernir dentro e fora, as personagens, na fronteira da cidade e da linguagem, transformam expressividade em transe e linguagem em música. Para André Brasil, o mistério da linguagem potencializado por Cao Guimarães faz parte do aspecto contemporâneo do cinema documental. Waldemar (fig. 41) é quem se destaca no filme e o pontua com cenas engraçadas nas quais a fala complicada⁷⁶ se dirige impetuosamente à câmera discorrendo acerca da presença de Deus na Terra.



Figuras 41 e 42 - *Andarilho*, 2008
Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

Nercino (fig. 42) está nitidamente doente. Ensimesmado, escolhe pedras para mastigar e parece não perceber a presença da câmera ou com ela pouco se importar. Do pouco que se entende de sua fala, quase tudo é xingamento. Enche e esvazia garrafas com água, tosse e anda com o auxílio de um cajado.

De acordo com Elíade (2010, p.149) “os peregrinos e ascetas, proclamam por sua marcha’, por seu contínuo movimento, o desejo de sair do mundo, a recusa de todas as situações mundanas”. A necessidade de mudar constantemente de lugar, de não encontrar um espaço fixo de pertença ou um núcleo familiar, nas religiões altamente evoluídas, representa o caminho em direção ao centro do mundo onde a verdade suprema se confunde com a presença oculta de Deus.

Incapazes de sobreviver nas cidades, por necessidade de solidão ou graças ao impulso do caminhar, os andarilhos de Cao Guimarães não têm por meta um local sagrado aonde chegar. Perambulam aleatoriamente, sobrevivem à margem da civilização em solidões fundamentadas na perda da razão e na conseqüente dificuldade de comunicação com os demais. Ser só pode ser simplesmente não conseguir sair de seus próprios pensamentos.

⁷⁶ Além da torrente de pensamentos que se esvai na fala de Waldemar, o sotaque alemão do gaúcho desdentado imprime às cenas características cômicas.

5.3.3 *O Homem das Multidões*

nadando num mar de gente
deixei lá atrás
meu passo à frente

O terceiro filme da Trilogia da Solidão é uma adaptação do conto homônimo de Edgar Allan Poe. Lançado no final de julho de 2014, o filme demora cerca de dez anos para ser realizado. A parceria com Marcelo Gomes faz com que este seja o primeiro filme no qual o cineasta trabalha com roteiro e um dos poucos nos quais participam atores profissionais. Paulo André e Sílvia Lourenço protagonizam Juvenal e Margô: ele é maquinista que sonha em conduzir um trem bala e ela é controladora do fluxo de trens que adora realizar atividades na *internet*. O filme conta ainda com a participação especial de Jean Claude Bernardet no papel de pai de Margô. Filmado em Belo Horizonte, tem a duração de noventa e cinco minutos, nos quais as relações entre as personagens se complexificam.

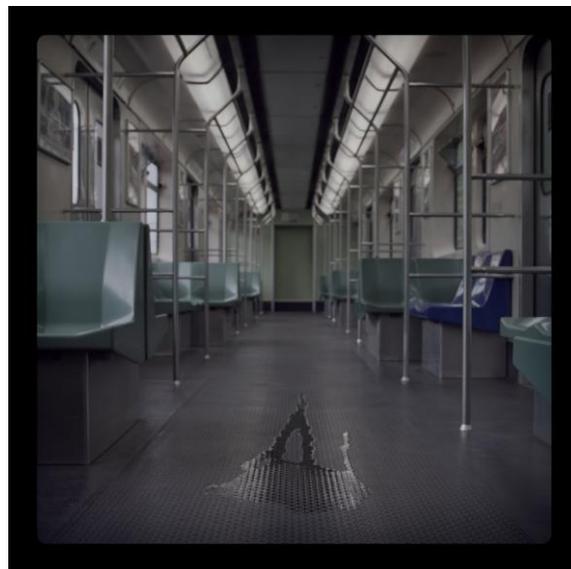
As imagens quadradas, retomadas dos primórdios do cinema, são realizadas com uma máscara sobre a lente. O estranhamento que poderiam causar é minorado na familiaridade que estabelecem com mídias contemporâneas como *Instagram*, que veicula em dispositivos contemporâneos imagens neste mesmo formato. De acordo com Cao Guimarães, na entrevista que realizei em maio de 2013, o filme é concebido desta forma por remeter ao mundo visto através da janela de um trem.

Permanecem dos filmes anteriores a ação rarefeita, os silêncios e a beleza das imagens. Falta a paisagem natural e a solidão que a acompanha, pois mesmo quando sozinho no apartamento, Juvenal está cercado pelo ruído das ruas. O quase nada de ação que caracteriza os filmes e faz com que esta seja justamente a mola propulsora da potência reflexiva, passa a compor um discurso acerca de questões sociais que não se referem mais ao seletivo grupo de eremita e andarilhos.

A aglomeração citadina possibilita discussões acerca do anonimato e da impossibilidade comunicacional. Tendo em conta que a obra de Edgar Allan Poe⁷⁷ estabelece o suspense a partir da personagem que se destaca na multidão londrina do século XIX, evidencio que a paixão por enigmas permeia também o filme mais recente do diretor. Trazido para o século XXI, um dos possíveis paralelismos com a adaptação de *Catatau*, o conto londrino orchestra nas cenas públicas o mistério que permeia a vida humana. Nas cenas de interiores, especialmente nas que acontecem no apartamento de Juvenal, as sobreposições

⁷⁷ No conto de 1840, o narrador, depois de tipificar classes de transeuntes em meio à multidão, segue um homem velho na tentativa de desvendar suas estranhas atitudes.

abundam e são geradas tanto pela montagem quanto por reflexos no vidro da janela quando a filmagem acontece no terraço (fig. 43).



Figuras 43 e 44 - *O Homem das Multidões*
 Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

No que tange à construção da tese, considero importante pontuar que a solidão que permeia *Está* é fruto não apenas da vinda de Descartes para um lugar estranho: reflete a incompletude de um pensamento poético que culmina em *O Homem das Multidões*.

Destaco, além do trabalho com atores profissionais e o empréstimo da literatura, a elaboração aprofundada de imagens oníricas. Na adaptação do texto de Leminski, o sonho de Descartes é precedido por seu rosto em primeiro plano que, de olhos fechados, indica que a personagem dorme; os planos curtos que se sucedem trazem imagens díspares, recortes de outras cenas. Na adaptação do texto de Poe, os planos são mais longos e só se percebe que se trata de um sonho quando Juvenal é acordado por Margô, que toca a campainha do apartamento. Realço, na figura 43, uma das imagens poéticas que fazem parte do sonho do protagonista.

No vagão vazio (fig.44), a câmera fixa denota o movimento do trem com a alteração na forma da poça d' água. Indício do serviço de limpeza, a água que se movimenta em direção ao alto da tela potencializa a presença do ser humano que está ausente. A imagem centralizada e a profundidade de campo que valorizam a perspectiva tratam do início do dia de trabalho, no qual a solidão do vazio se transformará na solidão da multidão. No sonho ou na vigília, interiores vazios e exteriores cheios de gente caracterizam as cenas. No poema “contranarciso”, Leminski aborda a questão da alteridade diante da multidão:

em mim
 eu vejo o outro
 e outro
 e outro
 enfim dezenas
 trens passando
 vagões cheios de gente
 centenas

o outro
 que há em mim
 é você
 você
 e você

assim como
 eu estou em você
 eu estou nele
 em nós
 e só quando
 estamos em nós
 estamos em paz
 mesmo que estejamos a sós
 (TP, p. 32).

Preocupados com seus telefones celulares ou envolvidos com seu próprio caminhar, as pessoas só interagem na medida em que precisam desviar do outro para seguir seu caminho. As discussões que podem advir de *O Homem das Multidões* se aplicam de forma mais efetiva às análises sociais, por trazerem à tona problemas nos quais a maior parte da humanidade está envolvida.

A transformação nos modos de vida que caracterizam as cidades contemporâneas e a consequente busca de alternativas para a minoração de problema é motivo de intensas reflexões acerca dos destinos que se abrem para a humanidade. Para Michel Maffesoli, desvinculadas do mito modernista da emancipação, prevalecem nas sociedades contemporâneas outras maneiras de estar junto, nas quais o convívio é mais afetivo do que racional.

Quer seja pela doçura, pela indiferença ou pela abstenção, a socialidade em questão sabe se fazer ouvir. Até mesmo seu silêncio é eloqüente, e não deixa, atualmente, de provocar suores frios nos diversos responsáveis políticos, sindicais e administrativos, que não sabem mais “a que santo apelar”, tanto a massa impalpável, versátil, sujeita a variações (MAFFESOLI, 1995, p. 69).

O estilo de vida silencioso que é determinado por afazeres cotidianos revela aspectos singulares em *O Homem das Multidões*: Margô observa Juvenal por câmeras de segurança, escolhe o noivo num *site* de relacionamento, alimenta peixes virtuais e decide fazer parte da vida do maquinista. Juvenal vai e volta do trabalho, perambula pela cidade e aceita as visitas

da colega. O diálogo que estabelecem não se pauta nas relações verbais, mas é criado em gestos, olhares e atitudes. São as imagens que estabelecem as relações, na evidência de uma espécie de cansaço da fala e do intelecto racional. Não há rebeldia nem vontade de mudanças radicais, mas aceitação do fato da vida apresentar singelas possibilidades de sentimentos, parcos redutos de trocas afetivas do casal imerso nos processos de anestesia dos sentidos que configuram a vida urbana nas últimas décadas.

Na capa do DVD (fig. 45) Juvenal pode ser entrevistado em meio à multidão, em cenas de ruas que repetem ao longo do filme. A tonalidade acinzentada da imagem homogeneiza expressões e inviabiliza contrastes. Uma espécie de equalização da presença humana nas ruas da cidade coíbe distinções severas e promove uma uniformização na qual os processos de comunicação se distanciam da percepção de quem está próximo.



Figura 45 - capa do DVD de *O Homem das Multidões*
 Fonte: <http://www.adorocinema.com/>

O desenho de som do grupo *O Tírio*, parceria nos demais filmes da Trilogia - e também de *Eísto* – termina o filme com a canção *Copo Vazio*, de Gilberto Gil⁷⁸. Durante o filme, Juvenal quebrara o único copo que tinha, esta parece ser a razão do presente de Margô e da escolha da canção.

É sempre bom lembrar
 Que um copo vazio
 Está cheio de ar
 É sempre bom lembrar
 Que o ar sombrio de um rosto
 Está cheio de um ar vazio
 Vazio daquilo que no ar do copo
 Ocupa um lugar
 Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho
 Que o vinho busca ocupar a lugar da dor
 Que a dor ocupa metade da verdade
 A verdadeira natureza interior
 Uma metade cheia, uma metade vazia
 Uma metade tristeza, uma metade alegria
 A magia da verdade inteira, todo poderoso amor
 A magia da verdade inteira, todo poderoso amor
 É sempre bom lembrar
 Que um copo vazio
 Está cheio de ar
 (GIL, 1974).

Pensar o vazio como plenitude caracteriza a elevação espiritual, conforme elucidado no Capítulo 3 quando trato da relação de Leminski com o Zen. Ao ser escolhida para encerrar a Trilogia da Solidão, *Copo Vazio* permite repensar o pleno e lança uma fagulha de emoção nas vidas solitárias de Juvenal e Margô. Nos quase quarenta anos que separam o lançamento da canção e *O Homem das Multidões* significativas transformações sociais são operadas; ao retomar a canção do tropicalista baiano em tempos de ditadura, o filme homenageia não apenas o cantor, mas o Ministro da Cultura do governo Lula; ambigüidades potencializadas e sentidos transcendidos, a arte contemporânea brasileira não se furta de pensar o país.

5.4 Exposições: *Passatempo* e *Ver é uma Fábula*

vertigo
 ver te
 comigo

⁷⁸ A canção *Copo Vazio*, lançada em 1974, faz parte do disco lançado por Chico Buarque em resposta à censura militar. Dentre os vários amigos que participam da coletânea destaque Paulinho da Viola, cuja canção *Sinal Fechado* intitula o álbum.

Dentre as exposições individuais de Cao Guimarães, destaco duas que acontecem em São Paulo: *Passatempo* (Galeria Nara Roesler, 2012) e *Ver é uma fábula* (Instituto Itaú Cultural, 2013). Na primeira, a grande atração é o lançamento de *Otto*, longa metragem que trata de uma espera: a chegada do filho com Florencia Martinez. Na segunda, destaco a qualidade do material disponível no *site* do Instituto, que explicita em depoimentos e *workshops* os processos criativos do cineasta.

Organizar conceitualmente o espaço expositivo, em *Passatempo*, é colocar em evidência a presença da água como fio condutor da produção. Conceber a mostra, em *Ver é uma fábula*, é pensá-la corpo sobre o qual a organicidade das inter-relações cria coreografias e instaura percepções estéticas.

Passatempo tem a curadoria de Solange Farkas e é composto por fotografias e curtas-metragens. O norte da mostra é a evidenciação do valor da água, símbolo do nascimento e elemento fartamente presente na filmografia do artista. De acordo com a curadora:

A água que se condensa no nevoeiro que apaga a cidade, compondo uma paisagem, [...]; a água onde caem as linhas de pesca, como chuva, da ponta das varas, que se lançam para o céu como antenas; a água que se irradia em círculos concêntricos, constantes, perfeitos, revelando, por contraste, a qualidade errante e errática do nosso movimento (FARKAS, 2012, s/p).

A simbologia da água implica morte e renascimento; águas doces e salgadas são transformadoras, regeneradoras da vida; mães primordiais. Parte menos densa do corpo da Terra-Mãe, figura cujo modelo cósmico valoriza o predomínio social da mulher e o conseqüente “prestígio místico-religioso” EL ADE, 2000, p. 2.

De acordo com Consuelo Lins, é a subversão do tempo que amalgama a mostra:

O que há em comum em todos eles é uma sensação de *suspensão temporal*, uma interrupção do tempo cronológico, uma pausa na "normalidade" cotidiana - suspensão que acomete personagens, insetos, coisas, paisagens, e também espectadores. A começar pelo próprio longa metragem que registra esse período tão peculiar na vida de uma mulher que é a gravidez. Há evidentemente o tempo que passa, as transformações corporais, a barriga que cresce, mas ao mesmo tempo tudo está, de certo modo, suspenso (LINS, s/d.a, s/p.).

Nos filmes cuja experiência sensorial conduz para outra dimensão, os procedimentos que regem a construção temporal são o enquadramento e a duração. Na figura 46, Florência olha o mar neste tempo suspenso, que poderia se alongar indeterminadamente. De costas para a câmera, a cena remete a *E isto*, onde Descartes também espera à beira-mar.

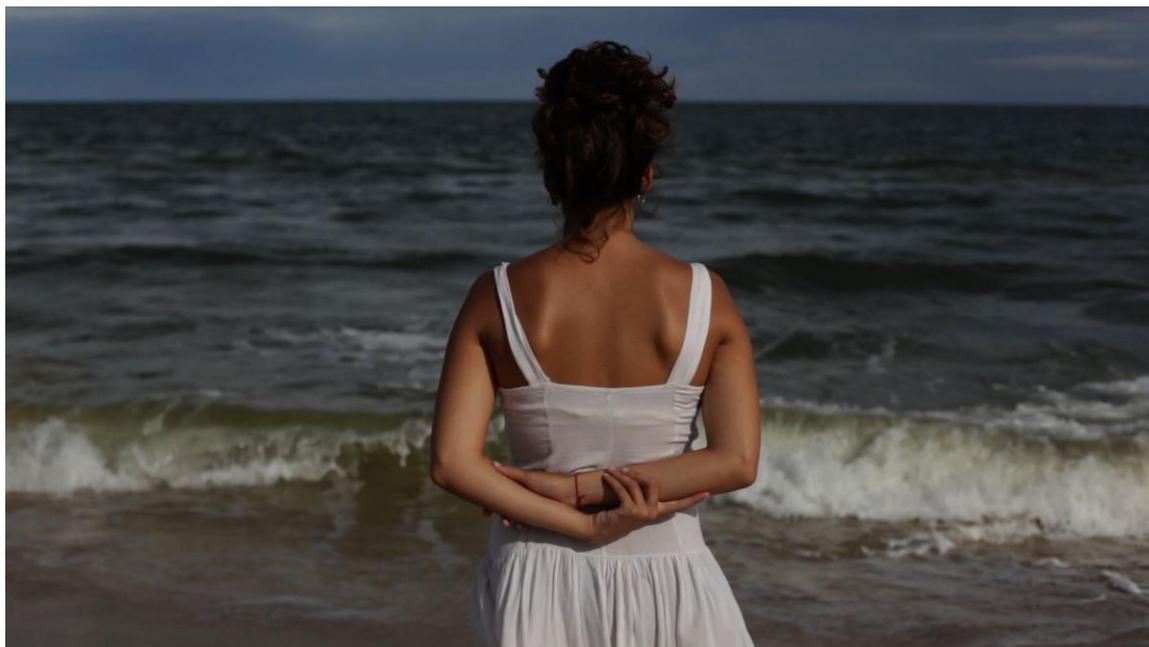


Figura 46 - Florencia em *Otto*
Fonte: <http://www.caoguimaraes.com/>

Na figura 47, Otto está deitado na praia. O barulho do mar e a trilha de ninar que une as duas cenas traduzem a organicidade do tempo da natureza e da gestação. O maior mistério em pauta é a própria vida, pois as emoções provindas do nascimento de um filho são transformadoras e radicais. De que forma o que poderia ser um filme de família, ou o documentário poético sobre a gravidez se transforma em obra de arte?



Figura 47 - *Otto*
Fonte: filme *Otto*

Ao trazer a intimidade da vida pessoal para a esfera da exposição pública, o diretor retoma questões como afetividade e integridade na produção artística. O filme termina com Otto, centro da cena, tranqüilo e protegido do vento pela canga laranja da mãe. Em *E isto* Cao Guimarães utilizara a narração em *off*, procedimento que repete em *Otto*, compensando a ausência visual paterna. Com voz e texto do próprio cineasta, *Otto* é um filme de amor.

O curador de *Ver é uma fábula*, Moacir dos Anjos, idealiza um espaço dinâmico, no qual a sucessão de imagens e sons compõe uma espécie de coreografia para o corpo e o olhar. Na galeria do Itaú Cultural são exibidos vinte e um curtas-metragens e na sala de cinema oito longas. Depoimentos do artista e o conteúdo de um *workshop* que acontece durante a mostra são veiculados no *site* do evento, ampliando o alcance da exibição; *trailers* dos filmes, apresentação do grupo *O Rivo*⁷⁹ e entrevistas com os parceiros Marcelo Gomes e Beto Magalhães enriquecem o material disponibilizado na *internet*.

O título da mostra provém de uma frase de Leminski em *Catatau*. Ao se apropriar do repertório leminskiano, o diretor reitera seu apreço pelo romance enigma, nele identificando uma das bases de sua pesquisa poética: a possibilidade de criar histórias a partir do olhar.



Figura 48 – Cartaz da mostra *Ver é uma fábula*
Fonte: <http://novo.itaucultural.org.br/>

⁷⁹ *O Rivo* formou-se em 1990, em Belo Horizonte, e seus integrantes são os músicos Nelson Soares e Marcos Moreira. Com a utilização de equipamentos eletrônicos, seu trabalho abrange trilhas sonoras, instalações, concertos etc.

De acordo com o curador, uma das grandezas da obra do cineasta é trabalhar a partir de imagens pouco valorizadas, atribuindo qualidade estética ao prosaico, àquilo que não desperta usualmente a atenção. Ao enfatizar a sensibilidade para com a narrativa visual, Moacir dos Anjos destaca:

essa possibilidade de construir narrativas, de tecer histórias a partir do olhar. A capacidade de nosso olhar intuir as coisas que correm no mundo, sem apelar para outras formas de linguagem, sem apelar para a racionalidade dura; ou seja, a capacidade que a arte tem de nos permitir criar narrativas no mundo (DOS ANJOS, 2013).

Ao lembrar que Cao Guimarães sempre trabalha a partir da realidade, Dos Anjos afirma que o interesse não reside na tensão entre real e ficcional, pois a indiscernibilidade entre campos distintos da produção artística que se expande nas últimas décadas desmancha convenções e promove a interpenetração de códigos. A multiplicidade de relações que deve ser levada em conta quando se exhibe obras de arte não pode deixar de considerar o hibridismo decorrente deste afrouxamento de barreiras o qual, ainda segundo o pesquisador, é especialmente potencializado nas mostras que envolvem trabalhos audiovisuais.

O que Dos Anjos destaca é o caráter intuitivo do olhar que o artista lança sobre o mundo e a capacidade de fazer ver o que normalmente não é visto. Os filmes possibilitariam, portanto, uma espécie de reencantamento do mundo, ao se voltarem para as situações pouco valorizadas, para pequenas coisas que não visam mostrar um futuro melhor, mas despertar as potências estéticas das vidas cotidianas.

Para Maffesoli (2005), a retomada da intuição e a valorização do “instinto poético” uma das características das sociedades contemporâneas. Muito embora suas pesquisas não enfatizem a intuição visual, seus estudos contribuem para dar maior amplitude à questão.

A intuição sensível se faz tanto mais necessária quanto, justamente, o sensível retoma importância e chega a tornar-se primordial na vida social. Por conseguinte, não é mais preciso procurar uma causalidade, única, proveniente do exterior mas, pelo contrário, saber dar conta de um pluricausalismo que brota do próprio interior das formas sociais. Trata-se aqui de algo que certamente não é fácil, mas que parece estar mais em congruência com a efervescência, a diversidade, a riqueza dos fenômenos contemporâneos. Nesse sentido, a “intuição intelectual” dá conta da vida sensível, faz isso de uma maneira que integra a parcela de racionalidade desta e que, ao mesmo tempo, não hesita em fazer intervir a dimensão subjetiva inerente à toda reflexão sobre o ato social (MAFFESOLI, 2005, p. 140).

Um possível caminho entre a rigidez da lógica cartesiana e o caráter excessivo da loucura é estar no mundo em consonância com uma razão sensível, a qual abre portas para outros tipos de percepção. De acordo com o filósofo supracitado, para se compreender melhor

os processos intuitivos, é preciso reconhecer o lugar da subjetividade e dos mitos pessoais, já que a “potência de inteligência intuitiva” cristaliza no indivíduo os substratos enraizados na coletividade. Na contramão do objetivismo modernista, cuja atenção se volta para a causalidade dos fatos e a conseqüente abstração de resultados, a presença da intuição, na vida e na arte, permite que se desenvolvam abordagens mais afetivas do mundo.

O esforço realizado por Moacir dos Anjos para preservar singularidades do áudio em *Ver é uma fábula* estabelecem parâmetros nos quais as coincidências e sobreposições são evitadas, apontando a importância do elemento sonoro diante do hibridismo que caracteriza a arte contemporânea.

Antes de encerrar o capítulo, contudo, percebo a necessidade de pontuar mais um filme de Cao Guimarães: *Acidente* (2006, 72 min.) é realizado em parceria com Pablo Lobato e parte de um poema criado pela dupla de diretores a partir de vinte nomes de cidades mineiras⁸⁰. A equipe de filmagem viaja até os locais selecionados e aguarda que algum tipo de “acidente” ou elemento do acaso se apresente para compor o filme. O conceito de acidente será retomado em *E□sto*, quando Descartes discorre acerca do senso comum.

Acredito que a análise das obras de Cao Guimarães permita compreender melhor a relação que o artista estabelece com o livro de Paulo Leminski. Devidamente identificadas algumas das singularidades da produção do cineasta, no sexto e último capítulo é o filme *E□sto* que está em pauta. Esforço-me para identificar aspectos da “alma” de *Catatau* que, transsubstancializados em filme, evidenciem a presença de enigmas e a inesgotabilidade dos processos de fruição artística. Para além da “pororoca verbivocovisual” do texto escrito, onde concretismo e tropicália se encontram, somam-se outras águas, certamente menos agitadas, mas nem por isso, menos relevantes.

⁸⁰ *Heliadora, Virgem da Lapa, Espera Feliz, Jacinto Olhos d'Água. Entre Folhas, Ferros, Palma, Caldas, Vazante, Passos. Pai Pedro Abre Campo, Fervedouro Descoberto, □iros, □ombos, Planura, Águas Vermelhas, Dores de Campos* (GUIMARÃES E LOBATO, 2006, s/p).

6: *EXISTO*

Só
o
ex
isto
ex
ist

No ano de 2009 o Instituto Itaú Cultural de São Paulo realiza a série de exposições *Conoclássicos*, que tem por meta ampliar a visibilidade de personalidades da cultura brasileira. A mostra sobre Paulo Leminski tem curadoria de Ademir Assunção e é composta por fotografias, instalações, manuscritos e vídeos. As homenagens incluem a realização de um filme, para o qual Cao Guimarães é convidado, optando por adaptar *Catatau*. Pela primeira vez trabalha com ficção e ator profissional: em performances que desafiam os limites de interpretação, é João Miguel quem protagoniza a desconstrução da lógica cartesiana.

Existo tem oitenta minutos e foi lançado em 2010 no 38º Festival de Gramado. Foi também exibido na Mostra de Cinema do Rio de Janeiro, na 29ª Bienal Internacional de São Paulo e no Museu de Arte Moderna de Nova York. Hoje viaja pelo Brasil em circuitos restritos e está disponível no *YouTube*. O motivo da escolha do romance enigma de Leminski, quando o que se esperava era um filme sobre a vida de seu autor, é esclarecido pelo cineasta:

Escolhi para filmar de Leminski o livro “Catatau”, a mais herética das obras do poeta, aquela em que ele passou 10 anos escrevendo com dedicação quase integral. [...] A investigação profunda da linguagem, os neologismos, os provérbios populares, as diferentes línguas usadas num único livro. [...] O que busquei fazer com o filme foi voltar ao estágio da pré-fala a que o livro me conduzia. [...] A possibilidade do derretimento da razão cartesiana (CAO GUIMARÃES, 2011, s/p).

A ambivalente identificação que caracteriza o cinema conduz a trama por entre paisagens intocadas e estranhos animais; Descartes alucina em Brasília e tem suas convicções abaladas pelas altas temperaturas tropicais. Imagem e som explicitam que a narrativa fílmica é pautada na desconstrução da lógica cartesiana. Ao introduzir o caos na geometria cartesiana, ao reunir os vocábulos “ex” e “isto”, destaca-se o enigmático e o indecifrável.

o confronto da razão “*enso, logo existo*” e do caos, daí o título *Existo* (expressão de Leminski e presente em sua obra). A trajetória de uma forma de pensamento – em que o molde do mundo deveria ser repensado através da óptica geométrica de Descartes (sem erros) – em um país caótico (CAO GUIMARÃES, 2011, s/p).

A atmosfera letárgica ou sonambúlica do filme se distingue da abordagem do cinema dominante, no qual a velocidade da ação e/ou a previsibilidade do enredo modelam, por sucessivas gerações, o gosto popular. O desvio do modelo hegemônico, em sua multiplicidade de estilos, vincula *E=sto* à produção de arte, e muito embora os demais filmes do diretor mantenham estreitos vínculos com formas expandidas de documentário, a adaptação de *Catatau* é o primeiro filme de ficção que realiza.

Sem um modelo a seguir e vivenciando algumas das alterações perceptivas geradas pelo desenvolvimento tecnológico das novas mídias, o conselho do diretor, antes do lançamento do filme, relevante “tenham paciência. tenham apenas se deixar levar, emergir” (CAO GUIMARÃES, 2011, s.p.). Filmado com uma câmera Cânon 5D e lente 1.4, as diversas possibilidades de foco são acentuadas e a versatilidade no registro da imagem é dinamizada. Para o cineasta “a evolução tecnológica permitiu o surgimento de algo que não podíamos ter antes em vídeo [...] esse novo contexto (tecnológico) trouxe consequências radicais ao filme” (CAO GUIMARÃES, 2011, s.p.).

O fluxo diegético de *E=sto*, em sua multiplicidade de gêneros, remete à contemplação, no sentido que Maffesoli (1995) atribui ao termo, que é o de possibilitar o reencantamento do mundo por intermédio das imagens. Um dos componentes poéticos da obra a impedir a fácil interpretação é a ampla gama de indagações que decorrem dos sucessivos enigmas que não se deixam desvendar por completo.

Os tempos que se dilatam tecem conexões com modelos perceptivos distintos, equiparáveis à atmosfera das imagens barrocas e/ou às pinturas metafísicas do italiano Giorgio de Chirico. O mundo ao redor de Descartes (ou ao alcance das lentes de sua luneta) não permite que a dicotomia entre corpo e espírito, pressuposto que conduz as diretrizes do conhecimento humano, seja confirmada. Colocar em xeque este saber tem sido uma das tarefas da arte contemporânea.

Ao valorizar o deslocamento espaço temporal das cenas e afirmar que o cinema não pode ser ornamento para a literatura, Cao Guimarães subordina a concepção do roteiro à potência criativa da montagem “a montagem foi bastante sensível. Buscamos um filme propositalmente alegórico, anti-naturalista, de contemplação de um tempo futuro” (CAO GUIMARÃES, 2011, s/p).

Para a finalização da montagem, Cao Guimarães conta com o apoio de Marcelo Gomes, com quem divide a direção de *O Homem das Multidões*. Mostrar uma coisa para se referir a outra por meio de metáforas visuais remete às estratégias que os artistas do período barroco lançam mão e que são hoje retomadas nas mídias audiovisuais. Em *E=sto*, a profusão

de figuras de linguagem que caracteriza o estilo é vinculado à pintura holandesa: a imagem neobarroca, que valoriza detalhe e profundidade de foco, explicita o vínculo com a arte.

Na ausência de possíveis interlocutores, Descartes observa o novo mundo sobre o qual tece reflexões. O texto que dá início ao filme provém das primeiras páginas do *Discurso do Método* e faz parte da narrativa que se refere à vida de Descartes na Europa. Todas as demais falas são oriundas de *Catatau* e não constituem um diálogo com o mundo externo, mas integram a diegese em forma de pensamento: em quase todo o filme, a voz não se coaduna a movimentos labiais: Descartes pensa, não fala. O procedimento adotado evidencia a ênfase na introspecção e nos processos pensamentais que regem a relação do sujeito com o mundo. Mediado pela reflexão, o distanciamento do imediatismo empírico cria lacunas entre o que é visto e o que é pensado, potencializando a enigmática relação entre imagem e palavra.

Considero relevante pontuar, de saída, dois elementos que se repetem ao longo do filme: o primeiro consiste na valorização da opacidade narrativa, que evidencia as estratégias de construção fílmica e encontra respaldo nas teorias de Ismail Xavier; o segundo explicita a admiração de Descartes diante da exuberância da paisagem tropical, e se relaciona à abordagem dos tipos de imagem estabelecidos por Gilles Deleuze. Busco concatenar a qualidade estética das imagens à sua conceitualização poética, na tentativa de explicitar algumas características de um cinema que não circula para o grande público, mas que encontra seu lugar no espaço restrito de festivais de cinema e mostras de arte. De acordo com Consuelo Lins:

Este é um filme que preza o silêncio, os movimentos lentos, os tempos estendidos, de modo a expressar a peculiar intensidade da experiência sensível de Cartésio. Mesmo rarefeita, a narrativa registra um pequeno acúmulo que se traduz na metamorfose do personagem na sua viagem pelo Brasil – viagem que acontece de fato, e não apenas em um espaço mental (LINS, 2014, p.90).

De acordo com a pesquisadora, a suposta presença da dimensão alegórica do Brasil, defendida por comentadores de *Catatau*, se distingue de *Este* pelo fato do cineasta optar por um realismo documental e depurar a narrativa leminskiana de seus aspectos paródicos.

Para realizar a análise acerca da presença da “alma” de *Catatau* em *Este*, divido o filme em seis blocos, de acordo com mudanças espaciais que me parecem significativas: no primeiro Descartes está na Europa e decide conhecer um novo lugar, no segundo se encontra na floresta tropical e se deslumbra com estranhos animais, no terceiro passa por Recife e interage com as pessoas, no quarto chega em Brasília onde delira diante do calor e da geometria, no quinto renasce nas águas do mar, e no sexto realiza uma performance em frente a uma loja de manequins.

À linguagem críptica do livro equivaleriam quais tipos de imagens cinematográficas e o que elas evidenciarão em relação aos trinta e cinco anos que separam o livro do filme? Possíveis formas de estar no mundo são conjugadas por Cao Guimarães de modo a explicitar a metamorfose de Descartes. Inicialmente, é a capacidade de abstrair o real que imprime o caráter enigmático das imagens. Um olhar mais atento revela que, além dos processos abstratizantes e sua capacidade de conduzir à introspecção, a montagem se encarrega de potencializar mistérios.

6.1 Da Europa ao Brasil

*my ears
can't believe my eyes*

*the water falls
bet the fire
flies*

Na abertura do filme são apresentados os devidos créditos à Ancine e ao Ministério da Cultura, a eles acrescenta-se a logomarca do Instituto Itaú Cultural e da série *Iconoclássicos*. Após o título surgem as palavras “Inspirado no livro *Catatau*’ de Paulo Leminski”.

Sobre a tela preta e ao som de animais silvestres, palavras em branco compõem, uma a uma, a oração “ quem pisca a luz no cu do vaga-lume ”. A indagação coloca, logo no início do filme, o problema que delimita sua criação e a sucessão das palavras relenta a compreensão do sentido da frase, anunciando a cadência da narrativa fílmica.

Tratar de assuntos que conduzem a abstrações sem perder de vista a relação com a experiência concreta é condição basilar da filosofia, explicitada no questionamento da luz dos pirilampos. Dentre os processos intertextuais advindos da frase, dois merecem destaque. O primeiro se refere à retomada da investigação dos processos de sobrevivência e adaptação a partir do conceito de “revolta dos pirilampos⁸¹” que integram a obra de Pier Paolo Pasolini. O segundo remonta ao nome do combustível que produz a bioluminescência do vaga-lume: a luciferina. Se para Haroldo de Campos a tradução poética é uma transmutação luciferina, o pisca-pisca dos pirilampos⁸², em sua denominação nos estudos da biologia, parece manter uma estreita relação com o anjo caído que possibilita o intercâmbio lingüístico.

⁸¹ Pasolini traça um paralelo entre a extinção dos pirilampos no norte da Itália e o fim de uma geração de revolucionários. O tema é retomado por Georges Didi-Huberman ao tratar da sobrevivência das imagens.

⁸² Vaga-lume pisca para acasalar. Esta espécie de dança, em que reações bioquímicas liberam energia em forma de luz, é elemento de atração no grupo.

Pequenas luzes com tonalidades amarelas e esverdeadas salpicam o fundo negro durante e depois da sentença inicial (fig. 49); percebe-se que se trata de uma investigação sobre questões profundas da natureza da vida. Mesmo que o vocábulo de baixo calão garanta a proximidade com a cultura popular e amenize a seriedade do questionamento, o desafio está lançado.



Figura 49 - Vaga-lumes
Fonte: *E isto*

No livro *Caprichos e elos*, publicado em 1983, Leminski cria o tópico *ideolágrimas* para a reunião de um grupo de poemas. Dentre eles, a menção ao vaga-lume:

Sumiu
o ciúme

Vaga
vazio
o vaga
lume
(TP, p.120).

As consoantes sibilinas que acontecem nos intervalos das palavras conduzem a uma espécie de pisca-pisca virtual: a luz se acende ao sumir do ciúme e se apaga ao esvaziar do vaga-lume. A descida em degraus criada no desenho do poema explicita o vínculo com o Movimento Concreto. Na impossibilidade de desvendamento e conseqüente compreensão do poema, procuro elucidar alguns dos caminhos de sentido mais evidentes, bem como indicar

chaves de leitura que evidenciem a possibilidade de transcendência da lógica racional cartesiana.

No poema que serve de epígrafe para o tópico, Leminski brinca com o significado das palavras e a tradução. Após correlacionar “a gua cai” (*the water falls*) e cachoeira (*waterfall*), aposta que o fogo voa. Imagem religiosa consagrada, o fogo sobre a cabeça dos apóstolos de Jesus representa o Espírito Santo⁸³, a terceira imagem do Deus católico que traz o dom de falar e compreender línguas estranhas. A espécie de disjunção entre olhos e ouvidos (*ears*) e olhos (*eyes*) que acontece no poema, pode ser percebida em diversas cenas de *E□sto*, nas quais os processos de desconstrução da lógica cartesiana se instauram na ambiguidade da potência estética.

Os vaga-lumes, que brilham e se destacam no fundo negro, são cada vez mais difíceis de serem encontrados. No tempo em que *Catatau* foi redigido ainda podiam ser vistos nos quintais das casas; a aparição em grupos se dava ao anoitecer, quando promoviam um espetáculo fascinante próximos das sombras das plantas.

6.1.1 Olho no fogo

meu desejo
quanto mais olho
menos vejo

A forma circular que predomina na tela cria imagens abstratas que parecem se movimentar suavemente; são manchas em vários tons castanhos, espécies de círculos concêntricos que giram no espaço ilusionista da representação. A tonalidade avermelhada dos marrons indica a presença do fogo: a imagem é quente e a câmera está muito próxima do objeto representado, o que dificulta a identificação. Imagino um charuto visto de frente, mas à medida que o calor dos marrons cede espaço a tonalidades mais luminosas e a câmera circunda o espaço mostrando a curvatura da forma, a procedência da imagem se torna mais enigmática. Depois dos vaga-lumes, que imprimem uma espécie de pulsação ao filme, a imagem castanha permanece na tela sem entregar sua origem. A semelhança com um olho é evidente, mas a certeza do fogo e da queima do objeto tendem a afastar a possibilidade de vincular os dois elementos (fig.50).

⁸³ Celebrado cinquenta dias após a Páscoa, Pentecostes marca a descida do Espírito Santo para ajudar os apóstolos. A data é relacionada a festas de colheita do paganismo e do recebimento das Tábuas da Lei por Moisés.



Figura 50 - Olho de peixe queimado
Fonte: *E[isto]*⁸⁴

É na história do cinema que a possibilidade da imagem ser mesmo a de um olho se fortalece. O filme *Um C[ô] Andaluz*, dirigido por Luiz Buñuel em parceria com Salvador Dalí, foi lançado em 1928 e é considerado um dos mais significativos trabalhos do Movimento Surrealista. O olho cortado por uma navalha (fig. 51) não deixa de ser evocado pelas imagens de *E[isto]*. O estranhamento que caracteriza as pesquisas vanguardistas do início do século XX aponta o valor do enigma para a fruição de obras de arte. Longe de ter um sentido preciso, o filme é vinculado à teoria freudiana da psicanálise por evidenciar intensas profundidades pensamentais e inviabilizar o imediatismo da compreensão.



Figura 51 - *Um C[ô] Andaluz*
Fonte: DVD do filme

As palavras que se ouvem enquanto as formas castanhas são mantidas na tela afirmam que “o bom senso é a coisa mais bem distribuída do mundo, pois cada um pensa estar tão bem provido dele, que mesmo aqueles mais difíceis de satisfazerem com qualquer outra coisa não costumam desejar mais bom senso do que têm” DE CA[] E , 20 , p. . São palavras de

⁸⁴ As imagens sem indicação de fonte são de *E[isto]*.

René Descartes no *Discurso do Método* e sua curiosa simplicidade e efetiva veracidade introduz uma espécie de bom humor na narrativa.

Depois de perguntar acerca da origem da luz dos pirilampus e descrever artimanhas do bom senso percebo que a narrativa se pauta no caráter enigmático do olhar. De modo distinto do que acontece na leitura de um livro, no qual imagens internas se formam a partir de elementos textuais, no filme as imagens traduzem de um modo poético os enigmas verbais. A dificuldade de identificação da imagem no início de *Esto* reverbera a dificuldade de entendimento do texto de *Catatau*.

Um corte seco e aparece o rosto do ator João Miguel em plano de detalhe (fig. 52): seu olho esquerdo, parte do nariz e sobrancelha ocupam mais de dois terços da tela, permanecem os tons quentes de marrom, acrescidos de uma superfície negra ao fundo. Os pontos luminosos do quadro são reflexos na retina da personagem, por sua movimentação compreende-se que se trata de uma labareda.



Figura 52 - *Close* em Descartes

O texto que dá sentido à imagem é a continuidade do anterior e afirma ser impossível que todas as pessoas se enganem. Para Descartes, bom senso ou razão é a capacidade humana de distinguir o verdadeiro do falso e tem por natureza o fato de ser igual em todos os homens.

Em seguida, o filósofo é exibido em primeiro plano manipulando a forma circular com o auxílio de um bisturi e uma lamparina. A luz branca do fogo tingi de tonalidades quentes a

mão e rosto do filósofo. O texto esclarece que a diversidade de opiniões entre a humanidade não decorre de alguns terem mais razão que outros, mas do fato de que o pensamento percorre muitas vias. Enfatiza, ainda que “não basta ter o espírito bom, pois o principal aplicá-lo bem” DE CAËS, 2003, p. 10.

De acordo com Cao Guimarães, na entrevista que me concedeu, a cena alude aos estudos de ótica realizados por Descartes e que estão presentes nos dez tópicos do ensaio *Dióptrica*. Os discursos enfatizam a refração da luz e criam uma metodologia para a criação de lentes de luneta.



Figura 53- Lamparinas

À imagem de Descartes em plano americano antepõem-se duas lamparinas e a voz *off* afirma que jamais presumiu que seu espírito fosse mais perfeito do que o do comum dos homens (fig. 53). O filósofo queima o olho com uma das lamparinas e postula que, dentre as qualidades que servem para a perfeição do espírito estão a rapidez do pensamento, a nitidez da imaginação e a amplidão da memória. Enquanto transcorrem as palavras, objeto e personagem são exibidos em *close*.

A misteriosa forma esférica, identificada com o globo ocular, incitara a reflexão acerca do que está sendo visto. A ironia e a poesia da cena são singelas: o discurso visual sobre o órgão da visão inicia com a queima do olho do animal, se volta para o olho de Descartes e

retorna ao olho queimado. O trabalho da câmera, ao conduzir o discurso sobre o olhar, lembra que a lente não deixa de ser um olho sem corpo.

No tópico sobre a biografia que Leminski redige de Bashô, pontuo algumas características do Zen, em sua relação com o cinismo de Diógenes. A metáfora utilizada pelo filósofo grego, que carrega uma lamparina em busca de um homem honesto, amplia ainda mais o caráter polissêmico da cena.

A câmera retorna à personagem em primeiro plano, e sob o calor da lamparina a forma circular tem agora cerca de poucos centímetros. Segundo Descartes é a razão ou senso o que nos torna humanos e nos distingue dos animais; examina a lente que queima com uma pequena lente de aumento e mais uma vez a imagem se abstrai na ausência focal enquanto ele pensa:

Pois, quanto a razão, ou ao senso, na medida em que é a única coisa que nos faz homens e nos distingue dos animais, quero crer que ela está por inteiro em cada um; e nisso sigo a opinião comum dos filósofos que dizem que há mais e menos apenas entre os *acidentes*, e não entre as *formas*, ou naturezas, dos *indivíduos* de uma mesma *espécie* (DESCARTES, 2010, pp.37-38).

A luz da chama, a lente e os círculos concêntricos que se movimentam na tela, compõem o final da sequência, onde Descartes afirma que desde jovem foi conduzido por caminhos que lhe permitiram construir um método. Mais do que esclarecer a narrativa, as imagens evidenciam que o filme exige o esforço do olhar. Ao invés de se entregar, as imagens iniciais lançam um desafio à interpretação.

6.1.2 Biblioteca e bom senso

ler se lê nos dedos
 não nos olhos
 que os olhos são mais dados
 a segredos

A segunda sequência do primeiro bloco tem cerca de sete minutos e mostra a personagem numa biblioteca (fig.54); dividida em duas, é intercalada pela cena da “onça pintada”. Mantenho na análise a separação criada pelo diretor, com o intuito de evidenciar a potência da operação realizada: na primeira cena vê-se Descartes e se ouve sua voz em *off*, que narra os três primeiros parágrafos do *Discurso do Método* na segunda ele lê em voz alta um trecho de *Catatau*, numa das poucas vezes em que a voz é acompanhada por movimentos

labiais. A ausência da fala pode ser uma alusão à máxima cartesiana, na qual a comprovação da existência reside no pensar e não na tradução do pensamento em palavras ou textos.



Figura 54 - Biblioteca

O plano geral permite ver mesas e cadeiras e a parede ao fundo é composta por dois andares de prateleiras com livros. Descartes está no andar superior e a luz do ambiente, pontuada por lâmpadas esparsas, mantém a tonalidade castanha da sequência anterior. O filósofo afirma estar satisfeito com os progressos que realiza na procura da verdade e aposta no futuro. Anda de um lado para outro observando os livros.

Muito embora a filmagem de *E=isto* seja realizada no Brasil, a cena se situa diegeticamente na Europa e precede a viagem de Descartes aos trópicos; sua importância reside tanto na evidente alusão à cultura do filósofo, quanto no contraste com outras cenas: ela é a única em que Descartes se detém em um espaço fechado, interno; no restante do filme ele se encontra em espaços a céu aberto, em trânsito ou, quando muito, próximo a saídas.

Outro aspecto singular é a leitura do *Discurso do Método* realizada por seu autor em um espaço público: seu texto, ao integrar o legado cultural da sociedade não é apenas seu, pertence ao mundo. Outra imagem de livro só ressurgirá no sonho do filósofo, muito rapidamente, na beira da praia. Desenhos deixam perceber que é um livro sobre geometria.

Prólogo a justificar a viagem do filósofo aos trópicos, a cena se volta para outro filme de Cao Guimarães: em *Volta ao Mundo em Algumas Páginas*, a performance na biblioteca de Estocolmo consistia em deixar pequenos fragmentos de mapas dentro de livros.

6.1.3 Onça pintada e corte radical

as cidades do ocidente
nas planícies
na beira-mar
do lado dos rios
feras abatidas a tiros
durante a noite

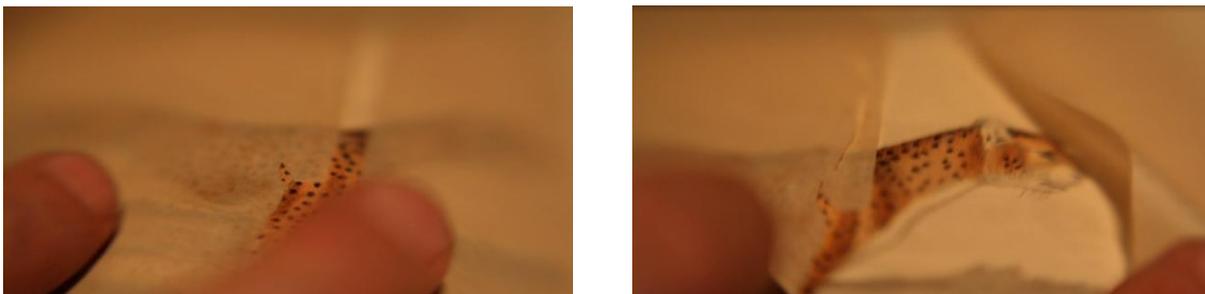
Dividir a cena da biblioteca em duas é o que faz o enigmático plano-sequência da onça pintada. Dois papéis estão sobrepostos, provavelmente em cima de uma mesa; um é opaco e traz a pintura de uma onça pintada, outro é transparente e rasgado verticalmente na altura do pescoço do animal. Observo a irônica tautologia acerca do termo “pintada”, que identifica tanto o pelo da onça quanto a pintura no papel. Metalinguagem e metaimagem reunidas potencializam sentidos e denotam o exercício da inteligência na orquestração fílmica.

De acordo com Winfried Noth, o termo metaimagem foi cunhado após o advento da palavra metalinguagem e designa “uma imagem a respeito de uma imagem ou uma imagem de uma imagem” (Noth, 2006, p.308). Entre as concepções de linguagem textual e linguagem imagética⁸⁵, o pesquisador evidencia o processo reflexivo, característico da semiótica em seus processos de transmutação sígnica. Diferencia metalinguagem e metaimagem de palavra-objeto e imagem-objeto⁸⁶ porque as primeiras promovem o deslocamento no tempo/espaço e usam a força de evasão que caracteriza a criação ilusionista.

O plano é conceitual e imagetivamente provocador, no que concerne à utilização da metalinguagem e da metaimagem, recursos da produção de arte contemporânea. A profundidade da imagem é rasa, na evidente alusão às infundáveis discussões sobre a regulamentação do espaço na história do cinema e nas novas mídias. A câmera objetiva participa do jogo que estrutura a relação fílmica ao tomar para si o lugar da cabeça que olha a onça; a ação dos dedos ao abrir e fechar o papel não apenas conduz à reflexão acerca do velar e revelar, mas também alude aos processos de corte e montagem que caracterizam o cinema em suas raízes analógicas (figs.55 e 56).

⁸⁵ De um modo distinto da linguagem verbal ou escrita, o universo das imagens, com sua ilimitada gama de possibilidades, inviabiliza o estabelecimento de códigos precisos, fator determinante da organização linguística.

⁸⁶ Palavras que pertencem à linguagem-objeto são as que possuem referentes no mundo não verbal; imagens que designam objetos comuns que não são metaimagens são imagens- objetos.



Figuras 55 e 56 - Onça pintada

Por entre as frestas do papel semitransparente se entrevê a ilustração da onça pintada. Animal emblemático para a compreensão da transposição geográfica das demais seqüências, sua presença já se destacara no conto *Descartes com lentes*. Metáfora da montagem em película, ironia tautológica sobre pintura ou referência às questões de opacidade e transparência, o trecho denota uma singular presença autorreferencial que potencializa as configurações de sentido, conduzindo às imagens a transcender seu caráter meramente representacional.

À priorização da contemplação meditativa opõe-se, paradoxalmente, uma conscientização do caráter ficcional das imagens, espécie de reflexão pessoal sobre o meio cinematográfico e suas recentes conquistas. Em *Estáto*, cinema é simultaneamente construção de sentido e conscientização da presença do corpo. Interessa, neste momento, pontuar que o uso das novas tecnologias não recria efeitos especiais hollywoodianos, mas nostalgicamente homenageia a ação de cortar e montar que caracteriza o cinema de Eisenstein⁸⁷. O conceito de cinema intelectual russo, ao qual a linguagem de Cao Guimarães está dialogicamente vinculada, permite que sejam potencializados os vínculos com os ideogramas japoneses, signos cuja relação de significado e palavra/imagem apresenta inextrincável coesão.

Ao explicitar as diferenças entre a imagem-movimento, domínio do esquema sensorio motor, e a imagem-tempo, território de novas formas de percepção produzidas por mudanças de nossa relação com o cérebro, Deleuze enfatiza a presença de novas orientações que acontecem a partir da imagem clássica e explica que “o corte, ou o interstício entre duas séries de imagens, já não faz parte de uma série nem da outra: é o equivalente de um corte irracional, que determina as relações mensuráveis entre imagens” (DELEUZE, 2000, p.2). Estes são espaços onde o cinema se torna mais próximo da poesia no amplo sentido de criar novos signos em diálogo com as estruturas culturais.

⁸⁷ Sobre a riqueza métrica da montagem de *O encouraçado Potemkin* de Eisenstein, indico a análise de Júlio Plaza (2008); sobre a relação de Eisenstein com o ideograma, *O sentido do filme* (Zahar, 1990).

A pluralidade de sentidos criada em *E□sto* estrutura-se no pensamento sobre o conceito de corte e montagem. O território que delimita a leitura de uma imagem pode percorrer inúmeros itinerários e criar novos caminhos. Até onde a imagem de uma onça pintada pode criar sentido? Longe de tentar exaurir seu significado, apenas são apontadas direções por onde a leitura das imagens pode seguir seu curso.

Perceber é saber, é imaginar, é lembrar, mas no sentido em que a leitura é uma função do olho, uma percepção de percepção, uma percepção que não apreende a percepção sem também apreender o avesso, imaginação, memória ou saber. Em suma, o que chamamos leitura da imagem visual é o estado estratificado, a revirada das imagens, o ato correspondente de percepção que está sempre convertendo o vazio em pleno, o direito em avesso (DELEUZE, 2005, pp. 290 -291).

Estes cortes radicais ou irracionais, ao causar estranhamento e romper com a linearidade da narrativa, estabelecem uma forma de ver filmes que se distingue da norma clássica; espécie de avesso da transparência cinematográfica que rompe com a lógica cartesiana para dialogar com abismos textuais leminskianos. Em *E□sto*, a cena da onça pintada marca a mudança de *Discurso do Método* para *Catatau*.

6.1.4 Dualismo e mapa

o mestre gira o globo
 balança a cabeça e diz
 o mundo é isso e assim
 livros alunos aparelhos
 somem pelas janelas
 nuvem de pó de giz

De volta à biblioteca, Descartes, em primeiro plano, lê um trecho de *Catatau*. Sabe-se que ele lê pelo movimento dos lábios e postura do rosto, pois nos quase dois minutos de duração do plano, o livro é visto, apenas no final, por cerca de dois segundos. Nesse momento sua identidade é revelada:

Não sou máquina, não sou bicho, eu sou René Descartes, com a graça de Deus. Ao inteirar-me disso, estarei inteiro. Fui eu que fiz esse mato: saiam dele, pontes, fontes e melhoramentos, périplos bugres e povoados batavos. Eu expendo Pensamentos e eu extendo a Extensão! Pretendo a Extensão pura, sem a escória de vossos corações, sem o mênstruo desses monstros, sem as fezes dessas rezes, sem a besteira dessas teses, sem as bostas dessas bestas. Abaixo as metamorfoses desses bichos, camaleões roubando a cor da pedra! Polvos no seco: no ovo quem deu antes no outro, uma asa na linha do galho ou um pulo em busca de agasalho? Não sabem o que fazer de si, insetos pegam a forma da folha; mimeses. (KTT3, p.34).

A palavra falada “mimeses” divide o texto em duas partes que se definem pela entonação. O vocábulo foi antecedido por uma preleção sobre a busca pela extensão pura; Descartes afirma que o inseto por não saber o que fazer, se apropria da cor da folha. A continuação do texto enfatiza o caráter dualista cartesiano ao justapor conceitos opostos:

Horas minhas no ouro de relógios perfeitos. Debrucei-me sobre livros a ver passar rios de palavras. Todos os ramos do saber humano me enforcaram, sebastião flechado pelas dúvidas dos autores. Naveguei com sucesso entre a higiene e o batismo, entre o catecismo e o ceticismo, a idolatria e a iconoclastia, o ecletismo e o fanatismo, o pelagianismo e o quietismo, entre o heroísmo e o egoísmo, entre a apatia e o nervosismo, e saí incólume para o sol nascente da doutrina boa, entre a aba e o abismo (KTT3, pp.36 - 37).

O volume da música que surge ao fundo gradativamente aumenta, permeando a cena com sua polifonia. A composição renascentista, *Domine, ne in furore tuo*, de autoria de Orlando de Lassus², interpretada pelo grupo “*Il Canto Antico*”, sob a regência de Bruno Turner. Inspirada no sexto dos sete salmos penitenciais de David, implora misericórdia e cura divinas diante da fraqueza do corpo e da alma humanas; ao enfatizar a certeza da proteção de Deus, o poema/oração/canção suplica a proteção contra os inimigos.

Ao final da cena ouve-se Descartes afirmar “este lugar existe”⁸⁸, p. . A mudança de sequência acontece dois minutos depois, quando Descartes identifica num antigo mapa⁸⁸ a localização da atual cidade de Recife. Depois disso, o filósofo estará imerso na paisagem tropical brasileira.

Longe de tentar abranger o sentido deste trecho do filme, o que se pontua é, acima de tudo, uma questão da qualidade estética, que para Júlio Laza²⁰⁰, p. , o signo “a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior”. As substanciais alterações nos graus de significação evidenciados na análise criam outra espécie de continuidade, pautada na deliberada opacidade narrativa que promove a conscientização do dispositivo cinematográfico.

Ao explicitar a maneira de multiplicação de códigos visuais e sonoros procuro evidenciar o caráter poético das cenas. A criação de imagens que se afastam das visibilidades cotidianas e causam a ruptura de paradigmas estabelecidos, tanto em *Estó* quanto em

⁸⁸ A presença de mapas, na narrativa fílmica do cinema dominante, costuma facilitar a interpretação das elipses espaço/temporais.

Catatau estão à serviço da arte: a reflexão sobre conceitos estabelecidos, o estranhamento diante de formas enigmáticas e a possibilidade de atribuição de valores estéticos.

Se à arte se atribui a possibilidade de transformar a percepção humana, é por meio da utilização dos recursos poéticos que este processo se intensifica. Som e imagem, ao apontar a possibilidade de novos horizontes, caracterizam a multiplicidade de visões e a pluralidade de sentidos do mundo hodierno.

Nos quatro subtópicos que tratam da vinda de Descartes da Europa ao Brasil, destaco a potência enigmática da cena da onça pintada que anuncia o texto de Leminski e o caráter quase didático do mapa que mostra o encontro do rio Capibaribe com o oceano atlântico. Por entre o hermetismo da primeira e a clareza da última, percebo jogos de equilíbrio nos quais esconder e revelar estabelece possibilidades de sentido e sua transcendência.

6.2. Natureza tropical

Viajar me deixa
a alma rasa,
perto de tudo,
longe de casa.
Em casa, estava a vida,
aquela que, na viagem,
viajava, bela
e adormecida.
A vida viajava
mas não viajava eu,
que toda viagem
é feita só de partida.

O intertítulo que sucede o prelúdio evidencia o caráter ficcional do filme postulando, de forma interrogativa e condicional, a hipótese da qual parte *Catatau*: “E se em Descartes tivesse vindo para o Brasil com Maurício de Assau ”

A primeira tomada tem a duração de cerca de um minuto e é acompanhada pela música *Domine, ne in furore tuo*, que havia iniciado no bloco anterior. Filmada de um barco, rio, árvores e nuvens parecem se movimentar em velocidades distintas. Depois da indagação, a imagem que evidencia a beleza da paisagem tropical é estruturada em três retas paralelas que cortam horizontalmente a tela (fig.57).



Figura 57 - Paisagem em paralelas

Exibida a paisagem, Descartes surge em primeiro plano dentro da canoa; filmado de costas tem o perfil voltado para a esquerda da tela. Segura chapéu e remo, deixando-se levar pela correnteza. A lentidão da canoa na tranqüilidade ribeirinha evidencia o prazer da personagem. A música desaparece e cede lugar aos sons da natureza.

Enquanto os planos⁸⁹ da cena anterior enfatizam o paralelismo, o enfoque da paisagem que sucede ao rosto de Descartes valoriza a profundidade de campo e evidencia a permanência do modelo de representação desenvolvido a partir do Renascimento. Ao considerar a paisagem uma qualidade do espaço que lida com o sentimento, Jacques Aumont (2004) lembra que este gênero pictórico retrata a natureza a partir do olhar que a própria natureza devolve àquele que a observa.

⁸⁹ O vocábulo plano é aqui adotado em seu sentido pictórico estrito: o primeiro plano é o da água, o segundo é o das árvores e o terceiro é o do céu.

enquanto projeto idílico, e a fruição fílmica, como fator de coesão social, são potências estéticas a imprimir sensibilidade em territórios da razão. De volta a Descartes, que contempla a paisagem dentro da pequena canoa (fig.59), percebo que o caráter paradisíaco da natureza tropical remete à potência formante da imagem. Escolhida para ser a capa do filme (fig.60), a cena tem ainda outros desdobramentos.



Figura 59 - Descartes na canoa



Figura 60 – Capa de *Ex isto*
Fonte: DVD

A imensa gama de formas e tonalidades verdes que é refletida no espelho d' água faz com que esta seja a cor dominante da cena. A canoa é verde e vermelha e as vestes de Descartes são negras; rebatidos no plano especular da natureza, cores e formas potencializam a verossimilhança que caracteriza a pintura barroca do norte da Europa. O olhar do filósofo, na maior parte da cena é de espanto e admiração, em alguns momentos, contudo, seu semblante denota uma espécie de temor, como que a antecipar a presença de Occam.

As peculiaridades dos movimentos de câmera caracterizam também outros momentos do filme, nos quais as forças da natureza coordenam tempo e movimento. No que concerne às imagens realizadas dentro do rio, considero importante evidenciar que elas são filmadas de um segundo barco: além da canoa do filósofo, existe a da equipe de filmagem a realizar

movimentos que se destacam pela leveza que caracteriza a flutuação (fig.61). O som das águas e dos pássaros colabora ainda mais para que o caráter bucólico da cena seja permeado por uma espécie de atemporalidade, já que é peculiar à paisagem natural remeter a tempos pregressos, nos quais a natureza selvagem não tenha sofrido a intervenção humana. O idealismo da paisagem intocada é permeado pela noção de paraíso, anterior ao advento do pecado católico.



Figura 61 - Filmagem de *E□sto*
 Fonte: <http://revistaturana.com/>

A cena dura pouco mais de dez minutos, tempo suficiente para privilegiar o caráter filosófico da personagem. Neste tipo de abordagem, o tempo parece se expandir para propiciar a interiorização necessária ao exercício da reflexão contemplativa.

É de uma pintura de Claude Monet, todavia, que a cena de *E□sto* insiste em me fazer lembrar. Pertencente ao acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Canoa sobre o □io Epte* (1887) é uma das poucas obras impressionistas em território nacional. As pinceladas mais soltas, as sombras coloridas e a captação do instante no movimento das águas são elementos fundamentais para o movimento artístico que anuncia as transformações que conduzem à arte moderna. O barco que entra pela direita da tela, a proximidade da margem e a tonalidade escura da água, presentes na pintura e no filme, são elementos por demais

evidentes para passarem despercebidos. À solidão de Descartes, se contrapõe à alegria de viver das duas jovens da pintura francesa (fig.62).



Figura 62 - *Canoa sobre o rio Epte*, Claude Monet, 1887
 Fonte: <http://masp.art.br/>

Sabe-se que muitas obras impressionistas foram influenciadas pela pintura japonesa que chegava à Europa como papel de embrulho. A tela de Monet, de acordo com Suzana Sakai (2008) é fruto da intensa observação do ukiyo-e de Harunobu Suzuki (fig.63), adquirido pelo impressionista em um mercado parisiense.

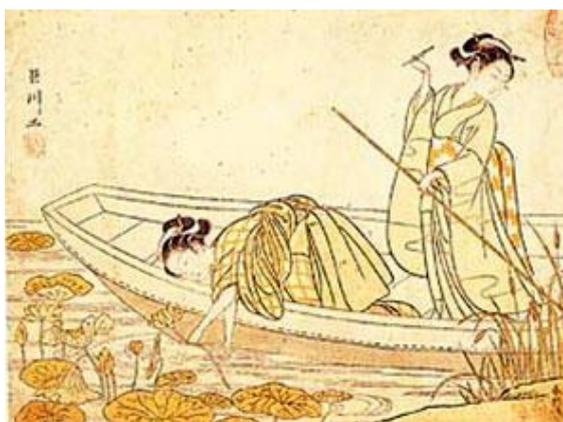


Figura 63- *Mulher num barco colhendo flores de lótus*, Harunobu Suzuki, 1765
 Fonte: <http://www.zashi.com.br/>

Se as imagens enigmáticas de *Êsto* se apresentam difíceis de compreender na cena do olho no fogo ou são imbuídas de um forte conceito na onça pintada, podem também manter uma relação complexa com a história da arte e estabelecer pontes de sentido que se imbricam cada vez mais. Das vestes barrocas de Descartes ao japonismo do séc. XVIII, as

imagens de Cao Guimarães compartilham com Leminski o gosto pela imagem simples que pode ser complexificada.

Durante a cena, marcada pela lenta movimentação, a fala em *off* revela “Esse calor acalma o silêncio onde o pensamento não entra. Ingressa e integra-se na massa” , p.20 . Descartes rema até a beira do rio, desaparece sob as árvores, reaparece, rema mais um pouco e permanece tranqüilo, mesmo quando chove. O tema da chuva, assim como é tratado em um poema de Leminski, remete à redenção implorada pela música que dá início à cena.

sabe da última
a chuva lavou
minha culpa
(TP, p.266).

O filósofo penetra na mata cerrada, onde a escuridão predomina e os raios de sol incidem apenas sobre algumas folhas. Com a canoa atracada, ressurgem em terra firme observando o entorno. Ao voltar para a embarcação, tem dificuldade para libertá-la dos galhos acumulados na margem ribeirinha. Suando, senta para retirar as botas. A preocupação que transparece em seu rosto em alguns instantes da cena antecipa a presença do invisível Occam.

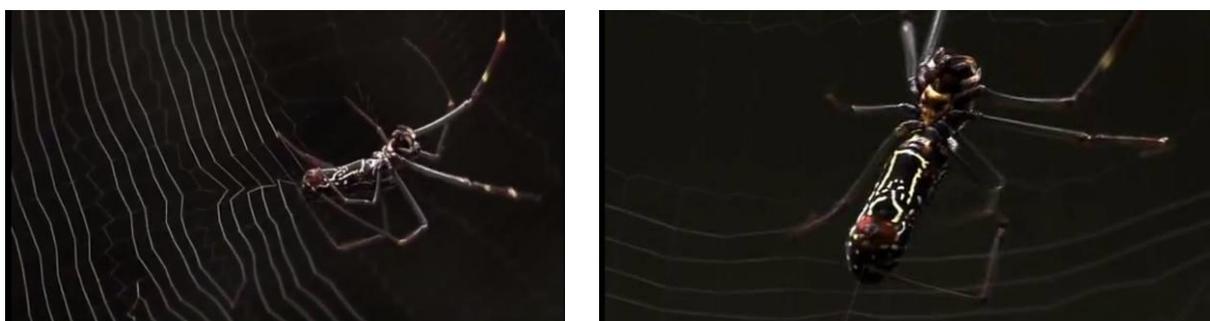
6.2.1 Inventário de bestas estranhas

Animais zelam pela abóbada,
constelações são signos.
Não há sombra de estrelas,
os cometas - solenes,
a lua - enigma.
Corpos celestes - em contato,
dura luz de sua alta hierarquia.

No convívio com a natureza tropical, depois da cena da canoa, Descartes é exibido de cócoras na beira da água: pés, mãos e quadril preenchem o enquadramento e o som local é o da suave passagem das águas. A câmera mostra tábuas que flutuam e uma linha de pesca que forma círculos concêntricos. A linha de *nylon* se transmuta em teia de aranha, cujo tecer é captado também em áudio. Durante a confecção da teia, o texto de Leminski enfatiza as propriedades da geometria, resultado de leis da natureza que dirigem o fazer do animal.

Essa aranha geometrifica seus caprichos na Idéia dessa teia: emaranha a máquina de linhas e está esperando que lhe caia às cegas um bicho dentro: aí trabalha, aí ceia, aí folga. Caminha no ar, sustenta-se a éter, obra de nada: não vacila, não duvida, não erra. Organiza o vazio avante, apalpa, papa e palpita, resplandecente no nada onde se engasta e agarra-se pela alfaia em que pena, deserto de retas onde a geometria não corre riscos mas se caga (KTT4, p.30).

A aranha (figs.64 e 65) inaugura o desfile de bichos estranhos que Cao Guimarães traduz do livro. Por noventa segundos observa-se a riqueza das cores do animal e o desenho que cria. A cena termina com o seguinte texto “a aranha leva daqui ali o tempo que levei para conseguir o teor de semelhantes teoremas” (CAO GUIMARÃES, pp.37-38). As imagens são de Sérgio Neuenschwander, que as emprestou para Cao Guimarães, por serem mais próximas das intenções do cineasta do que as imagens capturadas durante a filmagem de *E=mc²*⁹⁰ (CAO GUIMARÃES, 2013).



Figuras 64 e 65 - Aranha e geometria

Na cena que sucede à da aranha, o por do sol é visto através de uma forma circular emoldurada por um fundo escuro (fig.66). A parcela de céu e de árvores tem por meta representar a visão de Descartes através da luneta; no enquadramento, uma revoada de araras é acompanhada pela fala em *off* de Descartes “Essa lente me veda vendo. Me vela, me desvenda, me venda me revela” (CAO GUIMARÃES, p.19).

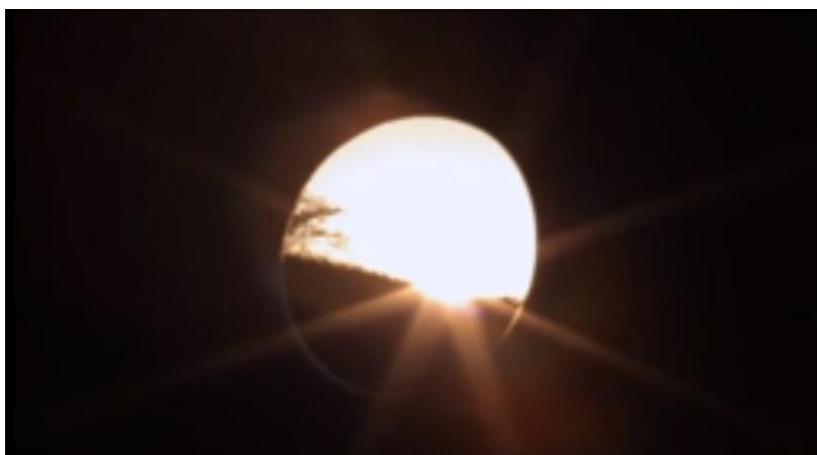


Figura 66 - Pela lente de Descartes

⁹⁰ Informação colhida em entrevista com o cineasta em maio de 2013.

O filósofo surge em cima de uma árvore e pensa “ser uma fábula para não ver que estou vendo” (KTT4, p.19). A câmera volta a mostrar a paisagem através da lente de Descartes, seguindo o desenho realizado pelo bando de mais de cinquenta araras: próximas das nuvens elas são manchas cinzentas em movimento, em contraste com o verde das árvores, ressalta-se o vermelho de suas penas; o percurso do bando remete à relação entre o voo dos passaros e as possibilidades de escritura de uma partitura musical. Leminski, ao parodiar “Ave Maria”, evidencia a duplicidade de sentidos e a transitoriedade.

ave vento
cheio de graça
ave
tudo o que passa
(TP, p. 364).

Aos vinte e três minutos, Descartes caminha com uma arara no braço. A ave, em primeiro plano, dá início à cena na qual é valorizada a riqueza da plumagem azul e amarela. Pouco depois, ela bica a lente de aumento com a qual o filósofo intenta analisá-la. Dentre o texto de *Catatau* “pensado” pelo ator, destaco a sentença “quando pensa quando come quem pensa” (TP, p. 364), a qual, repetida várias vezes, enfatiza o caráter antropofágico da cultura brasileira.

“Almílho os dias entre estas bestas estranhas” (TP, p.16) é a frase que dá início à próxima cena. O rastro de uma sanguessuga deixa um desenho na areia plana. Na imagem de topo, o bizarro movimento corporal, no esforço de seguir adiante, estabelece um clima de estranhamento que corresponde à descrição de estranhos animais em *Catatau*. O recurso que o cineasta lança mão para ampliar a potência da imagem, além da *plongée*, é a ausência de parâmetros comparativos, a impedir que se definam com precisão as dimensões do animal. Na transposição da linguagem escrita para a audiovisual, isolar o animal de qualquer referência que permita a identificação de seu tamanho é uma estratégia que, extraída do real, recria o mundo em forma de ficção. Na ausência de um elemento outro que possa indicar a escala em que se opera, o animal que causava medo⁹¹ no filósofo francês se transforma em Occam, monstro que, ao invés de tranquilamente rastejar sob a areia da praia desbrava desertos de forma ameaçadora.

⁹¹ Descartes temia a ação das sanguessugas por seu indiscriminado uso para extração sanguínea em tratamentos médicos.



Figura 67 - Sanguessuga

A cena da sanguessuga (fig.67) é composta por dois planos de aproximadamente trinta segundos: no primeiro o animal é visto com maior proximidade e no segundo é o desenho de seu rastro que se destaca. As manchas acinzentadas do solo adquirem gradativamente uma tonalidade laranja e “ccam”, música eletrônica criada por *O Rivo*, invade o espaço com sons que aumentam na medida em que o lento movimento do animal se estende no tempo. Assim como em outros momentos do filme, as composições do grupo musical se encarregam de evidenciar a presença de Occam, monstro semiótico leminskiano, cuja invisibilidade, no filme, potencializa ainda mais seu grau de mistério e periculosidade. Em *Catatau* Occam surge desorganizando o pensamento; em *Estô* hipnotiza e seduz.

O desfile de estranhos animais termina com uma cena de formigas que, por mais de trinta segundos se agitam sobre o fundo avermelhado e preto da tela. A trilha sonora intensifica ainda mais o drama e a poesia de Leminski revela o pensamento de Descartes: “palmilho os dias entre essas bestas estranhas, meus sonhos se populam da estranha fauna e flora: o estalo de coisas, o estalido dos bichos, o estar interessante: a flora fagulha e a fauna floresce ... ingulares excessos...” (KTT3, p.16).

Os caminhos que as formigas percorrem são randômicos e o uso da lógica seria incapaz de identificar razões para além das que regem a sobrevivência animal. A duração do plano corresponde ao tempo em que se ouve a voz de Descartes lendo o fragmento do texto de Leminski selecionado por Cao Guimarães.

6.2.2 Lua e *clipoema*

celeumas luas
onde se lê uma
leiam-se duas

A cena da lua na água não dura mais de um minuto. O primeiro plano mostra a paisagem ribeirinha e as costas de Descartes. Dentre as metaimagens que permitem vislumbrar algo da “alma” de *Catatau* em *E[isto]*, aponto este trecho do filme, mais especificamente o segundo plano, lembrando que poemas de Leminski que tratam da lua transitam pelo Movimento Concreto, música popular e tradução intersemiótica. Acredito que a análise da relação de outras obras de Leminski com as imagens do cineasta são fundamentais para perceber a transcendência de sentidos e a possibilidade infinda de transmutações, as quais são mais intensas em determinados momentos. Destaco, na cena da lua, a absoluta ausência de palavras.

Anoitece e sob o som do rio a lua, quase cheia, se esconde. Refletidos na água, céu e lua são recortados por uma escada de madeira no segundo plano da cena (fig.68).



Figura 68 - Lua na água com escada

O branco da lua, o azul da água e o preto da madeira perdem o vínculo com o realismo de origem e a imagem se transforma em abstração, geométrica por natureza, concretista por intelecção. A planificação da imagem é conseguida mediante águas tranqüilas: a extensão de azul é dividida pelas diagonais pretas e a forma quase redonda da lua branca, que se destaca

no azul, parece deslizar, até desaparecer sob o preto. A única parte da escada que não está na escuridão também é azulada e remete aos processos de colagem utilizados no cubismo. Além do processo de abstração da imagem e da referência ao movimento artístico paulista, a cena interessa por potencializar no filme o enigma leminskiano que interessara Julio Plaza.

Leminski publicou em 1982 o poema *Lua na água*, composto por três versos (fig.69):



Figura 69 - Lua na água, poema de Leminski
Fonte: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/>

Abaixo de cada uma das três linhas o poeta acrescenta letras rebatidas especularmente. Para Julio Plaza, que realiza uma versão em vídeo do poema, o texto “refletido na sua base provoca a aparição de outra qualidade, a água como suporte do reflexo” (LA A, 200, p.108). Interessado em processos anagramáticos e paragramáticos que ativam a linguagem do poema, a versão em videotexto se liberta da “disposição gutemberguiana” e o preto-luz da imagem eletrônica produz um ícone noturno, com similaridade. Nesta tradução intersemiótica indicial são mantidas a ordem dos versos e reflexos; a transposição dos meios, todavia, permite que a exibição de cada um dos três versos aconteça sucessivamente, pois a transposição dos signos estéticos, na conformação da mensagem, deve obedecer às normas do novo suporte.

A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção (PLAZA, 2008, p. 109).

A lua na água se transforma em questão cinematográfica, depois de ter sido poesia concreta e *clipoema*; símbolo da impermanência das coisas é também uma das imagens enaltecidas pelo Zen budismo.

Acredito que os exemplos de apropriação de imagens, como as da aranha, e de intertextualidade, como a recriação do poema “lua na água”, se am suficientes para esclarecer a presença de complexas tramas a estruturar a narrativa fílmica. Se o conteúdo de *Catatau* é permeado por inextrincáveis enigmas, *Esto* potencializa ainda mais a potência sígnica, transcendendo e transmutando sentidos. As tentativas de elucidação que transitam por entre a estética das imagens e o caráter conceitual inerente à produção artística faz com que o filme de Cao Guimarães, em seu diálogo com a obra de Leminski, produza cenas cujo conteúdo, mesmo velado por aparente simplicidade, mantenha abissais possibilidades de aprofundamentos, fenômeno semelhante à polissemia sígnica identificada no romance enigma leminskiano.

A cena tem ainda um terceiro plano no qual, pouco acima do centro geométrico, a lua se torna mais brilhante e pode-se perceber que a imagem não é mais a do reflexo na água. Muito embora o plano que mais interesse para análise seja o anterior, no qual a imagem é captada no espelho d’ água, não posso deixar de pontuar que para encerrar a cena, Cao Guimarães se volta para a lua no céu e destaca a presença de Descartes, ao fazer com que as plumas de seu chapéu impeçam a visibilidade do satélite natural da Terra.

6.2.3 Pororoca⁹²

delícia pura
a onda cai
como uma fruta madura

É dia e Descartes navega, de roupas brancas, na proa de um barco motorizado. A voz *off* repete algumas vezes “aspirar estes fumos de ervas, encher os peitos nos h litos deste mato, a essência, a cabeça quieta ... , of cio de of dio” (Leminski, 1997, p. 10). O entrar e sair de foco do filósofo é intercalado em vários e sucessivos planos. Muito embora a embarcação não seja vista em nenhum momento da cena, a constância da velocidade permite inferir que se trata de

⁹² A pororoca é formada por uma única onda cujo tamanho e força varia de acordo com fases da lua e estações do ano. O embate da enchente da maré oceânica com a correnteza do rio pode atingir até seis metros de altura e velocidade de cinquenta quilômetros por hora. Muito embora não aconteça apenas no Brasil, caracteriza a região amazônica e é atração para surfistas pelas ondas que podem durar até trinta minutos.

um barco a motor; suprimir o som do motor e manter a sonoridade da água que caracterizara a cena anterior é garantir o caráter contemplativo, já que é um lugar comum o fato de que os sons da natureza produzem efeitos calmantes diferentemente de barulhos de motores, que potencializam o inquietamento das mentes. Rodeado pelo rio, ele olha para a direita e pouco depois ressurgue deitado de costas com os olhos fechados (fig.70).

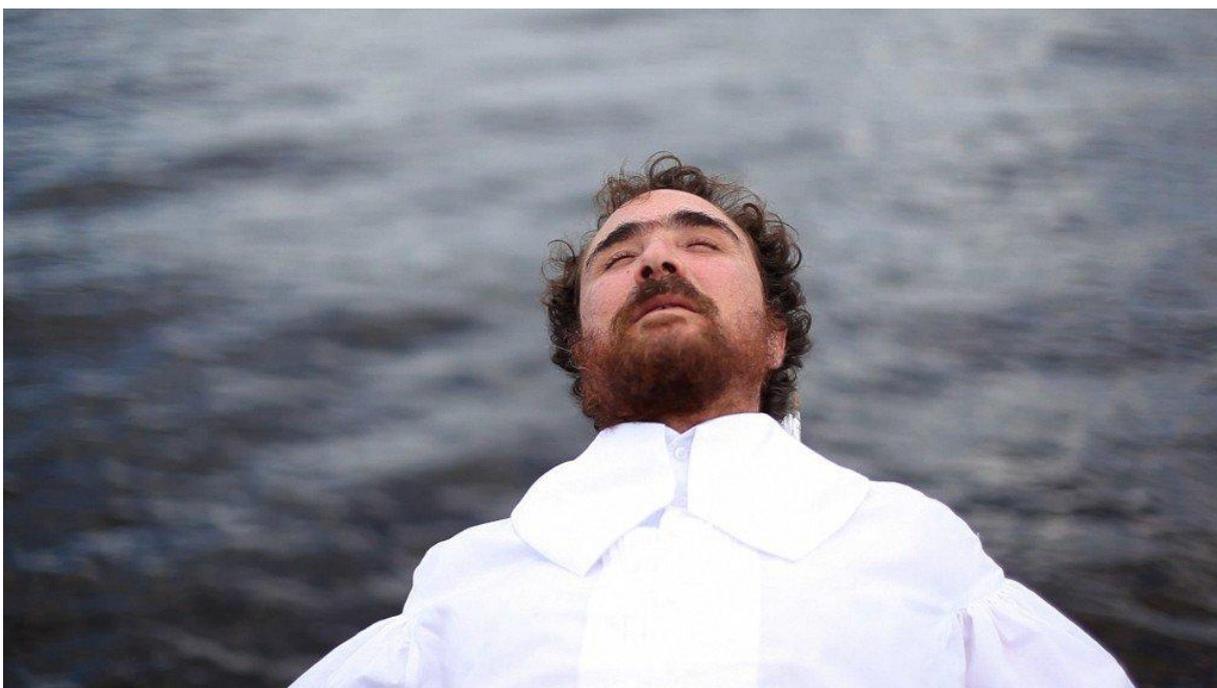


Figura 70 - Descartes na proa

Mais uma vez Cao Guimarães se volta para a paisagem estruturada em retas paralelas, desta vez, contudo, isto acontece rapidamente, apenas para evidenciar que Descartes está em terra firme. Na cena seguinte, o filósofo surge em estado letárgico em cima de outra árvore⁹³. O som é o do rio e dos animais silvestres; reaparece a moldura que identifica o uso da luneta.

Do rio para o céu, a câmera exhibe um novo revoar de pássaros. O som das águas aumenta e se sobrepõe ao barulho dos animais, enquanto a câmera focaliza a intensificação do movimento no rio. A circunferência da moldura se amplia até desaparecer e durante pouco mais de um minuto observa-se a chegada da pororoca. A voz *off* repete por quatro vezes “o barco é parado em pedra mas para ir nada como um rio” , p. . A ambigüidade da oração, ao potencializar o caráter reflexivo da afirmação, une poesia imagética e verbal. A

⁹³ Descartes havia subido em uma árvore para ver a revoada de araras na sequência que denomino “ Invent rio de bestas estranhas”.

distância da câmera até Descartes permite que se perceba a estrutura de corda que, próxima à raiz, dá opacidade à cena: o observador atento pode antever o que está por vir (fig. 71).



Figura 71 - Pororoca

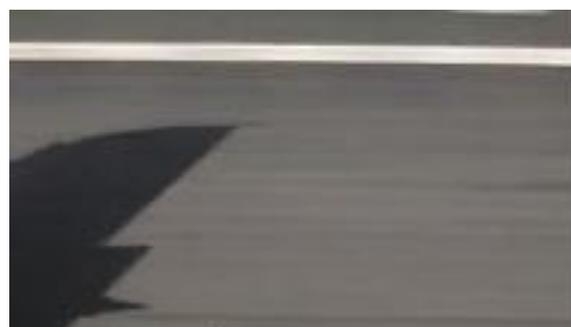
As águas da pororoca invadem a terra e o filósofo desfruta de uma experiência surrealista por mais de quarenta segundos. No terceiro capítulo explicito que Leminski adota o termo para definir o encontro do Movimento Concreto com a Tropicália. A junção de duas linguagens distintas, lembro uma vez mais, assim como o encontro do rio com o mar, cria um tipo de onda muito peculiar, denominada pelo poeta paranaense de pororoca construtivo-tropical ou “pororoca verbivocovisual”. Figura de linguagem que explicita a singularidade da cultura nacional nos anos 1970, estar na crista da onda era condição *sine qua non* dos adeptos do movimento contracultural. Na mesma década, o termo *new wave*, cuja tradução para o português é nova onda havia surgido na Inglaterra para definir uma variante do estilo *punk* e passa a ser utilizado nos Estados Unidos para enfatizar uma aceleração no modo de execução do *rock'n'roll*.

Em Leminski, no encontro das águas doces e salgadas, o rigor dos concretistas e o aparente desleixo dos tropicalistas se tornam, pouco a pouco, indiscerníveis. No plano de viagem que Cao Guimarães estabelece para filmar *Estáto*, a pororoca consta como um dos elementos indispensáveis.

6.2.4 Sonho e Dança da Chuva

senhorita chuva
 me concede a honra
 desta contradança
 e vamos sair
 por esses campos
 ao som desta chuva
 que cai sobre o teclado

Descartes dorme e sonha logo após a cena da pororoca. No embalo da rede, é protegido dos insetos por um mosquiteiro (fig.72), imagem banal transformada em poesia visual pelo cineasta. Ao esconder e revelar o rosto do filósofo, as camadas transparentes do tule remetem tanto ao sudário católico quanto explicitam paradigmas da abstração.



Figuras 72, 73,74 e 75 - Sonho cartesiano

Na sucessão de imagens que variam do branco ao preto é potencializada a reflexão poética que se estrutura no paralelismo da abstração do rosto e da perda da consciência. Surge um ruído de avião e por sua sombra no asfalto (fig.73) percebe-se que ele alça vôo, a tela fica branca para em seguida exibir o bagageiro interno das aeronaves comerciais (fig.74). Da janela, nuvens brancas (fig. 75) fazem lembrar o poema de Leminski:

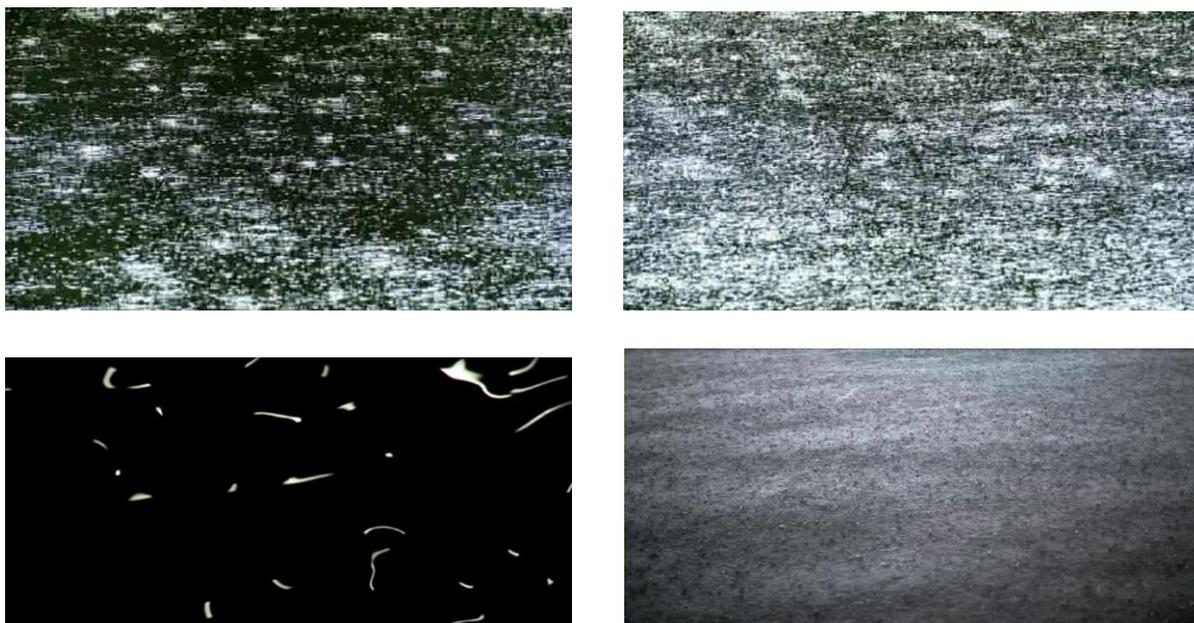
nuvens brancas
 passam
 em brancas nuvens
 (TP, p.101).

Depois das nuvens, *Estó* exhibe coloridas e desconexas imagens: Descartes nu, em plano americano com um bloco de gelo na frente do rosto (fig.76), livro antigo com desenhos geométricos, manequins de lojas despídos e enfileirados, forma circular com fogo que aparecera no início do filme, novamente Descartes e gelo – agora com *close* no bloco de gelo e plano de detalhe no braço do filósofo, construção de tijolos com gramado por onde o filósofo passeia e finalmente mais uma revoada de araras. Ao som de *Delírio*, de *O Rivo*, o sonho do filósofo, longe de indicar tranquilidade, expressa uma espécie de angústia nos breves planos e a impossibilidade de se estabelecer qualquer tipo de nexos entre as imagens. O abandono da razão, seja na alucinação ou no sonho, para Michel Foucault (1978), se aproxima da loucura.



Figura 76 – Gelo na praia

A cena que sucede as imagens desconexas apresenta nítidas relações com as novas mídias e acontece a trinta e cinco minutos do transcorrer do filme. Anunciada pela revoada de araras, estabelece relações poéticas com a chuva tropical e com a tempestade de signos catatauesca. A inquietação selvagem dos pássaros, num reconhecimento das forças da natureza, se contrapõe ao trabalho técnico realizado pelo diretor a partir da filmagem da chuva sobre a água.



Figuras 77, 78, 79 e 80 - Dança da chuva

As gotas que provocam o aparecimento de círculos concêntricos no verde da água salpicam de ovais brancas a superfície da tela (fig.77). A movimentação de brancos é intensificada na edição, até atingir os parâmetros da culta arte abstrata ou da prosaica interferência. Ao desconstruir a imagem captada diretamente da natureza, dois planos se distinguem: no primeiro o predomínio do branco evidencia a atenção para com a luz (fig.78), no segundo o fundo preto da tela exhibe seu movimento (fig.79). A sequência é finalizada com a um novo plano da chuva, captado diretamente da natureza (fig.80). Cessa a música eletrônica e ouve-se a voz de Descartes “A ninfa em pleno orgasmo mas sempre comendo a laran a” , p. .

A abstração de imagens, que costuma perturbar a fruição em suas aparições televisivas, é utilizada para criar hiatos interpretativos e promover ambiguidades. Em *Este* a duração se estende para potencializar o valor poético. Nesse sentido, o filme complexifica ainda mais o texto de *Catatau*:

Colabrincoirinto circunta, orgranizo: mextra intrintro, tartareco adredevargarde, tomaxalá [...] Sobretudo não existe hesitar, e isso é vital: não pense. [...] Expimenta malaxaqueta, experimonta pressungo. Monolonge, um monjolo de esponja bate espuma. Esdruxúlias, quemquer: adjante Alemonje! (KTT3, p.85).

Ao evidente caráter polissêmico do texto, Cao Guimarães correlaciona imagens de equivalente potência sígnica. O não pensar, segundo o Zen, é pressuposto fundamental da

meditação. No livro *Meditações Metafísicas*, Descartes afirma que, para se compreender melhor as questões sobre Deus e a alma, é necessário o desprendimento do espírito em relação aos sentidos (DESCARTES, 2005).

A imagem que se torna interferência, ruído ou ruptura é acompanhada pela música *Delírio* desde o início do sonho. Na medida em que a chuva se torna mais e mais abstrata, a canção enfatiza o caráter programático da relação entre imagem e som. O que era visão da natureza se torna abstração e o que era narrativa verbal se torna poesia visual. Neste momento, Cao Guimarães realiza uma espécie de *clipoema* de *Catatau*, numa referência às obras de Haroldo de Campos, que homenageiam Leminski nos *Perhappiness*.

A chuva, tratada digitalmente a partir da incidência da luz da lua na superfície da água, se torna videoarte. A dança da chuva que caracteriza o primitivismo mágico da cultura nativa, em *Estato*, é explicitada por meio de uma operação de arte conceitual. A ausência da emblemática figura do indígena, que Descartes encontra em *Catatau*, é apresentada em complexa metáfora visual. Durante a dança da luz, vislumbro letras, imagino fragmentos de palavras e busco apreender sentidos, mesmo que mutantes e fugidios. Mais uma vez, é um poema de Leminski que corporifica a relação entre imaginação e estrutura poética.

as coisas estão pretas
 uma chuva de estrelas
 deixa no papel
 esta poça de letras
 (TP, p.120).

Imagem e som ecoam a incerteza do saber na explícita referência às potências lingüísticas. A quase abstração dos neologismos leminskianos reverbera no exercício criativo deste fragmento do filme. A transformação que invadiu o cinema a partir das imagens eletrônicas (via televisão e videoarte) é analisada por Raymond Bellour quando estabelece o conceito de “entre-imagens” como um local múltiplo necessário para a conceitualização de um mundo possível. Para o pesquisador, ainda não foi percebido o quanto o vídeo, em suas particularidades técnicas,

[...] lança as artes da reprodução mecânica que a antecederam – fotografia e cinema – numa situação sem precedentes, abrindo um espaço no qual a questão da reprodução se vê ultrapassada pelas possibilidades apenas deslumbradas da imagem calculada. Ou seja, uma virtualidade que ignora a mutação pela qual será afetada, em seu fundamento, a capacidade humana – imemorial – de formar imagens e, mais, precisamente, de defini-las como arte (BELLOUR, 1997, p.14).

As mutações imagéticas contribuem ainda para tornar ainda mais complexas as definições de gênero, no que se refere ao universo cinematográfico contemporâneo. Potencializam imprevisíveis desdobramentos das conseqüências da reprodutibilidade técnica, numa espécie de abertura para o inimaginável, assunto polêmico diante de um mundo que se pauta pela citação e pelo aparente esgotamento de recursos criativos.

Apenas para retomar a impossibilidade de situar *E[isto]* em alguma categoria cinematográfica específica, não pela exclusão, mas por seu oposto, deve-se levar em conta o conceito de cinema *cult*, do qual o filme se aproxima. Para Erick Felinto:

No campo dos estudos de cinema, o conceito de *cult* expressa uma categoria polêmica e incrivelmente difícil de definir. Ela pode abarcar tanto obras características do registro cultural ligado “alta cultura” o cinema autoral, os filmes “de arte” quanto produtos identificados freqüentemente como descartáveis ou de mau gosto (FELINTO, 2010, p.19).

O fragmento do filme que intitulo “dança da chuva” se enquadra na categoria *Cult* por evidenciar o domínio de um repertório cultural específico, o do universo das artes visuais. A potência da obra, contudo, se sustenta mesmo diante da banalização das imagens contemporâneas, quando a busca de sentido parece ser trocada pelo prazer do olhar.

O referido autor, ao tecer reflexões acerca dos efeitos especiais que caracterizam o filme *Avatar*⁹⁴, acrescenta:

Enquanto a ciência e a tecnologia se afirmaram como forças de análise, separação e controle - sempre em busca da instrumentalização da natureza -, o poder mágico da arte seria trazer de volta a unidade perdida, uma reconciliação com a natureza, uma retomada, pelo sujeito, de sua morada originária (FELINTO, 2010, p.27).

Uma síntese entre processos tecnológicos e arte pode não ser possível. Por outro lado, a relação entre ambos é, ao mesmo tempo, indissociável. Amparada pela tecnologia e por ela também desafiada, a arte permanece traçando seus caminhos em prol desta busca da integridade existencial. Uma das utopias humanas mais renitentes, o retorno à unidade fundamental que a arte almeja, é evidenciado em *E[isto]*, pois ao restabelecer uma relação mágica com o mundo, o filme retoma uma das questões cruciais na história do cinema.

A sequência termina com o retorno à verossimilhança e mostra, em imagem e som, a água da chuva que cai sobre a água do rio. A tempestade tropical, de acordo com Leminski e

⁹⁴ *Avatar*, 2009, foi escrito e dirigido por James Cameron com a utilização da mais nova tecnologia. Dirigido a um público globalizado, levanta questões acerca da relação entre os seres vivos e o avanço tecnológico.

Cao Guimarães, é o ambiente adequado para se criar enigmas e perceber a impossibilidade da primazia da razão.

6.3 Caminho, encontro e umbral em Recife

esta vida é uma viagem
pena eu estar
só de passagem

A chegada de Descartes à cidade de Recife compõe, depois do prólogo e da natureza tropical, o terceiro bloco de *Estáto*, o qual analiso de acordo com o conceito de cronotopo desenvolvido por Mikhail Bakhtin. Ao delinear a natureza interdiscursiva da linguagem literária, o pesquisador postula que o cronotopo promove a fusão dos indícios de espaço e tempo, criando um todo consciente e concreto, no qual o tempo se condensa e o espaço se intensifica (BRAIT, 1996). Ao determinar as variações de gênero, explicita a imagem do homem e evidencia as diferenças entre tempo individual e coletivo: o primeiro se desdobra e multiplica, o segundo é partilhado por todos em esferas comuns (AMORIM, 2008).

As questões desenvolvidas por Bakhtin a partir do cronotopo são vinculadas a outros conceitos que lhe são fundamentais. O termo dialogismo (muito embora Michael Holquist afirme que Bakhtin jamais o tenha utilizado), para Beth Brait, pode ser interpretado como o elemento que evidencia a natureza interdiscursiva da linguagem, pois relaciona processos discursivos presentes nas trocas entre o eu e o outro. Diferentemente da dialética, que tem seu foco na síntese, o processo dialógico trata do coletivo, da polifônica relação que pode ser exibida na linguagem (BRAIT, 1996).

A polifonia ou pluralidade de vozes é abordada por Cristovão Tezza em sua pesquisa sobre a relação dialógica entre o autor e o herói. O escritor lembra que a capacidade de compreensão, para Bakhtin, é um processo ativo e responsivo, que requer a presença do outro, fator fundamental da experiência estética afirma também que “Assim como minha visão precisa do outro para eu me ver e me completar, minha palavra precisa do outro para significar, no momento mesmo em que nasce” (TEZZA, 2008, p.2).

O sujeito que pesquisa, em seu diálogo com o outro (o objeto de pesquisa), deve manter tensões e diferenças que reflitam o contexto sócio histórico e a problemática identificada nesta relação. Este processo discursivo se aplica a outro conceito bakhtiniano fundamental: a exotopia, que aborda a exterioridade e a diferenciação do outro em relação à incompletude do eu. Tezza enfatiza que a exotopia pode ser percebida na simples realidade da vida, mas na fruição estética ela é fruto de uma conquista. Para Amorim (2008), a objetivação,

o excedente de visão e o acabamento que são acessíveis por exotopia, são os elementos que compõem o estilo da obra e do autor.

Creriosa promotora da experiência estética, a montagem cinematográfica dá visibilidade a conteúdos indispensáveis para a investigação de modos de representação/apresentação artísticos. Para Maya Deren (2012), a montagem cinematográfica cria rupturas na narrativa e dilata a relação entre tempo e espaço. Atividade tradicional da prática cinematográfica, em *É isto* a montagem gera novos sentidos imagéticos sem perder de vista sua dimensão de realidade.

Transformar em ficção determinado momento da história permite criar tipos de relacionamentos sintáticos e sintagmáticos nas artes mais temporais (JAMESON, 1984). Na cidade contemporânea, mais especificamente na praça e na feira públicas, Descartes expressa distintas intensidades emocionais, evidências da percepção de um mundo que não se traduz a partir da aplicação de seu método investigativo.

6.3.1 Cidade: caminho nas águas

quisera poder pensar
como se faz no velho mundo
eles me querem espelho
como se não tivesse mistério
essa minha falta de assunto

Recriar Descartes a partir da presença real do ator é o que se propõe Cao Guimarães: João Miguel é a um só tempo Descartes, Leminski, o próprio diretor e ele mesmo (CAO GUIMARÃES, 2011). A complexa trama de identidades, no contato a cidade, silencia o pensamento do filósofo; para Deleuze, mais importante que a questão da identidade “o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’ ... e assim contribui para a invenção de seu povo” (DELEUZE, 2001, p.183). Para o filósofo, vinculado às pesquisas da pós-modernidade,

Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade (*id. ibid.*, p.55).

O convívio de Descartes com a banalidade do dia a dia produz estranhamento. Mesmo que este dado já tenha sido colocado, considero importante lembrar que durante quase todo o filme o filósofo não fala, pensa; são atitudes e gestos que estabelecem o sutil diálogo com os

não atores que participam das cenas. Em todo este bloco, no qual Descartes transita pela cidade (diferentemente do anterior, no qual são as forças e formas da natureza que o conduzem a estados contemplativos), percebo uma espécie de ressacralização dos elementos banais, como frutas, óculos de sol e peixe. Procedimento que identifica a estética de Cao Guimarães em vários momentos de sua produção, o ressignificar elementos prosaicos, ao ser realizado por Descartes, confere ao filme um atributo a mais: a possibilidade de que a percepção de imagens poéticas seja resultado da capacidade de filosofar.

De canoa, o protagonista de *E=sto* avista Recife do mar, sobe o rio Jaguaribe e passa de barco por baixo de três pontes antes de pisar em terra firme⁹⁵. A diversidade de sentidos que pode ser extraída desta cena é manifesta, mas mantenho o foco na evidência da transformação, pois sobre a base da metamorfose que “se cria o tipo de representação da totalidade da vida humana em seus momentos cruciais e de *crise* mais importantes, *quando o homem se torna diferente*” (BAKHTIN, 1996, p. 305). Em *off*, a canção *Miserere*⁹⁶, composta por Górecki, tem início antes mesmo da aparição do filósofo e intensifica o caráter de epifania da cena. Esta espécie de contato com o sublime, que transparece no semblante de Descartes, ao revelar intensidades emocionais diferentes, aponta o predomínio cultural dos conceitos de pós-modernidade (JAMESON, 1984). Sabe-se pelo intertítulo, que dá início à seqüência, que Descartes chega em “ Recife linda ri burg reiburg Mauritzstad”.

O barco de Descartes percorre extensa curva, cujo raio parece ser a ponte ao longe. Próximo ao pilar verde e amarelo o filósofo está à mercê da correnteza gerada no encontro do rio com o mar. As duas embarcações, a que está Descartes e a que está a equipe de filmagem, possibilitam a criação de movimentos distintos dos captados em terra firme; o próprio flutuar da canoa sobre a água gera oscilações na imagem e a câmera objetiva, ao circundar o filósofo, se encontra diante da necessidade de realizar manobras complexas, as quais dependem também do movimento do barco.

Na figura 81, a luz do sol que divide diagonalmente o fundo da imagem, evidencia o desbotado das cores nacionais. A câmera está um pouco acima da cabeça do protagonista e o caráter contemplativo da cena é potencializado pelo *close* em seu rosto. O vento, que dá movimento às plumas do chapéu de Descartes e faz com que seja possível perceber mais uma potência da natureza, é um dos elementos que ressurgem em vários trechos de *E=sto*,

⁹⁵Estes detalhes tornam sua chegada significativa: tanto a imagem do rio quanto a da ponte possuem forte simbolismo na cultura ocidental, seja na filosofia de Heráclito ou na simbólica travessia da ponte em direção ao grande outro, meta da psicanálise.

⁹⁶Henryk Górecki (1933/2010) polonês que dedicou esta canção à cidade Bydgoszcz. Composta em 1981, só teve sua execução autorizada a partir de 1987 por problemas políticos. Inspirada no Salmo 51 suplica a misericórdia divina diante das iniquidades humanas.

complexificando as possibilidades interpretativas, com sua característica de evidenciar a transitoriedade dos acontecimentos. Muito embora seja a água o elemento predominante a coordenar a narrativa fílmica, considero importante pontuar que a atenção do cineasta a outros elementos da natureza, enfatiza ainda mais o modo consciente com que elege os elementos em torno dos quais estabelece sua poética.



Figura 81 - Sob a primeira ponte

As roupas e a mochila do jovem que caminha sobre a segunda ponte indicam a subversão temporal que acontece na cena e os edifícios que compõem o enquadramento denotam que esta não é a época em que viveu Descartes. Sob a ponte, a roupa preta do filósofo se funde com a escuridão e a chegada da luz faz emergir sua imagem numa aparição que remete ao caráter pictórico da iluminação barroca, com sua imprecisão de contornos e fusão tonal. O que Cao Guimarães deixa transparecer é a evidência do tempo que se presentifica quando som e imagem, captados no contato direto com a vida das pessoas e seus afazeres cotidianos, se relacionam com o documentário num sentido mais amplo e poético. Se a vida citadina ainda se passa acima da cabeça de Descartes, nas próximas cenas ele irá interagir, à sua silenciosa maneira, com o povo local.

Ao atravessar a terceira ponte, não é mais apenas o rosto de Descartes que se vê: na figura 82, ele está em pé com os braços abertos, visto primeiramente de costas. Sem aparecer

a embarcação ou seus pés, a longa túnica preta faz com que ele pareça deslizar sobre as águas, numa nítida e irônica alusão ao episódio bíblico no qual Jesus caminha sobre as águas.



Figura 82 - De braços abertos

O filósofo sorri e acena para um barco que segue em sentido contrário ao seu; saúda os turistas enquanto é fotografado. O número de telefone do serviço de barcos e o letreiro do Cinema São Luiz confirmam o anacronismo da cena: Descartes viaja no espaço e no tempo. O cronotopo do caminho o lugar dos encontros casuais sua metaforização “ multiforme e possui muitos planos, mas seu centro b sico o fluir do tempo” BA I , , p. . A escolha do cineasta, ao registrar estes acontecimentos casuais, baliza o caráter artístico do filme, numa relação dialógica entre documentário e ficção. Descartes, ainda no barco, chega num local de manifesta pobreza: inúmeros casebres construídos à margem do rio criam uma profusão de tonalidades acinzentadas: são palafitas que ecoam a invocação de misericórdia da canção que dá início e fim à seqüência.

6.3.2 Feira, mercado e dança: encontro e acaso

aqui
faço
o que todo mundo
faz
o que faço
tanto faz

Descartes chega à cidade onde, pela primeira vez, entrará em contato com outras pessoas. A câmera fixa chegou antes dele e registra sua aproximação por um estreito corredor. A contraluz o transforma numa silhueta negra e a imagem de seu corpo ressurgue com a incidência de um novo foco de luz provindo do lado superior esquerdo da tela. O cronotopo do encontro, para Bakhtin (1986), demonstra o predomínio da matriz temporal e se distingue do cronotopo do caminho por seu elevado grau de intensidade emotiva.

Nesta nova contextualização, as roupas de Descartes remetem às fantasias de carnaval, em seu consagrado papel de possibilitar a inversão de valores e hierarquias sociais. De acordo com Robert Stam (2000), a análise bakhtiniana do carnaval é particularmente adequada para os estudos do cinema brasileiro por manter uma relação estreita com práticas contemporâneas. Para Leminski:

o carnaval passa
guardada na mala
a tua meia máscara
(TP, p. 368).

Ao situar a festa carnavalesca na praça pública, Bakhtin (2010) esclarece que este é o lugar da morte do mundo antigo e do nascimento do novo, transformação que acontece por intermédio de um drama cômico. As interações em praça pública, segundo o filósofo russo, apresentam um repertório ambivalente, uma multiplicidade de vozes, ou polifonia, que vai contribuir para que a percepção de Descartes, em contato com o povo local, seja transformada. Ao abordar a questão da interação social por meio da fala e definir alguns pontos fundamentais acerca do discurso exterior e interior, Bakhtin se posiciona da seguinte forma a respeito do cotidiano:

Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a esta ideologia. Mas ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois, fora dela, morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a idéia cognitiva se não são submetidas a uma avaliação crítica viva (BAKHTIN, 2010b, p. 123).

Em contato com uma cultura diferente, a hegemonia da razão tende a ser colocada em xeque. É a partir desta espécie de amálgama cultural produzido nas cidades, onde a vida

prosaica segue seu curso, que se transformam palavras, se constroem pensamentos e se produzem sentidos. Acerca do encontro com o outro promovido na cidade, Leminski postula:

O olho da rua vê
o que não vê o seu.
Você, vendo os outros,
pensa que sou eu?
Ou tudo que teu olho vê
Você pensa que é você?
(TP, p.20).

Imagens populares de santos, figas e guias multicores estão ao fundo da primeira imagem de Descartes na feira de rua, estes são os elementos selecionados pelo diretor de *E[isto]* para evidenciar a presença em Recife do culto aos orixás.

O filósofo mastiga e cospe, ao som *off* de Anísio Silva cantando *Alguém me Disse*⁹⁷ se detém numa banca de frutas. Embala a metade de uma abóbora como se fosse um bebê: a cor laranja da fruta, em contraste com o enfeite de cabelo azul de uma senhora ao lado, potencializa a complementaridade cromática. Pega um pedaço da fruta e o coloca na boca, a proximidade e a demora da câmera sobre o fragmento da imagem apontam a estranheza da forma. Ouvem-se vozes femininas em *off* que afirmam reconhecer o ator de uma novela. Na encenação, onde o público não é mais apenas o espectador, a intensidade da emoção no sorriso do ator é evidente. O volume da canção que se ouve ao fundo aumenta e se ouve o trecho da canção “ ... pr que chorar meu amor ... ”⁹⁸. Esta é mais uma evidente manobra no trato com o imprevisto.

Para Deren (2012), durante a filmagem, deve-se manter o equilíbrio entre o que existe e o que nela se introduz. O conceito de acidente controlado estabelece um contexto de limites no qual o espontâneo é compatível com a cena. No cinema de Cao Guimarães, este tipo de opacidade na narrativa é fator qualitativo: mantém uma espécie de resíduo do real, na reiteração do caráter performático da cena.

O conceito de acidente, além de ter sido pensado pela cineasta estadunidense para estabelecer seu ponto de vista sobre questões vinculadas ao cinema surrealista, é fundamental para a filosofia cartesiana, pois é ao acidente que Descartes atribui a capacidade de alterar o percurso do pensamento e da vida. Estar atento aos acidentes, de certa forma, é tentar perceber o que a vida traz; na contramão da conquista e da satisfação dos desejos, o acidente

⁹⁷Música composta por Evaldo Gouveia e Jair Amorim que ajudou a consagrar o cantor baiano Anísio Silva como o “ rei do Bolero”. Um dos momentos de consagração do artista foi cantar na inauguração de Brasília.

⁹⁸O título desta música não está nos créditos e não foi possível identificá-la.

pode ser um ponto de partida não apenas para os processos poéticos, mas também para a percepção das mensagens que a vida se encarrega de trazer.



Figura 83 - Na feira pública

Na peixaria, um vendedor aparece em primeiro plano, enquanto Descartes surge do canto superior esquerdo da tela e caminha em direção ao outro lado. Por alguns momentos, as cores que se destacam na tela são o vermelho, o azul e o amarelo das camisetas das clientes. Entre os brancos, cinzas e ocre do local, a ênfase nas cores primárias se faz perceber com clareza. Outro vendedor exhibe, por mais de um minuto, sua habilidade em extrair o olho de peixe, que se destina aos estudos de ótica do filósofo (fig.83); detalhes deste processo foram mostrados de uma forma enigmática no início do filme e só se revelam neste momento, quando a imagem contemplada remete à anterior. A reiteração de motivos evidencia a proposta de diálogos intertextuais e demonstra, também, as complexas estruturas temporais da diegese fílmica.

A canção de Anísio Silva ressurgue e o amarelo do fundo, em contraste com a balança verde do primeiro plano onde estão Descartes e o vendedor de peixes, reitera a presença das cores simbólicas do Brasil em *E□sto*.

A seqüência narrativa é interrompida pela rápida e desconcertante imagem de vários óculos de sol expostos nas vitrines móveis de ambulantes. O tema da lente, recorrente em significativa parcela do filme, desempenha aqui novo papel, o de devolver o olhar para trás da câmara. Esta espécie de mediação que dá visibilidade para algo que está no extracampo por meio da imagem especular é uma estratégia provinda da pintura: *As Meninas* de Velásquez e *As Órpeias do Casal Arnolfini* de Van Eyck são exemplares no que concerne à percepção da presença do observador e à relação entre espaço real e virtual, uma das questões implícitas ao conceito de extracampo.

Protegido do sol pela sombra de uma barraca, Descartes é atraído pela música *Salto alto*, interpretada por Daniela Rennó; chega numa praça e dança com um grupo numa performance popular. Se no livro Descartes encontra os tupinambás, no filme ele se depara com outro tipo de tribo; diante dos frequentadores da praça, é recontextualizada sua estadia no Brasil. Depois da dança pública Descartes reaparece em um bar; dança ao som de *Boalha de Mesa*⁹⁹, conduzido por uma frequentadora local. Cabe aqui, outra alusão à obra de Leminski:

bar das putas
os dias são poucos
as noites são muitas
(TP, p.365).

Paredes revestidas com estampas diversas explicitam o caráter popular do estabelecimento. Os movimentos do casal oscilam entre o fundo azul à direita onde está Descartes e o vermelho à esquerda, dominado pela presença feminina. O frio azul da ambientação masculina contrasta com o calor do vermelho, potencializando diferenças entre razão e emoção.

Ao raciocínio apolíneo e linear do cartesianismo, opõe-se a presença de um corpo quente, dionisíaco e pictórico, a deslocar a hegemonia da razão. Para Maffesoli (1985, p. 26), “uma nova modulação do dionisíaco” caracteriza as mudanças civilizacionais contemporâneas. Relacionadas a um conceito específico de hedonismo, ressurgem as referências mitológicas que privilegiam sentimentos e paixões orgiásticas. A dança de Descartes (fig.84), na cidade contemporânea, parece redespertar Occam, monstro mitológico de *Catatau*. Se o contato físico parece confundir ainda mais os sentidos cartesianos, as impressões sobre a vida na cidade são contaminadas pela desconfiança e mal estar.

⁹⁹ Música composta por Carminha Mascarenhas e Dora Lopes, interpretada por Mário Sousa Marques Filho (1928/2003) conhecido por *Noite Ilustrada*. Ele morou no Recife de 1984 a 1994.

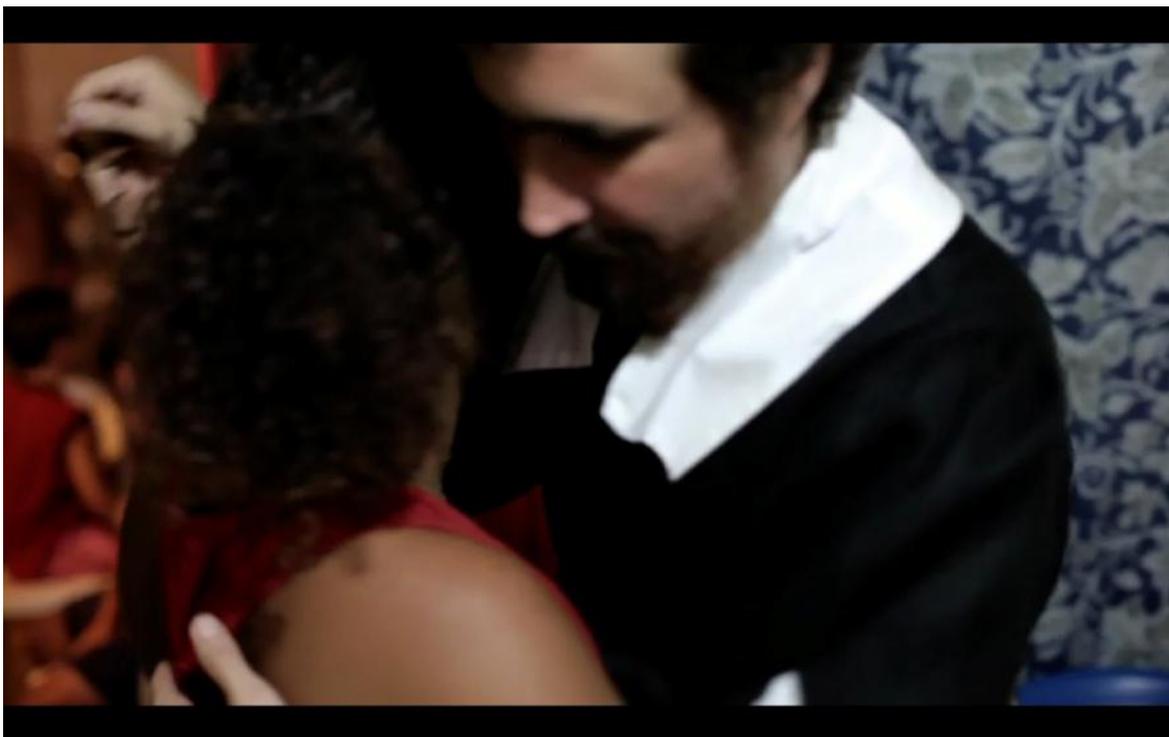


Figura 84 - Dançando de rosto colado

Imagem estática, o término da cena é composto por uma réstia de alho em uma parede com estampa de pinheiro. A possível alusão à típica árvore do estado natal de Leminski é também uma espécie de *□ambiarra*, misto de obra de arte, enfeite e amuleto¹⁰⁰. Imerso na noite nordestina, Descartes completará a última etapa da jornada cronotópica.

O caminho pelo rio traz Descartes para a contemporaneidade; nos encontros na cidade descobre possíveis condutas sociais. Para Bakhtin, depois do caminho e do encontro, a terceira e última imagem cronotópica é a do umbral, composto pela crise ou virada. É na rodoviária de Recife que identifico a região limítrofe, como se depois da paradisíaca floresta tropical, Descartes tenha sido maculado com o pecado; a câmera parece segui-lo mais de perto.

6.3.3 Rodoviária: itinerários no umbral

confira

tudo que respira
conspira

¹⁰⁰ O alho é conhecido popularmente por espantar cobras e espíritos malignos. Uma réstia na parede protege contra o mal e fortalece quem a olha.

É noite e a câmera subjetiva indireta livre¹⁰¹, segue Descartes. Atordoado pelas luzes e sons, ouve-se a voz *off* “ACONTECEU ALGO INACONTECÍVEL. Minha situação é perigosa. Não tenho boas impressões das coisas: impressiono-me facilmente¹⁰²” KTT3, p.119). Para Bakhtin (1986), a palavra “umbral” tem significado metafórico e se combina com as mudanças no curso da vida e com as crises de decisão que estas mudanças requerem. Transformar sentidos e palavras é o que faz Occam em *Catatau*, no umbral de *E=isto*, seria possível identificar algo da “alma” da personagem sentir o perigo, para quem conhece *Catatau* é saber que Occam está a espreita. Sua invisibilidade, contudo, potencializa o caráter críptico do filme por colocar em jogo os olhares que Descartes lança em direção à câmera.

O filósofo atravessa a rua diante das filas de passageiros e perambula pela rodoviária. Famílias se protegem próximas às paredes, grupos conversam enquanto pessoas solitárias aguardam em silêncio o embarque. O caminhar é aparentemente randômico e a fisionomia é aflita (fig. 85).



Figura 85 - Na rodoviária

A falta de objetividade em relação a um possível destino aliada à impossibilidade de localização espacial deixam-no sem referências. O hiperespaço pós-moderno, para Jameson (1984), transcende a capacidade do corpo humano individual de se localizar e de organizar

¹⁰¹ Para Pasolini este é o tipo de câmera que caracteriza o Cinema de Poesia.

¹⁰² As palavras em letras maiúsculas são mantidas de acordo com a grafia de *Catatau*.

perceptivamente sua posição no mundo externo; a presença de itinerários, no lugar de mapas, caracteriza a mutação fundamental da cultura no capitalismo tardio, o que inclui uma modificação na sua função social. A impossibilidade de se localizar no espaço e a perda de referências concretas adquirem um sentido de esvaziamento na narrativa fílmica. Para Descartes “Deus não morreu. erdeu os sentidos” (KTT3, p.75). Diante do som e do espaço da cidade, o filósofo afirma que ouvimos em direção ao nada.

É a música da carência. Ouvimos em direção ao nada. Perder-se no nada. Abri a porta: nada. Nada dizia nada. O nada no ar. O nada no som. A cidade não era nada. Eu não era nada. Mas eu voltei do nada. Nada tenho a declarar. O nada é o maior espetáculo da Terra (KTT3, pp.75-76).

Para Gumbrecht, a proximidade entre o conceito de Zen e de nada acontece pelo fato de ambos constituírem uma esfera distante do alcance da experiência humana, dimensão na qual as coisas não são constituídas por formas e conceitos:

Os mestres zen ensinam os discípulos a resistir à tentação de pensar a transição do que não tem forma para aquilo que uma certa tradição ocidental chamaria “o mundo cotidiano”, isto é, um mundo estruturado por conceitos e formas. e o que não tem forma atravessasse alguma vez esta fronteira, teria que adotar formas (GUMBRECHT, 2010, p.183).

A ênfase no vazio se contrapõe à aceleração do tempo apregoada pelo senso comum nas vidas cotidianas e os longos planos integram as estratégias metalingüísticas criadas com a câmera: se no trânsito por entre a multidão Cao Guimarães recorre à subjetiva indireta livre, que tipo de enigma cria quando a câmera se liberta do sujeito que segue? A poética autonomia do dispositivo dialoga com a falta de estranhamento dos usuários da rodoviária, os quais procuram ignorar a equipe de filmagem. Talvez acostumados com o número crescente de filmadoras, talvez ocupados demais com seus próprios afazeres, são partícipes de uma performance na qual a câmera, por alguns segundos, é a personagem principal.

Em *O Homem das Multidões*, último filme da Trilogia da Solidão, o cineasta alterna espaços externos cheios de gente e espaços internos vazios. Estar só na multidão é um tipo de situação usado em *Estáto*, cuja repercussão pode ser evidenciada no longa metragem posterior à adaptação de *Catatau*.

Dentro da tradição do registro documental, mas extrapolando delimitações de gênero, a câmera que perdera Descartes o reencontra e a objetividade da narrativa fílmica é retomada. Ambos, filósofo e câmera, partem de Recife. Antes de embarcar, contudo, Descartes se detém na porta do ônibus próximo de uma peculiar figura: de camiseta amarela, pano branco enrolado na cabeça,

mochila e carregador de malas repletos de elementos estranhos (fig.86), um peculiar mochileiro compõe com o verde do ônibus as cores nacionais.



Figura 86 - Saída de Recife

A transformação por que passa Descartes é nítida e pode ser relacionada ao estabelecimento de potências do falso explicitadas por Deleuze em sua análise da imagem-tempo, para quem a capacidade de fabulação potencializa o constante vínculo entre realidade e ficção; cria-se um tipo de cinema no qual “a personagem está sempre se tornando outra, e não há mais separação desse devir que se confunde com um povo” (DELEUZE, 2001, p. 102). A sentença “ Pergunta Miguel¹⁰³, quem é o deus ” (DELEUZE, 2001, p.102), em *off*, encerra o bloco e será repetida quando Descartes se dirige para uma nova aventura em Brasília. O dia em Recife dura pouco mais de dezesseis minutos.

A conscientização da mutação temporal realizada no trajeto feito pela água é de uma poética quase didática, pois é gradativamente que se percebe que séculos foram transpostos em poucos quilômetros. A fusão na coletividade afetiva da cultura popular presente nos encontros em Recife é permeada por distintas, porém comedidas, intensidades emocionais. A massa anônima que transita pela rodoviária, numa analogia ao umbral, representa o embate diante da inevitabilidade da mudança, da transformação. No final do bloco, Descartes, mais uma vez, reinicia seu caminho em direção a um novo tempo e lugar.

¹⁰³ Miguel Ângelo (1969 / 1979) é o nome do filho mais velho de Leminski e Ruiz, morto por leucemia.

O caráter polissêmico da obra de arte se vincula à sua capacidade de articulação no mundo concreto, a qual pode ser realizada em diferentes graus de abstração. A crise da representação, que se relaciona com a quebra do esquema sensorio-motor, encadeia percepção e ação e coordena espaços. Ao definir o conceito de imagem-tempo, Deleuze (2005) afirma que à imagem atual (descrição ótica e sonora) se concatena sua imagem virtual; este vínculo produz uma imagem-cristal, caracterizada por manter a distinção de suas faces e potencializar sua reversibilidade. A imagem não procura discernir o real do imaginário, em vez de prolongar uma ação, volta-se sobre ela mesma para relançar circuitos que alteram a percepção da subjetividade e do tempo.

Atribuir novos sentidos para o pensamento cartesiano a partir de sua presença no século XXI é uma maneira de apresentar possíveis transformações nas ideias que regem o curso da civilização ocidental. Neste novo contexto, o caráter meditativo de Descartes é mantido, mas sua lucidez se perde diante dos estranhos costumes locais. O tempo de Descartes é o da reflexão e seu lugar é o da interioridade. Num mundo onde as percepções de tempo e espaço se transformam, *E isto* demonstra a inaplicabilidade da razão não apenas na floresta tropical, mas também nas cotidianidades das cidades contemporâneas.

6.4 Desertos de Brasília

acordei bemol
tudo estava sustenido
sol fazia
só não fazia sentido

A passagem de Descartes por Brasília¹⁰⁴ enfatiza a composição geométrica dos planos, base do método cartesiano. O bloco é formado por duas sequências: na primeira é realizada a viagem de Recife para Brasília e na segunda o filósofo está na capital brasileira. A segunda sequência é subdividida na alucinação de Descartes pelo uso do fumo tropical¹⁰⁵ e na geometria da cidade; em ambas é a perda do foco o elemento a potencializar enigmas.

A pergunta que envolve Miguel e Deus foi elaborada na rodoviária nordestina e se repete mais três vezes dentro do ônibus, quando Descartes também afirma: “Mede-se gente pela qualidade dos sonhos, nunca me deixe passar por acordado: tendem a provar que

¹⁰⁴ Cao Guimarães realiza também o curta metragem *Brasília* (2011). Trato apenas da sequência de *E isto*, na qual o cineasta traduz a capital do Brasil sob a ótica de Descartes.

¹⁰⁵ Em *Catatau* Leminski não explicita quais as ervas são fumadas por Descartes; os textos de Wisnik (KTT3, pp. 339-340) e Haroldo de Campos (KTT4, p. 236) são esclarecedores. Em *E isto*, a alusão às propriedades da *Cannabis* se evidencia no relentar do tempo e no excesso de luz. No conto que deu origem a *Catatau*, Descartes fuma maconha.

“ExIsto” ... Deus e eu, ao mesmo tempo, não pode” (p.264). A mudança do interior do ônibus para a arquitetura é realizada com *close* em Descartes e tela preta, o entrar e sair de foco da personagem propõe um jogo afetivo capaz de transfigurar o mundo pela mediação das imagens (MAFFESOLI, 1995).

A sequência da cidade começa aos cinquenta e oito minutos do filme e tem a duração de pouco mais que cinco minutos. É composta por vinte e sete planos, sendo que em apenas quatro deles está o filósofo. Os outros vinte e três enquadram detalhes da arquitetura; em sete a imagem é desfocada. A retomada da contemplação barroca na capital do país é da ordem da emoção e do êxtase. Por ser evidentemente dionisíaca, pode comportar uma das estratégias de Cao Guimarães para traduzir o barroquismo “verbivocovisual” de *Catatau*.

Enigmáticas, as imagens da sede do governo nacional capital retomam questões místicas que rondam a cidade desde sua criação. A capacidade de promover a religação com o sagrado que caracteriza as imagens contemporâneas se relaciona à presença do barroco nas sociedades a “imagem religante” não deixa de promover o transe e estabelecer processos comuais; cria sociedades e estabelece novas maneiras de estar no mundo.

Por meio da imagem eu participo desse pequeno outro que é um objeto, um guru, uma estrela, uma pintura, uma música, um ambiente, etc, e por isso mesmo cria-se esse Outro, que é a sociedade. Participação mágica, que se acreditava reservada aos primitivos, e que volta a galope com o reencantamento do mundo (MAFFESOLI, 1995, p. 112).

A música *Traslia*, criada por *O Rivo*, potencializa o caráter transcendental das imagens, toma o lugar rarefeito da palavra e conduz a fruição para além do âmbito da compreensão. Talvez a mais experimental das composições realizadas para *ExIsto*, a complexidade sonora construída pela dupla de artistas inclui a busca constante de novos sons, os quais costumam surgir acompanhados da criação de instrumentos musicais¹⁰⁶.

6.4.1 Rosto e transe

[...] Sim, Brasília.
Admirei o tempo
que já cobre de anos
tuas impecáveis matemáticas.
Adeus, Cidade.
O erro, claro, não a lei.
Muito me admirastes,
muito te admirei.

¹⁰⁶ Performances e depoimentos dos integrantes de *O Rivo* estão no *site* do Itaú Cultural, junto ao material disponibilizado por ocasião da mostra *Ver é uma Fábula*.

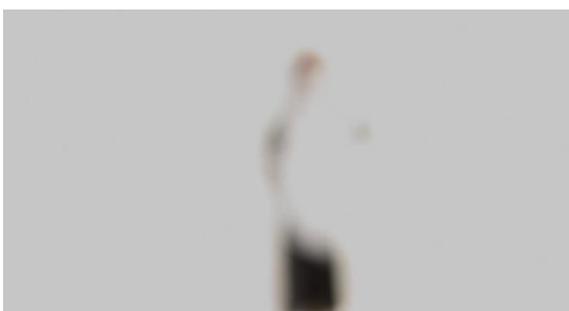
O abandono da lógica racional é explicitado na fisionomia de Descartes; próximo à iluminação do espírito ou ao delírio insano, suas feições são frutos do devaneio, cuja prática consciente, para Gaston Bachelard se liga à esfera da arte e para Deleuze se relaciona ao vagabundear que caracteriza a imagem-tempo e deixa de atender aos anseios do sistema de ação e reação.

Ao emergir da escuridão (fig.87), Descartes protege os ouvidos com os dedos, indicando o desconforto causado pela intensidade do som. Ao mesclar barulho de avião e música eletrônica, a altura do som confunde os sentidos.



Figura 87 - Chegada em Brasília

O rosto de Descartes é inicialmente banhado por intensa luz e ao perder o foco parece traduzir a dificuldade de raciocínio. Caminha em direção ao branco que invade a tela, para dele emergir em manchas que gradativamente retomam a forma humana (fig.88). A prolongada duração dos planos se adéqua ao exercício de meditações metafísicas, em consonância com o legado cartesiano. O tempo dedicado a cada imagem altera as camadas de realidade e os níveis de pensamento; na medida em que os efeitos do fumo atingem seus sentidos, seu semblante se altera (fig.89).



Figuras 88 e 89 - Transe em Brasília

O rosto em primeiro plano, ou o grande plano do rosto, segundo Deleuze (2009), pertence a um determinado tipo de imagem que é a imagem-afecção. Para ele, a imagem afecção é o primeiro plano e o primeiro plano é o rosto. A superfície receptora imóvel é uma unidade refletora e refletida que entra em uma série intensiva por meio de micro-movimentos. Estes dois pólos, superfície refletora e micro-movimentos intensivos, podem ser percebidos em outros objetos, mas são potencializados nas expressões faciais. Conduzida entre dois aspectos correlativos, a imagem do rosto é composta por contorno definido, ou superfície de rostização, e matéria mais rebelde, ou traços de rostidade. O rosto, unidade qualitativa sobre a qual se aplica uma série intensiva, transita entre o pólo-desejo, que é o do sentimento, e pólo-admiração, que é o do pensamento. A unidade qualitativa reflexiva se relaciona à admiração e a série intensiva, que cresce ou decresce, mantém estreito contato com o desejo.

Ao traçar uma analogia entre cinema e pintura, pode-se lançar mão da conceitualização de Wölfflin que atribui ao retrato duas diferentes técnicas de representação: a linear e a pictórica¹⁰⁷. Para o historiador da arte “o inimigo mortal do estilo pictórico é o isolamento de cada uma das formas” (WÖLFFLIN, 1996, p.89). O entrar e sair de foco que esvanece linhas e confunde formas, ao transformar pictórico em linear e vice-versa, promove a dúvida e potencializa oposições. O modo linear, com linha contínua e contorno coeso, é relacionado à unidade qualitativa da superfície refletora que pensa, de acordo com Deleuze: a superfície de rostização; o modo pictórico, com oscilação de emoções realizadas por intermédio de pinceladas soltas e contornos não definidos, remete à série intensiva dos desejos: os traços de rostidade.

Deleuze encontra em *As paixões da alma* de Descartes, a confirmação da afinidade fundamental entre afecção e rosto. Além de enaltecer o caráter poético do tratado cartesiano, explicita os três tipos de movimentos dos “espíritos animais” que circulam no corpo pelo sangue. O primeiro é invisível e impressiona apenas o cérebro, determina a impressão do objeto na alma e se relaciona à imagem-percepção. O segundo, também interior ao corpo, caracteriza-se pelo desvio de alguns “espíritos animais¹⁰⁸” que se direcionam aos músculos e geram no corpo tem uma atitude motriz, para Deleuze este movimento mantém laços com o movimento-ação. O terceiro tipo de movimento é o que interessa à pesquisa cinematográfica deleuziana: também depende do cérebro, dos nervos e dos músculos, mas é diferente dos anteriores por se tornar visível e atingir a superfície do corpo, não conduz o movimento à

¹⁰⁷ Ao analisar as diferenças entre as imagens renascentistas e barrocas, Wölfflin as agrupa em cinco categorias: linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade.

¹⁰⁸ O conceito cartesiano está explicitado no tópico sobre René Descartes.

percepção nem à ação, mas é consubstancial à afecção, à paixão e ao afeto; relaciona-se aos movimentos expressivos, gerando signos das ações. O grau zero dos movimentos expressivos, para Deleuze, encontra paralelo na paixão que Descartes considera fundamental: a admiração.

O sol de Brasília é intenso e a água é escassa; tentou-se compensar a secura do cerrado com espelhos d'gua colocados em volta dos edifícios. No espaço amplo e permeado por excessiva luz, Descartes não encontra alívio para o calor. Característica de ambientes que dificultam a ação do corpo, as cenas de deserto no cinema estão em relação dialógica com a história da pintura: se Matisse aprendeu com a luz do Marrocos a desfazer a geometria cartesiana, Pasolini, em *Teorema*, usa o deserto para dar vistas a um mundo que se desagrega. Que deserto é esse que a imagem fora de foco insiste em nos fazer ver? Em *Estato*, o deserto é o lugar da vidência, da alucinação e da imagem-afecção.

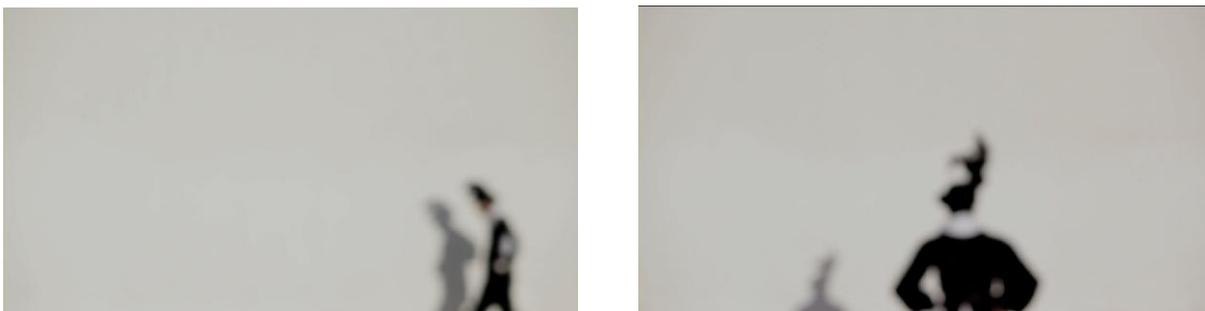
Descartes está envolto pela geometria da cidade, elemento reconhecido por pertencer à ordem da razão. O enquadramento das imagens prioriza a abstração e convida a perceber a potência revelatória das imagens. A possibilidade de criação de metáforas visuais no cinema é objeto de reflexão de Stan Brakhage. Ao enfatizar a importância de se lançar um olhar destituído de preconceitos sobre as coisas, ele enfatiza que podem ser atribuídos novos significados aos componentes da imagem, abrindo campo para diferenciadas investigações sobre os processos da visualidade.

Suponha a Visão do santo e a do artista como uma capacidade ampliada de ver... vidência. Deixe a assim chamada alucinação penetrar no reino da percepção, não importa que a humanidade encontre sempre uma terminologia depreciativa para tudo aquilo que não parece ser imediatamente útil (BRAKHAGE, 2008, p.342).

Ao tratar a visão como um dom que pode ser vinculado à presença da magia na vida humana, de acordo com o cineasta norte-americano, estaríamos vencendo o medo da morte, num enfrentamento que passa necessariamente pela organização das imagens em metáforas, auxiliares do espírito no desvendamento das ilusões. O jogo de sombras, por meio do qual o cineasta projeta sua obra, em consonância com as possibilidades técnicas da câmera, quando é permeado de mistério, entra em sintonia com camadas mais profundas da percepção.

Em dois outros planos é o protagonista quem estrutura a geometria da cena, pois atravessa a tela da direita para a esquerda numa linha reta, para depois caminhar no sentido de sua profundidade. No primeiro a superfície branca e plana do fundo é enfatizada pela sombra da personagem que parece deslizar à sua frente; a sombra, quase do mesmo tamanho que a imagem de Descartes, mostra que ele caminha muito próximo à parede, com pouco

distanciamento e profundidade (fig.90). No plano seguinte, o filósofo caminha em direção ao fundo da tela, reativando a presença da perspectiva; o desenho do caminho percorrido pelos dois planos (ao tratar de altura, largura e profundidade) metaforiza a geometria descritiva, com suas às retas ortogonais a instaurar a possibilidade de se mensurar a tridimensionalidade (fig.91).



Figuras 90 e 91 - Plano cartesiano

Impossibilitado de projetar o futuro ou prever acontecimentos em função da pouca perspectiva e da ausência da luneta, Descartes parece desistir de dar sentido às percepções. Seu caminhar estabelece limites territoriais e instaura uma qualidade atmosférica passível de ser correlacionada aos processos de interiorização que caracterizam as atitudes dos filósofos. Em seu próprio entorno, o visitante de Brasília redimensiona o espaço, adequando-o para suas meditações metafísicas, quando o espírito é levado a se conscientizar sobre a essência das coisas.

6.4.2 Metáforas da geometria

eu
tão isósceles
você ângulo
hipóteses
sobre meu tesão

teses
sínteses
antíteses
vê bem onde pises
pode ser meu coração

Garantia de que a sensibilidade humana não está condenada à morte, para Ismail Xavier (2005), a arte ocupa o lugar do sensível, do que não é prioridade da razão. Ao analisar os cinemas de vanguarda, o pesquisador enfatiza as peculiaridades do corte e da montagem na criação de sentidos. A quebra da continuidade privilegia a opacidade da narrativa em

detrimento da transparência. Na condução do pensamento acerca das imagens, a arte encontra uma possibilidade de sentido; lugar privilegiado da intuição reveladora, o objeto de arte se afirma como experiência de base, êxtase da interioridade e da comunhão.

A retomada de questões acerca da geometria, na cidade criada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, encontra fundamentos em uma pergunta de *Catatau*¹⁰⁹ “ quando formos embora, o câncer de Brasília engolirá tudo ou o núcleo de ordem da geometria dessas jaulas prevalecerá aqui ” , p.45). Dezesete planos da cena de *E□sto*, tratam da geometria, exploram os detalhes do fragmento e não a completude do todo. De que maneira a geometria se transforma em objeto de clausura? Quais as relações que podem ser estabelecidas nesta espécie de encarceramento gerado pela geometria com a transcendência do cogito cartesiano?

Nenhuma das imagens pode ser facilmente reconhecida, sabe-se que é Brasília pela fala do narrador. Quando a cidade é desfocada Descartes afirma “ igre sabe que não erra. Fuma até tudo ficar vermelho. Quero febre: Brasília não vai a Cartésio, vai Cartésio até Bras lia”. , p. .

Ao tratar a capital brasileira como prisão de geometria e luz, Cao Guimarães anuncia a falência do modernismo; ao evidenciar o caráter apocalíptico da cidade, o cineasta se atém à potência estetizante das construções. Os planos com os fragmentos de Brasília remetem ao repertório da história da arte, tanto em referências explícitas ao construtivismo russo, quanto à pintura da Escola Metafísica italiana. Se a planaridade na pintura moderna caracteriza as obras de Mondrian ou Malevich, as pesquisas contemporâneas, em sua apropriação de movimentos artísticos do passado, retomam e questionam os métodos que apostam no predomínio da razão. Tanto a profundidade quanto a planaridade, quando adotadas na representação, são concepções ancoradas na relação dialógica entre realidade e ilusão.

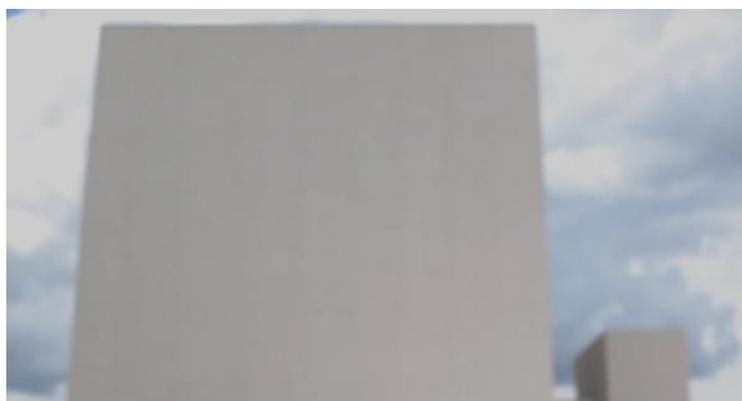


Figura 92 - Positivo

¹⁰⁹ A pergunta está em *Catatau*, mas não em *E□sto*.

A imagem que sucede aos *closes* de Descartes é formada pelo recorte que dois blocos brancos realizam no céu; um deles, grande e quase centralizado, ocupa a maior parte do enquadramento; o outro, pequeno, se localiza no lado inferior direito da tela. A vasta massa branca que domina a cena também é um cubo, dado que se deduz a partir da presença da diagonal que delimita a superfície mais escura do prédio menor. Na figura 92, como em quase todos os demais, são as suaves tonalidades de cinza que predominam. Só se percebe que a imagem tem movimento, quando a atenção é dirigida para as nuvens. A longa duração dos planos é potencializada pela pouca movimentação no enquadramento. Para Denise Guimarães, ao analisar o hibridismo do cinema contemporâneo,

Uma projeção prolongada de uma imagem pode ainda apresentar-se como *stress*, que pode tornar ainda mais lento o ritmo da sequência ou ainda servir como efeito para que a atenção se desvie da imagem, que se torna apenas pano de fundo, para efeitos sonoros ou musicais ou para comentários falados (GUIMARÃES, 2005, p.13).

O *stress* pode ser gerado na súbita ruptura da narrativa fílmica e em procedimentos não usuais da cinematografia. Imagens crípticas, enigmáticas e desafiadoras criam tensões e excitam a percepção. Exceção à regra dos brancos e cinzas, por cerca de um segundo a imagem escura de Brasília, negativo da anterior (fig.93), bloqueia a continuidade do pensar. Cria a perspectiva de um avesso do olhar, provoca o corte na fruição diegética e, com a ausência da luz, potencializa a opacidade na fruição cinematográfica.

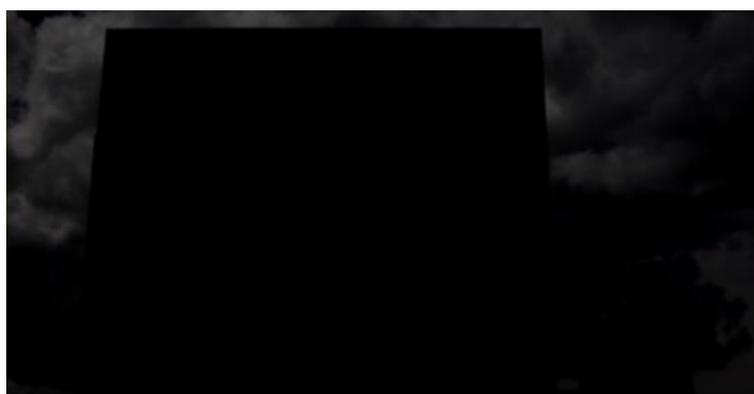


Figura 93 - Negativo

O negativo é uma homenagem à película fílmica, parte que integra o processo de revelação de imagens no mundo analógico. Território das imagens que não se entregam e se insinuam apenas para assumir como seu oposto aquilo que acabaram de afirmar. Esta breve,

porém contundente negação, posta tal qual germe a semear a dúvida e propor a indagação, evidencia as possibilidades de leitura da cena.

Outro plano que destaco na cena é formado por um segmento de curva que divide o quadro em duas partes (fig. 94). O arco da parte inferior se espraia pelas laterais da imagem e a maior parte da tela é preenchida pelo céu. O cinza mais escuro do edifício lhe garante maior peso e densidade diante da claridade atmosférica; a tomada da imagem, ao enfatizar a curva descendente, explicita ser este um ponto de vista inusitado da cúpula do Senado nacional. O desenho do prédio que estabelece as diretrizes internas da nação tem suas formas voltadas para as entranhas da terra, local de onde devem brotar as decisões. O prédio do Congresso Nacional, que se comunica com o senado por um túnel, é formado por uma meia esfera que se abre para o alto. Lugar de onde a voz do povo deve ecoar, não conta na seleção de Cao Guimarães para a visita de Descartes.



Figuras 94 e 95 - Detalhes de Brasília

O que se depreende da figura 95 é a dificuldade de se compreender a escala da imagem. A ausência de nuvens, no céu que se torna homogêneo, impede a percepção do caráter etéreo da imagem. A fina linha negra atravessa verticalmente o quadro está situada dentro dos limites da proporção áurea. Duas superfícies cinza estão à direita e três à esquerda. O paralelismo e a leve inclinação das verticais permitem perceber que se trata da imagem de um único prédio, mas a busca pela verdade, mote das pesquisas de Descartes, não deve deixar de levar em conta quaisquer outras possibilidades investigativas. As imagens de Brasília têm a potência de incitar a criatividade e desafiar o olhar.

A regra dos terços ou razão áurea é também chamada de divina proporção e pode ser percebida no crescimento de plantas, nas medidas das conchas, nas teias de aranha e também nas galáxias. Ao relacionar natureza e matemática, é permeada por um caráter místico e explicita o conceito de incomensurabilidade dos números irracionais¹¹⁰. Representada pela letra grega ϕ (Fi), sua utilização integra a construção de objetos desde o Egito e a Grécia

¹¹⁰ Números que não podem ser obtidos pela divisão de dois números inteiros.

antiga. “Apesar de muitos acreditarem que Leonardo da Vinci e outros pintores renascentistas ou pré-renascentistas já usavam a razão áurea em suas pinturas, não é possível afirmar com certeza, desde que as medidas são sempre aproximadas ...” (MILITZ, 2009, p.105). Idealizada para explicitar relações entre as partes do corpo, sua proporção é evidenciada na sequência numérica de Fibonacci, que no início do século XI descobre uma série aditiva que parte da soma de dois números anteriores, começando por 0: $0+1=1$, $1+1=2$, $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, etc. Todo número da série, quando dividido por seu anterior, resulta na proporção áurea 1,618..., número que explicita as ideias de infinito e de incompletude por jamais se tornar um inteiro.

Selecionado para exemplificar singularidades de *E□sto*, o método adotado na análise de Brasília pode se estender aos demais planos, e muito embora cada um deles preserve características próprias, procuro evitar o enfado da excessiva descrição.

Ao evidenciar a presença de um diferencial qualitativo nas imagens adaptadas de *Catatau*, investigo se ainda é viável o conceito de arte, diante de sua propalada banalização. No livro *Arte Moderna*, publicado na Itália em 1970, Giulio Carlo Argan levanta as seguintes questões acerca da crise da arte europeia no século XX:

Pode-se chamar tal técnica da imagem de arte? Não é apenas uma questão de nomenclatura: se o relato por meio de imagens é chamado de cinema, e não de pintura ou gravura, a diferença será apenas quantitativa, visto que ninguém haverá de negar que a potência imago-poiética do cinema está para a da pintura assim como a velocidade do automóvel está para a do cavalo. Desceriam os artistas de seu nível de intelectuais para se converterem em técnicos das imagens? (ARGAN, 1996, p.509).

Muito embora as respostas à indagação de Argan possam ter muitas nuances, em *Arte e crítica de arte*, livro lançado nos anos 1980, o historiador e ex-prefeito de Roma, afirma que a imaginação, qualidade dos pensamentos do artista, cria obras capazes de captar o essencial e atrair outras idéias para suas próprias esferas (ARGAN, 1995). O caráter qualitativo das imagens de *E□sto* se estrutura no discurso da arte. Às imagens que remetem ao Movimento Concreto paulista, dialogam com a construção de *Catatau*, dedicado a Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos.

Em *E□sto*, Cao Guimarães explicita o caráter de aprisionamento que pode ser gerado com a geometria; ao mesmo tempo, não se furta de exibir o encantamento que determinadas imagens de Brasília propiciam para aqueles que valorizam a eficácia do rigor estético na construção de imagens.

6.4.3 Perda do foco

a vida varia
o que valia menos
passa a valer mais
quando desvaria

O foco e a nitidez dos objetos representados na superfície interessam as artes visuais desde a criação do *sfumatto* por Leonardo da Vinci, são fundamentais para a compreensão do caráter pictórico do estilo Barroco e se destacam no movimento impressionista francês, em pinturas de Claude Monet e Vincent van Gogh; sua principal atribuição é colocar em xeque a delimitação das formas. No final do século XIX, Paul Cézanne aposta na geometria e no início do século XX, Pablo Picasso substitui a perspectiva monocular adotada desde o Renascimento por uma perspectiva criada a partir de múltiplos pontos de vista. A grade cubista reafirma, ao longo do século passado, a planaridade da pintura em detrimento da ilusão de profundidade. O neo-expressionismo alemão dos anos 1980 retoma a questão da profundidade, com significativa alteração em suas implicações ideológicas: a ambigüidade entre superfície e profundidade é valorizada na tentativa de ampliar a potência de sua função complementar. Por mais que a arte tenha gerado novas possibilidades de ver o mundo, é a tradicional utilização da perspectiva euclidiana que move as atuais pesquisas tecnológicas que tratam da reprodução ou da criação de imagens.

O olhar monocular da câmera cinematográfica, com sua capacidade de registrar movimento, é resultado de pesquisas desenvolvidas durante séculos por complexos processos culturais e industriais. Por mais que o caráter ilusionista da representação obtida por meio da perspectiva monocular seja questionado, sua adoção pelo cinema é notória. A ilusão de profundidade que se enraíza nas imagens eletrônicas aponta virtualidades da percepção espacial que visam potencializar aspectos sinestésicos da fruição. Fora dos códigos ilusionistas a percepção tende a detectar um erro na representação. A imagem desfocada cuja presença caracteriza uma falha na representação, merece destaque no campo da arte. Qual a função da aparente dissolução dos contornos de Brasília em *E□sto*?

A problematização conceitual gerada em função do abandono do foco da imagem foi pontuada quando abordei o *close* de Descartes: a imagem desfocada indica o mal estar da personagem. A ausência do foco na arquitetura de Brasília, por outro lado, a que tipo de investigação pode conduzir? O foco evidencia as linhas que delimitam os corpos e garantem a integridade do ser; perder o foco é duvidar da materialidade do mundo em permeabilidades que silenciam a razão.



Figura 96 - Brasília fora de foco

O espaço dramático parece se desintegrar na diluição das margens das coisas. Na figura 96, Brasília passa a ser uma miragem ou cenário de ficção científica. Concebida para ser o coração de uma nova civilização, seria a capital de uma nova humanidade, depois que as transformações ocasionadas pela chegada do novo milênio tivessem deixado suas marcas.

Brasília foi construída em um local preconizado por Dom Bosco que “sem jamais ter vindo ao Brasil, sonhou em 1883 com um anjo que lhe indicou o surgimento de uma nova civilização [...] exatamente onde foi instalada a nova capital do Brasil” (GATTI, 2011, p.178). O plano piloto da cidade¹¹¹ parte da forma de uma cruz e ficou conhecido pelo formato de avião (fig.97), observado durante anos ao se sobrevoar a cidade.

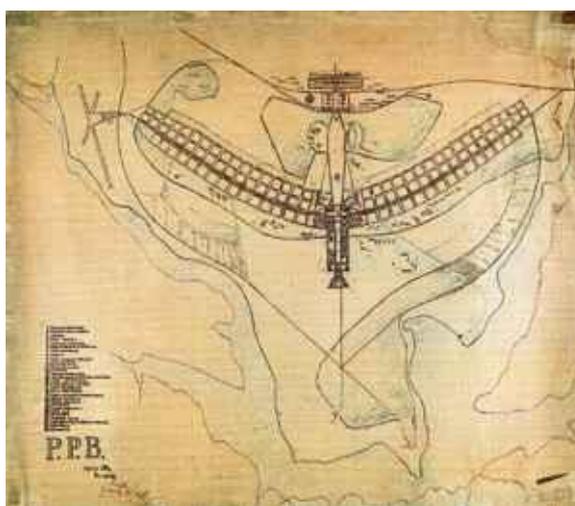


Figura 97 - Plano Piloto de Brasília
Fonte: <http://www.brasilcultura.com.br/>

¹¹¹ O esboço urbanístico inicial foi realizado pelo Marechal José Pessoa Cavalcanti de Albuquerque e desenvolvido por Lucio Costa; a equipe de Oscar Niemeyer se ocupa dos prédios públicos.

O crescimento populacional dilui a forma original, enfraquecendo os contornos e tornando os limites imprecisos. A relação entre a diluição da vista aérea que definia Brasília e a ausência de foco no filme se estabelece de modo antagônico: na primeira a presença do povo é responsável pela mudança e na segunda é este povo o que falta. Que sentido se constrói por esta ausência?

Para Deleuze, uma das questões cinematográficas que se destaca na produção das minorias e nos países do Terceiro Mundo é a ausência de um pensamento coletivo popular. Nesse sentido, é tarefa do cinema contribuir para a invenção deste povo que falta. Ao enfatizar que o mundo precisa de uma ética ou de uma fé, o criador do conceito de imagem-tempo lembra que o vínculo dos humanos com o mundo só pode ser retomado por intermédio do restabelecimento da crença, pois “a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo” DELEUZE, 2005, p.20.

Entre a certeza da geometria e a dúvida do desfocado: é nesta mutação imagética que o mundo se afirma e se faz crível. A perda de contornos, a indefinição de limites e a imprecisão da forma são territórios da desordem e das incertezas, opostos ao caráter racional da geometria. Ambas são faces de uma imagem-cristal, onde passado, presente e futuro se imbricam em formas simultaneamente atuais e virtuais: “as situações sensório-motoras deram lugar a situações óticas e sonoras puras às quais as personagens, que se tornavam videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir enxergar’ o que há na situação” (*id.ibid.*, 2005, p.157).

Esta permuta entre a fixidez e o esmaecer da imagem se coaduna à imagem ilusionista que, embasada na tradição religiosa, relaciona ver e acreditar. De certa forma, fazer ver possibilita fazer acreditar. Na impossibilidade de transformar seu entorno em território da razão, Descartes mergulha num transe onde loucura e revelação se tangenciam.

De acordo com Eliade, todo homem religioso acredita na existência de uma realidade absoluta, reduto do “sagrado”. Ao mesmo tempo em que transcende o mundo, o universo sacro também se manifesta no cotidiano, “santificando-o e tornando-o real” ELIADE, 2000, p.164). Os mitos, para os religiosos e/ou seus herdeiros¹¹², conservam as histórias das obras divinas. Brasília em *Estado* retoma vários mitos potencializando o mistério telúrico.

¹¹² Eliade postula que mesmo pessoas “a-religiosas” herdaram a história do sagrado, pois para compreender os processos de dessacralização que dão origem ao ateísmo moderno é necessário compreender a relação com a transcendência.

6.5 Duelo a Beira-Mar

praias praias sinais
 um olhar tão longe
 esse olhar ninguém olha
 jamais

Pouco depois da primeira hora do filme, Brasília desaparece e o filme exhibe a proa de uma canoa com um aparelho de som que toca “erdura¹¹³”, letra e música de Leminski que trata da influência norte-americana no Brasil e ironiza de forma cáustica *the american way of life*.

de repente
 me lembro do verde
 a cor verde
 a mais verde que existe
 a cor mais alegre
 a cor mais triste
 o verde que vestes
 o verde que vestiste
 no dia em que te vi
 no dia em que me viste

de repente
 vendi meus filhos
 a uma família americana
 eles têm carro
 eles têm grana
 eles têm casa
 a grama é bacana
 só assim eles podem voltar
 e pegar um sol em copacabana.
 (TP, p.100).

A água é escura e o barco é cinza com detalhes em vermelho. A *contra-plongée* faz da canoa um triângulo que se destaca a partir da base da imagem. Com chapéu de estampa camuflada e peito nu, o marinheiro conduz o barco em direção à mata; acima das árvores, o céu é um pequeno espaço azulado. Quando desaparece o céu e a canoa preenche a tela, compreende-se melhor a forma inicial: os tons de cinza são do interior da canoa e o vermelho é a cor da âncora. Descartes não aparece.

A repetição das palavras que encerra a canção permanece na mudança de cena. O filósofo, de roupas brancas, está sentado em um banco de areia no mar azul. O céu com poucas nuvens ocupa menos da metade do quadro; sob ele mar aberto, banco de areia e

¹¹³ Esta canção de Leminski foi gravada por Caetano Veloso no disco “Outras Palavras” em 1981 e colaborou para a inserção do poeta no panorama da cultura popular nacional.

Descartes na água rasa (fig.98). Entre “ardura” e o próximo pensamento do filósofo, o som fílmico é o do fluxo das águas com sua capacidade de apaziguamento dos sentidos.



Figura 98 - Nas rasas águas do mar

As palavras que perpassam a mudança imagética são “pensando não dá para chegar lá. em que andar” (KTT3, p.268). O texto, que prossegue por cerca de vinte segundos, enfatiza a importância de se dar valor ao menor dos movimentos e afirma ser a reta o pior dos labirintos. Um instrumento pontiagudo projeta uma diagonal na areia à beira mar. Vez ou outra aparecem pegadas do filósofo, as quais são logo apagadas pelo movimento suave da maré. Na beira do mar, pequenas porções de espuma são formas arredondadas a potencializar o caráter abstrato da imagem. As linhas retas do objeto e de sua sombra remetem ao plano ortogonal cartesiano e reiteram os princípios da geometria cartesiana. Percebo que o dia está por acabar pelas sombras que se projetam em direção ao mar.

A segunda sequência na praia introduzida por uma série de indagações “por quem me tomas por paralisado, por narcótico. Não. Man. ccam. c nscio. plenipotenciário” (KTT3, p.268). O objeto pontiagudo, com o qual o filósofo havia desenhado na areia, é um florete, com ele Descartes desfere golpes quixotescos. Para Leminski:

ver é violento

que golpe
aplicar no vento?
(TP, p.307).

O embate com o vento dura mais de um minuto (fig.99). Depois de adotadas estratégias de defesa, o filósofo coloca a arma para trás e esconde o rosto com o braço. A luta termina com a seguinte frase “não está fácil, também não está fácil estar bem” (1, p.212). Na maior parte do plano-sequência a personagem é filmada da cintura para cima e a câmera que gira em seu entorno parece se esquivar ou retribuir os golpes; no final da tomada Descartes está de costas olhando o mar.



Figura 99 - Descartes luta com a câmera

Ao discorrer sobre o sistema de ação e reação que caracteriza um tipo de imagem movimento em sua relação com a “grande forma” cinematográfica, Deleuze (2000) invoca o duelo. Na apropriação que faz da terminologia peirceana, o filósofo pós-moderno relaciona a imagem-ação à secundidade e a divide em secundidade primária e secundidade verdadeira. Na primária, ou falsa secundidade, surge o sinsigno, que representa a atualização da qualidade-potência em estado de coisas e espaço-tempo determinados. Na secundidade verdadeira desponta o índice, que implica a experiência do real, pois aparece no nível de uma ação pura e simples. O duelo, portanto, representa o processo de ação/reação e implica sempre dois, ou seja, uma relação. A questão mais pungente neste aspecto, entretanto, é descobrir onde se dá o verdadeiro duelo, pois segundo Deleuze, ele não costuma estar onde pensamos, mas esconde-se para revelar-se apenas por meio de atenta observação.

Em *Estó*, o duelo parece complexificar ainda mais as definições de Deleuze: se tomarmos a cena objetivamente, não existe um oponente tradicional e concreto dentro do

filme, um outro alguém contra quem ele possa lutar no espaço da narrativa fílmica e que possa traduzir as manobras de câmera em termos de relação entre campo e contracampo. Por outro lado, o diretor não deixa de obedecer à lei da montagem proibida de Bazin, a qual coíbe o uso do campo/contracampo no momento do duelo, a fim de preservar o caráter de veracidade da imagem; ironicamente, o que falta é a imagem do oponente. Este procedimento cinematográfico parece guardar a mesma espécie de complexidade enigmática da construção de *Catatau*, pois encontra, a partir de normas da linguagem cinematográfica, brechas para criar modos diferenciados de produção de sentido. Se Leminski subverte regras gramaticais com o intuito de potencializar seu texto, Cao Guimarães utiliza esta espécie de quebra do vocabulário cinematográfico corrente, em prol de um questionamento do próprio estatuto da imagem.

A luta de Descartes com a câmera potencializa a percepção do alcance das imagens e sua relação com a ampliação do conceito de real. Travada entre tempos e espaços que se tangenciam apenas virtualmente, a personagem parece intuir a presença de outro corpo ou lugar onde poderia ser efetivada a concretude do mundo. Descartes luta com Occam, monstro semiótico que devora idéias, lembranças e o sentido das coisas, luta consigo mesmo diante da impossibilidade de manter seu bom senso, e finalmente, luta com a própria imagem e sua possibilidade de reprodução e mediação, cujo desafio está em nunca poder precisar seu destino.

Ponto que, muito embora a música “Occam” tenha sido executada na cena em que Descartes contempla a natureza tropical, é na beira do mar que seu nome é invocado e o duelo é travado. Se Occam, protegido do rei da Bavária, é a figura histórica que corta com sua navalha as barbas de Platão, ele é ficcionalizado por Leminski e adaptado por Cao Guimarães em estreito vínculo com entidades do panteão afro-brasileiro. Ogum, Oxum ou Iemanjá, são entidades cósmicas ou Orixás que representam o desconhecido e formam uma espécie de qualidade-potência, ou primeiridade peirceana.

Cao Guimarães situa o duelo na beira-mar, região limítrofe de terra e água, lugar onde africanos escravizados costumavam chorar e morrer de banzo. Depois de simultaneamente evidenciar a consciência-câmera e potencializar a presença de Occam (que não se deixa ver), Descartes se entrega ao abandono, à aceitação da causa perdida e ao mistério que inviabiliza a compreensão do Todo. Ao duelar com a linguagem fílmica, o cineasta dialoga com Descartes e Leminski na busca da integração de erudito e popular. Talvez seja este o desespero materializado nas cenas posteriores: a impossibilidade de se comunicar, seja pela falta de interlocutores, seja pelo abismo que separa processos perceptivos individualizados.

6.5.1 Coco: metáforas do pensar

saber é pouco
como é que a água do mar
entra dentro do coco?

O som que dá início à cena é o do suave ir e vir das ondas do mar. Descartes, agachado sobre uma pilha de cascas de coco, está de cócoras e sem camisa. Aí permanece por cerca de meio minuto, analisando silenciosamente o fruto que segura com as mãos (fig. 100).



Figura100 – Descartes na pilha de cocos

A pilha de cocos, base do enquadramento, é composta por extensa gama de tons castanhos e as linhas verticais dos troncos dos coqueiros ao fundo deixam entrever, por entre as grandes folhas, pequenos pedaços de céu. O tremular deste tipo de árvore inspira Leminski:

a palmeira estremece
palmas para ela
que ela merece
(TP, p.114).

Joseph Campbell, ao tratar das alterações que a imaginação mítica sofre quando se transforma de cultura de caça para cultura de plantio, destaca o fato de que na última, pela primeira vez, povos surgem do ventre da terra. Enquanto a caça do animal pressupõe seu fim,

a poda ou a colheita não são prejudiciais para a planta “assim nas culturas da floresta e do plantio, existe uma noção de morte que, de algum modo não é propriamente morte, pois a morte é necessária à nova vida. E o indivíduo não é propriamente um indivíduo, é o ramo de uma planta” CAM BELL, 2000, p. 0.

O pesquisador de mitologias ilustra a mudança cultural com uma história da Polinésia, na qual uma enguia se transforma em um rapaz para desfrutar do amor de uma jovem até que, certo dia, ele pede para que ela o mate e enterre sua cabeça; no lugar em que a cabeça é enterrada nasce um coqueiro. Ao apontar peculiaridades de diferentes vegetais, Campbell lembra que além da semelhança de tamanho, no coco podem ser vistos os olhos e os nódulos que simulam a cabeça.

No Brasil “rachar o coco” indica o esforço despendido no exercício do pensar e sentar-se sobre uma imensidão de cascas não deixa de ser uma visão apocalíptica no que tange ao caráter popular da metáfora visual que explicita a derrocada da razão. Sobre a imensidão de simulacros de cabeças, os sentidos do filme podem oscilar entre a reconhecida chacina de índios por colonizadores e as atrocidades praticadas contra negros escravizados. Depois da atualização temporal que acontece no Recife, a qual tipo de genocídio a imagem pode remeter? Sem especificar questões, é justamente a imensa gama de possibilidades interpretativas que desconcerta e faz com que os silêncios de Cao Guimarães adquiram mais sentido. Para Maffesoli (1985), o caráter dionisíaco e orgiástico das manifestações que pertencem à ordem das paixões, costumam ser permeados por violência e morte, numa espécie de compensação às forças extremistas da razão. Equilibrar emoção e razão seria a maneira de evitar os arroubos de violência que geralmente são causados pelo excesso de rigidez com que as vidas são conduzidas.

Muito embora outra cena de *E=mc²* na qual Descartes interage com um coco seja analisada nas próximas páginas, pontuo aqui o parentesco desta com dois filmes nos quais a figura do crânio e de uma bola são adquirem vida. Acredito que colocar a relação do fruto com o pensar torna possível investigar o caráter enigmático das imagens e a transmutação de “almas” da forma física para a cinematográfica.

O crânio sustentado pelas mãos é uma imagem clássica desde a consagrada adaptação cinematográfica de *Hamlet*¹¹⁴ protagonizada e dirigida por Sir Laurence Olivier (fig. 101). Presente nas apresentações teatrais, o famoso gesto acompanha o “ser ou não ser”

¹¹⁴ O filme britânico é a segunda das três adaptações de textos de William Shakespeare realizadas por Sir Laurence Olivier. Produzido na Grã Bretanha em 1948, ganhou o Leão de Ouro do Festival de Cinema de Veneza e o Oscar de Melhor Filme e Melhor Ator nos Estados Unidos.

shakespeariano e tem inspirado a cultura ocidental das mais diversas formas. Olhar o que resta do corpo humano depois da morte permite repensar valores e perceber que a força da vida não reside na matéria.



Figura 101 - Laurence Olivier em Hamlet, 1948
Fonte: <http://hamletguide.com/film/>

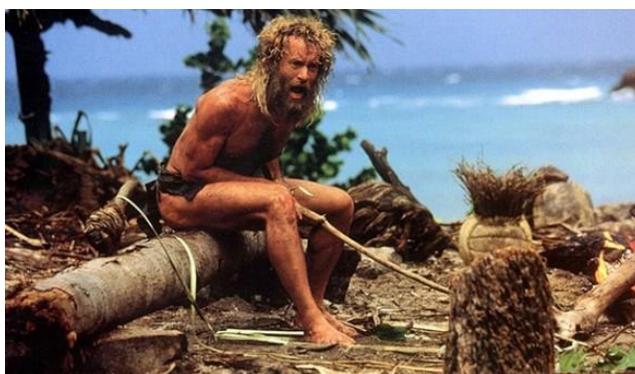


Figura 102: *O naufrago*
Fonte: <http://cineclick.org>

Por outro lado, a relação de Tom Hanks com a bola Wilson no filme *O naufrago*¹¹⁵, remete à necessidade humana de minorar a solidão por meio da humanização de um objeto, numa atualização subjetivada da influência que Robinson Crusoe exerce sobre a cultura do consumo que permeia o sistema narrativo hollywoodiano (fig 102).

Ao se apropriar do repertório da literatura e do cinema, Cao Guimarães dá prosseguimento à atitude de Leminski em *Catatau*, pois de acordo com o postulado pós-moderno, a retomada do existente é o procedimento que substitui a busca do novo. Entre o eruditismo de Olivier, ao segurar o crânio do pai assassinado, e a perda da lógica em *O naufrago*, realiza-se em *Esto* uma operação da ordem da repetição que acrescenta e subtrai sentidos, própria à esfera da produção cultural, seja ela dirigida a um público erudito ou popular.

O cérebro, órgão do corpo responsável pela brecha ou intervalo entre ação e reação, instaura o ato fundamental que possibilita o pensamento; a ele precede o ato sensorio motor,

¹¹⁵ *Cast Away* (2001) é dirigido por Robert Zemeckis e narra a saga de um entregador da *FedEx* que sobrevive à queda de um avião numa ilha do pacífico sul. O filme causou polêmica por incorporar a propaganda na narrativa: para minorar a solidão, Chuck Noland (Tom Hanks) atribui características humanas à bola *Wilson*. A veiculação da marca no circuito mundial estabelecido por hollywoodiano é garantia de venda do produto.

responsável pelo imediatismo das ações reflexas, que regem a vida animal. As afecções internas dialogam com as percepções externas, cujos tipos diferentes se desenvolvem por intermédio da aprendizagem, relacionando experiências passadas à experiência atual, ou seja, permitindo o acesso da memória a imagens que propiciem uma espécie de reconhecimento (BERGSON, 2011). Descartes, diante do desconhecido, é incapaz de relacionar suas experiências prévias com a vida nos trópicos, a brecha entre ação sofrida e reação exercida se dilata e ele parece não mais exercer o controle sobre seus atos vindouros.

No desfocado da imagem que sucede à cena da pilha de cocos, percebe-se que Descartes não está bem: ele tropeça, cai e leva as mãos ao rosto como que para esconder a ânsia que sente. Caminha em direção ao mar e a voz *off* indaga “que esp cie de lugar esse que nos pergunta onde estamos ”(KTT3, p.150). O primeiro plano em perfil entra em foco, a câmera se afasta até mostrar o corpo inteiro. Sentado na água rasa, demonstra o mal estar e o desconforto do espírito, desprovido de objetivos que apontem possibilidades de uma ação posterior.

Filmado de costas, diz ter a certeza que não chegará ao “absoluto” e prossegue “tenho a duvidosa impressão que eterno é isso e acho-lhe uma graça infinda” , p. . A aceitação dos limites cognitivos das abstrações se relaciona ao Zen, que prega o abandono do pensamento para reintegrar o espírito à energia cósmica, sinônimo da respiração do universo. A percepção do tempo se altera no devaneio e a meditação implica o abandono do pensar, simultânea união de plenitude e vazio, harmonia com o Todo.

As noções de absoluto e eterno estão em dialogia com o conceito do Todo adotado por Deleuze (2009) a partir do legado de Bergson. As definições do termo são complexas e se dirigem, de forma mais objetiva, ao processo de montagem de um filme. Sua subjetivação, contudo, atinge o limite extremo na teoria do microcosmo, para a qual o ser vivo é em si mesmo um pequeno mundo que pode ser comparado ao Todo. A soma das partes, ou dos elementos que compõem determinado campo perceptivo, de acordo com a abordagem deleuziana, não corresponde ao Todo, pois as partes habitam o espaço, enquanto o Todo é o tempo real do que se faz e não deixa de se fazer. Uma qualidade pura vinculada à matéria, o Todo é duração, um sistema aberto que permite criar equações por intermédio do isolamento dos elementos, ou seja, promover mudanças de estado de um Todo a outro.

A busca da verdade, postulada no início do filme, se torna uma impossível conquista. Brechas do sistema perceptivo são invadidas por elementos tropicais que inviabilizam a eficácia do método de análise cartesiana. A razão não mais questiona, entregando-se a

sensações e percepções, rompendo o estreito vínculo entre córtex cerebral e coerência pensamental. Descartes não mais exerce domínio sobre o pensar.

Filmar costas e cabeça é a estratégia adotada pelo diretor para evidenciar a negação, o abandono das coisas que habitam a solidez da terra. Descartes, envolto pela água salgada, dá as costas para a câmera; quando se deita na areia, o rosto aparece de ponta cabeça: a base do quadro é a água e a parte superior seus ombros; tem areia nas faces e os olhos estão fechados. A câmera se afasta lentamente até que o corpo, parcialmente submerso e fora de foco, se dissolva numa pequena mancha em preto e branco na beira do mar.

6.5.2 Música sagrada e nudez

Nu como um grego
ouço um músico negro
e me desagrego

A música □osob□– *song and dance of a diviner – healer*¹¹⁶ tem início logo após a bem humorada colocação acerca do conceito de Todo, absoluto ou eterno, ainda enquanto Descartes está na beira-mar. A aparente simplicidade da melodia é guardiã de um ritmo ancestral, no qual a repetição sonora propicia um sentido de comunidade, de pertença a determinado grupo e tem por meta entrar em sintonia com as forças do universo. Reconhecida técnica que conduz a estados não ordinários de consciência, para Deleuze (2009), a ladainha ou a repetição de uma pequena melodia desempenha um importante papel no cinema, pois distancia a cena do sistema de ação/reação e promove a reunião de uma realidade dispersiva, empurrando-a para mais além da imagem-movimento.

Tomadas as definições da semiótica, tem-se aqui uma transposição sígnica inquietante. Por um lado, Descartes participa de um duelo, elemento que pertence a um tipo determinado de imagem, que é a imagem-movimento ou secundidade verdadeira, a qual acarreta uma espécie de degradação no encadeamento das ações. Por outro lado, a música tribal africana mantém estreita relação com o sagrado, ou mais concretamente, com o culto aos Orixás, forças cósmicas primordiais. A qualidade pura, ou Orixá, é intangível e pertence às substâncias que caracterizam a primeiridade. Se a canção antecipa a mudança de cena e prepara o observador para a imagem que está por vir, que tipo de imagem será esta? Sabe-se que a canção *Miserer*□define, de antemão, o sentimento de Descartes em relação à Olinda. A

¹¹⁶ Esta é uma canção *Aka Pygmy*, originária de tribos de pigmeus africanos, cuja marca é a polifonia, a repetição e a improvisação.

introdução do conceito de sagrado, de origem africana, simbolizaria a possível retomada de uma fé ancestral, distinta do catolicismo cartesiano? Seria a perda da razão, justamente a comunhão cósmica?

Em *E[isto]*, a transposição sígnica implica o caminho de volta à imaterialidade. Ao evidenciar a presença de uma substância diáfana, vinculada ao corpo, em percepções que não são mais da ordem da imagem-movimento, segundo Deleuze, as imagens passam a pertencer à ordem da imagem-tempo, patamar distinto do utilizado no cinema clássico.

De que forma, o tempo diegético que atravessa quase quatro séculos e se dilata em lentos movimentos (que incluem a atenção à expressão fisionômica e à presença de estranhos animais) representa um dos enigmas do filme?

A potência icônica materializada em imagem-som sucede a afirmação da “graça do eterno” e promove uma espécie de antecipação dos sentidos, no que concerne ao desfecho da narrativa fílmica.

O desconcerto mental que Deleuze identifica nos traços de rostidade, quando retirado da expressão fisionômica e trazido para os demais órgãos do corpo, potencializa a expressão das percepções de mundo: enjôo, tontura e ânsia são manifestações que, mesmo provindas de perturbações pensamentais, manifestam-se fisicamente. Para Campbell:

[...] é próprio da tradição cartesiana pensar na consciência como algo inerente à cabeça, como se a cabeça fosse o órgão gerador de consciência. Não é. A cabeça é um órgão que orienta a consciência numa certa direção ou em função de determinados propósitos. Mas existe uma consciência aqui, no corpo. O mundo inteiro, vivo, é modelado pela consciência (CAMPBELL, 2007, p. 13).

Ao perceber que a consciência se manifesta em diversas formas e em várias partes do corpo, deixa-se de supervalorizar o cérebro e adota-se uma postura na qual a observação do corpo adquire proporções mais contundentes na construção e transcendência de sentidos. Se o corpo revela o que a própria mente não consegue desvendar talvez seja porque o anímico que se sobrepõe ao mental, faz lembrar que o cérebro é parte de um organismo maior. A consciência atuando no corpo, de certa forma, dilataria a sede da “alma” criando uma comunicação mais empática com outros humanos e conduzindo ao conhecimento diferenciado do próprio indivíduo atento à mente e ao corpo. Mesmo sem conseguir pensar, Descartes existe¹¹⁷, e ainda que suas atitudes indiquem a falência da razão, a vida anima o corpo. O

¹¹⁷ Este é o principal argumento do médico Antônio Damásio nos estudos neurológicos com pacientes que sofreram lesões no lóbulo pré-frontal.

contato com o outro, ou simplesmente a visão de outras pessoas, é o modo de retirar Descartes do labirinto de sua própria mente.

Um grupo de pessoas caminha na areia em direção ao filósofo: quatro crianças, um homem adulto, uma mulher com balde de plástico na cabeça e um cachorro entram em foco apenas quando próximos a Descartes (fig 103); passam pelo filósofo que está na beira do mar, sem o perceberem. Depois de seguir o grupo, a câmera se detém num *close* em Descartes que, de bruços, acompanha a passagem das pessoas. Passaram-se três minutos do filme desde que saiu de cima da pilha de cocos. As aproximações e afastamentos da câmera evidenciam o caráter de imagem-afecção.

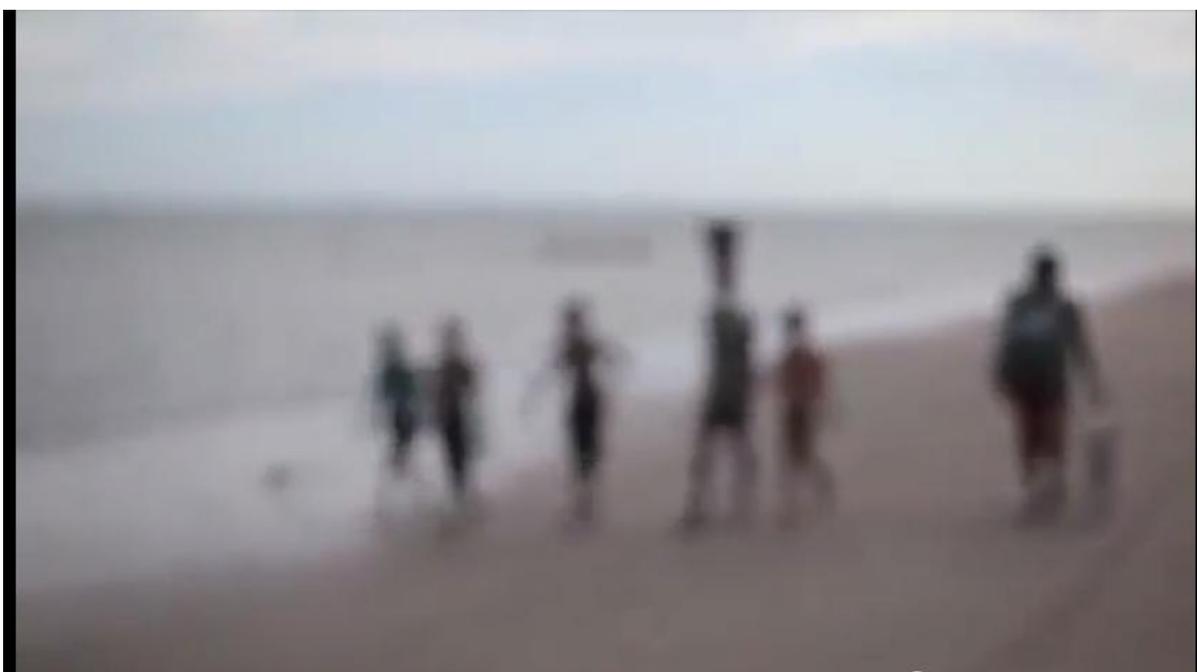


Figura103 - Conjunto de pessoas na beira-mar

A música permanece enquanto Descartes esfrega o rosto com areia nas mãos, a angústia transparece em gesto e expressão. Se na luta de esgrima deu indícios de ter dificuldade em dominar os sentidos, o descontrole se torna claro. No transe, a alteração da consciência denota uma disposição de espírito dominada pelas forças de Occam. A câmera se afasta gradativamente e o filósofo nu, cambaleia até cair na beira do mar. A cena, em que a música tribal africana termina, remete a um pequeno poema de Leminski:

enfim,
nu,
como vim
(TP, p.236).

A nudez, de acordo com Eliade, pode encerrar um significado ritual e metafísico, pois o abandono da veste no batismo implica tanto a purificação do pecado quanto o “retorno inocência primitiva, condição de Adão antes da queda” ELIADE, 2000, p. . Quando se confundem, lucidez e loucura colocam em diálogo forças ancestrais, nas quais a consciência oscila de humano a animal. Descartes realiza uma espécie de performance na areia, na qual a dissolução do raciocínio traduz os processos de incorporação que acontecem nos rituais afro-brasileiros: o corpo toma consciência de uma unidade maior, regida por forças da natureza: entra em transe. Passados uma hora e dez minutos do filme, a imagem de Descartes (fig.104) se assemelha à uma inversão do homem vitruviano de Leonardo da Vinci (fig.105).



Figura 104 - A Nudez de Descartes

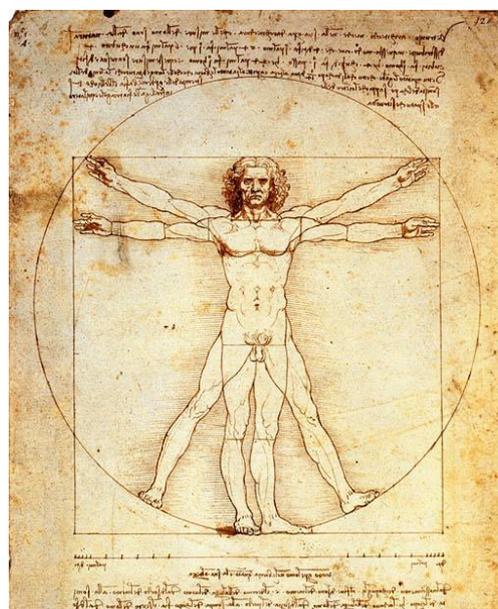


Figura 105 - Homem vitruviano, Da Vinci
Fonte: gallerieaccademia.org □

Mesmo que a câmera não registre o corpo num ângulo paralelo ao da areia do chão, o que equivaleria com maior precisão ao desenho de Da Vinci, a diagonal criada pela profundidade não impede que o desenho seja rememorado. A visão em diagonal pode ser pensada como uma licença poética do cineasta que acrescenta, por meio da angulação, um quê de barroco ao classicismo renascentista. O elemento que se encarrega de lembrar a passagem do tempo, nos oitenta segundos que dura a cena, é o ir e vir das ondas que banham a personagem.

À medida que Descartes se movimentava a câmera se reaproximava. O filósofo levanta e vê coqueiros e céu; ri sozinho, fecha os olhos, levanta o braço direito como numa saudação e

o coloca sobre a face. Por três vezes ouve-se¹¹⁸ “a existência existe no existente [...] a presença presente no presenciar” (KTT3, p.269). Caminha para trás de olhos fechados e quando se aproxima de uma pedra, alguém da produção o alerta, em mais uma cena marcada pela opacidade. Apanha um coco do chão e brinca com ele por quase três minutos, num plano-sequência que tem início após a posição vitruviana invertida e termina com Descartes deitado na areia: ombros no alto da tela e a cabeça para baixo. Na segunda vez em que seu rosto é mostrado de ponta-cabeça ele tem o coco por companhia (fig.106). Enquanto fita o coco, pensa: [...] Doença do mundo! E a doença doendo, eu aqui com lentes, esperando e aspirando. Vai me ver com outros olhos ou com os olhos dos outros? AUMENTO o telescópio: na subida, lá vem ARTYSCHESKY. E como! Sãojoãobatavista! Vem bêbado, Artyschewsky bêbado... Bêbado como polaco que é. Bêbado, quem me compreenderá? (*id.ibid.*, p.269).



Figura 106 - Descartes e coco

A inversão no sentido da imagem, este colocar de ponta cabeça do clássico homem vitruviano em *E=sto*, indica entre outras coisas, a inversão do pólo clássico em direção ao seu outro limite, o modo dionisíaco ou occaniano de estar no mundo.

¹¹⁸ É na praia que Cao Guimarães coloca a trecho mais extenso de *Catatau* menor apenas que a texto inicial, retirado do *Discurso do Método* de Descartes.

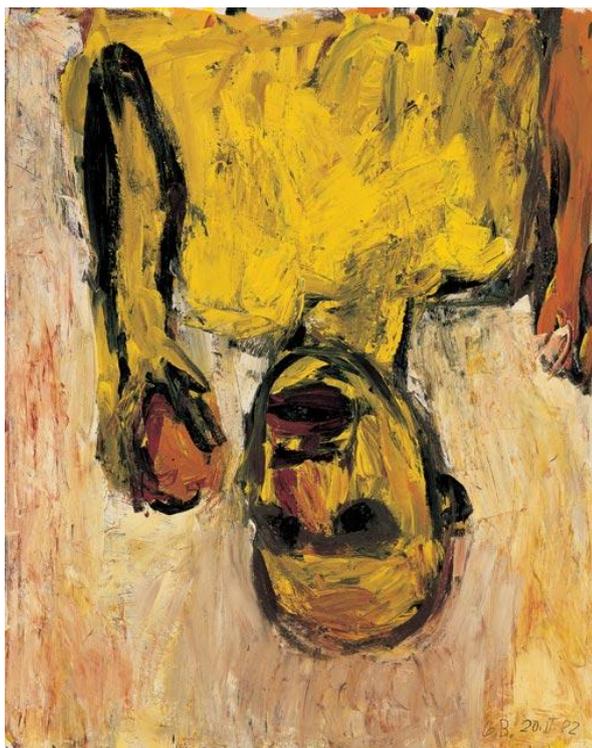


Figura 107 - *Orangeness*, Georg Baselitz, 1982

Fonte <http://adhikara.com/>

Acrescento à análise de Descartes com o coco, a imagem de uma pintura de Georg Baselitz¹¹⁹ (fig.107), pintor alemão cuja marca é pintar quadros cujo equilíbrio formal e cromático acontece com as figuras apresentadas de ponta cabeça. Vinculado ao Neo-expressionismo dos anos 1980, participa da retomada do prazer de pintar que caracteriza o movimento. De modo distinto da abordagem intelectualizada da produção de arte nas duas décadas anteriores, os neo-expressionistas evidenciam o diálogo entre obra e artista no próprio ato de pintar. Para Maffesoli (1985), tudo fica de cabeça para baixo nos rituais de regeneração, nas epifanias que caracterizam festas profanas e êxtases religiosos.

Por cerca um minuto mistura de gelo e mar simboliza o derretimento da razão nos trópicos e explicita a dissolução do individual no coletivo. A consciência individual se incorpora à consciência coletiva, assim como a matéria que compunha o gelo se torna mar. Antevisto em sonho, o bloco de gelo metaforiza a morte de Descartes.

6.5.3 Mãe Preta

¹¹⁹ O pintor cria uma das mais recentes polêmicas no mundo das artes visuais, ao afirmar, em entrevista concedida a Suzanne Beyer e Ulrich Knoefel, que os homens pintam melhor que as mulheres. O artigo foi originalmente publicado na revista *Der Spiegel*, em 21 de janeiro de 2013 e traduzido para o inglês por Christopher Sultan.

essa ideia
ninguém me tira
matéria é mentira

O rosto da mulher negra fumando charuto no mar deixa pouco espaço para o céu (fig.108). O bigode, parte do nariz e da boca de Descartes (fig.109) são exibidos ao som da água e da respiração ofegante. A canção *Missa in illo tempore*, de Monteverdi¹²⁰ se sobrepõe ao marulho e a perda do foco transforma figuras em manchas, abstrações. Ao postular distinções entre sagrado e profano, Eliade (2010) afirma que o tempo do primeiro é circular e reversível, eterno presente que se reintegra nos ritos; e o do segundo é estreitamente relacionado à duração da vida humana, cuja morte individual representa o aniquilamento da existência. O renascer ou o ressuscitar de Descartes, em *E=isto*, vincula-se ao tempo religioso, onde Pietá europeia e/ou Orixá afro-brasileira dialogam.



Figura 108 - Mulher com charuto



Figura 109 - Detalhe de Descartes

Nas religiões primitivas ou pagãs, os ritos que narram os mitos remontam ao tempo imemorial, o *in illo tempore* da criação divina; no catolicismo o termo introduz, além das histórias dos profetas, a saga da vida de Jesus¹²¹. Enquanto louvores à Cristo são entoados na composição de Monteverdi, a figura que remete ao panteão afro-brasileiro acolhe Descartes. O sincretismo da cena, esta espécie de tropicalização da imagem sacra poderia ser ainda a representação de um para além da vida carnal, quando a alma de Descartes é recebida de volta no ventre da Terra-Mãe por alguma entidade local.

O uso do charuto integra rituais de Umbanda e Candomblé, atualizando a cura ancestral quando a queima de ervas possibilita a cura de males físicos e espirituais. Simulacro da sabedoria tribal, a fumaça cria uma espécie de nuvem que encobre o doente e dissolve o mal. Invocador de forças mais diáfanas remete ao cachimbo da paz das pajelanças.

¹²⁰ Claudio Monteverdi (1567/1643) vive no período de transição entre o Renascimento e o Barroco. Suas composições estabelecem vínculos com o classicismo, mas são permeadas por subversões polifônicas.

¹²¹ Eliade (2010) observa que o uso do termo se mantém também nas fábulas e nos contos de fada.

Não há dúvidas que Cao Guimarães recria a imagem da “Grande Mãe”; a cena realizada a pedido de João Miguel, que sente saudade dos abraços que recebia na infância, também representa uma homenagem a Leminski, orgulhoso da mãe preta e do pai polaco¹²². Ao considerar a própria terra um corpo feminino, os rituais matriarcais que envolvem os tempos de plantação e colheita costumam celebrar a fecundidade do solo, envolvendo uma multiplicidade de rituais orgiásticos.

O culto da “Grande Mãe” telúrica, do qual é o dionisíaco um modelo acabado, mostra-se eminentemente sensual. Nele se celebra tudo aquilo que, de variadas maneiras, nos prende à Terra e a seus prazeres. E talvez seja para não irritar o céu com tal sensualismo desenfreado que este culto tenha sempre tido lugar à noite (MAFFESOLI, 2010, p.131).

Em *E=isto*, parece ser a Grande Mãe que afasta Occam de Descartes, pois depois da cena do gelo, o filósofo reaparece protegido em seus braços. O modo como a Deusa o encontra não é mostrado e o retorno da consciência permanece misterioso. Sem a possibilidade de saber como a personagem feminina se aproxima, resta perceber o que acontece com Descartes. O hiato da consciência jamais será explicado, dado que potencializa o caráter enigmático das religiões femininas as quais, diferentemente das masculinas que se voltam para o alto do céu, adentram as profundezas das águas e das terras, corpo da Deusa que dialoga de forma intensa com a natureza e com os ciclos lunares.

Ao lembrar que os rituais encenam a história dos mitos, Campbell enfatiza que uma das funções ritualísticas é a de perpetuar o aprendizado espiritual dos humanos. Se as religiões masculinas costumam tratar de um pai ausente, cuja distância deve ser minorada pelas recriações simbólicas, nas religiões femininas, evidencia-se a presença da mãe:

Bem, a mãe ama a todos os seus filhos – os idiotas, os brilhantes, os travessos, os bonzinhos. Não importa o caráter individual de cada um. Assim, o feminino representa, de certo modo, o amor intrínseco pela progênie. O pai é mais disciplinador. É mais associado à ordem social e ao caráter social. Com efeito, é assim que as coisas funcionam, nas sociedades. A mãe propicia a natureza do indivíduo; o pai, seu caráter social, a maneira como o indivíduo funciona [...] (CAMPBELL, 2007, p. 192).

Ao tratar da relação da Grande Deusa com as culturas de plantio, o pesquisador afirma que o feminino representa as formas do sensível e suas formas e que seu mistério reside em ser ao mesmo tempo espaço e tempo, superando todos os pares de opostos.

¹²² Leminski prefere o popular “polaco” ao polonês formal.

O retorno à natureza que se percebe na contemporaneidade representa, não apenas a necessidade de salvaguardar os recursos planetários, mas também um novo modo de relacionamento afetivo e religioso, ainda em processos de transmutação. Pensar a Terra como um corpo materno que acolhe seus filhos, certamente altera percepções sobre delimitações territoriais e interações sociais.

Ao entrar em foco, sempre abraçado pela Grande Mãe, Descartes, em *off*, afirma:

Sinto em mim as forças e formas deste mundo, crescem-me hastes sobre os olhos, o pêlo se multiplica, garras ganham a ponta dos dedos, dentes enchem-me a boca, tenho assomos de fera, renato fui. Se papai me visse agora, se mamãe olhar para cá! (KTT3, p.47).

A mulher, espécie de espírito da água, asperge a testa do filósofo e o mantém em seus braços, o mergulha na água (fig. 110) e ao trazê-lo novamente à tona o abraça (fig.111). No simbólico batismo, Descartes renasce nos braços da figura sobre a qual é impossível precisar a identidade.



Figura 110 - Batismo



Figura 111 - Espírito da Água

A lavagem nas águas, enquanto processo de iniciação, é encontrada nas mais diversas mitologias: na religião católica, identifica o primeiro dos sete sacramentos e nos rituais afro-brasileiros é um acontecimento periódico que visa a limpeza espiritual dos filhos. Os filhos de santo, ou seja, os adeptos das religiões mantidas ou criadas no Brasil a partir da vinda de negros escravizados podem ter suas cabeças lavadas de formas distintas, sendo que a lavagem com água se divide em dois tipos: nas águas doces dos rios de Oxum e nas águas salgadas do reino de Iemanjá. O constante fluir que caracteriza as águas doces se distingue da capacidade de tudo absorver que identifica as águas do mar. Retirar Descartes da crise dos pensamentos e dos sentidos, nos braços da Grande Mãe, faz com que a harmonia de seu renascimento resida na capacidade de compreensão da plenitude do mundo ao qual ele se integra.

Ao evidenciar a presença do panteão de Orixás afro-brasileiros com a mãe preta, Cao Guimarães dialoga com Leminski acerca de Occam. Se em *Catatau*, Occam perturba constantemente o pensamento de Descartes e Leminski afirma que ele é um monstro semiótico que devora sentidos, percebo a criação de duas possibilidades distintas: ou a Grande Mãe expulsa Occam que nunca se dá a ver; ou Occam se transforma na própria Deusa. Em *Descordenadas cartesianas*, Leminski afirma que a entidade Occam, pode ser “ Ogum, Oxum, Egun, Ogan” (Leminski, p.212) promovendo uma verdadeira orgia semântica com as palavras de origem africana¹²³. Parece interessar a ele o fato de que Occam se a o espírito do texto “orixá asteca-iorub encarnado num texto seiscentista” *id. ibid.*, p.212), cujo caráter orgiástico promove a desconstrução da lógica cartesiana; se espírito do texto, não seria possível erradicá-lo nem mesmo ao término da narrativa fílmica, já que adaptar ou traduzir seria justamente tentar se aproximar deste espírito; da “alma” do romance.

Afirmo, desde o início de minhas investigações, que identificar a potencialização de enigmas na transposição do romance para o filme seria uma de minhas metas: creio que correlacionar monstro abissal e Grande Mãe, assim como faz Cao Guimarães, é uma maneira de tornar ainda mais misteriosa a presença de Occam. Figura que se distancia de definições maniqueístas, quando apaziguada, Occam pode ter se transformado na Grande Mãe que espreitara Descartes desde o início do filme, quando entra em contato com a floresta tropical. As alternâncias sexuais são necessárias para a criação de mundos e constam de relatos das mais variadas mitologias (MAFFESOLI, 2005; CAMPBELL, 2007).

Para Eliade, o simbolismo aquático é o único capaz de integrar todas as revelações particulares das inúmeras hierofanias¹²⁴; seja numa cosmogonia ou num apocalipse, as águas desintegram e purificam, lavam o pecado. A regressão passageira ao indistinto, que caracteriza o elemento líquido, dissolve as formas: “o contato com a água comporta sempre uma regeneração por um lado, porque a dissolução é seguida por um novo nascimento’ por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida” ELIADE, 2000, p.110).

Se para Consuelo Lins (2013), a mulher negra é uma Mãe de Santo, para boa parte dos intérpretes da cena que publicam em *blogs* sobre cinema, a cena não deixa de invocar a imagem da Pietá¹²⁵ (fig.112). A *Mater Dolorosa* que segura o Cristo morto nos braços tem na

¹²³ Se Ogum e Oxum são nomes de Orixás ou Deuses africanos, Egun representa o espírito de humanos desencarnados e Ogan é o filho de santo que toca atabaques e ajuda na organização dos rituais.

¹²⁴ As hierofanias são atos de manifestação do sagrado.

¹²⁵ Escultura em mármore realizada no ano de 1499, acervo da Basílica de São Pedro, em Roma.

escultura de Michelangelo uma das obras que caracterizam a passagem do Renascimento para o Barroco.

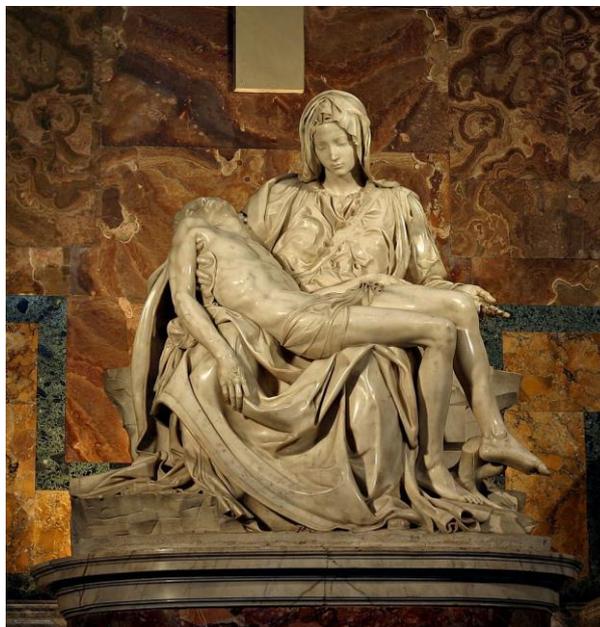


Figura 112 - Pietá, Michelângelo, 1499

Fonte: http://galleriadegliuffizi.historiaweb.net/michelangelo_buonarroti.html

Provinda do território do sagrado, criada nas forças inexplicáveis da religiosidade e da fé, seja ela preta-velha, mãe de santo, ou Iemanjá, a figura mitológica insufla vida em Descartes. À imagem da morte, metaforizada no gelo que derrete no mar, contrapõe-se a ressurreição ou renascimento, inspirado no termo “re-nato”, proveniente da autodenominação latinizada de Renato Cartésius, adotada pelo escritor e potencializada pelo cineasta.

Esto termina com Descartes e a mulher negra abraçados no mar. É entardecer, período do dia em que o regime masculino diurno se transforma em regime feminino noturno, colocando em dialogia profundezas telúricas e distâncias cósmicas. Descartes repete duas vezes “enato fui”; a altura da voz diminui e a câmera se afasta até surgir a tela preta com o texto: “meu livro “Catatau” o fracasso da l gica cartesiana branca no calor, ... emblema do fracasso do projeto batavo, branco, no trópico¹²⁶” (4, p.212). Depois da sentença de Leminski, a dedicatória enigmática de Caó uimarões nas mesmas letras brancas “Aos meus amigos de Mauritzstadt”. As letras desaparecem e a tela preta e o silêncio que predominam na cena permanecem por mais alguns segundos.

É nas trevas que o corpo individual pode alargar-se em corpo coletivo, do mesmo modo que o princípio de individuação e a pessoa atomizada cedem lugar a uma entidade mais global, mais confusional – que não deixa de lembrar a

¹²⁶ A colocação de Leminski é inserida na segunda edição de *Catatau*, no texto “Descordenadas Artesianas”.

correspondência cósmica [...] o que não pode mais se negar é que o “regime noturno” dos atos sociais, que, pontualmente, revelou toda sua importância no passado, está em vias de voltar ao proscênio e, assim fazendo, não deixará de expandir-se ainda mais (MAFFESOLI, 1985, p.132).

A sala escura do cinema ao potencializar aspectos mágicos e ilusionistas, de certa forma retoma a coletivização que caracteriza o culto noturno à Grande Mãe.

Trevas.
Que mais pode ler
um poeta que se preza?
(TP. 347).

A atenção ao escuro, ainda que conduzida pelas artimanhas da percepção, tem na construção de sentido que une experiência cinematográfica remete à anterioridade da hegemonia da razão quando a flexibilidade da fruição estética se sobrepõe à rigidez do pensamento. Retomando Agamben (2012) e os escuros do presente que caracterizam a produção de arte contemporânea, o papel do artista é adentrar as noites de Occam.

6.6 Noite de sol e manequins

a todos os que me amam
ou me amaram um dia
deixo apenas um padre-nosso
meio malpassado
e essa espécie de ave maresia

A melancolia que acompanhara o renascimento de Descartes se dissipa na apresentação dos créditos, quando teclado, guitarra, violão e voz trazem alegria à cena: Arnaldo Antunes interpreta *Luzes*^[127], letra e música de Leminski. A cadência rítmica que estabelece as bases do violão permite que os acordes da guitarra evidenciem frases musicais cujos desvios melódicos potencializam a relação de erudito e popular.

Com “alma” de videoclipe, o encerramento de *E[isto]* é poético e enigmático: o que o sol noturno poderia ter em comum com uma loja de manequins? Surgidos nos anos 1980 para lançamento de canções, numa linguagem próxima a do *trailer* hollywoodiano, os videoclipes se relacionam à programação televisiva na qual imagem e som são complementares. Divididos em narrativo, ícone do artista ou jogo metafórico, no último tipo, de acordo com Denise Guimarães, se aproximam da videoarte, podendo configurar uma poética própria

¹²⁷ A canção integra o CD *Paradeiro*, lançado pelo ex-integrante do Grupo Titãs em 2001, que tem produção e arranjos de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Alê Siqueira.

Entre outros sentidos, a noite ensolarada pode remeter ao uso de cocaína, poeira de neon “compatível com a vida urbana e o mundo dos negros” EAC2, p. . Em um ensaio redigido em 1986, Leminski lembra que o culto monoteísta ao álcool, na civilização ocidental de origem européia, inclui o estímulo de seu uso em proporções jamais vistas, mesmo sendo um dos maiores responsáveis por crimes e vandalismos. O dinamismo, a pronta iniciativa e o otimismo de seus efeitos assemelham-se aos provenientes do uso da cocaína, seu irmão proibido cuja função inicial foi tirar a fome e dar energia a índios da região andina. Posteriormente usada por trabalhadores miseráveis, sua inalação no mundo ocidentalizado diz muito acerca da natureza da droga e da vida atual “energética, não fantástica, não utópica, a droga do aqui e do agora” EAC, p.40).

Caracterizada pela capacidade de ação e oposta a letargia reflexiva da *cannabis*, o estado de vigília propiciado pela cocaína pede ação, mesmo que seja uma ação com sentidos flutuantes e foco no instante presente. Por não causar alucinações, vincula-se mais facilmente à ideia de concretude e esvaziamento da realidade.

Este tipo de alusão, todavia, não implica ser este o tom do encerramento do filme; o que gera maior interesse é o vazio do mundo, que será revertido apenas quando a filmagem da cena acontece dentro da loja e mostra pessoas assistindo a filmagem na lanchonete do outro lado do calçadão. O que marca é o caráter das tomadas encenadas, cuja composição remete, em alguns momentos, a imagens muito precisas da história da arte ou do imaginário popular.

A evidente simulação de uma Santa Ceia, na qual Descartes é a única pessoa com vida, a personagem ladeada por duas manequins nuas e uma manequim que verte lágrimas são as imagens que destaco na análise do final do filme. Muito embora cada uma das cenas criadas permita tecer analogias com o repertório da arte e da cultura ocidentais, me atenho às três imagens mencionadas, porque considero que elas sejam suficientes para evidenciar a passagem do sagrado para o profano que identifico no final do filme.

Não que o caráter sagrado ou profano implique aceitação de dogmas ou desprezo pelo conhecimento empírico, pontuo apenas que, dentro do que estabeleço como “alma” do filme, o que está em foco no encerramento é justamente sua ausência que proporciona uma aceitação do conceito de real que se torna mais adequada à aceitação do real enquanto espaço habitado pelo corpo. Ênfase ainda que manequins de vitrine, simulacro de corpo de gente, sem vida e sem alma, são fundamentais para que a discussão se concentre no desfazer da ilusão, na evidência da ficção e no jogo metafórico que caracteriza a produção de arte.

6.6.1 Paródia da Santa Ceia

Leiam-se índices,
 mil olhos de lince,
 entre meus filmes,
 leonardos da vinci.
 Abri-vos, arcas, arquivos,
 súmulas de equívocos,
 fechados,
 para que servem os livros? [...]

Descartes, com as roupas barrocas do início do filme, está na entrada de uma loja que vende manequins para vitrines. A imagem é estruturada simetricamente: na figura 113, o filósofo está sentado em frente à coluna que separa a entrada em duas, em cada um dos espaços está um grupo com quatro manequins em pé, um sentado e uma cabeça com peruca. A fachada da loja é verde e os mochinhos em que estão Descartes, cabeças com peruca e manequins sentados são amarelos.



Figura 113 - Descartes e grupo de manequins

Na cultura católica, um grupo com treze pessoas costuma identificar a representação da Santa Ceia, celebração que antecede a paixão de Jesus, na qual o filho de Deus institui o sacramento da eucaristia. Sem aprofundar questões acerca da evidente transmutação antropofágica que caracteriza o ritual religioso, pontuo que a transformação de apóstolos em manequins permite uma série de inferências de sentido. Três figuras masculinas e dez femininas criam a imagem sacrílega e brincam com o sagrado. Indicam que Descartes não se livrou de Occam e que o monstro o acompanha até mesmo depois de seu renascimento.

Inderrotável, ser que se transmuta em mulher ou entidade formada por matéria distinta da que compõe o corpo humano, parece que a ordem que cria se estrutura sobre a falência de aclamadas verdades. Se Occam pode ser o princípio feminino capaz de aceitar seus filhos com menores exigências do que o rígido pai, Cao Guimarães opta por brincar com a história sem medo do pecado e na certeza que é o exercício da liberdade que permite a existência da arte.

Das representações do banquete antropofágico que estruturam o mito católico é a criada por Leonardo da Vinci¹³¹ (fig.114) que conquista o imaginário popular ao representar uma das histórias mais dramáticas do evangelho, na qual Jesus anuncia que será traído por um dos apóstolos. De acordo com Gombrich (1972), deve-se imaginar o impacto causado pelo afresco que parecer prolongar as mesas do refeitório do mosteiro com veracidade e realismo. Pela primeira vez na história da pintura, a representação da Santa Ceia inova por compor grupos harmônicos cujos gestos preenchem o quadro de potência ou virtualidade de movimentos.



Figura 114 - Santa Ceia, Leonardo da Vinci, 1495 - 1498

Fonte: *História da Arte*, Gombrich

A presença feminina na Santa Ceia foi integrada ao repertório popular no *best seller* de Dan Brown (2003), *O Código da Vinci*, adaptado por Ron Howard para o cinema em 2006. Protagonizado por Tom Hanks (de *O Naufrago*), o filme gera polêmica por tratar da

¹³¹ O afresco pintado na parede do refeitório do mosteiro *Santa Maria delle Grazie*, em Milão, começou a deteriorar pouco tempo depois de sua execução, devido à pesquisas técnicas de Da Vinci que não lograram êxito.

dessacralização da vida de Jesus, cujos supostos descendentes com Maria Madalena¹³² colocariam em xeque o dogma cristão. De acordo com o livro, Leonardo da Vinci teria pintado Maria Madalena na Santa Ceia e o Santo Graal, cálice sagrado que conteria o sangue de Jesus, nada mais seria que o ventre feminino que gerou os filhos do casal. O caráter ficcional do filme e do livro inclui aspectos verídicos de entidades da Igreja, tornando a trama mais complexa.

Em *E=isto*, os corpos de plástico ou resina estão nus e explicitam o vazio de suas formas., muito embora estejam dispostos de modo a parodiar a Santa Ceia. Que tipos de sentidos adquire uma Santa Ceia na qual Descartes, identificado com a figura de Jesus, é a única personagem viva? Pode ser a representação de um fantasma societal, pilar sobre o qual se construiu uma civilização que dá nítidos indícios de desgaste e ruína. De modo irônico, a cena postularia o fim de uma crença desgastada tanto pela automática repetição ritualística quanto pelo declínio da fé.

Segundo Baudrillard (1991) as imagens passam por quatro fases sucessivas: na primeira refletem uma imagem profunda, na segunda mascaram e deformam a realidade profunda, na terceira mascaram a ausência de realidade profunda e na quarta não têm mais relação com qualquer realidade, sendo seu próprio simulacro. De sacramental, passam a malefício e fingimento até atingir a simulação.

A passagem dos signos que dissimulam alguma coisa aos signos que dissimulam que não há nada, marca a viragem decisiva. Os primeiros referem-se a uma teologia da verdade e do segredo (de que ainda faz parte a ideologia). Os segundos inauguram a era dos simulacros e da simulação, onde já não existe Deus para reconhecer os seus, onde já não existe Juízo Final para separar o falso do verdadeiro, o real da sua ressurreição artificial, pois tudo está antecipadamente morto e ressuscitado (BAUDRILLARD, 1991, p.14).

Ao relacionar jogos de simulação e poder, Baudrillard lembra que as religiões surgem em função da morte de Deus e que a transparência excessiva que caracteriza a vida contemporânea potencializa a simulação decorrente da implosão dos sentidos. Ao afirmar que fotografia e cinema contribuíram para a fim do romance e da história, pontua que o cinema se empenha em ressuscitar os próprios mitos que destruiu, postergando o esquecimento da destruição. A retomada de narrativas históricas, ao recriar fantasmas que alimentam a arte, passa a reorganizar a mitologia ocidental.

¹³² De acordo com Brown e Howard, Maria Madalena estaria no lugar do apóstolo João que, à direita de Jesus é interpelado por Pedro no momento da indagação de Jesus.

Das treze figuras da Santa Ceia, a câmara passa a enquadrar apenas três: Descartes e dois manequins, numa imagem que potencializa o caráter profano que aponto no encerramento de *E□sto*. A recriação irônica do dualismo cartesiano mostra um mundo mais prosaico e menos preocupado com quest es como essência ou “alma” das coisas, contentando-se, ou ainda, nutrindo-se de aparências. Descartes está sentado no degrau que conduz ao interior da loja enquanto duas manequins estão sentadas uma à direita, outra à esquerda. A entrada (ou saída) é local de passagem, umbral bakhtiniano que identifica mudanças e viradas da vida.

O pouco movimento se restringe, como na imagem anterior, às penas do chapéu do filósofo (fig. 115). A imagem de Descartes com duas mulheres nuas acompanha os créditos de direção e roteiro, assinados por Cao Guimarães. O que poderia ser ironia velada, se transforma em graça na estratégia do diretor, que valoriza, em *E□sto*, processos de identificação na construção da personagem.



Figura 115 - Descartes e dois manequins

Cao Guimarães afirma que a criação de Descartes é o resultado da soma do ator João Miguel, Leminski e do próprio diretor¹³³; ao criar uma imagem que se assemelha a cenas de sedução ironiza a sensualidade cinematográfica.

Ao elucidar alguns aspectos da imagem no universo contemporâneo e sua relação com a conquista do presente, Maffesoli lembra que:

¹³³ Ver tópico 6.3.1

A importância da aparência [...] está diretamente ligada ao sentimento do efêmero, à repetitividade do ciclo, ao trágico do destino [...] O impacto da aparência é perceptível em todas as situações da vida social e ao resumirmos em algumas grandes categorias, nada que concerne à relação com os bens, como sexo ou a palavra escapa de sua influência (MAFFESOLI, 1984, p.107).

A distinção entre ser e representar, portanto, se detém no aspecto do parecer, do assemelhar-se a alguma coisa, sem necessitar de um modelo original que seja fonte de semelhança. A aparência, portanto não tem nada a ver com possíveis identidades, “constitui apenas um jogo sem fim de papéis que se trocam e se completam” *id. ibid.*, p.117). Para além da iconolatria e da iconoclastia, que buscam uma referência ou essência das coisas, o simulacro mostra a duplicidade na própria maneira de conceber a imagem, na capacidade de se transformar como aparência, se afastando de qualquer critério de autenticidade.

Para Baudrillard (1991), existem três categorias de simulacros: os naturais se baseiam nas imagens, são otimistas e visam à restituição de uma natureza à imagem de Deus; os produtivos se baseiam na força e na energia, buscando expansão contínua e libertação indefinida; e os de simulação são baseados na informação e no jogo cibernético, pertencendo à hiper-realidade e tendo por objetivo o controle total. Se ao primeiro corresponde a utopia e ao segundo a ficção científica, o que se percebe no terceiro é uma espécie de flutuação ou indeterminação, a qual põe fim não apenas às práticas ficcionais, mas também às teorias. O pesquisador conclui que é a distância entre real e imaginário o dado que permite estabelecer critérios e definir a superação do ficcional pela hiper-realidade: máxima na transcendentalidade da utopia, reduzida na ficção científica e reabsorvida na era implosiva dos modelos. Ao afirmar que não há mais esperança para o sentido, Baudrillard enfatiza que “as aparências, essas são imortais, invulneráveis ao próprio niilismo do sentido ou do não sentido” Baudrillard, , p.20 .

Além das questões maniqueístas que se depreendem da imagem de Descartes com as manequins, duas pessoas colocadas à direita e à esquerda da personagem principal, não deixam de lembrar a crucificação de Jesus, quando ao ladrão que estava a sua direita, arrependido de seus pecados, é prometida a entrada no reino do céu.

6.6.2 Simulacro de milagre

milagre
a lágrima
para

Descartes dentro da loja realiza uma espécie de performance em meio aos manequins. Destacam-se inúmeros tons de pele e estilos de cabelos, definições de tórax e períodos de gestação. Em alguns corpos os membros se articulam em posições diversas, outros são fixos e outros ainda são apenas fragmentos de corpos, como torsos ou cabeças. A nudez, ao mesmo tempo em que evidencia a falta de órgãos genitais, lança uma provocação: é herética na abordagem da Santa Ceia e erótica na dupla de mulheres que cerca o filósofo. A estranha comunidade artificial, de certa forma, é manipulada para criar cenas quase estáticas, nas quais o diálogo entre cinema e fotografia é potencializado.

A presença de manequins no cinema não representa nenhuma novidade e Cao Guimarães não lança mão de qualquer efeito especial ou tecnológico para insuflar vida nos corpos criados industrialmente. Os manequins não querem ser robôs ou autômatos; não tendem a se tornar esculturas pelo acréscimo de qualquer coeficiente artístico, nem fogem a seu destino de estarem numa loja para serem vendidos ou alugados. São manequins que servem para participar de uma espécie de coreografia do diretor, o qual insufla vida nos corpos tal e qual brincadeira de criança, quando bonecos servem de cenário para a construção de histórias, ensaios da vida que se transforma com a experiência lúdica. O tamanho natural, todavia, facilita a atribuição de vida ao inanimado, confundindo fingir, brincar e simular.

Ao considerar que uma das características do diretor de *Estô* é transformar cenas comezinhos em arte pela suspensão do tempo e deslocamento de sentidos, percebe-se o caráter lúdico da encenação: criar jogos metafóricos nos quais o esvaziamento é o próprio sentido da produção. Para Leminski, o “não ter que ter por que” tantas vezes mencionado acerca da produção literária já indica este tipo de envolvimento com a arte contemporânea.

Muito embora a atração exercida pela presença insólita de tais figuras conclame a um desenvolvimento da investigação teórica, mantenho o foco no caráter de simulacro das cenas com manequins. Levo em conta que abrir novo campo reflexivo tiraria o foco da questão central que conduz a pesquisa até o presente momento, que é perceber, trinta e cinco anos depois do lançamento de *Catatau*, o que da “alma” barroca do romance pode ser evidenciado na adaptação de Cao Guimarães. Acrescento ainda duas imagens, as últimas que uso para explicitar a presença da desordem que caracteriza o Neobarroco na contemporaneidade.



Figura 116 - De dentro para fora

A primeira (fig.116) é necessária para mostrar que, em determinado momento, ao invés de contar apenas com a performance de Descartes e manequins, é exibido o outro lado da imagem: visto de dentro da loja, o filósofo está na calçada de meias, camisa e chapéu fingindo lutar esgrima, é o momento do encerramento do filme no qual ele se movimenta pela fachada da loja. Roupas a venda em cabides e anúncios de sanduíches no contracampo fazem a transposição de mundos: alguns homens assistem a filmagem enquanto aguardam a chegada do lanche. Avesso do avesso, campo e contracampo são dobras barrocas no interior da trama euclidiana.

A identificação com a *Santa Ceia* de Da Vinci, de certa forma, trata da organização de um pensamento por meio de uma imagem planar; a profundidade cênica, exercida no interior da loja é delimitada e adequada aos jogos de perspectiva criados com os manequins, objetos que mimetizam o corpo humano. No contracampo, menos delimitado e mais próximo de um espaço cotidiano e verossímil é abandonado o devaneio e estabelecida uma objetividade operacional cuja medida é o sujeito que observa a filmagem para dela fazer parte. Do exercício de criação de possíveis imagens ao registro documental de uma cena de rua (mesmo que acompanhada de um lutador de esgrima sem o florete), o caminho de volta da imersão cinematográfica, em instante algum deixa de manter a qualidade poética.



Figura 117 - Falsa lágrima

A segunda imagem que considero fundamental para encerrar a análise fílmica é a do rosto de uma manequim, que se torna encantadora quando a lágrima derramada banha os nomes de René Descartes e Paulo Leminski (fig.117).

O relato de estátuas que choram integra a mitologia católica e costuma surgir associado à outros milagres; é alvo de constantes investigações por parte da Igreja, que quase sempre comprova a criação fraudulenta das lágrimas de água, óleo ou sangue. Com relatos de acontecimentos em diversas comunidades, a maior parte é atribuída à imagem da Virgem Maria. A teatralização de um falso milagre, no qual as lágrimas não dissimulam nada, nem mesmo seu próprio caráter de falsificação, de certa forma, ao deixarem de consubstancializar conceitos tais como verdade e realidade, promovem uma espécie de relaxamento, fruto da aceitação. No império de Occam, a aceitação do nada é experimentada da mesma forma que a sensação do todo: em momentos fragmentados, cuja concepção não é possível conhecer. Perde-se no tempo as origens do mito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: um inventário de dívidas e gratidões

nossa senhora da luz
ouro do rio belém
que seja eterno este dia
enquanto a sombra não vem

A polissemia sígnica de *Catatau* e *Estó* faz com que a análise do romance e do filme seja permeada por significativa multiplicidade de leituras. Pesquisar adaptação cinematográfica a partir de tais objetos requer a inclusão do constante questionamento que caracteriza as obras de arte. O recorte realizado por Cao Guimarães sobre a obra de Leminski, além de suscitar indagações inerentes à tradução intersemiótica, apresenta transformações estéticas e sociais que caracterizam a atualidade.

Acredito que, ao tecer as considerações finais, seja relevante retomar momentos chave do trabalho e pontuar diretrizes adotadas, indicar necessários desvios e alinhar caminhos ainda por trilhar ou rever. Acima de tudo, permitir que venha a tona o que, nos anos de estudo, tenha se mantido no foco da discussão.

Parece-me que a vitalidade da pesquisa reside na possibilidade de apresentar novo enigma a cada descoberta. Percebo que, no afã de compreender possíveis formas de adaptação, parto em busca de Occam e por ele sou assombrada. O gênio maligno de Descartes, transformado no monstro leminskiano ao qual Cao Guimarães insufla energia, impregna a tese de dúvidas e ambiguidades, adentra o território do sagrado em processos de mitificação e retoma narrativas que estruturam civilizações.

Reviso a problemática da tese que orbita em torno da desconstrução da lógica cartesiana a qual, por acontecer de maneira neobarroquizante, forma de “encarnação” mais afeita ao sensível do mundo, contribuiria para o equilíbrio da cosmovisão contemporânea em relações dialéticas com a razão.

Reorganizo os questionamentos iniciais colocando em primeiro lugar a questão da transmutação da “alma” do livro e do filme, por perceber a direta relação que estabelece com questões crípticas; numa segunda instância priorizo enigmas verificados em ambas as obras; em terceiro lugar trato de indagações acerca da experiência barroquizante que caracteriza a presença cotidiana de Deus do mundo; em quarto teço considerações sobre a traduzibilidade da experiência estética e em quinto ponto alterações socioculturais nos quase trinta e cinco anos que transcorreram desde o lançamento de *Catatau*. Alma, enigma, barroquização, tradução e sociedade são as palavras que delimitam o fechamento do raciocínio sobre a adaptação.

A reorganização das perguntas me trouxe clareza no sentido de repensar o mote leminskiano: a filosofia cartesiana, considerada mito ocidental na transformação contemporânea que relativiza leituras históricas, pode recriar pontos de vista acerca de acontecimentos progressos. A hiper-realidade baudrillardiana permite que se compreenda melhor a dilatação do conceito de real, arejando e tornando mais permeável o compromisso com a verdade. Mesmo diante do risco de que a hiper-realidade se torne mais uma ditadura do pensar, não deixa de ser possível coadunar o caráter profano de uma realidade de simulacros e a presença mítica que transforma a inapreensível origem em histórias para sempre recontadas.

O campo que delimito ou expando com a pesquisa é estabelecido a partir da narrativa literária e fílmica, cujas histórias tratam de uma espécie de “paixão” de Descartes em terras tropicais. Certamente é pela paixão que a experiência barroca se destaca. Resta voltar aos objetos de análise e encerrar um pensamento, mesmo que transitório, já que é este um dos principais atributos de Occam: a constante transformação.

Desconstrução da lógica cartesiana: alma literária neobarroca transmutada em filme, busca de corpo e equilíbrio

Propostas de uma cosmovisão mais equilibrada podem estar contidas na produção de arte, as quais atualizam questões sociais e culturais. Se os processos de sociabilidade se caracterizam pelo esforço em fazer com que o raciocínio seja hegemônico e norteie os hábitos da vida, é justamente o não racional que incita a desordem e move o mundo. São os êxtases barrocos, com curvas e dobras dionisíacas que, ao subverter a linearidade projetual da vida, potencializam percepções movidas por sensibilidade e intuição.

As apropriações recriam mitos e quando a própria religião e história ocidentais se transformaram em mitos, a “alma” religiosa pode ser tratada da mesma maneira. Costumeiramente evitada no ambiente acadêmico pela ausência de argumentos e comprovação científica, a questão anímica encontra no cinema, território da magia e da ilusão, um fértil campo de pesquisa, a partir do qual se discute a “alma” artística¹³⁴.

Longe de questionar a existência da “alma”, identifico seu conceito nos autores que incitaram o questionamento: o cinema impuro de Bazin e o caráter mágico da participação

¹³⁴ Discussão que esteve presente ao longo do século XX em textos de Arte Moderna: Kandinsky e Klee são reconhecidos por abordar a transcendência na pintura, enquanto análises da Escola Metafísica italiana apontam pesquisas na mesma direção; em processos de desmaterialização, à arte e especialmente à pintura, são atribuídas questões da alma e do espírito.

cinematográfica de Morin. Respondo a questão, que é a da possível presença da “alma” de *Catatau* em *Eústo*, a partir de Descartes, Leminski e Cao Guimarães.

Para Descartes (1979), o corpo costuma atuar contra a alma ao qual está unido: o que na alma é paixão, no corpo é ação. Para chegar ao conhecimento das paixões, deve-se passar por um exame das diferenças entre alma e corpo; à alma deve ser atribuído tudo que existe em nós, mas não é do corpo. O pensamento pertence à alma, o calor ao corpo; a morte física não acontece pelo abandono da alma, mas em função da falha no funcionamento da máquina corporal.

Ao postular que existem coisas “al m alma”, para Leminski, a alma pode ser vazia, enigmática, torta, rasa, breve ou vagabunda. Sujeita a ser trocada por um almoço, é capaz de permanecer dividida por duas cidades, se esconder ou ficar em pedaços¹³⁵. O poema “rumo ao sumo” Leminski enfatiza o caráter de interioridade da “alma” e a aproxima do conto de fada, cujas implicações míticas e pedagógicas são amplamente reconhecidas.

[...]
 Raros olham para dentro,
 já que dentro não tem nada.
 Apenas um peso imenso,
 a alma, esse conto de fada.
 (TP, p.267).

Para Cao Guimarães, osso tem alma, hipérbole que consta no título do primeiro filme da Trilogia da Solidão, onde é documentada a vida de Dominginhos, eremita mineiro. Mesmo que não restem dúvidas acerca da existência da alma, me parece que em Descartes ela está mais fora do corpo do que dentro; em Leminski transita socialmente, capaz de articulações externa e internas; e em Cao Guimarães ela é interiorizada e ancestralizada.

Evidências da alma de *Catatau* nos enigmas de *Eústo* implicam aderir à afirmação de Bazin, segundo a qual possível para a “alma” artística se manifestar em outra “encarnação”. A inextricável trama de signos crípticos que potencializa o caráter enigmático das obras é um assemelhar-se mais desmaterializado e conceitual. Outra “encarnação” do romance, o filme tem corpo e linguagens distintos, no qual a “alma” se manifesta de acordo com as necessárias singularidades. Diferentemente do conceito de migração, onde uma mesma “alma” passaria de um corpo a outro, nas obras de arte a “alma” se expande e se intensifica, como se capaz de assumir uma espécie de corpo coletivo.

¹³⁵ Os atributos da alma que seleciono são retirados apenas dos poemas de Leminski.

E=sto faz parte da grande “alma” de *Catatau*, a qual, longe de ter seu sentido desgastado, pode ainda ser composta por novas apropriações. Da mesma forma com que o romance de Leminski passa a integrar a alma cartesiana, o filme de Cao Guimarães, nos momentos mais enigmáticos, se aproxima dos ideogramas japoneses que caracterizam a pesquisa lingüística leminskiana. A cadeia anímica onde coletivo e individual se comunicam é permeada por intensa e constante transmutação, na qual os processos de coletivização não deixam de preservar singularidades.

Enigma barroco em corpo Zen: tradução verbal em som e imagem

Pelo fato de que *Catatau* é um constante desafio para literatos, criei a hipótese que manter o caráter enigmático em *E=sto* teria sido uma das estratégias de Cao Guimarães para a adaptar o romance na forma fílmica. Propus-me a identificar alguns tipos de enigmas no livro e estabelecer relações com os encontrados no filme.

Uma das grandes contribuições da terceira edição de *Catatau*¹³⁶, quinze anos depois da segunda, é o levantamento e publicação de trechos da fortuna crítica; fundamentais também são a criação de um índice onomástico e o detalhamento dos procedimentos neológicos, as “leminskianas”. De acordo com Marta Morais da Costa (2004), coordenadora da pesquisa, as figuras de efeito poético e o hibridismo na formação das palavras inviabilizaram um glossário; para a pesquisadora, a deliberada imprecisão de sentidos criada pelo poeta é adquirida por intermédio de figuras de efeito poético, em palavras formadas por composição, onomatopeia e palavra-valise. O uso de línguas estrangeiras, muitas delas em formas híbridas, engloba tupi, latim, japonês, italiano, holandês, francês, grego, espanhol, italiano e alemão. De Leminski, fazem parte da edição o “lano de *Catatau*”, “Descoordenadas artesianas” e “quinze pontos nos iis”. Acredito que o caráter crítico do romance este a devidamente elucidado.

Dos enigmas fílmicos destaco as cenas da onça pintada, espécie de tributo à montagem analógica, e dança da chuva, experiência com os limites da imagem digitalizada. Enfatizo o inventário de estranhas bestas e enalteço a criação de imagens delirantes no “deserto” de Brasília. Pontuo a performance de Descartes com os simulacros de gente, que são os manequins do encerramento do filme. Trato metáforas e polissemia como fontes de enigmas e percebo na relação focal das imagens um modo de potencializar o trânsito entre figuração e

¹³⁶ Publicada em 2004 pela Travessa dos Editores, a edição é resultado de um projeto da Fundação Cultural de Curitiba coordenado por Décio Pignatari. A pesquisa é realizada por equipe da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, sob responsabilidade de Marta Morais de Costa.

abstração. Identifico, na trilha sonora, o interesse na polifonia, no caráter encantatório do som e no experimentalismo do grupo *O Rivo*.

No livro a quantidade de bichos estranhos é maior do que no filme, incluindo macaco, bicho-preguiça, cobra e tantos mais; as referências a personagens históricas incluem Zenão, Hermes Trimegistus, Hércules, etc. A leitura permite que o texto seja sorvido no tempo desejado, com pressa ou vagar de acordo com o desejo de cada um: rápido como o pensamento contagiante do filósofo em terras estranhas, lento na observação do detalhe, na fruição do fragmento. O tempo fílmico é mais preciso e salvo se estiver sob os olhos do pesquisador, que tende a ver e rever, os oitenta minutos determinam começo e fim. A delimitação temporal cria uma espécie de calma em torno do filme, já que relatos de nunca conseguir terminar a leitura de *Catatau* são uma constante na história do romance. De certa forma e por outros motivos, *Esto* acalma *Catatau*. Talvez o fato de ter sido o romance enigma o objeto escolhido por Cao Guimarães para representar a saga de Leminski, faça com que a ânsia de compreendê-lo seja minorada, transformando a angústia barroca em fruição Zen.

Acredito ainda que a forma adotada por Cao Guimarães para servir de veículo de transporte da “alma” do livro para o filme é se restringir aos fragmentos textuais de *Catatau*, antecedidos pelo prólogo de Descartes. Nos limites de inteligibilidade da linguagem, característica da literatura moderna, parece-me que é o caráter Zen de *Catatau*, que se destaca em *Esto*.

Quase mantras, alguns pensamentos de Descartes, como o que acontece durante a dança da chuva, provêm de trechos mais crípticos do livro e incluem palavras como “monolonge” ou “alemonge”. Creio que criar um subtipo da palavra-valise, a palavra-valise-Zen, evidenciaria o caráter hipnótico e melódico de vocábulos que, além de não possuírem sentido óbvio e unívoco, se voltam sobre a sonoridade vocálica em dobras e curvas barroquizantes. A linguagem ideogramática japonesa, portanto, seria um dos modos de Cao Guimarães dialogar com Leminski.

Experiência neobarroquizante: armadilhas de Occam e transe cartesiano

Com base no termo “leminskada barrocolica” criado por Aroldo de Campos para definir *Catatau* e amparada em conceitos de história da arte, indaguei quais as estratégias da adaptação cinematográfica que explicitam a experiência neobarroquizante no livro e no filme. Lembro que, de modo distinto do conceito renascentista, quando o discurso sobre Deus rege a

produção de arte, no barroco é o caráter de epifania das imagens que evoca o transe que aproxima Deus e mundo ordinário.

As formas barroquizantes apontadas por Haroldo de Campos em *Catatau* transitam por entre o alto grau de ilegibilidade do texto, a polissemia do título, os excessos do absurdo tropical e as mestiçagens reatualizadas por Leminski. O poeta concreto identifica uma espécie de “aclimatação” de referências e, para além das relações que explicitarei no quarto capítulo, acrescenta a dívida de *Catatau* para com o “sermonário barroco de um Vieira¹³⁷” e a “prosa travada de armadilhas” de d. Francisco Manuel de Melo¹³⁸ (CAMPOS In. KTT3, p.237-238).

Em *E□sto*, as formas barroquizantes são evidenciadas nos êxtases de Descartes que delira ou entra em transe. Revelações místicas intraduzíveis podem ser identificadas no trânsito entre foco e ausência de foco, nas escolhas textuais de Cao Guimarães e na montagem fílmica. Recriar mundos, de certa forma, depende da construção renascentista sobre a qual a desordem se insurge na subversão do modelo hegemônico. A existência do barroco e do neobarroco, portanto, depende de uma ordem anterior sobre a qual possa ser instituído um afrouxamento, um arejamento da razão que permita uma espécie de evasão dos sentidos que respeite o espaço do imprevisível e do instável.

A recriação mítica de Occam me parece ser um dos focos da atenção de Cao Guimarães, no que tange à reatualização do barroco na percepção cotidiana. Espécie de sombra de Descartes, consciência do avesso, é o elemento que cria uma das pontes neobarroquizantes entre os séculos XVII e XXI. Sem o perigo da violência da ditadura, enfrenta-se hoje o medo generalizado, fruto de desigualdades sociais, problemas para os quais não se apresentam soluções. A ausência de politização nacional e o crescente apelo às decisões que possam garantir a sobrevivência planetária são fatos que criam uma atmosfera surrealista, diante da qual os sentidos são subvertidos no sentido de suspender a ação e potencializar a percepção. Resta à atualidade recriar mitos para buscar no passado a possibilidade de novos futuros, pois a ancestralidade que une religião e mito tende a se voltar para as forças da natureza, cuja proximidade com o tempo primordial é verificada nas histórias de cosmogonias para as quais o tempo está à disposição de zonas de valor afetivo¹³⁹.

As experiências neobarroquizantes, portanto, são reatualizadas a cada nova leitura do livro, sendo que o filme, certamente, contribui para estabelecer um determinado tipo de

¹³⁷ Padre Antônio Vieira (1651/1725) desenvolve a prosa barroca no Brasil, em sermões pela defesa de índios e alerta aos portugueses sobre os perigos do protestantismo.

¹³⁸ Escritor português (1608/1666) igualmente renomado na Espanha, veio para o Brasil por causa de uma intiga amorosa. As cartas endereçadas ao clero e à nobreza são ilustradas com humor e enriquecidas com citações.

¹³⁹ As trocas entre arte, religião e mito são tema de Pierre Francastel em *Pintura e Sociedade*.

leitura, mais “ecológico” no sentido de exibição do valor da floresta tropical, mais solitário no que se refere à dificuldade de Descartes para encontrar interlocutores, e mais assustador no que tange à presença de Occam em cada curva e dobra da existência.

Experiência estética: sensibilidade e intuição na adaptação cinematográfica

Detenho-me no conhecimento pelo sensível e pelo intuitivo contido na matriz grega da palavra estética (*aisthesis*). Sentir e intuir são faculdades que promovem a ambigüidade em oposição à razão e conduzem ao caráter único e intraduzível da experiência estética. Se a obra de arte é intraduzível *Estáto* não poderia ser uma recriação de *Catatau*, pois a experiência estética seria de uma outra ordem.

Mais uma vez me deparo com a dificuldade de uso dos termos: se pensada no sentido de fidelidade estrita, a intraduzibilidade de qualquer texto é um dado real. Relativizada, a tradução não deixa de ser uma forma de potencializar a fruição estética, pois a arte gera prazer no diálogo com a sociedade. Acrescento ainda que a história de arte possa ser feita de continuidades e/ou rupturas, mas a ideia de originalidade, de marco zero, tantas vezes proclamada, costuma remontar a um estado de pureza difícil de ser concebido. Num mundo sobrecarregado de informação e imagem, à intraduzibilidade é reservado um pequeno espaço, reduto no qual são mantidas características individualizantes em meio à coletivização. Nem tão intraduzível a ponto de não trocar conteúdos, nem tão comunitária a ponto de não se destacar no conjunto das coisas; assim é como entendo a experiência estética, espécie de memória da experiência do sagrado.

A principal suspeita da fruição estética é a razão, pois não é com ela que se aprecia uma obra de arte; sem ela, todavia, qualquer tipo de fruição deixa de ter sentido social, pois não promove a discussão que caracteriza a esfera da produção cultural. Na busca do equilíbrio entre intuição e razão, por vezes me detenho no questionamento da possibilidade da experiência estética, anterior ao discurso que se possa estabelecer sobre ela. A banalização que caracteriza o mundo contemporâneo e atinge a esfera da cultura compromete radicalmente o conceito de arte. Redimensionada para integrar a espetacularização da vida cotidiana, muitas vezes a arte se perde para dar lugar a outra coisa: entretenimento, produto de consumo, plataforma política ou hedonismo narcisista.

Dos conceitos acerca da fruição estética que perderam potência ao longo da construção da tese, poucos restaram incólumes diante do crivo de teóricos que adotei. Em Deleuze, significado e significante, e por extensão, a própria convicção de que as coisas possam

significar alguma coisa esvanece. O termo “conhecimento sensível” resiste a ressacas teóricas, “intuitivo” adquire valor; “sentido” passa a ser suspeito e “razão” migra de heroína/vilã a complemento. Maffesoli e Morin, ao trazerem o sensível para a cotidianidade das percepções, retiram a arte das esferas do insondável e a aproximam de uma poética do dia-a-dia, de um sensível que se dirige mais à qualidade de vida do que ao *status* de grandiosidade ou criação. As teorias pós-modernas, com os conceitos de citação e retomadas, possibilitam esquecer a responsabilidade de ser original, permitindo que se pense em tecer teias, criar tramas, se apropriar de territórios, encontrar nichos de sobrevivência diante do negativismo da civilização atual.

A adaptação ou “tradução intersemiótica” de *Catatau*, *ExIsto* não tem por objetivo proporcionar a mesma experiência estética (o que seria uma impossibilidade), mas estabelecer uma espécie de parentesco, de familiaridade com aquilo que Cao Guimarães percebe na obra de Leminski. Acima de tudo, recriar, me parece, é deixar a obra seguir sua vida estética; é acreditar que a vitalidade de tal objeto de arte pede ou necessita de uma retomada, seja por ainda ter o que falar, seja para evidenciar algo que possa ter passado despercebido. Diante da “alma” de *Catatau*, a liberdade de *ExIsto* deve prevalecer.

Tempo do mito: *ExIsto* trinta e cinco anos depois de *Catatau*

Das questões levantadas, a que deixo para o final é a que se refere aos aspectos socioculturais das obras investigadas: se *Catatau* revela aspectos fundamentais da literatura produzida durante a ditadura militar brasileira, os delírios cartesianos, trinta e cinco anos depois, devem apontar em outra direção. Finda a ditadura, quais aspectos sociais e artísticos se destacam na contemporaneidade?

Para Paulo de Toledo o romance de Leminski é o “estandarte da insubordinação” (TOLEDO, *in* KTT3, p.246) e se aproxima da “s tira menipeia” bakhtiniana que tem por particularidade ser “public stica”, tratando de modo mordaz as ideologias da atualidade. De acordo com o pesquisador e poeta, Descartes e Artischewsky representariam um par cômico carnavalesco, maneira de Leminski ridicularizar os militares. Toledo evidencia ainda a oposição entre guerra e festa, a quebra de barreiras lingüísticas, a utopia e a noção de tempo alegre. Enfatiza que o romance é contra um pensamento único, se transformando em instrumento com funções libertadoras, na contramão da alienação e narcose produzidas pelos meios de comunicação e academias brasileiras.

Em *E□sto* permanece o caráter de carnavalização que aponto na análise de Descartes em Recife, Artischewsky é mencionado apenas uma vez e a dupla que Toledo enaltece como possível par carnavalizado cede espaço para a relação do filósofo com o monstro Occam, devorador de sentidos. Metáforas em Brasília e simulacros de gente são trechos do filme que atualizam o teor do livro, trazendo novo sentido para a narrativa: se a crítica mordaz de Leminski para com a ditadura militar passa a ser observada por um viés histórico no romance, a perda da ideologia pode ser percebida como uma característica da narrativa fílmica relacionada às transformações contemporâneas percebidas por Descartes.

De acordo com Leminski, que completaria setenta anos em 2014:

quando eu tiver setenta anos
então vai acabar esta adolescência
vou largar da vida louca
e terminar minha livre-docência
vou fazer o que meu pai quer
começar a vida com passo perfeito
vou fazer o que minha mãe deseja
aproveitar as oportunidades
de virar um pilar da sociedade
e terminar meu curso de direito
então ver tudo em sã consciência
quando acabar esta adolescência
(TP, p.55).

Finda a adolescência, no ano em que se comemoram cinquenta anos do golpe militar no Brasil e quase trinta da publicação de *Catatau* as transformações sociais mais evidentes no país são o estabelecimento da democracia com eleições periódicas, a tomada do poder pela esquerda petista e o crescimento da bancada evangélica de verve fundamentalista. Miséria e violência, uso abusivo de drogas e perda da ideologia são alguns dos elementos que indicam a probabilidade de que a humanidade se encaminhe para a catástrofe e para o abismo.

Movida por um quadrimotor: ciência, técnica, economia e lucro, a nave espacial Terra, de acordo com Morin, passa por uma degradação generalizada:

o aquecimento global é acompanhado das ameaças que pesam sobre a vida oceânica, da diminuição da biodiversidade animal, do aumento da poluição urbana e da agricultura industrial, que multiplica pesticidas empobrecendo os solos e contaminando os lençóis freáticos (MORIN, 2013, p.20).

A consciência ecológica e sustentável se intensifica em todo o planeta, com a criação de entidades não governamentais voltadas para a preservação da natureza. A ambivalência da globalização inviabiliza uma vida sem medo e o império das incertezas exige que

contradições sejam assumidas e transcendidas. Crisálida que ainda pode se transformar em borboleta, para Morin a Terra precisa de processos coletivos e solidários para poder ingressar numa nova fase, na qual as apostas e as estratégias são fundamentais na mudança de direção rumo à preservação da vida. Um dos poucos otimistas no que concerne às aventuras do planeta lembra que a imprevisibilidade do futuro é a única certeza, tanto para o bem, quanto para o mal.

Voltar-se ao mito, na tentativa de encontrar no passado algo que revele a possibilidade de um futuro, é uma das estratégias adotadas para manter a crença na permanência da vida. Para Pierre Francastel, o pensamento coletivizante que caracteriza a relação com o arcaico repousa também “na evidência de que os fenômenos da natureza e os da vida individual e social são integrados e todos só têm o valor de signo em relação à realidade única que é a força vital (FRANCASTEL, 1990,p.95).

Muito embora as grandes mitologias humanas apontem a presença da divindade na transcendência ou num para além da razão, a desconstrução da lógica cartesiana em *Ésto* reitera questões mitológicas de modo diverso da abordagem de *Catatau* aposta na “rande-Mãe” e no retorno ao sens vel. Creio que a ênfase no feminino, no final do filme é um dos indícios das alterações sócio-culturais ocorridas nos últimos trinta e cinco anos.

Depois do fim: mito e arte

Todo fim não deixa de ser um apocalipse, e quando a dedicação é intensa, o medo de terminar é ainda maior. Entregar ao mundo é perder para mim mesma e, na medida em que digito as últimas palavras, desejo ao texto que tenha a sorte de encontrar interlocutores para além daqueles que escolhi por mérito e confiança. Espero não ter cometido nenhum equívoco muito grave nas apropriações teóricas, nem ter deixado de lado aspectos fundamentais de conceitos adotados. Deparei-me com contradições às quais não me detive e enfrentei paradoxos inextrincáveis, acerca dos quais não ousei me pronunciar.

Devo a mim mesma uma nova leitura de *Agora é que são elas*, animada por Boris Schnaiderman, que condena o poeta paranaense pela pouca valorização que dedica ao seu segundo e último romance. Espero conseguir manter a parceria que inventei com Leminski,

não mais por considerar necessária a retomada da obra¹⁴⁰, mas pelo simples prazer de leminskiar.

Confesso que os labirintos da semiótica, ao invés de se mostrarem mais claros, se tornam, a meu ver, cada vez mais enigmáticos e surpreendentes. Sei de antemão, que estou fadada a conviver com o estudo dos signos, mas confesso não me sentir suficientemente segura para tratar disso em voz alta; lanço a mim mesma o desafio, na esperança de comover a perita Denise Guimarães, orientadora da tese, a me manter próxima de seu círculo de atenção e pesquisa.

Apaixonei-me pelo estudo da mitologia, percebendo que a relação com as apropriações artísticas pode render bons trabalhos. Aprender mais sobre a potência das imagens e do imaginário, em seu vínculo com a ancestralidade é garantia de discussão sobre arte, o que não deixa de me dar prazer.

Minha gratidão imensa ao cinema, fábrica de sonhos, máquina de ilusões, espaço da distração e tempo da reflexão. Penso que minha tendência a gostar do complexo e do difícil, me manterá atenta à relação entre cinema e sociedade.

Terminada a tese, o que fazer com a companhia de Occam, despertado que foi pela curiosidade científica? Procurar vencê-lo distraidamente como Leminski; travar um duelo como Descartes ou conquistá-lo com silêncio e calma como Cao Guimarães? Ao realizar a adaptação cinematográfica de *Catatau*, o cineasta recria não apenas um livro, mas um mundo no qual o equilíbrio entre razão e emoção é conseguido pela reatualização do mito.

Querer descobrir quem pôs a luz no cu do vaga-lume, tarefa de uma trupe de curiosos na qual me incluo, deu nisso: mito, arte e pesquisa científica orquestrados na busca de comprovar a necessidade da arte na vida cotidiana.

¹⁴⁰ Quando iniciei meus estudos sobre Leminski, a maior parte das edições de seus livros estava esgotada, situação que se alterou radicalmente nos últimos sete anos.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Daniel. *Poesia e pensamento no Catatau, de Paulo Leminski*. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências e Letras da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/brp/33004153015P2/2007/abrao_d_dr_sjrp.pdf> Acesso em: 10 jul. 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2012.

ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ALEI, Ricardo. “O corpo da voz na poesia-música de Paulo Leminski”. In: CALIXTO, F. e DICK, A. *A linha que nunca termina pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004, pp.289-296.

ALMEIDA, Rafael. Da janela do meu quarto: diálogos (im)prováveis. Revista Rumores – Edição 9, volume 1, Janeiro-Junho de 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51242/55312>>. Acesso em: 4 dez. 2013.

_____. O estatuto político da amizade: a alma do osso, de Cao Guimarães. Revista Galáxia nº 25, pp.111-122, jun. 2013. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/10274/11444>> Acesso em: 24 mai. 2014.

AMORIN, Marília. Cronotopo e Exotopia. In: BRAIT, Beth. *akhtin: outros conceitos-chave*. 1.ed., São Paulo: Contexto, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANDREW, Dudley. *Adaptation*. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers, 2000, pp.28-37.

ANJOS, Moacir dos. Ver é uma fábula. Itaú Cultural: 2013. 9:21m. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=162yuWjrZAs>>. Acesso em: 18 jun. 2014.

ANTUNES, Arnaldo. *Site Oficial*. Disponível em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br>>. Acesso em: 8 mai. 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Edipro, 2011.

ARNHEIM, Rudolph. *Arte e percepção visual – uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: EDUSP, 1980.

A _____, Ademir. “aulo Leminski 20 Anos em outras Esferas”. Ocupação. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/>>. Acesso em: 4 nov. 2009.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2011.

_____. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *O olho interminável [cinema e pintura]* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUTRAN, Arthur. O pensamento industrial cinematográfico em tempos neo-liberais (1990-1993). In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico. (Org.). *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo: Annablume, 2008, v. 1, pp.351-357.

AVELAR, José Carlos. O Acidente do Pintor. *Escrever cinema / textos e notas críticas de José Carlos Avelar*. Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/Acidente.htm>>. Acesso em: 1 mai. 2014.

_____. O Artista e seu Modelo. *Escrever cinema / textos e notas críticas de José Carlos Avelar*. Disponível em: <<http://www.escrevercinema.com/Labellenoiseuse.htm>>. Acesso em: 1 mai. 2014.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, s/data.

_____. *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas Literarios y Estéticos*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1986.

BARBOSA, Frederico. Elogio da hipérbole. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio8.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulacres*. Lisboa: Relógio d'gua, 1983.

BAZIN, André. *Adaptation, or the Cinema as Digest*. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers, 2000, pp.19-27.

BELLOUR, Raymond. *Entre imagens [foto, cinema, vídeo]*. Campinas: Papirus, 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BONVICINO, Régis. Com quantos paus se faz um Catatau. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio22.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

BRAGA, José Luiz. Nem rara, nem ausente – tentativa. *MATRIZES*, ECA / USP Ano 4 – nº 1 jul./dez., pp. 65-81, 2010. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/179>> Acesso em: 15 jun. 2011.

BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. *In*: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristovão, CASTRO, Gilberto de (orgs.), Brait, Beth... *et al. Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 1996.

BRACKHAGE, Stan. Metáforas da visão. *In*: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2008, pp.341-352.

BRASIL, André. *Quando as palavras cantam, as imagens deliram*. Revista Cinética, 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/aboioandarilho.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2011.

BUÑUEL, Luiz e DALI, Salvador. *Um cão andaluz*. p/b, mudo, 15 min., 1929. DVD Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YJCcLbtSD6o>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

BURCH, Noël: Como se articula o espaço-tempo. *In*: *Práticas do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973, pp. 11-26. Disponível em: <<http://xa.yimg.com/kq/groups/18176607/1343641872/name/Livro+Praxis+do+cinema+-+Noel+Burch.pdf>> Acesso em: 12 abr. 2013.

CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

_____. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Atena, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Alamão da Ossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Haroldo. Transluciferação. *In*: PLAZA, Júlio (org.) *Transcriar*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/USP, 1985, pp.5-8.

_____. (org). *Deograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CARDOSO, Maurício Mendonça. Ler pelo não: a tradução nos vãos do não dito. *In*: *A pau a pedra a fogo a pique* dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010, pp.140-171.

CAUDURO, Flávio Vinicius e RADHE, Maria Beatriz Furtado. Algumas características das imagens contemporâneas. *In*: *Revista Fronteiras – Estudos midiáticos*. VII(3): 195-205. São Leopoldo, RS: UNISINOS. Setembro/dezembro 2005.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DAMÁSIO, Antônio R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- DELEUZE, Gilles. *Cine e Merz e as imagens*. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- _____. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 1. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 2. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- _____. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DEREN, Maya. *Cinema: o uso criativo da realidade*. In: Revista Devires, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, pp.128-149, jan/jun 2012. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v9n1/download/08-maya.pdf>> Acesso em: 6 mai. 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DESCARTES, René. *As Paixões da Alma*. In Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1979.
- _____. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Meditações Metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- _____. *Meditações sobre Filosofia Primeira*. Campinas: UNICAMP, 2008.
- _____. *O mundo ou o tratado da luz e O Homem*. Campinas: UNICAMP, 2009.
- DESIDÉRIO, Erasmo. *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- DICK, André e CALIXTO, Fabiano (orgs.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DONIS, Dondis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DOS ANJOS, Moacir. *Ver é uma fábula*. Itaú Cultural: 2013. 9:21m. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=162yuWjrZAs>>. Acesso em: 18 jun. 2014.
- DUNNING, William V. *Changing images of pictorial space—a history of spatial illusion in painting*. Syracuse: Syracuse University Press, 1991.
- _____. *Roots of Postmodernism*. Englewood Cliffs NJ: Prentice-Hall, Inc., 1995.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2005.

ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EISENSTEIN, Serguei. Dramaturgia da forma do filme. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, pp. 49-71. Disponível em: <<http://rafaelbouglex.blog.com/files/2011/11/A-FORMA-DO-FILME-Eisenstein-Sergei.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2013.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1990.

EXISTO. In: Revista Taturana: cinema, literatura, fotografia & design. Disponível em: <<http://revistaturana.com/2011/01/12/ex-isto/>>. Acesso em 7 dez. 2012.

FARIAS, Agnaldo. *XXXI Bienal de São Paulo – Iconografias Metropolitanas – Brasil*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.

FARKAS, Solange. *Passatempo*. Catálogo da exposição Passatempo. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2012. Disponível em: <<http://www.nararoesler.com.br/textos/cao-guimaraes>>. Acesso em: 7 ago. 2013.

FELINTO, Erick e BENTES, Ivana. *Avatar – O Futuro do Cinema e a Ecologia das Imagens digitais*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRÓES, Elson. Kamiquase: o poeta caiu na rede. In: CALIXTO, F. e DICK, A. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, pp.273-281.

_____. *Site Iluminuras*. Disponível em: <<http://www.iluminuras.com.br/v1/verdetalheslivros.asp?cod=468&txtBusca=Literatura%20Brasileira&autor=Paulo%20Leminski>>. Acesso em: 29 jul. 2013.

FROST, Robert. *Stopping by Woods on a Snowy Evening*. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/171621>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano. *XXXV Bienal de São Paulo – Cleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos, v.1*, São Paulo, 1996.

FURTADO, Jorge. *A Adaptação Literária para Cinema e Televisão*. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo, RS, 2003. Disponível em: <http://www.casadasmusas.org.br/filosofia_Adaptacao_literaria_cinema_televisao.htm>. Acesso em: 01 mai. 2011.

GATTI, José. *Estética da desintegração* – Matthias Müller filma Brasília. In: Devires – cinema e humanidades. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - vol. 7, n.1, 2010, pp. 166-183.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOFFMAN, Ervin. *A Apresentação do Eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Imagem – um estudo da psicologia na representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. A necessidade da tradição: uma interpretação da poética de I. A. Richards. In: WOODFIELD, Richard (org.). *Gombrich Essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Buckmann, 2012, pp. 169 -188.

_____. *História da Arte*. São Paulo: Zahar Editores, 1972.

GONÇALVES, Osmar. *Narrativas sensoriais e a lógica do sensível em Cao Guimarães*. In: XIII Estudos de cinema e audiovisual SOCINE. São Paulo: 2012. pp.213-224. Disponível em: <http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2013

GUIMARÃES, Cao. *A arte do sentido*. Entrevista cedida a Gabriel Carneiro. In: Revista de Cinema. Ano XII, mai/jun de 2011. São Paulo: Editora Única, pp. 20-24.

_____. Cinema de cozinha. Texto da Mostra retrospectiva “Cinema de Cozinha”. São Paulo: 2008. Disponível em:<<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

_____. Entrevista cedida a Cezar Migliorin. In: *A superfície de um lago – bate-papo com Cao Guimarães*. In: Revista Cinética: cinema e crítica, Rio de Janeiro, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2009.

_____. *Ex-isto*. DVD, 86 minutos, digital, estéreo, Brasil, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wr-D5t2uhIc>>. Acesso em: 12 mar. 2014

_____. *Ex-isto*. Entrevista cedida à Revista Taturana. Disponível em: <<http://revistataturana.com/2011/01/12/ex-isto/>>. Acesso em: 7 dez. 2011.

_____. *Histórias do não ver*. Rio de Janeiro: Pogobó. 2013.

_____. *Jogo de ideias*. Entrevista cedida a Claudiney Ferreira. Instituto Itaú Cultural. São Paulo: 2011. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/canal-video/cao-guimaraes-jogo-de-ideias-2011>>. Acesso em: 7 jan. 2014.

_____. *Ver é uma fábula*. Exposição individual. Instituto Itaú cultural: São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://novo.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/ver-e-uma-fabula-mostra-de-cao-guimaraes>>. Acesso em: 30 mai. 2014.

IMA E , Denise A. D. “A poesia de Paulo Leminski capricho, irreverência e paixão”. *Revista Letras UFP*, Curitiba, número 38, pp. 85-93, 1989.

_____. *Comunicação e Estética nas Mídias Audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. *O hibridismo no cinema contemporâneo*. In: Comunicação e Imagem. Rio de Janeiro: Contracampo - Universidade Federal Fluminense, 2005, pp. 7-24.

_____. *Inscrições renascentistas sob a “pele” barroca: uma leitura de Prosperos Books, de Greenaway*. In: ARAÚJO, Denise e BARBOSA, Marialva (org): *Imagíbrida: comunicação, imagem e hibridação*. Porto Alegre: Editoraplus, 2008, pp. 52-74.

_____. *Interfaces do cinema multimidiático de Peter Greenaway*. In: HAMBURGER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO Tunico (orgs.). *Estudos de cinema - SOCINE IX*, São Paulo: Annablume, 2007[b], pp. 341-348.

_____. *Produções poéticas em mídias digitais* – Os Clipoemas. *Revista Aletria*, UFMG, julho - dezembro de 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_dadg.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto – PUC, 2010.

GURGEL, Nonato. Pelos Labirinterários do Catatau. In: *Arquivo de formas*. Disponível em: <<http://arquivodeformas.blogspot.com.br/2009/12/peloslabirinterarios-do-catatau.html>>. Acesso em: 14 set. 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. A redescoberta da ideologia: o retorno do recalcado nos estudos midiáticos. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart e SACRAMENTO, Igor (orgs). *Mikhail Bakhtin: Linguagem, cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro & João editores, 2010.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem* – CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. *Studies*, 1984. Disponível em http://classweb.gmu.edu/sandrew3/misc/nlr142jameson_postmodernism.pdf> Acesso em: 24 mai. 2012.

JANSON, Horst Waldemar. *História da Arte – Panorama das artes plásticas e da arquitetura da pré-história à atualidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios Críticos*. Curitiba: Criar, 1986.

_____. *Catatau* – um romance idéia. Curitiba: Grafipar, 1975.

_____. *Catatau* – um romance idéia. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

_____. *Catatau* – um romance idéia. São Paulo: iluminuras, 2013.

_____. *Distraídos Venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

_____. *Ensaio e anseios críticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

_____. *Ensaio e anseios críticos*. Campinas: UNICAMP, 2011.

_____. *Estranho*. In: Alice Ruiz e Áurea Leminski (org.). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba; SP: Iluminuras, 1996.

_____. *icolau*. Entrevista concedida a Denise Guimarães. Curitiba. Ano 3, número 19. Secretaria de Estado da Cultura. Imprensa Oficial do Estado do Paraná. Janeiro de 1989, pp. 6-10.

_____. *Mltiplo Leminski*. Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer. Curitiba, 2013.

_____. Leminski Curitiba, poesia: três antologias. *icolau*, Curitiba, Ano 1, número 1. Secretaria de Estado da Cultura. Imprensa Oficial do Estado do Paraná. Julho de 1987b, p.17.

_____. *Paulo Leminski – Série Paranaenses*. Curitiba: Ed UFPR, 1994.

_____. *oda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Transcrição das falas de *Ervilha da Fantasia*, realizada por Vicente Duque estrada. *h*: Rio – Artes & Literatura, dez. 1991, pp. 22- 23.

_____. Um poeta além do porquê. *Medusa*. Revista de poesia e arte. Número 6. Curitiba. Agosto e setembro de 2009.

_____. *Vida*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

“Leminski Multim dia”. CD-Rom.

LEMOS, Carlos de Almeida. *A imitação em Aristóteles*. Anais de Filosofia Clássica, vol. 3 nº 5, 2009. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~afc/2009/LEMOS.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2013.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Entre Percurso e Vanguarda*: alguma poesia de Leminski. São Paulo: Annablume, 2002.

LINS, Consuelo. Experiência sensível e vida ordinária em Cao Guimarães: uma análise das obras *Esto* e *Passatempo*. In: XXII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal da Bahia, 04 a 07 de junho de 2013. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_2082.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2014.

_____. *Esto*: Descartes como *figura estética* do cinema de Cao Guimarães. In: GONÇALVES, Osmar (org). *Narrativas Sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, pp. 83-102. Disponível em: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2014/04/osmar_miolo_saida_baixa_2014-05-09.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2014.

_____. *Passatempo*: Cao Guimarães e a suspensão do tempo. s/d.a. Disponível em: <www.cao.guimaraes.com/textos/>. Acesso em: 7 jan. 2014.

_____. Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea. In: MACIEL, Kátia. Transcineas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. Disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2012.

_____. Tempo e Dispositivo nos Filmes de Cao Guimarães. s/d.b Disponível em: <www.caoguimaraes.com/.../tempo-e-dispositivos-nos-filmes-de-cao-guim...>. Acesso em: 14 jun. 2014.

_____. Cao Guimarães e a suspensão do tempo. In: MACIEL, Katia e FLORES, Livia (org.). *Instruções para filmes*. Rio de Janeiro: +2 Produções, 2013, pp. 87-93. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/textos/>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

MACHADO, Arlindo. *O Diálogo entre Cinema e Vídeo*. Revista USP, São Paulo, nº. 19, 1993, pp. 122-135.

_____. *Pré-cinemas e Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *Elogio da Máquina Sensível*. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. *O Fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *O Tempo das Tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MANDAGARÁ (RIBEIRO), Pedro. *História da Edição do Catatau, de Paulo Leminski*, 2009. In: Anais da IX Semana de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2009, pp. 123-135. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/IXsemana-deletras/com/Pedro_Mandagara.pdf> Acesso em: 15 jul. 2013.

MANOVICH, Lev. Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições. In: LEÃO, Lucia. *O chip e o caleidoscópio*. Reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: SENAC, 2005, pp.25-50.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. Paródia e Parataxe no *Catatau* de Paulo Leminski. In: Revista Odisséia, PPgEL. UFRN, nº 6, jul.dez. 2010. ISSN 1983.2435. Disponível em:<www.periodicos.ufrn.br/index.php/odisseia/article/download...>. Acesso em: 22 jul. 2013.

MARQUES, Fabrício. *Ação em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTIN, Marcel. *Uma linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MEDEIROS, Jotabê. *Caixa de Leminski com fotos, vídeos e painéis é revelado em SP*. 25 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,bau-de->>

leminski-com-fotos-videos-e-paineis-e-revelado-em-sp,440804,0.htm>. Acesso em: 31 mai. 2010.

MELO, Tarso de. *Qualigrafeira* (sobre *Catatau* de Paulo Leminski), *Jornal Viola de Cocho*. Mato Grosso do Sul, 1998. Disponível em:<<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/qualigraf.htm>>. Acesso em: 26 jul. 2013.

MELO E CASTRO, Ernesto M. de. *As fontes, as ruínas e o Caos* (notas sobre Barroco, Neobarroco e MetaBarroco na Poesia Portuguesa da Segunda Metade do Século XX). In: MELO E CASTRO, Ernesto M. de; GOTLIB, Nádia Baitella (org.). *O Fim Visual do Século XX e outros textos Críticos*. São Paulo: EDUSP, 1993, pp. 265-309.

MIGLIORIN, Cezar. *A superfície de um lago – bate-papo com Cao Guimarães*. In: *Revista Cinética: cinema e crítica*, Rio de Janeiro, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>>. Acesso em: 16 mar. 2009.

MIKOSZ, José Eliézer. *A Arte Visionária e a Ayahuasca – Representações Visuais de Espirais e Vórtices Inspiradas nos Estados Não Ordinários de Consciência (EPOC)*. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. Disponível em:<http://www.anppas.org.br/novosite/arquivos/arte_visionaria_mikosz.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2014.

MILLA C, Aramis. “projeto nacional do golden boy”. de fevereiro de . Disponível em:<<http://www.millarch.org/artigo/o-projeto-nacional-do-golden-boy-leminski>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

MOREIRA, Paula Renata Melo. *Ensaio de Paulo LEMINSKI: panorama de um pensamento movente*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-8GYNYL/tese_paula_renata_melo_moreira.pdf?sequence=1> Acesso em 30 jun. 2013.

MORIN, Edgar. *A alma do cinema*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

_____. *A via para o futuro da humanidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 2013.

_____. *As Estrelas – Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Meus Demônios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Um ao abismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

MORIN, Edgar e VIVERET, Patrick. *Como viver em tempo de crise*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2013

NAVES, Rodrigo. *A Forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A calma dos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/52981078/Os-ultimos-dias-de-pauperia-1>> Acesso em: 4 mar. 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano – um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NOVAES, Adauto (org). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVAIS, Carlos Augusto. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau*, de Paulo Leminski. Tese (doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <<http://www.biblioteca.digital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7DHF3S>>. Acesso em: 15 jul.2013.

O GRIVO. *Site oficial*. Disponível em: < <http://ogrivo.com/?p=145>>. Acesso em 10 set. 2013.

O'CONNOR, J.J. e ROBERTSON, E.F. *William of Ockham*. Disponível em: <<http://www-history.mcs.st-and.ac.uk/Biographies/Ockham.html>>. Acesso em: 4 nov. 2013.

“ C A ”. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao> . Acesso em: 4 nov. 2009.

OLIVEIRA, Wagner de. *Os superpoderes dos vagalumes*. Revista Galileu.globo.com. 2002, s/p. Disponível em: <http://galileu.globo.com/edic/96/nossa_terra1.htm>. Acesso em 18 set. 2013.

OLIVIER, Laurence. Hamlet. p/b, som, 155 min., 1948. DVD. Fragmento disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vk0Qytn6iQM>> . Acesso em: 12 jun.2014.

PAGLIA, Camille. *Personas seculares: arte e decadência De Nefertiti a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PARENTE, André e CARVALHO, Victa de. *Entre cinema e arte contemporânea*. Revista Galáxia, São Paulo, nº 17, pp. 27-40, jun. 2009.

Elson, Elson Brissac. “Cinema e pintura – a pintura, a fotografia, o cinema e a luz”. In: XAVIER, Ismail (org). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Catedra, 2009.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época – poesia marginal anos 60* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

“erhappiness”. Disponível em <http://perhappiness.multiply.com/photos>. Acesso em: 22 mai. 2010.

PIERRE, Sylvie. Trópicos da fome e do sonho. In: *lauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996, pp. 123 – 137.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Leminski, tal que em si mesmo*. Revista USP, set. out. e nov., 1989. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/03/12-leyla.pdf>. Acesso em: 7 fev. 2014.

PIGNATARI, Décio. *Informação e linguagem comunicativa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Semiótica da Arte e da Arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE, Eusa. “Metaformoso”. In CALIARI, Fabiano e DICICCO, André orgs. *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004, pp. 305 - 310.

PLAZA, Julio. *Radical e intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Oriás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem cênica*. Campinas: Papyrus, 2012.

RISÉRIO, Antônio. Cartesanato. Revista José, 1976. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio24.htm>. Acesso em: 12 fev. 2014.

ROCHA, Marília Librandi. *Outras palavras* do Catatau de Paulo Leminski em três tempos. *In*: Revista Brasileira de literatura Comparada. Rio de Janeiro: ABRALIC, nº 9, 2006, pp. 243 - 258.

ROSSELINI, Roberto. Cartesius, 1974. 162 min. Cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T9cq7G8hoAE>. Acesso em: 15 jul. 2012.

ROSSINI, Miriam de Souza. *Diferentes concepções do popular no cinema brasileiro*. In: Esther Hamburger; Tunico Amancio; Gustavo Souza; Leandro Mendonça. (Org.). Estudos de Cinema Socine, Ano IX. Estudos de Cinema Socine, Ano IX. 1ed. São Paulo: Annablume, 2008, v. 1, pp. 359 - 366.

RUIZ, Alice. *Com quantos versos de faz uma vida*. Tablóide Memória de Vida. Curitiba, 23 ago. 1989, pp.30-31.

SAKAI, Suzana. Do papel de embrulho ao Impressionismo. *In* Arquivo Zashi; portal Nippobrasil, 2008. Disponível em: <http://www.zashi.com.br/especial/07a.php>. Acesso em: 2 set. 2014.

SALES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema e trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ACERTE, Miguel. “A Ascensão de Paulo Leminski”. *Revista Uniletras*, Número 1. Volume 25, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/131/129>>. Acesso em: 22 mai. 2010.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2008.

SANTANA, Ivan Justen e GALINDO, Caetano Waldrigues. James Paulo Joyce Leminski. *Unletras*: A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba: Imprensa Oficial, pp.76-102.

SCHNAIDERMAN, Boris. Boris Schnaiderman – Ocupação Paulo Leminski (2009) parte 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bkY1NHOazGU>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

_____. *Em torno a um romance enfeitado*. *Unletras*: Revista da USP, nº 3, set.- nov., 1989, pp. 107-112. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25487/27233>>. Acesso em: 24 mai. 2013.

_____. *Tradução, Ato Desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SCHLEDER, Evaldo. *Paulo Leminski, uma saga polaco-africana tupiniquim*. *Unletras*: revista brasileira de literatura, ano V, São Paulo: Lemos Editorial & Gráficos Ltda., jan. 2002.

SCHUMANN, Werner. *Ervilha da Fantasia* – uma ópera leminskiana. 1985. Curitiba: apoio cultural Caixa. 60 minutos. VHS e DVD.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação literária no cinema brasileiro contemporâneo: um painel analítico*. Edição 4 | Janeiro-Abril de 2009. Disponível em: <http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=101> Acesso em: 01 mai. 2011.

SODRÉ, Muniz. *As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

_____. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. *Platão e a crítica mimética: mimese*. Cadernos de Filosofia da Universidade Federal de Sergipe. Ano 5, fascículo XI – volume 5. Janeiro / junho 2009. Disponível em: <http://200.17.141.110/periodicos/cadernos_ufs_filosofia/revistas/ARQ_cadernos_5/jovelina.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2013.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *Akhutin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Jersey: Rutgers, 2000, pp.54-76

SABOURAUD, Frédéric. *La adaptación en el cine necesita historias*. Madrid: Paidós, 2010.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. Período Nassau. In: BARDI, Pietro Maria... *et al. Arte no Brasil*. São Paulo: Abril, 1979, pp.58-83.

TEIXEIRA COELHO, José. *Semiótica, informação e comunicação: diagrama da teoria do signo*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Moderno, pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalingüísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

TEZZA, Cristóvão. Sobre o autor e o herói - um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto de (orgs.), Brait, Beth... *et al. Diálogos com Akhmatova*. Curitiba: UFPR, 1996.

THOMPSON, John B. *The New Visibility*. In: *Theory Culture Society*. Disponível em: <<http://tcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/22/6/31>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VELOSO, Caetano. Site oficial. Disponível em: <www.caetanoveloso.com.br/>. Acesso em: 26 out.2014.

_____. *Muito dentro da estrela azulada*. LP, Rio de Janeiro: Philips, 1978.

WISNIK, José Miguel. *Um link para Leminski*. Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 27. abr. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/link-para-leminski-8222688>> Acesso em: 29. jul. 2013.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte o problema do estilo na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Petrópolis: Vozes, 1996.

WOODFIELD, Richard (org.). *Ombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. São Paulo: Graal, 2008.

_____. *O cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. Maquinações do olhar a cinefilia como “ver al m”, na imanência. In MÉTOLA, Ana Silvia Lopes Davi, ARAÚJO, Denise Correia; FERNANDA, Bruno (orgs.), *Imagem, visibilidade de cultura midiática*. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007, pp.21-46.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico* a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. “ m rankenstein razoavelmente honesto”. Entrevista concedida a Luiz Andreolli, nov. 1999. Disponível em: <<http://luizandrioli.com/blog/?p=59>>. Acesso em: 4 abr. 2009.

IBIDI, Marcos. “Branco de alma negra o macumbeiro paulo Leminski”. Coleção: *Os negros*. Fascículo 9. Editora Caros Amigos, s/d, pp. 270-271.

CLAUDE, Juliana. “ Paradigma de Imagem”. revista *Semiosfera*, nº 3, Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera01/representacao/txtsimb2.htm>>. Acesso em: 25 nov. 2008.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Catedra, 2007.