



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RODRIGO SOUZA GROTA

**A POÉTICA DE GARCIA LOPES E A POTÊNCIA DO FALSO
A PARTIR DA CRIAÇÃO DOS DUPLOS EM *SATORI USO***

Londrina
2009

RODRIGO SOUZA GROTA

**A POÉTICA DE GARCIA LOPES E A POTÊNCIA DO FALSO
A PARTIR DA CRIAÇÃO DOS DUPLOS EM *SATORI USO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Dantas da Silva.

Londrina
2009

RODRIGO SOUZA GROTA

**A POÉTICA DE GARCIA LOPES E A POTÊNCIA DO FALSO
A PARTIR DA CRIAÇÃO DOS DUPLOS EM *SATORI USO***

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Loredana Limoli
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 30 de março de 2009.

Para Roberta Shizuko Takamatsu,
que, assim como o cinema,
me desperta uma entrega incondicional.

AGRADECIMENTOS

Confesso que na vida e na arte sempre achei que o melhor era não compreender. Ainda mais se a análise partisse de uma obra criada parcialmente pela minha imaginação. Esse foi o sentimento presente no início desse trabalho, e que agora se revela totalmente oposto: ao tentar analisar parte do que criei junto a uma imensa equipe e grupo de amigos, pude constatar que investigar as origens da nossa imaginação pode ser tão prazeroso e ilustrativo como a tarefa de torná-la real. Assim, inicio os agradecimentos por este trabalho à professora Marta Dantas, que me orientou em todas as etapas dessa pesquisa, incluindo os momentos mais obscuros, e também os momentos mais lúcidos, me ajudando a encontrar no diálogo com outras linguagens a força oculta que havia na poesia de Rodrigo Garcia Lopes e seu Satori Uso. Agradeço também a esse poeta notável, Garcia Lopes, que embora pouco estudado na Academia, revela grandeza e solidez em sua poética. Relembro o apoio da pesquisadora Gabriela Canale Miola, cuja iniciativa foi essencial para que eu me aventurasse no campo das letras. Afirmino também a gratidão aos amigos Rodolfo Arruda Leite de Barros, José Alves de Lima Aguiar, José de Resende Junior, Bruno Luís Margraf Gehring, Argel Medeiros da Silva, Guilherme Peraro, Artur Ianckiewicz Filho, Ygor Raduy, Miguel Vieira, Maurício Arruda Mendonça, Vinícius Silva de Lima, Sálvio Fernandes Melo, Luciano Gatti e Aurélia Hubner, que muito me apoiaram nas mais diversas formas. Destaco o vínculo afetivo com os professores Volnei Edson dos Santos (que desde 1997 me orienta) e mais recentemente com Frederico Augusto Garcia Fernandes. Retribuo também toda a ajuda oferecida pela CNPQ (apoio material) e pelos funcionários da Pós-Graduação em Letras da UEL, além de assinalar que esse trabalho não teria sentido sem as observações, estímulos e afetos de Sirlei Batista e Roberta Shizuko Takamatsu. Um último obrigado ao amigo Jim Kleist, que mesmo imaginário, tornou tudo isso real.

Nosso ser consiste somente numa possibilidade de ser.
Ao ser não lhe resta nada senão ser-se.
Sua falta original – ser fundamento de uma negatividade –
obriga-o a criar sua abundância ou plenitude.
O homem é carência de ser mas é também conquista do ser.
O homem é lançado para nomear e criar o ser.
Essa é sua condição: poder ser.

Octavio Paz

GROTA, R. S. **A poética de Garcia Lopes e a potência do falso a partir criação dos duplos em Satori Uso.** 2008. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

RESUMO

Este trabalho relaciona a poética do escritor londrinense Rodrigo Garcia Lopes a princípios deleuzianos como “a potência do falso” para investigar a criação dos duplos no filme *Satori Uso*. A análise destaca o diálogo proposto pela poética de Garcia Lopes com outras linguagens como as artes visuais e a música, ressaltando as relações entre poesia e “cinema de poesia”. Princípios centrais à lírica moderna como “alteridade” e “despersonalização do eu” reforçam a análise da criação dos duplos Satori Uso e Jim Kleist, discutindo também conceitos relacionados à estrutura do haicai e ao diálogo entre palavra e imagem.

Palavras-chave: Poesia. Cinema. Alteridade. Potência do falso.

GROTA, R. S. **The poetic of Garcia Lopes and the power of the false in the creation of the doubles in Satori Uso.** 2008. 98p. Dissertation (Master`s degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

ABSTRACT

The present paper-term relates Londrina born Garcia Lopes' poetic to deleuzian principles as "the power of the false" to investigate the creation of doubles in the film *Satori Uso*. The analysis highlights the dialogue proposed by Garcia Lopes' poetic with other languages such as visual arts and music, emphasizing the relations between poetry and "cinema of poetry". Principles central to the modern lyric as "alterity" and "depersonalization of I" strengthen the analysis of the creation of the doubles Satori Uso and Jim Kleist, also discussing concepts related to the structure of haikai, and the dialogue between word and image.

Keywords: Poetry. Cinema. Alterity. Power of the false.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 PARTE 1 – PALAVRA E CINEMA DE POESIA	13
2 PARTE 2 – A ESCRITA COMO PRINCÍPIO DE ALTERIDADE	36
3 PARTE 3 – A LUZ E A POTÊNCIA DO FALSO	62
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	88
REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS	98

INTRODUÇÃO



“Satori fugia da luz. Eu só poderia encontrá-lo nas sombras”. Essa frase atribuída ao cineasta norte-americano Jim Kleist², seria uma espécie de síntese do trabalho que por ora se apresenta. Trata-se, pois, de uma análise de como poderíamos encontrar na poética de Garcia Lopes fundamentos para a ampliação de certa linguagem audiovisual, poética inspirada principalmente na busca por *novas percepções* preconizada por Rimbaud, um dos poetas centrais daquilo que se convencionou reconhecer como *lírica moderna*. O objeto a ser estudado será o curta-metragem londrinense *Satori Uso*³, trabalho coletivo no qual exerci as funções de diretor, co-roteirista, produtor e montador, e que contém poemas de Garcia Lopes apresentados a partir do que chamaremos de seu duplo: Satori Uso.

O contato com a obra de Garcia Lopes se iniciou em fevereiro de 2002: em meio a conversas sobre o seu livro *Polivox* (que na época estava sendo lançado junto a um CD homônimo), Garcia Lopes me apresentou uma página de uma seção literária chamada *Leitura*, publicada pelo periódico *Folha de Londrina* em 1985. Nessa página se destacava a foto de um

¹ *Still* do filme *Satori Uso* (BRA, fic, cor e p&b, HDV>35mm, 17min, 2007) – foto de Meg Yamagute

² James Douglas Kleist (1941-1992), cineasta norte-americano que em 30 anos de carreira nunca teria completado um filme. Trata-se, em verdade, de um personagem ficcional, presente no filme *Satori Uso*. Entre suas obras estariam os filmes *Isolation* (a partir da poesia de Satori Uso) e *Blue in Green* (a partir de composição homônima de Bill Evans), além de obras não-catalogadas sob inspiração de Edward Hopper e Heinrich Von Kleist, entre outros.

³ Filme rodado em março de 2006, no Norte do Paraná, pelo Instituto de Cinema e Vídeo de Londrina (Kinoarte), cuja estréia ocorreu na programação oficial do 35º Festival de Cinema de Gramado, em agosto de 2007: até janeiro de 2009 o filme recebeu 14 prêmios, em festivais nacionais e internacionais. O curta está disponível no canal da Kinoarte no Youtube, (<http://www.youtube.com/kinoarte>) e pode ser adquirido em contato com a *Programadora Brasil*, projeto de distribuição do Ministério da Cultura.

poeta: Satori Uso, ao lado de uma breve notícia biográfica, e alguns haicais atribuídos ao autor nipônico radicado no Brasil. Quando confessei que não conhecia ainda esse autor, Garcia Lopes me revelou que Satori era, em verdade, um *personagem ficcional*, e que aqueles poemas eram de *sua autoria* (autoria de Garcia Lopes). O próprio nome “Satori Uso” escondia a origem dessa invenção: em japonês, o termo *Uso* significa mentira, falso; enquanto a palavra *Satori* está situada em uma dimensão oposta – seu significado está ligado ao conceito de iluminação, *insight*, luz. Tratava-se, portanto, nas palavras de Garcia Lopes de uma *falsa luz*.

Após esse breve indício de alteridade, que teria ocorrido por meio da criação de um duplo, propus ao escritor londrinense a realização de um documentário sobre tal personagem. A idéia, nesse caso, seria preservar o conceito de Garcia Lopes, produzindo um falso documentário no qual a figura Satori Uso seria tratada como um personagem real, dimensionando sua vida e sua produção poética como elementos verossímeis. O que me interessava na realização desse filme era investigar os limites entre o real e a ficção, entre o documental e o imaginário, sobretudo as relações entre poesia e cinema. Uma frase de Godard me instigava: “Todos os grandes filmes de ficção tendem para o documentário, tal como todos os grandes documentários tendem para a ficção” (GODARD, 1969, p. 147). Nessa motivação inicial havia também a admiração por filmes que flertam com dois gêneros, como *Verdades e Mentiras*, de Orson Welles, e *Zelig*, de Woody Allen. Além dessa dualidade intrínseca ao Satori (Luz x Sombras, Verdadeiro x Falso), havia também outra contradição que me era cara: a tendência ao zen budismo – descrita na relação de Satori com a natureza –, e sua disposição ao modo de vida *beatnik*, corporificada em suas longas viagens pelo mundo, nas quais teria conhecido inclusive os principais autores da literatura *beat* nos Estados Unidos, como Jack Kerouac e Allen Ginsberg. Essa contradição motivou a criação de mais um duplo no filme *Satori Uso* (desta vez, um duplo meu): o cineasta Jim Kleist, que teria rodado um filme sobre o poeta japonês: o curta inacabado *Isolation*. Com essa nova abordagem, poderia se criar um filme sobre o poeta Satori Uso a partir da concepção de cinema de Jim Kleist: as imagens do filme assumiriam, portanto, o *status* de alteridade também atribuído aos poemas de Satori. Teríamos, por conseguinte, um filme fiel à concepção inicial de Garcia Lopes, e que preservasse, sobretudo, o que Deleuze (1990) irá reconhecer (a partir de Nietzsche) como *potência do falso*.

Situar as relações entre a palavra e a imagem, a materialidade léxica e a materialidade imagética, poesia e cinema consiste em percorrer um terreno perigoso, pois, por mais que deparemos com estudos sobre adaptações literárias ou teorias sobre relações entre o

discurso literário e o discurso audiovisual, sempre haverá a especificidade de cada obra: o conjunto de elementos e características que a distingue das demais. Outrossim observa-se que esse estudo está contextualizado em um terreno de solo movediço, em que toda construção irá se basear não somente na similaridade de obras correlatas, mas, sobretudo, no estudo detalhado de cada peça e sua singularidade.

Para realizar tal estudo procurou-se não somente referências bibliográficas compostas por críticos e teóricos literários, mas também uma lista de poetas que teorizaram sobre o *fazer poético* e suas relações com outras linguagens. Nesse sentido há a consulta a escritores como Octavio Paz, W. H. Auden, Italo Calvino, Ezra Pound, John Updike e Paulo Leminski, exemplos notáveis de criação e reflexão poéticas. Em relação ao discurso audiovisual, procurou-se algo similar: estudos e análises elaborados por autores que também se notabilizaram pelo *fazer cinematográfico*, caso dos cineastas Serguei M. Eisenstein, Robert Bresson, Jean Epstein, Luís Buñuel e Andrei Tarkovski.

A pesquisa foi dividida em três partes. Inicialmente, deu-se prioridade ao estudo entre as relações existentes entre a poesia e o cinema. Procuramos estabelecer parâmetros como a *origem do fazer poético*, e como este fazer se *potencializa a partir da palavra* como matéria-prima. Na mesma direção examinamos conceitos relacionados à *imagem*, sobretudo quando ela está inserida em um contexto *cinematográfico*. Analisamos alguns pontos de intersecção entre as duas linguagens, sugerindo que em vários momentos elas se fortalecem.

Na segunda parte, dedicada ao estudo da *alteridade*, inicialmente apresentamos características que seriam configuradoras de uma vertente estética que na literatura foi reconhecida como *lírica moderna*. Um dos seus principais precursores seria Rimbaud, autor da célebre frase “O Eu é um outro” (RIMBAUD, 1996, p.135). A transitoriedade, traço marcante da modernidade, teria possibilitado uma reformulação do *eu lírico* romântico. Não haveria mais um sujeito estanque, sólido, rígido: a subjetividade passaria a ser marcada pelo diálogo com múltiplos *eus*. Outra marca da lírica moderna, principalmente em Rimbaud, e que será detalhada nesse estudo, será o diálogo com outras expressividades, sobretudo a música e as artes plásticas. Ao relacionar as propostas estéticas de Rimbaud, ao lado das constatações de Cézanne, tentamos investigar se nessas proposições existiriam novos caminhos para a linguagem do cinema.

Essa investigação será aprofundada na terceira parte, na qual temos como objeto principal a poesia de Satori Uso, especialmente os versos presentes no filme. A análise do material que foi filmado, além do cotejo com as imagens e os poemas que não

permaneceram na versão final do filme, lançou os parâmetros para uma discussão sobre como uma linguagem pode contribuir para o enaltecimento de outra, incluindo aqui não só o elemento léxico e visual de determinadas seqüências do filme, mas também a relação de ambos com a linguagem sonora. Nessas relações, tentamos mostrar que a poética de Garcia Lopes, ao se apoiar em procedimentos poéticos de Rimbaud, teria contribuído para enriquecer as possibilidades de intersecção entre duas linguagens: a poesia e o cinema. Isso teria ocorrido, pois, para Garcia Lopes, a poesia seria a arte da liberdade. Sua poética não seria uma representação da realidade; e sim, seria uma realidade dessa representação. Mostramos também como a criação de Satori Uso e Jim Kleist teria evidenciado o que Deleuze reconheceria como a *potência do falso*. Destarte, poderíamos reavaliar o que teria dito o cineasta Kleist a respeito do poeta Satori: o poeta, ao perceber que estava sendo guiado por uma luz falsa, sentia-se vivo. Tal contradição seria a base para uma poética que se opera na vida e na arte, tornando a poesia e o cinema sinônimos de liberdade.

1 PARTE 1 – PALAVRA E CINEMA DE POESIA

“?Que és una palabra sino una serie de letras, y que és una letra sino una línea que forma um dibujo dado?” Julio Cortázar

As relações entre palavra e imagem, signo verbal e visual, campo léxico e imagético vêm ocupando lugar de destaque nos estudos contemporâneos da Teoria Literária. Isso, pois investigar as possíveis relações entre *poesia* e *cinema* poderia ser visto como um empreendimento de certa relevância à medida que se aceita o desenvolvimento de tecnologias de informação e dos meios de comunicação de massa como vetor principal da aproximação cada vez maior do cidadão comum a esses dois campos de expressividade.

Nesse sentido nosso estudo irá se centrar na relação que uma forma literária (a poesia) pode estabelecer com certo tipo de cinema, uma proposta estilística que se convencionou chamar de *Cinema de Poesia* (PASOLINI, 1986, p.104). Entende-se por “cinema de poesia” uma proposta estética que privilegia a forma, o estilo, a linguagem, em detrimento do conteúdo ou da trama. Sob essa perspectiva pode-se reconhecer que o cinema de poesia “se opõe ao Cinema de Prosa, no qual o conteúdo e a psicologia conduzem a narrativa. [...] O personagem é a linguagem e o estilo o protagonista. A estética quando não coincide, precede a ética. Ou, como diz o poeta Paulo Leminski, “o tema vem depois do poema” (PIZZINI, 2007)⁴.

A diferenciação entre “cinema de poesia” e “cinema de prosa” foi estabelecida pela primeira vez pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1985, p.21). Ao se utilizar de um termo próprio da semiótica, Pasolini nomeou como “in-signos” elementos que seriam originalmente constitutivos da linguagem dos sonhos, da memória e da poesia. Para o cineasta italiano, a língua do cinema é fundamentalmente uma língua de poesia. Sua sintaxe seria formada por uma “lógica pré-gramatical”. Sob esse conceito, o “cinema de poesia” se contrapõe ao “cinema de prosa”, pois este último seria uma derivação do texto narrativo, que se apóia em uma linguagem dicionarizada e que tem por objetivo a comunicação referencial.

O “cinema de poesia”, por sua vez, é metafórico, partindo de uma “lógica” poética para constituir sua especificidade de signos.

O cineasta espanhol Luís Buñuel (KYROU, 1966) também se utilizava do termo “cinema de poesia” quando criticava a tendência mimética do cinema comercial que

⁴ http://www.putz.ufpr.br/4putz/p_joel.html

predominava nos EUA e no mundo de forma geral nos anos 50. O cineasta e teórico francês Jean Epstein (2008) também irá defender nos anos 30 do século passado um cinema aberto à poesia, negando a lógica racional que privilegiaria a fórmula “causa e efeito” da narrativa reconhecida por Pasolini como “cinema de prosa”. De forma resumida, pode-se dizer que a abordagem estética que privilegia o “cinema de poesia” é aquela que reconhece que “o cinema se fundamenta num sistema de signos diferente do sistema das línguas escritas e faladas, [...] o cinema é outra língua” (PASOLINI apud DELEUZE, 1990, p.42). Pasolini ainda complementa:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito. (PASOLINI, 1986, p.104)

Destarte, nossa análise irá partir da *palavra* como elemento inaugural de uma *forma poética na literatura*, assim como tomaremos a *imagem* como elemento constitutivo do *cinema de poesia*. Procuraremos ao longo da primeira parte, portanto, mostrar que as tensões geradas pelo diálogo entre *palavra* e *imagem*, *poesia* e *cinema*, irão ampliar as possibilidades expressivas dessas duas linguagens.

Para melhor investigar os elementos que constituem a *poesia*, seria válido retomar questões relacionadas à natureza da *palavra*. O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1982, p.35) sugere que inicialmente o homem nutria uma plena relação de confiança com a palavra: “o signo e o objeto representado eram a mesma coisa”. Paz (1982) argumenta que após esse período inicial, surge a constatação de que entre os objetos e os signos verbais que os representam havia um grande abismo. Se em um determinado momento inaugural a pronúncia exata de certos vocábulos era uma condição que garantia o êxito de tal empreendimento, no decorrer dos anos, a crença na identidade entre o objeto e o seu signo foi se perdendo. As relações entre a palavra e o pensamento entraram em crise. Por sua vez, e em sentido contrário, havia sido criada uma relação de dependência definitiva: não haveria mais a possibilidade de estabelecer um pensamento e prescindir das palavras. Os objetos se apoiavam em seus nomes e os signos se apoiavam nesses objetos. O homem se tornava inseparável das palavras – tornava-se constituído por elas:

A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. Aquilo que ignoramos é o inominado. Toda aprendizagem principia com o ensinamento dos verdadeiros nomes das coisas e termina com a revelação da palavra-chave que nos abrirá as portas do saber. (PAZ, 1982, p. 37).

Poder-se-ia dizer, a partir desse ponto de vista, que a palavra havia se tornado um princípio libertador e ao mesmo tempo limitador do homem. Sua relação com o mundo a sua volta fora mediada pela linguagem, que, ao esclarecer, definir, também limitara, reduzira. Ao atribuir sentido a um objeto, as palavras teriam impossibilitado outras relações de apreensão: teriam tornado o objeto algo estanque, sólido. Por outro lado, atribuindo significado a um objeto, dando-lhe um nome, emprestando-lhe um signo verbal, as palavras teriam ampliado suas possibilidades de representação, e sob uma força tão rígida que, em determinados contextos, a palavra teria atingido o próprio *status* de presentificação – de comprovação da existência de determinado objeto, como observa o filósofo francês Merleau-Ponty:

Se o signo só quer dizer algo na medida em que se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem, a palavra intervém sempre sob um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra no imenso tecido da fala. Para compreendê-la, não temos de consultar algum léxico interior que nos proporcionasse, com relação às palavras ou às formas, puros pensamentos que estas recobririam: basta que nos deixemos envolver por sua vida, por seu movimento de diferenciação e de articulação, por sua gesticulação eloqüente. Logo, há uma opacidade da linguagem: ela não cessa em parte alguma para dar lugar ao sentido puro, nunca é limitada senão pela própria linguagem, e o sentido só aparece nela engastado nas palavras. [...] Muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser, e é por isso que consegue tão bem tornar alguém presente para nós: a palavra de um amigo no telefone nos dá ele próprio como se estivesse inteiro nessa maneira de interpelar e de despedir-se, de começar e terminar as frases, de caminhar pelas coisas não-ditas. O sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71).

Para o filósofo alemão Martin Heidegger (2008, p.8), no entanto, há um equívoco quando tentamos pensar a linguagem a partir de uma representação universal dela mesma. Heidegger propõe que se pense a linguagem “ela mesma e somente desde a

linguagem”. Partindo do pressuposto de que “a linguagem fala”, o filósofo conclui: “Para pensar a linguagem é preciso penetrar na fala da linguagem a fim de conseguirmos morar na linguagem, isto é, na sua fala, e não na nossa”. Ao se referir especificamente à análise de um poema, o pensador irá apresentar uma tese complementar a de Paz (1982):

Em sua essência, a linguagem não é expressão e nem atividade do homem. A linguagem fala. O que buscamos no poema é o falar da linguagem. O que procuramos se encontra, portanto, na poética do que se diz. [...] Ao poetizar, o poema representa numa imagem o que imaginou. É a imaginação poética que se exprime na fala do poema. O que se diz no poema é o que o poeta expressa a partir de si mesmo. [...] A linguagem do poema é uma múltipla enunciação. (HEIDEGGER, 2008, p. 14)

A palavra, nesse sentido, distanciar-nos-ia do real: para Heidegger, a idéia que temos de “realidade”, de “mundo”, seria apenas uma *construção* do homem. A linguagem não seria nem expressão e nem atividade do homem. A palavra, portanto, sempre estaria impregnada de dinamismo: poderia ser entendida como uma expressão em movimento (BAKHTIN, 1986). Tornar-se-ia um fenômeno essencialmente contraditório e em expansão. Seria, sobretudo, conflito, nunca uma expressão única e singular (BAKHTIN, 1986). Em cada momento histórico, a linguagem teria se constituído de várias outras expressividades superpostas. Poder-se-ia inferir que, nessa perspectiva, sentimentos próximos, a partir de uma conjuntura histórica específica e delimitada, teriam gerado palavras diferentes:

Sentimentos como *sehnsucht*, *longing*, saudade são intraduzíveis. Hoje estou convencido disso. A faculdade sonhadora do alemão fez do sentimento de ausência uma procura de ver... e de visões. A experiência ilhada dos ingleses fez do mesmo sentimento (aqui quase uma sensação...) um encompridamento através mares. Nós, herança lusa, nós não reagimos contra a soledade nossa, ai, que preguiça! e a enviamos em saudades para a pessoa que nos faz sofrer. (ANDRADE, 1976, p. 94)

Apesar de seu caráter polissêmico, a palavra também teria o poder de unir, semear, estimular. Toda palavra seria uma semente (NASSAR, 1996). Dentre aquilo que pode nos assombrar, haveria a força do verbo, algo que precederia o uso das mãos, estaria na base de toda prática (NASSAR, 1996). Contudo, para além dessa face utilitarista da palavra, haveria também a possibilidade da criação de símbolos, de metáforas, o que permitiria que um léxico, sob determinado contexto, se configurasse como um texto poético:

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misturas habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem, outra de gravidade, que a faz voltar. O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o. Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma maneira que não é inexato chamar de cíclica, sua rotação engendra a chispa – a poesia. (PAZ, 1982, p. 47)

Forçar a palavra, investigar a sua relação com outras expressões verbais, encontrar novas possibilidades de uni-la, devolvê-la ao seu contexto original, mas já habitada por novos significados, novas possibilidades de apreensão (BARROS, 1990). O sentido normal das palavras não faria bem ao poema (BARROS, 1990, p. 207).

Uma palavra, enquanto signo verbal constituído de símbolos visuais (letras), poderia ser considerada também uma imagem (CAMPOS, 1965). Ela poderia ser visualizada, apreendida pela visão assim como o seu respectivo som é apreendido pela audição. Mais ainda: uma palavra poderia suscitar imagens (EISENSTEIN, 2002). Ela não só seria assimilada por meio de um significado objetivo, denotativo, como também teria o poder de criar imagens em nossa mente (EISENSTEIN, 2002). Sobretudo nesse aspecto espacial, visual, seria válido lembrar a contribuição teórica do *Plano-Piloto Para Poesia Concreta*, formulado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, junto a Décio Pignatari, em 1958:

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. [...] eisenstein: ideograma e montagem. [...] cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica: valorização expressionista do espaço (CAMPOS *et al.*, 1965, p. 403)

Com precursores como *Un Coup De Dés*, de Mallarmé, as vanguardas do início do século 20, a poética de Ezra Pound (método ideogrâmico, a colagem e a metalinguagem dos *Cantos*), James Joyce (*Finnegans Wake*), cummings, e, de forma indireta, Gertrude Stein e Sôsândrade (poeta brasileiro do século 19), a poesia concreta teria se

consagrado internacionalmente nos anos 50 do século passado como uma nova abordagem do *fazer poético*. O impacto gerado pelas transformações musicais propostas por Webern e Cage, além das contribuições visuais de Malévitch, Mondrian e Duchamp teriam estimulado a poesia concreta a se estabelecer como uma proposta poética que integra som, visualidade e sentido das palavras, buscando uma “arte geral da palavra” (CAMPOS, 1995). Para realizar tal intento, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo, entre outros, utilizaram-se, ao longo de cinco décadas, de suportes e meios técnicos diversos (livro, cartaz, objeto, revista, jornal, LP, CD, holografia, videotexto, internet, vídeo etc), com o objetivo de estreitar as relações com a música contemporânea, as artes visuais e o *design* (de linhagem construtivista). Para além do diálogo com outras expressividades, produziram obras teóricas, revisões críticas, incluindo também a tradução de uma grande variedade de autores, respeitando, na maior parte dos casos, o princípio da invenção estética. Entre as características que distinguem a poesia concreta de outros movimentos literários estão a “radicalização e condensação dos meios de estruturação do poema, no horizonte dos meios de comunicação da segunda metade do século” (CAMPOS, 1995). Para Augusto de Campos, a poesia concreta “se situou como uma poética da objetividade”, não compartilhando da ideologia do Simbolismo, nem das utopias futuristas e o niilismo do movimento dadá. As premissas da poesia concreta estariam nas raízes da linguagem, buscando “criar novas condições operacionais para a elaboração do poema, no quadro da revolução tecnológica”. Ainda destacar-se-iam na poesia concreta elementos como rigor construtivo, maior concentração vocabular, ênfase no caráter não-discursivo da poesia “com supressão ou relativização dos elos sintáticos”, explicitação da materialidade da linguagem (especialmente em seus aspectos visual e sonoro), além do trânsito livre entre os estratos verbais e não-verbais.

Todas essas características da poesia concreta introduzem novas relações de criação e apreensão da palavra escrita: não se poderia mais apenas ler um texto – o ato de ler, ver e ouvir deixa de ser algo distinto, estanque, fragmentado. A palavra atua em vários sentidos e de forma simultânea. A valorização do aspecto gráfico, sonoro e visual permite a potencialização da frase poética como um ato não-discursivo, privilegiando, com ênfase especial, a estrutura do poema: “o poema concreto comunica a sua própria estrutura” (CAMPOS *et al.*, 1965, p. 404).

Sob outra óptica, o escritor Karl Kraus afirma que a linguagem é uma prostituta universal, que deveria ser transformada em uma virgem (KRAUS apud AUDEN, 1993, p.29). Essa purificação da linguagem será a marca de um poema, e também aquilo que

dificulta a sua transposição para outros códigos lingüísticos. Traduzir um poema, recriá-lo sob novas regras de associação, sonoridades, significação, poderá ser considerado uma tarefa impossível para alguns teóricos, o que não impedirá a defesa de que essa transcodificação possa ser realizada, como sugere Auden (1993) em oposição a Frost:

A definição proposta por Frost – poesia é o elemento intraduzível da linguagem – parece à primeira vista plausível, mas se a examinamos com mais atenção ela mostra-se falha. Em primeiro lugar, mesmo na poesia mais rarefeita, há alguns elementos traduzíveis. O som das palavras, suas inter-relações rítmicas e todos os significados e associações de significados que dependem de som, como rimas e jogos de palavras, são obviamente intraduzíveis, mas poesia não é como a música, apenas som. Quaisquer elementos de um poema que independam da experiência verbal são, até certo ponto, traduzíveis para um outro idioma, por exemplo, imagens, símiles e metáforas desenvolvidas a partir da experiência sensorial. Além do mais, considerando que uma característica comum a todos os homens, a despeito de raízes culturais, é a singularidade – cada ser humano é único –, a singular visão de mundo típica do poeta autêntico sobrevive ao processo de tradução. Se fizermos transcrições em prosa de um poema de Goethe e um de Hölderlin, os leitores reconhecerão que se tratam de poemas escritos por dois escritores diferentes. Em segundo lugar, embora a linguagem oral não seja música, tampouco é álgebra. Mesmo na linguagem mais “prosaica”, na prosa informativa ou técnica, há um componente pessoal, pois linguagem é uma criação pessoal. *Ne pas se pencher au dehors* possui uma tonalidade diferente de *Nichthinauslehnen*. Uma linguagem puramente poética seria impossível de ser ensinada; uma linguagem puramente prosaica não valeria a pena ser ensinada. (AUDEN, 1993, p. 29)

A expressão poética que iremos analisar nesse estudo (e entenderemos aqui expressão poética como poesia textual) terá o poder de suscitar uma série de imagens que, relacionadas ou não, conduzirão o leitor a um universo mágico, irreal, sublime, e que ao mesmo tempo nutrirá uma relação com o *real* de forma originária, como se houvesse nessa poesia uma possibilidade de se acessar o estado original das coisas, como indica Paz (1982, p.52):

Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desdenhados pelo pensamento; em seguida, os afetivos; por fim, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original.

Outrossim a poesia poderá ser compreendida como algo que se move a partir de duas forças: o impulso que a origina e o reflexo que a retrai. O processo irá se

completar no seu receptor, o que permite inferir que toda arte é alusiva, toda expressão poética se refere a algo preexistente, se configura como uma espécie de retorno à origem (BRESSANE, 1997).

Sob essa perspectiva, poder-se-ia precisar o surgimento da poesia como algo simultâneo ao nascimento da linguagem: a partir do momento em que o homem se dissocia da natureza, criando representações por meio de símbolos, haveria um ato diferencial, que teria trazido algo novo: a linguagem (PAZ, 1982). Para se associar significados a palavras, haveria, portanto, um gesto poético, um mecanismo que permite vasculhar possibilidades do real e emprestá-las a alguns símbolos. Todo gesto de nomeação, nesse caso, tornar-se-ia uma escolha (PAZ, 1982). Toda escolha partiria de um referencial que não seria unicamente racional – tratar-se-ia de um ato intuitivo também (PESSOA, 2005). O surgimento da linguagem seguiria, talvez, um caminho similar ao processo que Nietzsche (1999) descreve acerca do surgimento da verdade: o momento em que o Homem cria valores, esquece sua própria criação e vê nesses valores algo de transcendente, eterno e verdadeiro (NIETZSCHE, 1999, p.7), como explica MACHADO (1999, p. 101):

É porque o homem esquece essa obrigação que foi instituída socialmente, é porque mente inconscientemente que imagina a existência de um instinto de verdade. Verdades são ilusões que foram esquecidas como tais. Atrás da suposição de possuir um conhecimento do real existe, portanto, uma convenção social que oculta as diferenças ao identificar o não-idêntico através do conceito. O homem supõe possuir a verdade, mas o que faz é produzir metáforas que de modo algum correspondem ao real: são transposições, substituições, figurações.

No entanto, retomando o conceito de purificação da linguagem demonstrado com certo humor por Kraus (KRAUS apud AUDEN, 1993), como saber se determinada associação de palavras se constitui de tal forma que podemos reconhecê-la como uma expressão poética? Como saber se estamos diante de elementos que a diferenciam de uma imagem utilitária? Um primeiro sinal de poesia, nesse caso, poderia ser a multiplicidade (CALVINO, 2001). Quanto mais ampla a possibilidade de apreender o significado de uma palavra, maior seria o seu coeficiente poético, sua tendência ao imaginário, seu poder de síntese e amplificação (AUDEN, 1993). A poesia seria, portanto, o discurso em que se privilegiam as possibilidades (ARISTÓTELES, 1966). Ou, como bem define o poeta londrinense Rodrigo Garcia Lopes, a poesia seria “a arte da liberdade”:

Para mim, poesia é, acima de tudo, a arte da linguagem. E acredito que ela também é muitas outras coisas, como visão de mundo, magia, ritual. Mas poesia, sobretudo significa liberdade. Então, se poesia é a arte da linguagem, ela é a arte da liberdade. Acho que a principal marca da minha poesia, de *Solarium*, passando por *visibilia*, *Polivox*, minha incursão pela música & poesia com o CD *Polivox* ao inédito *Nômada*, é a contínua experimentação e curiosidade com novas formas-conteúdos. É uma poesia vitalista e também preocupada em dizer, e que também tenta o tempo todo incluir o leitor na experiência poética. [...] Poesia, como a entendo, é sempre uma experiência com/na/de linguagem. É mais do que simplesmente escrita *sobre* experiências, e sim escrita *como* experiências. O que seria da poesia e sua expansão lingüística e perceptiva se não fosse um Blake, um Oswald, um Pound, um Lorca, um Joyce, um Augusto dos Anjos, ou um Whitman, que chamou suas *Folhas de Relva* de “uma experiência de linguagem”? (LOPES apud SANTOS, 2004)

Nada é definitivo, estático, imutável. Tudo é possível (CALVINO, 2001). O poeta, ao escolher palavras e imagens teria também um ato receptivo: ele seria o primeiro crítico de sua obra, a primeira testemunha (AUDEN, 1993). Sua função, não raro, seria privilegiada: ele poderá interferir na matéria bruta da poesia, tentando encontrar assim algo que revele a si mesmo um universo desconhecido, distante, mágico, mas que ao primeiro sinal lhe dará confiança e plenitude para abandonar tal empreendimento (BRESSION, 2005). A poesia, dessa forma, poderia ser vista como um ato generoso. Nunca estaria completa: eterno devir. Nunca um significado claro: revelação constante.

O dizer poético diz o indizível [...] A distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa. O sentido – na medida em que é nexa ou ponte – também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assinalar. Mas não produz o sem-sentido ou o contra-sentido, e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo. [...] A linguagem ultrapassa o círculos dos significados relativos, o isto e o aquilo. [...] A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade. (PAZ, 1982, p. 136-137)

Sob este aspecto, poder-se-ia inferir que em determinado processo criativo, um poeta se vê diante de um universo léxico. Ao encontrar dificuldades em se expressar por meio de palavras, ele recorrerá a um universo imagético, que lhe oferecia outras possibilidades de apreensão da realidade. Em um terceiro momento, este poeta retornaria ao universo das palavras e descreveria essas imagens que teriam suplantado as próprias

limitações do contexto léxico. Sob esta lógica, o processo criativo poderia ser reduzido a uma fórmula simples: *palavra que gera imagem que, por sua vez, gera uma nova palavra*.

Esse processo seria exatamente oposto ao que ocorre em determinado processo criativo referente ao cinema. Ao encontrar dificuldades em se expressar por meio de imagens, o cineasta recorrerá a um universo textual (o roteiro cinematográfico), que lhe oferecerá outras possibilidades de apreensão da realidade. Em um terceiro momento, este cineasta retornará ao universo das imagens e transformará em visualidades essas palavras que teriam suplantado as próprias limitações do contexto imagético. O processo criativo, no caso do cinema, portanto, poderia ser reduzido a uma fórmula simples também: *imagem que gera palavra que, por sua vez, gera uma nova imagem*.

Retomemos as questões relacionadas à poesia, e examinemos um caso que talvez contribua para a compreensão de como um enunciado verbal pode se tornar um poema. Tomemos como exemplo um breve poema de Oswald de Andrade (1994):

Era uma vez

O mundo

Breve e ao mesmo tempo tão amplo. A poesia de Oswald, concisa e fragmentária em sua enunciação, seria ao mesmo tempo genérica e metalingüística. Ao se utilizar do termo “Era uma vez”, uma espécie de muleta para histórias infantis ou de cunho fantástico, extraordinário, Oswald estaria nos avisando: estamos diante de uma fábula. No entanto, a palavra “mundo”, por mais que possa ser compreendida de forma abstrata, traz consigo um peso do “real”, daquilo que é concreto, factível, que pode ser comprovado pelo toque, pelo olho. A frase em si encerraria uma contradição: um conteúdo objetivo sendo apresentado de forma subjetiva. O fabular e o real. O literário e o objetivo. Oswald conseguiria, a um só tempo, oferecer e negar, inspirar e embrutecer, investigar e se tornar cético. Sua poesia seria simultaneamente uma crença e uma desilusão. Aponta e reage. Sorri e se sente só. (Ou melhor: se sente acompanhado e não sorri).

O poema de Oswald, para uma criança, possivelmente nada represente. Pode-se ouvir tal sentença e pedir por um complemento: “Mas que mundo... que mundo era esse?”.

Há a possibilidade de que um adulto instruído, com baixo ou alto estudo, também não se conecte com essa frase: “Ok, mas a quem mundo você se refere? O que ele tem de tão importante para você contar essa história?”. Ambos não encontrarão poesia na frase de Oswald, e não se pode os culpar, nem sequer exigir que a encontrem. Enquanto a criança pede por um fim da sentença, um sentido completo, um adulto pode estar a procurar um sentido

utilitarista em tal frase.

Haveria também a possibilidade de considerar que a expressão “Era uma vez o mundo...”, nesse caso, seria apenas uma criação, uma construção. Para Heidegger (2008), seria possível inferir a partir dessa expressão outro significado que não fosse unicamente revestido de um caráter metafísico. Ao analisar, por exemplo, uma poesia de Georg Trakl ele observa: “A palavra “mundo” perde aqui seu sentido metafísico. Não denomina mais a representação secularizada do universo da natureza e da história, nem a representação teológica da criação (*mundus*) e nem a mera totalidade de todo existente” (HEIDEGGER, 2008, p.18). Sob esse raciocínio, o ato de dizer do poeta é que irá nomear o conceito de mundo: “O dizer confia o mundo para as coisas, abrigando ao mesmo tempo as coisas no brilho do mundo. O mundo concede às coisas sua essência. As coisas são gesto de mundo. O mundo concede coisas” (HEIDEGGER, 2008, p. 18-19).

A dificuldade de apreender um texto, às vezes um ato tão simples e aparentemente tão nulo, seria, na verdade, um ato constitutivo da sociedade. O grupo social a que pertencemos tem o hábito de se utilizar de palavras e imagens com um determinado fim (PAZ, 1982). O ato de comunicar, nesse caso, seria tornar algo comum a todos. A poesia, carregada de significados contraditórios e incompleta em sua origem, entraria em desacordo com tal postulado: provocaria um ruído na comunicação quando se está inserido em um contexto casual, ordinário. A poesia exigiria um espaço diferenciado: não apenas físico, e sim, semântico (EAGLETON, s.d.). Não se poderia querer algo completo a partir da poesia, nem entender o que ela enuncia: mais do que compreender, a poesia deveria ser sentida, encontrada (CALVINO, 2001). O receptor, nesse caso, seria tão poeta quanto o autor (LEMINSKI, 2001). A tríade autor-obra-público (CÂNDIDO, 2006), seria, de certa forma, a pedra inaugural de um sistema lingüístico. E após a poesia terminada, o autor tornar-se-ia, assim como o leitor, um receptor de si mesmo, analisando o seu poema, em alguns casos, com um possível distanciamento, como bem observa SARTRE (2006, p. 37):

O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra. [...] É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem. [...] A leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação. [...] O leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento. [...] O sentido não está mais contido nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se realize *através* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação de fala”.

Haveria ainda a possibilidade de analisar a função poética da linguagem a partir da visão dos formalistas russos (TODOROV, 1999). Do Círculo Lingüístico de Moscou surgiram estudos da linguagem poética inicialmente criticados por um suposto fundamento que seria excessivamente materialista. Em suas teorias, os formalistas propõem que seja ignorada, por exemplo, qualquer abordagem psicológica e histórico-cultural de uma obra: não haveria poetas nem personagens literários – haveria apenas poesia e literatura. Tudo o que interessa para um teórico do formalismo está no texto, em sua *estrutura*, nos elementos que o constituem e que podem ser reconhecidos como literários (que possuam *literariedade*). Tem-se, portanto, uma ênfase no aspecto funcional do discurso literário, tentando instaurar no campo da análise poética um método científico. A Teoria Literária, a partir desses pressupostos, analisa a literatura por ela mesma – a obra em sua estrutura imanente. Contra uma abordagem crítica aberta à metafísica, os formalistas buscam encontrar uma série de características da linguagem poética que permitisse o destaque de certa “artcidade”.

Passemos ao segundo problema da primeira parte desse estudo: o que seria uma imagem? No sentido mais abstrato, uma imagem seria a representação do mundo, uma síntese (NEIVA JR., 1986), a forma como apreendemos a realidade. De acordo com Tarkovski (1998), no cinema, a imagem poderá exprimir uma totalidade espacial:

A imagem é indivisível e inapreensível e depende da nossa consciência e do mundo real que tenta corporificar. Se o mundo for impenetrável, a imagem também o será. É uma espécie de equação, que indica a correlação existente entre a verdade e a consciência humana, limitada como esta última pelo espaço euclidiano. Não podemos perceber o espaço em sua totalidade, mas a imagem poética é capaz de exprimir essa totalidade.

A imagem é uma impressão da verdade, um vislumbre da verdade que nos é permitido em nossa cegueira. A imagem concretizada será fiel quando suas articulações forem nitidamente a expressão da verdade, quando a tornarem única e singular – como a própria vida é, até mesmo em suas manifestações mais simples. (TARKOVSKI, 1998, p. 123)

No cinema, a imagem poderá ser considerada também uma forma temporal (TARKOVSKI, 1998), constituída de ritmo, proporções, perspectivas, cores – elementos que a distinguem e multiplicam a sua significação.

Uma composição musical pode ser executada de diferentes maneiras, e sua duração também pode ser variada. Neste caso, o tempo é simplesmente uma condição de certas causas e efeitos dispostos numa determinada ordem; tem um caráter abstrato e filosófico. O cinema, por outro lado, é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificáveis aos sentimentos. E, assim, o tempo torna-se o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro. (TARKOVSKI, 1998, p. 141)

A imagem cinematográfica não seria, portanto, constituída por uma forma fixa: ela traz em si esses dois campos de atuação: o objetivo e o subjetivo. Isso nos possibilitaria inferir que no cinema a imagem não teria um valor absoluto, por si só: ela precisaria sempre ser analisada na sua relação com um plano anterior ou posterior – deveríamos analisar uma seqüência de imagens para só então aferir valor a uma só imagem:

É preciso que uma imagem se transforme no contato com outras imagens, como uma cor no contato com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação.

Filme de cinematógrafo em que as imagens, como as palavras do dicionário, somente têm força e valor pela sua posição e relação.

Se uma imagem, olhada à parte, expressa nitidamente alguma coisa, se ela comporta uma interpenetração, ela não se transformará no contato com outras imagens. As outras imagens não terão nenhuma força sobre ela, e ela não terá nenhuma força sobre as outras imagens. Nem ação, nem reação. Ela é definitiva e inutilizável no sistema do cinematógrafo. (Um sistema não regula tudo. Ele é o detonador de alguma coisa.)

Dedicar-me a imagens insignificantes (não significantes). Nada de valor absoluto de uma imagem. Imagens e sons só terão valor e força na utilização à qual você os destina. (BRESSION, 2005, p. 22, 23 e 30)

Para Tarkovski, a imagem cinematográfica não seria certo significado expressado pelo diretor de um filme, e sim “um mundo inteiro refletido como que numa gota d’água” (TARKOVSKI, 1998, p. 130). Uma das características centrais da imagem no cinema seria o seu ritmo, “que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma” (TARKOVSKI,

1998, p.134). A poética do cinema, sob esta lógica, resistiria ao mero simbolismo (TARKOVSKI, 1998, p. 136). Montar um filme não seria uma forma de produzir sentidos a partir da justaposição de imagens (EISENSTEIN, 2002); para Tarkovski, “montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que cenas e tomadas se juntem espontaneamente” (TARKOVSKI, 1998, p. 136).

Esse raciocínio nos permitira inferir que a imagem, no cinema, poderia não atuar como mera representação da realidade, e sim, como *realidade dessa representação*. A imagem estaria impregnada por um código lingüístico interior – teria as suas próprias regras de associação e composição. Não se poderia, portanto, sintetizar em um só conceito o que definiria uma imagem no cinema: ela se constituiria, aliás, a partir do seu caráter originário de imprecisão (DUBOIS, 2004). A imagem seria, por conseguinte, a própria síntese de uma certa transitoriedade que mais tarde (na segunda e terceira partes desse estudo) irá se revelar também como princípio de alteridade (RIMBAUD, 1996) e potência do falso (DELEUZE, 1990). Em processo análogo e complementar, mas com ênfase na pintura, Cézanne teria demonstrado que a arte não seria uma imitação da realidade, e sim uma operação de expressão:

“Há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade”. A meditação terminava bruscamente. “Tenho meu motivo”, dizia Cézanne, e explicava que a paisagem deve ser abraçada nem muito acima nem muito abaixo, ou ainda: recuperada viva numa rede que nada deixa passar. Então ele atacava seu quadro por todos os lados ao mesmo tempo, cercava de manchas coloridas o primeiro traço de carvão, o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo chegava à maturidade ao mesmo tempo. A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou a sua consciência. Nada mais afastado do naturalismo do que essa ciência intuitiva. A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 133)

Assim como a poesia, o cinema também seria uma linguagem a se constituir por meio das relações com outros gêneros expressivos. Para o poeta Manoel de Barros, por exemplo: imagens são palavras que nos faltaram; poesia é a ocupação da palavra pela imagem (BARROS, 1990, p.296). Teríamos nessa asserção de Barros um evidente ponto de intersecção entre essas duas linguagens. Assim como a imagem concretizaria aquilo que escapa à palavra, a palavra seria potencializada ao se impregnar de valores imagéticos.

A imagem, enquanto representação (PAZ, 1982), poderia atuar em diversos

níveis: o real, a memória, o imaginário, o sonho, o artifício (TARKOVSKI, 1998). A partir dessa constatação, o cineasta francês Alain Resnais propõe um cinema capaz de representar de forma simultânea níveis distintos de percepção da imagem:

A imagem, hoje, só dá uma ilusão de nitidez. Isso, sem dúvida, mudará quando tivermos a imagem virtual. Será provável, então, que não se faça a decupagem do mesmo que agora, e que a escolha dos ângulos seja alterada.

E, de qualquer modo – além disso – o que se vê e o que se ouve não é suficiente. Existe também o que se imagina e aquilo que as próprias personagens imaginam – todas as associações que representam a vertente *sonho* da vida. Daqui a pouco, tenho de almoçar com uns produtores norte-americanos aos quais nunca vi. A imagem que faço deles, do restaurante onde iremos nos encontrar, é indubitavelmente falsa. Porém ela faz parte da minha realidade. Figura, assim, na cena que desempenhamos nesse momento. Dever-se-ia poder mostrar essa passagem, de uma à outra, o elo que une, mutuamente, imagens pertencentes a realidades de níveis diversos. (RESNAIS, 1969b, p. 128)

O universo onírico seria constituído por um misto de memória, real e imaginário (ROCHA, 2006). Nele se excluíam as relações de tempo e espaço presentes em nosso cotidiano. As dimensões seriam criadas a partir de uma lógica diversa, ou até mesmo pela sua ausência (BUÑUEL apud KYROU, 1966). Tornar-se-ia difícil lembrar uma imagem pertencente ao mundo dos sonhos, pois sua natureza seria desconhecida: ela reteria elementos de realidade, assim como os distorceria e os desenvolveria a partir de uma organicidade própria (BRESSON, 2005). Em pouquíssimos casos poderíamos nos relacionar com uma imagem onírica sob a mesma nitidez tão comum à representação do real. Tratar-se-ia de uma imagem alusiva, que fugiria: alegoria, símbolo, enigma. Algo a ser constantemente decifrado. Esse procedimento poético que irá reger determinada produção de imagens é que o se observa na gênese do filme *Un Chien Andalou*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Como relata Buñuel (citando a si mesmo como se fosse outra pessoa):

O produtor-diretor do filme, Buñuel⁵, escreveu o roteiro em colaboração com o pintor Dalí. Ambos partiam do ponto de vista de uma imagem onírica, que, por sua vez, buscava outras através do mesmo processo, até que o todo tomava forma de continuidade. É bom notar que, quando uma imagem ou uma idéia surgia, os colaboradores a abandonavam imediatamente se nascida de uma lembrança ou de uma bagagem cultural ou se, simplesmente, tinha associação consciente com qualquer idéia anterior. Aceitavam como válidas apenas aquelas representações que, embora os comovessem profundamente, não tinham explicação possível. Naturalmente, rejeitavam as limitações da moralidade e razão costumeiras. A motivação das imagens era, ou procurava ser, puramente irracional! São tão misteriosas e inexplicáveis para os dois colaboradores como para o espectador. NADA, no filme, SIMBOLIZA COISA ALGUMA. O único método de investigação dos símbolos seria, talvez, a psicanálise. (BUÑUEL apud KYROU, 1966, p. 87)

A proposta de uma linguagem cinematográfica na qual todas as relações lógico-causais serão rompidas acabou sendo reconhecido pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini como “cinema de poesia”: uma narrativa que privilegia o estilo e a invenção, conforme explicou-se no início dessa primeira parte.

Bresson (2005), que sob a ótica de Deleuze (1990) teria realizado filmes classificáveis como *cinema de poesia*, fez uma observação aparentemente radical a respeito do momento em que linguagens confluem: “O que passou por uma arte e conservou a sua marca não pode mais entrar em outra” (BRESSION, 2005, p. 41). O aforismo seguinte seria uma espécie de complemento a essa idéia: “Impossibilidade de expressar intensamente alguma coisa pelos meios conjugados de duas artes. É uma ou outra” (BRESSION, 2005, p.41). E o ataque final viria em uma sentença curta: “Nada mais deselegante e mais ineficaz que uma arte concebida dentro da forma de outra” (BRESSION, 2005, p. 55).

Bresson (2005) defendia, portanto, a idéia de uma linguagem audiovisual autônoma, de um discurso próprio ao *cinematógrafo*⁶ (como ele preferia se referir ao que se conhece usualmente por *cinema*). Para ele, deveriam ser rompidas todas as relações com o teatro e com a literatura – a aproximação seria com as artes plásticas e com a música. O cineasta deveria construir o seu filme sobre o branco, sobre o silêncio, sobre a imobilidade. Um filme não deveria veicular idéias, conceitos, e sim, permitir um acesso privilegiado a um universo restrito, do qual o cineasta é um íntimo observador.

Em outras palavras, mas sem se opor a Bresson, Merleau-Ponty (1969) destacou a percepção analítica do espectador diante de um filme como fator essencial para se

⁵ Buñuel fala de si mesmo em terceira pessoa nesse depoimento.

⁶ Nome dado ao aparelho criado pelos irmãos Lumière em 1895, na França.

pensar essa linguagem: “Quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim” (MERLEAU-PONTY, 1969, p.22). Essa frase é quase um complemento a uma conhecida observação de Bresson sobre gestos e palavras, em uma crítica específica a determinado tipo de teatro executado na França:

Os gestos e as palavras não podem formar a substância de um filme como eles formam a substância de uma peça de teatro. Mas a substância de um filme pode ser esta... coisa ou estas coisas que provocam os gestos e as palavras e que se produzem de uma maneira obscura em seus modelos. Sua câmera os vê e os registra. Escapamos assim da reprodução fotográfica de atores representando e o cinematógrafo, escritura nova, se torna conjuntamente método de descoberta. (BRESSION, 2005, p. 57)

Apoiado nessa concepção, Bresson argumenta que o cinematógrafo deve ser constituído por uma livre associação de imagens, sons e silêncio na qual as formas ditam o ritmo, na qual a linguagem seja permeada de impressões e sensações, permitindo, portanto, o almejado acesso ao desconhecido. Nesse ponto, o realizador francês estaria complementando notável conclusão de Merleau-Ponty: “Um filme não é pensado e, sim, percebido” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 30).

Se um filme não deveria ser pensado, e, sim, percebido (MERLEAU-PONTY, 1969), enfim, assimilado por meio de sensações e impressões, teríamos diante de nós um ponto de contato sólido entre o cinema e a poesia. A poesia, enquanto gênero literário, também não deveria ser pensada. Como notara Heidegger (2008), “o diálogo propriamente dito com a poesia de um poeta só pode ser um diálogo poético: a conversa poética entre poetas” (2008, p.28). A poesia utilizar-se-ia de mecanismos de linguagem para atingir o leitor a partir de outra convenção; não se poderia pensar um poema, e, sim, apenas encontrá-lo (LEMINSKI, 2001). Dessa forma, HEIDEGGER (2008, p. 28-29) conclui:

A conversa do pensamento com a poesia busca evocar a *essência* da linguagem para que os mortais aprendam novamente a morar na linguagem. [...] O diálogo pensante com a poesia só pode servir à poesia de maneira indireta, por estar sempre no perigo de perturbar o dizer da poesia ao invés de permitir que ela cante desde sua calma e repouso mais próprios. [...] A colocação de pensamento pode, no máximo, elevar a escuta à dignidade de uma questão e, no melhor dos casos, a algo para se pensar ainda mais o sentido.

O cinema seria uma linguagem constituída por imagens, sons e silêncio (BRESSION, 2005). A poesia (contextualizada nesse estudo como um gênero literário) seria uma expressão constituída por palavras, letras, e formas pelas quais esses elementos se associam (PAZ, 1982). No cinema analógico, as imagens são captadas por uma lente chamada comumente de “objetiva” (EPSTEIN, 2008). Essas imagens são impressas por meio de um processo químico em um material sensível: a película. As palavras, por sua vez, são encontradas em um universo indistinto, singular, dentro e fora da mente de seu autor (PAZ, 1982), assim como descreve Calvino (2001, p.113) ao comentar o processo criativo de Balzac:

O escritor – falo do escritor de ambições infinitas, como Balzac, - realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades lingüísticas da escrita. Alguém poderia objetar que uma simples vida humana, limitada entre o nascimento e a morte, só pode conter uma quantidade finita de informações: como poderiam então o imaginário individual e a experiência individual estender-se para além desses limites? Pois bem, acho vão todos esses esforços para fugir à vertigem do inumerável. Giordano Bruno explicou-nos como o “spiritus phantasticus”, no qual a fantasia do escritor atinge forma e figura, é um poço sem fundo; e quanto à realidade externa, a *Comédia Humana* de Balzac parte do pressuposto de que o mundo escrito pode estar em homologia com o mundo vidente, tanto daquele de hoje como do de ontem e o de amanhã.

Em um filme, a imagem de um cavalo nos remeteria diretamente àquilo que identificamos como um cavalo, e, na maior parte dos casos, de forma independente da nacionalidade do espectador (XAVIER, 2005). A palavra *cavalo*, por sua vez, para os conhecedores da língua portuguesa, refere-se diretamente ao conceito que temos de um cavalo. Para os leitores de outras línguas, talvez a palavra *cavalo* se apresente apenas como uma série de letras agrupadas sob um código significativo que lhe é alheio. No entanto, por mais que o cinema consiga estabelecer uma relação direta, sem a mediação da compreensão (nesse caso específico do cavalo) (EPSTEIN, 2008), haveria um elemento de equilíbrio nessa equação: a imagem seria imperativa, opressora – ela não permitirá que o espectador imagine outro cavalo se não aquele que está sendo apresentado pelo filme. Já a *palavra* cavalo nos permitiria imaginar infinitas possibilidades do que se reconhece como sendo um cavalo.

Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo [...]. A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. (EPSTEIN, 2008, p. 293)

Essa diferença no que se refere à recepção de cada gênero expressivo irá influenciar sobremaneira o modo pela qual cada linguagem é constituída (BRESSON, 2005): no cinema, *grosso modo*, temos uma linguagem que tende ao realismo (BAZIN, 2005):

Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” de um filme. Se tentarmos, por esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem por que elas nos são naturalmente insensíveis, vemos que as toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea. (BAZIN, 2005, p. 66)

Em contraste com a sua vocação realista, o cinema é uma arte bidimensional, não atingindo assim a tridimensionalidade própria do mundo visível. Essa visão reduzida, no entanto, devido a uma especificidade do meio, seria parcialmente ignorada pelo público no momento em que se assiste a um filme, e ainda gera uma ilusão de movimento e uma ilusão de profundidade, observa Aumont (2002, p. 20):

É claro que a experiência, mesmo a mais breve, de se assistir a um filme, basta para demonstrar que reagimos diante dessa imagem plana como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações (presença do quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial ou ausência de cor etc.), essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma “impressão de realidade” específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade.

Na literatura, por sua vez, sobretudo na poesia, temos uma linguagem que se utiliza de um referencial que não é mimético. Sartre (2006) esclarece o que distingue (na

literatura) a prosa da poesia: “a poesia não *se serve* de palavras; eu diria antes que ela as serve” (2006, p.13). Um escritor de prosa, contudo, lida com significados, se apóia em uma linguagem-instrumento, na qual um referencial de realidade é imediato: “A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que *se serve* das palavras” (2006, p.18). Sartre observa ainda que para o poeta a linguagem é uma estrutura do mundo exterior: “O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira” (2006, p.14). Sob esse aspecto, o pensador francês está em completa harmonia em relação à teoria poética de Paz (1982, p. 135):

A linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa.

A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas essa reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação. Mais aquém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as portas do real: significação e não-significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma.

Eisenstein (2002) investigou e relacionou os inúmeros pontos de contato entre o cinema e outras artes. A montagem paralela, por exemplo, uma invenção atribuída (na maior parte dos casos) a Griffith, já estaria em *Madame Bovary*, de Flaubert. Técnicas de associação de imagens já teriam sido muito bem desenvolvidas por poetas como Milton e Puchkin. As anotações para um quadro de Da Vinci poderiam ser lidas assim como se lê um roteiro cinematográfico nos dias atuais. Contudo, é na técnica do ideograma que Eisenstein (2002) encontra a forma mais próxima da montagem cinematográfica. A justaposição de duas imagens distintas que ao serem somadas não produzem uma terceira imagem, e sim, uma relação fundamental entre essas duas primeiras – essa seria a grande contribuição que a forma do ideograma teria dado à técnica que o cineasta russo batizou de “montagem de atrações” ou

“montagem intelectual”. Sob esse princípio, Eisenstein (2002) conclui: “A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema. [...] a imagem desejada não é fixa ou já pronta, mas surge – nasce (EISENSTEIN, 2002, p.28)”, e acrescenta: “A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador” (EISENSTEIN, 2002, p.29). Em sua observação mais contundente, o cineasta russo vê com otimismo a relação entre as duas linguagens:

A conclusão é que não há nenhuma incompatibilidade entre o método pelo qual o poeta escreve [...] assim como as ações que o cercam⁷, formando seu meio ambiente (ou todo o material de um filme), fulguram nas mãos do diretor através da mediação da exposição e da construção em montagem, do filme inteiro. Na base de todos estes métodos residem, em igual medida, as mesmas qualidades humanas vitais e fatores determinantes inerentes a todo ser humano e a toda arte vital. (EISENSTEIN, 2002, p. 48)

Haveria, pois, duas possibilidades da poesia e do cinema se relacionarem de forma estimulante. Em um haicai, teríamos a justaposição de três imagens, que, embora independentes, se complementariam. Essa relação, aliás, seria própria ao cinema: um plano, a unidade mínima de uma narrativa cinematográfica (EISENSTEIN, 1990), só irá adquirir valor pleno quando relacionado a outro plano⁸. Essa relação entre três imagens seria positiva: ela atribuiria ao haicai um poder imagético infinito. Imagens surgiriam na mente do leitor sob um potencial complexo, podendo se constituir de forma diversa, repleta de cores, formas, formatos próprios a cada receptor (TARKOVSKI, 1998).

Para Ezra Pound, por exemplo, a imagem seria “aquilo que apresenta certo complexo intelectual e emocional, num determinado instante” (POUND, 1976, p.10). O haicai conseguiria aliar duas qualidades: ser instantâneo e profundo (LOPES, 2001). Afirmção que confirmaria outro conselho que Pound dá a quem quiser se aventurar pelo fazer poético a partir da poesia: “É preferível apresentar uma só Imagem no decurso de uma existência do que produzir obras alentadas” (POUND, 1976, p.10). Simplicidade e concisão, dois atributos caros à poesia e que se manifestam perfeitamente em um haicai.

⁷ Ações que cercam o diretor de um filme.

⁸ Há o caso de um plano-seqüência no cinema: enfim, um plano tão grande que por si só já é uma seqüência (conjunto de planos). No entanto, pode-se argumentar que mesmo sem cortes um plano-seqüência obedece a uma série de mudanças internas, que ocorrem tanto no que se refere à composição de luz, objetos de cena, ritmo, como à movimentação dos personagens e da câmera. Concluindo: até nesse caso um plano se relaciona a outro, mesmo que essa divisão seja indireta.

O poeta mexicano Octavio Paz aponta algumas características específicas do haicai: “... economia verbal, humor, linguagem coloquial, amor pela imagem exata e insólita. [...] Uma objetividade quase fotográfica” (PAZ, 1983, p.17 e 19). Assim como em outras formas poéticas, o leitor de um haicai seria convidado a criar imagens, a organizá-las, dar-lhes sentido:

O leitor do haicai deve se incorporar a ele como à natureza; deve mergulhar, perder-se em suas profundezas como no cosmo, onde não existem nem o fundo nem o alto. [...] Os poetas japoneses sabiam como expressar suas visões da realidade numa observação de três linhas. Não se limitavam a simplesmente observá-la, mas, com uma calma sublime, procuraram o seu significado eterno. Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única, e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem. Como disse Dostoievski, com extraordinária precisão: “A vida é mais fantástica do que qualquer fantasia”. No cinema, de forma ainda mais intensa, a observação é o primeiro princípio da imagem, que sempre foi inseparável do registro fotográfico. (TARKOVSKI, 1998, p. 124 e 126)

Como bem definiu Tarkovski, no cinema, a observação seria o primeiro princípio da imagem (TARKOVSKI, 1998). Assim como o poeta japonês busca na observação atenta da natureza a matéria-prima de sua poesia, o cineasta tentaria encontrar, por meio de uma série de estudos visuais, a possibilidade da recriação deste mundo observado. Mesmo em uma abordagem realista, a visão desse cineasta em relação ao mundo sempre será pessoal. Essa realidade apresentada pelo cinema sempre será incompleta, deficitária em relação ao mundo em si. Desde a limitação do quadro, da duração finita, até a filtragem das cores e perspectivas, o cinema recria o universo visto pelo cineasta. A imagem cinematográfica seria, acima de tudo, uma ilusão, uma impossibilidade.

A imagem cinematográfica assume uma forma quadridimensional e visível. De nenhum modo, porém, é possível elevar cada tomada à condição de uma imagem do mundo; o mais comum é que ela se limite à descrição de algum aspecto específico. Em si mesmos, os fatos registrados naturalisticamente são absolutamente inadequados para a criação da imagem cinematográfica. No cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação e percepção pessoal de um objeto. (TARKOVSKI, 1998, p. 126)

No haicai, temos três versos que nos direcionam para outra sensibilidade: não se cogita que o universo descrito ou suscitado por determinado poema possa ser confundido com a realidade em si. Na poesia, portanto, o pacto seria outro: a abordagem seria mais profunda – ela centrar-se-ia nos elementos que constituem a realidade, e não na realidade

objetiva (AUDEN, 1993). O poder da poesia estaria na possibilidade de representar aquilo que não se apreende a partir de uma visão imediata da realidade, de uma imagem instantânea (PAZ, 1982). A poesia referir-se-ia, sob esta óptica, ao essencial, ao que nos move, ao que está subentendido. O haicai, devido a esse caráter de registro instantâneo, possuiria, em conseqüência, uma dupla camada: ele partiria de um relato visual para compor um quadro maior, mais profundo, que exigirá uma análise ponderada e ao mesmo tempo autoquestionável. O haicai se nutriria do princípio da incerteza (PAZ, 1983). O sugestivo se tornaria protagonista: a literatura se potencializaria ao não enunciar, ao se fazer imagem – ao apresentar (e não mais representar) (PAZ, 1982).

2 PARTE 2 – A ESCRITA COMO PRINCÍPIO DE ALTERIDADE

“E aquele foi um momento marcante em minha vida, o mais bizarro de todos, quando não soube quem eu era [...]. Não fiquei apavorado; eu simplesmente era outra pessoa, um estranho, e toda a minha existência era uma vida mal-assombrada, a vida de um fantasma”. Jack Kerouac

Na segunda parte deste estudo tentaremos mostrar como a partir da poética do escritor francês Arthur Rimbaud (1854 – 1891) teriam se consolidado as características que iriam aproximar a escritura de Garcia Lopes de uma estética cinematográfica. A análise irá se centrar inicialmente nas formulações literárias de Rimbaud, da qual conceitos como *alteridade* e *alquimia do verbo* seriam peças centrais. Em um segundo momento, desta vez partindo do material poético do escritor londrinense, nossa análise irá focalizar elementos próximos a uma linguagem audiovisual.

Iniciemos, portanto, pela poética de Rimbaud e pelo contexto literário em que sua obra foi publicada.

Considerado um precursor do *Simbolismo* para alguns (CARPEAUX, 1964, p.2605), e um dos grandes nomes deste movimento literário para outros (CÂNDIDO, 2002, p.169), Rimbaud conteria em sua poética “uma linguagem originária da lírica moderna” (FRIEDRICH, 1978, p.59). Entenderíamos lírica moderna, nesse sentido, como a linguagem que irá se deslocar cada vez mais da expressão de um conteúdo para privilegiar uma possibilidade de expressão, procedimento que irá constituir uma poesia “alógico-sugestiva” (CARPEAUX, 1964, p.2605), que não poderá mais ser descrita nem compreendida em termos unicamente racionais.

Uma das primeiras condições a possibilitar o nascimento da lírica moderna teria sido a *relativização do conceito de beleza*: “o nascimento da idéia de um “belo relativo” (próprio de cada época) em contraposição ao “belo universal”, intemporal” (CAMPOS, 1997, p.247). O escritor francês Charles Baudelaire encontraria no conceito de *transitoriedade* uma marca distintiva dessa nova poética: “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE apud CAMPOS, 1997, p. 248).

Será Baudelaire, aliás, bem antes que Rimbaud, o primeiro escritor a apresentar diversas características da lírica moderna. É Baudelaire quem demonstra “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de

pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então” (FRIEDRICH, 1978, p.35). Essa característica apresentará a Baudelaire um problema até então inexistente a um poeta: o papel da poesia em uma civilização comercializada e dominada pela técnica. Segundo Benjamin (1989), que elege *As Flores do Mal* a referência central em seu estudo sobre a Modernidade, a poesia de Baudelaire se apropria dos elementos dessa nova cultura mercantil para revelar a dimensão do inferno instalado no seu interior. Em *As Flores do Mal*, ao subverter o sentido das palavras, desarticular as relações de espaço e tempo, criar alegorias enigmáticas, retirar qualquer pessoalidade e emoção do texto, Baudelaire estaria configurando um ato de resistência diante dos valores que emergiam com o Capitalismo. Transfigurando-se em inúmeros personagens (*flâneur, dândi, trapeiro*), o escritor estaria tentando salvar a figura do poeta em uma sociedade notadamente mercantilista. Para Benjamin, Baudelaire foi “obrigado a reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder” (BENJAMIN, 1989, p.159). Entre outras mudanças engendradas por Baudelaire está a despersonalização da lírica moderna:

Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos. [...] Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto [...]. Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal. Isto acontece de maneira ainda tateante, muitas vezes encoberto debaixo de concepções mais antigas. Mas ocorre de tal modo que se pode conhecer o futuro passo da neutralização da pessoa para a desumanização do sujeito lírico como uma necessidade histórica. De qualquer forma, contém já aquela despersonalização que, mais tarde, será explicada por T. S. Eliot e outros como pressuposto para a exatidão e a validade do poetar (FRIEDRICH, 1978, p. 36 e 37)

Admirador de Baudelaire, mas com certas restrições à sua poética, Rimbaud irá buscar o *desconhecido* por meio de formas novas, potencializando a reflexão sobre a arte poética e ao mesmo tempo concretizando certa transcendência vazia (FRIEDRICH, 1978, p.62):

O poeta definirá a extensão do desconhecido que se faz sentir na alma universal de sua época. [...] Ele, poeta, é a anormalidade que se converte em norma. [...] O poeta chega ao desconhecido e, mesmo que ele finalmente não mais compreenda suas próprias visões, ele as contemplou, todavia. Mesmo que possa sucumbir em seu salto gigantesco através das coisas inaudíveis e inomináveis, outros temíveis trabalhadores virão e começarão por aqueles horizontes onde ele próprio sucumbiu. (RIMBAUD apud FRIEDRICH, 1978, p. 63 e 64)

Destarte, o primeiro passo do fazer poético no advento da lírica moderna seria a negação: Rimbaud negava toda e qualquer descendência (BLOOM, 2003, p.500). O impulso poético, por sua vez, seria ativado pela automutilação do poeta, pelo “afeamento voluntário da alma” (FRIEDRICH, 1978, p.63): “Trata-se de criar-se uma alma disforme, como o homem que implanta verrugas em seu rosto e as cultiva” (RIMBAUD apud FRIEDRICH, 1978, p. 63).

A partir da anormalidade como norma, da busca por uma nova forma para atingir o desconhecido, do culto a uma transcendência vazia, e da negação da tradição literária, a lírica moderna atingirá em Rimbaud (assim como em Baudelaire, Mallarmé, e possivelmente em Edgar Allan Poe) um estado “pré-pessoal do poeta” (FRIEDRICH, 1978, p.63), possibilitando a dissolução de um único *eu* a escrever o texto literário. Outrossim se fortalece em Rimbaud *a crise do sujeito* que já pudera ser vista em Baudelaire, injetando em seu percurso um elemento caro à idéia de modernidade: o conceito de *alteridade*.

Se o conceito de *belo* torna-se relativo, o novo poeta estará em busca de um novo referencial de beleza. Para atingir esse novo referencial, esse universo *desconhecido*, ele irá se utilizar de novas ferramentas, novos procedimentos poéticos. Ao negar seus antecessores, ele recusará também a dimensão lógica como aspecto central de sua poesia. O *fazer poético* tornar-se-á, dessa maneira, o momento em que se privilegia o transe, o delírio, o disforme, o que não pode ser dito, visto, nem ouvido. O poeta será apenas uma testemunha dessas novas dimensões que estão sendo descritas ao seu universo interior. Ele não terá mais o controle da escrita: enquanto ele escreve, diversas vozes estarão atuando sobre o fazer poético. O devir tornar-se-á a nova forma; a linguagem tornar-se-á o tema da poesia. A partir da criação poética, o homem irá radicalizar-se como várias possibilidades, abrindo-se para todos os opostos que o constituem, fenômeno que Paz (1982, p.188-189) irá reconhecer como *outridade*:

A liberdade do homem se funda e se radica em não ser mais que possibilidade. Realizar essa possibilidade é ser, criar-se a si mesmo. O poeta revela o homem criando-o. [...] Viver plenamente quer dizer viver também a morte. Esse estado de que fala Breton, em que “a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo cessam de ser percebidos contraditoriamente”, não se chama vida eterna, nem está além, fora do tempo. É tempo e está aqui. É o homem lançado para ser todos os opostos que o constituem. E o homem pode chegar a ser todos eles porque ao nascer já os traz em si, já é eles. Ao ser ele mesmo, é outro. Outros. Manifestá-los, realizá-los, é a tarefa do homem e do poeta. A poesia não nos dá a vida eterna, mas nos faz vislumbrar aquilo que Nietzsche chamava de “a incomparável vivacidade da vida”. A experiência poética é o abrir das fontes do ser. [...] A poesia é revelação de nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. A revelação é criação. A linguagem poética revela a condição paradoxal do homem, sua “outridade”, e assim o leva a realizar aquilo que ele é. [...] O ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia.

A lírica moderna será fortalecida, portanto, a partir de um escritor que não se reconhecerá mais como único sujeito de sua obra, pois o próprio conceito de subjetividade estará em discussão. Ao discutir trechos de cartas de Rimbaud⁹, FRIEDRICH (1978, p.62) desenvolve essa questão:

Qual é o sujeito desta visão? As frases com as quais Rimbaud responde a esta pergunta tornaram-se famosas. “Pois “eu” é outro”. Se a chapa de ferro se desperta na forma de trombeta, não se tem de lançar-lhe a culpa. Assisto ao desabrochar de meu pensamento, eu o vejo, eu o escuto. Desfiro um toque de arco: a sinfonia já se faz sentir no profundo. É falso dizer: penso. Dever-se-ia dizer: pensa-se em mim”. O sujeito verdadeiro não é, portanto, o *eu* empírico. Outras forças atuam em seu lugar, forças subterrâneas de caráter “pré-pessoal”.

O conceito do *eu* teria sido problematizado, dessa forma, a partir da constatação de *transitoriedade* do *eu-lírico* (CAMPOS, 1997). Com a lírica moderna, a subjetividade se dará, portanto, na intersecção, no encontro das vozes múltiplas que irão atuar no devir poético. Não existirá mais uma forma rígida na qual poderemos reconhecer um *eu*, pois o próprio *Ser* se torna múltiplo, em constante devir (BLOOM, 2002). Como bem observa Paz (1982, p.215), o homem sempre foi outro e ele mesmo:

⁹ Como as cartas de Rimbaud se baseiam no conceito do vidente (*voyant*), costumou-se chamá-las de *Cartas de um Vidente (Lettres d'un Voyant)*. (FRIEDRICH, 1978, p. 62)

O homem não é uma coisa, e menos ainda uma coisa estática, imóvel, em cujas profundidades jazem estrelas e serpentes, jóias e animais viscosos. Flecha esticada, sempre rasgando o ar, sempre adiante de si, precipitando-se mais além de si mesmo, disparado, exalado, o homem avança sem cessar e cai, e a cada passo é *outro* e ele mesmo. A “outridade” está no próprio homem. A partir dessa perspectiva de morte e ressurreição incessante, de unidade que resulta em “outridade” para se recompor numa nova unidade, talvez seja possível penetrar no enigma da “outra voz”.

Sob esta óptica, por conseguinte, poderíamos inferir que o autor de um texto não pensará mais um conceito: *ele será pensado por esse conceito*: “O poeta é uma criação do poema tanto quanto este daquele” (PAZ, 1982, p.205). Ademais, no século 20, a idéia de *autor* terá sido encerrada (BARTHES, 1987): estaria configurada “a morte do autor”.

Barthes (1987), ao esvaziar o conceito de *autor*, estaria a valorizar a pluralidade de sentidos. Ao se separar de seu *autor*, o material literário não seria mais uma obra, e sim, um *texto* literário. Esse texto, em sua essência, seria dotado de *pluralidade*: não apenas teria vários sentidos como efetivaria o próprio plural do sentido. Essa pluralidade significativa não poderia mais ser retirada do texto, que, nesse momento, já teria perdido o conceito de origem, seu impulso fundador, sua causa originária. Separado do seu autor, o texto tenderia ao *infinito* em suas múltiplas significações. Essa lógica de Barthes teria propiciado a valorização de uma nova figura: o leitor.

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 1987, p. 53)

Destarte, o material exposto em um texto não pertenceria apenas a um autor isolado: não se poderia mais imaginar o autor como o único responsável por determinado encadeamento de palavras e idéias: seria uma resposta, uma *tradução* (RIMBAUD, 1996), uma intersecção do que o Mundo apresenta e o autor recolhe.

Quem somos, no momento da leitura de um poema? Onde começa o emissor e termina o receptor? O que é a poesia se não a centelha que se acende entre “eu” e “você”?

[...] Rimbaud reconhece que as formas convencionais (metros, rimas, versos, temas) acabaram virando “um jogo nas mãos de inúmeras gerações idiotas”. E pede “liberdade aos novos! de execrar os antepassados”, de se libertar de qualquer filiação, tradição ou origem. Depois de proclamar a morte do autor, acusa os Românticos e a lírica da época de possuírem “uma falsa significação do eu”. Mas antes, liquida a questão: “*Car Je est un autre*”. “É que Eu é um outro”.

[...] Quando o poeta diz “Eu é um outro”, ele assume a possibilidade do *outro* também ser poeta. O poeta é apenas um meio ou um instrumento que deve traficar, para o leitor, o registro de suas visões. Burroughs: “Só existe uma coisa sobre a qual um escritor pode escrever: sobre o que está em frente aos seus sentidos no momento da escrita”¹⁰. A noção de que o “eu” ou *self* está sempre mudando de instante a instante, tomando novas e imprevisíveis formas-conteúdos. (LOPES; MENDONÇA, 1996, p. 135 e 136)

O conceito de “morte do autor”, ou de sua ausência, estaria presente também na concepção que Foucault (1992) emprestaria ao termo: para ele, a função *autor* não seria uma pura e simples reconstrução do que se faz a partir de um texto tido como material inerte: “seria tão falso procurar o autor no escritor como no locutor fictício; a função autor efectua-se na própria cisão e nessa distância” (1992, p.34). O desaparecimento desse *autor*, contudo, não equivaleria ao desaparecimento autoral em caráter absoluto. Ao reconhecer o caráter polissêmico de um determinado texto, Foucault teria admitido que a idéia de um *autor* ainda estaria presente na figura de um *autor empírico*, de um *escritor*. Em síntese, a problematização proposta por Foucault poderia ser dividida em três campos: a natureza ficcional de categorias como as de *biografia* ou de *autor*; a impossibilidade de totalização do singular pelo discurso; além da natureza contratual do gesto biográfico, que faz dele um ato discursivo (MIRANDA; CASCAIS, 2002, p.14).

Em um momento distinto, o que passaria a predominar no debate proposto a partir da figura do *autor* não seria mais a coincidência entre *autor empírico* e *autor textual*. As discussões teriam foco nos modos “excedentários” pelos quais um *autor textual* continuaria a se manifestar (mesmo após o esvaziamento do conceito do *autor empírico*). Consolidar-se-ia

¹⁰ William S. Burroughs in *Naked Lunch*, Grove Weindenfeld, copyright 1959, New York, USA.

desta forma uma questão inaugural a partir de Foucault: qualquer referência ao conceito de *autor* teria de ser assimilada como uma inclusão de elementos para além da literatura em um universo estritamente literário, inclusão que não se poderia justificar, somente, do ponto de vista semântico (FOUCAULT, 1992). De acordo com Miranda e Cascais (2002, p.18-19), teríamos sempre em Foucault, portanto, uma reflexão sobre a linguagem e sua conseqüente crítica à subjetividade:

Percebe-se, portanto, que o desenvolvimento dessa questão acabe por passar pela linguagem, enquanto forma geral de constituição do sujeito, mas a partir do qual o sujeito tem de se desprender de si, pois “o ser da linguagem só aparece em si mesmo com a desapareição do sujeito”. Em suma, a própria tese do “fim do homem” está inteiramente programada pela sua teoria da linguagem, pensada como a única “ontologia” possível. A crítica da subjetividade é indissociável de uma “linguagem sem um sujeito atribuível”, que leva a uma concepção puramente negativa do sujeito e de todas as suas categorias e práticas. Para Foucault, trata-se de uma “linguagem que não é falada por ninguém: o sujeito limita-se a desenhar nela uma dobra gramatical. [...] O ser da linguagem é o apagamento pela visibilidade que fala”.

A partir dos exames de Barthes e Foucault, o momento que teria delineado a “morte do autor” poderia ser identificado como o ponto em que só a linguagem passaria a atuar; momento esse marcado pelo nascimento de uma escrita como elemento a destruir toda voz, toda e qualquer possibilidade de identidade entre texto e autor. Momento sintetizado por Mallarmé em *Crise de vers*: “A obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (MALLARMÉ, 1985).

Momento marcado também pela figura poética de Rimbaud. Sua consciência sobre a questão da *alteridade*, aliás, teria motivado o poeta francês a buscar uma nova possibilidade de apreensão do mundo, no que se refere a processos cognitivos (lógico - racionais) e sensoriais (ligada aos sentidos) (RIMBAUD, 1996). Sua busca incessante pelo “longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*” (RIMBAUD, 2003) irá exigir novas formas poéticas, “uma lógica nada previsível” (RIMBAUD, 1996).

O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o conhecimento próprio, inteiro, busca sua alma, inspeciona-a, experimenta-a, aprende-a.

Digo que é preciso ser visionário, tornar-se visionário.

[...] o poeta é um verdadeiro ladrão de fogo.

[...] deverá fazer sentir, palpar, escutar suas invenções: se o que ele traz de lá tem forma, ele dá forma; se é informe, ele devolve informe.

Criei todas as festas, todos os triunfos, todos os dramas. Ensaiei inventar novas flores, novos astros, novas carnes, novas línguas.

Achar uma linguagem [...]. Inspeccionar o invisível e ouvir o inaudível sendo bem diferente de retomar o espírito das coisas mortas.

Nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos. Eu me reservava à tradução.

Anotava o inexprimível, fixava vertigens. (RIMBAUD, 1996, p. 142-143)

Essa nova linguagem encontrada por Rimbaud seria composta por uma *visualidade brutalista*, uma extensa galeria de espelhos, composta por palavras ou imagens-ideias (LOPES; MENDONÇA, 1996). Cada frase do poeta francês passaria a adquirir um duplo ou até triplo sentido, tornando difícil ao leitor uma codificação imediata, a identificação de um tema.

Na literatura, mesmo os escritores que, de Rimbaud aos surrealistas, pareceram ou pretenderam libertar-se do constrangimento do raciocínio lógico conseguiram apenas complicar e dissimular de tal modo a estrutura lógica da expressão, que é preciso operar toda uma matemática gramatical, uma álgebra sintática, para resolver problemas de uma poesia que, para ser compreendida e sentida, exige não apenas uma sensibilidade sutil, mas também uma habilidade técnica semelhante à de um virtuoso em palavras cruzadas. (EPSTEIN, 2008, p. 293)

Tal poesia, sob essa óptica, deveria ser lida não apenas pelo processo cognitivo que nos apresenta o significado das palavras, e sim, por um processo de percepção que sente as imagens apresentadas pelo poeta, verdadeiras *iluminuras*. Segundo Lopes e Mendonça (1996, p.136-137), Rimbaud

sugere que, em qualquer emissão, enunciado, expressão, sempre há a marca ou aparição de uma “terceira mente”; aquela inteligência ou sensibilidade que une, em eterno devir, durante a leitura dionisíaca, o sujeito do enunciado (narrador?, “Eu”?, o autor?, a linguagem?) e o leitor. “Eu”, “você”, “nós”, nos poemas em prosa de Rimbaud, confirmam a visão de que os pronomes numa escritura dionisíaca são apenas vozes emergindo de um Uno que se afirma no múltiplo, faces de uma mesma experiência, de uma mesma máscara. Não nos parece claro que, quando alguém diz “Eu é um outro”, no momento da leitura, esse eu que lê também já seja um outro?

O *desregramento dos sentidos*, o culto a uma *lógica nada previsível*, a construção de uma *visualidade brutalista* – tudo isso reforçaria na poética de Rimbaud o caráter de *tradução*, de desvelamento de uma nova dimensão. O poeta enquanto *tradutor* seria uma espécie de médium que, ao deparar com seus múltiplos *eus (alteridade)* no decorrer do devir poético, tentaria transcrever as imagens que se sucedem em seu universo mais íntimo. Sua poesia não seria, portanto, programática, sistêmica – não estaria atuando em defesa de um conjunto de valores e princípios. De certa forma, sua poética seria quase um monólogo, no qual o poeta estaria a traduzir em palavras todo o caos dançante do seu pensamento:

A própria poesia de Rimbaud é desumanizada. Não falando a ninguém, monologa, portanto, procurando atrair quem escute, com palavra alguma: parece conversar com uma voz para a qual não existe intérprete concebível, sobretudo lá, onde o Eu imaginado cedeu lugar a uma expressão sem o Eu. (FRIEDRICH, 1978, p. 70)

Alguns críticos e historiadores apontariam que essa crítica ao *eu lírico* romântico teria motivado Rimbaud a escrever os primeiros versos da literatura francesa na forma de poemas em prosa. Entre os seus antecessores estariam Aloysius Bertrand¹¹ e Charles Baudelaire¹². Essa linguagem que descreveria estados de espírito, paisagens insólitas, promovendo uma espécie de anulação e dispersão do eu, por outro lado privilegiaria a musicalidade da palavra, o ritmo do poema, aquilo que Rimbaud iria definir como a “alquimia do verbo”, “pensamento cantado” (RIMBAUD, 2003).

Essa característica de Rimbaud e dos demais poetas simbolistas dar-se-á nos métodos de composição dos versos em Garcia Lopes: haverá a constante preferência por recursos como a aliteração e a sinestesia. Daí a possibilidade de inferir que em sua poética a sonoridade do texto será sempre mais importante que a métrica desses versos. A espacialidade, por sua vez, só será visualizada a partir dessa mesma musicalidade. A forma, portanto, irá direcionar a assimilação do poema, e não o conteúdo dos seus versos.

Essa poesia influenciada por Rimbaud partiria de certa incapacidade da palavra de representar o *real* (até porque esse real não se limitaria ao que conhecemos por realidade concreta), de exprimir certos pensamentos (BARROS, 1990), possibilitando a transmutação do ato de escrever um poema em um processo para além de uma determinada racionalidade (PESSOA, 2005). Nesse novo processo entrariam procedimentos estilísticos até

¹¹ Principalmente em *Gaspard de la Nuit* (1842).

¹² Notadamente em *Petits Poèmes en Prose* (1857).

então não- usuais, como a aproximação com as artes plásticas (Rimbaud teria criado um poema a partir de um quadro de Turner (RIMBAUD, 1996)), com estruturas musicais, e com uma espécie de antevisão daquilo que seria a base de uma linguagem cinematográfica: uma narrativa de imagens e sons (LOPES; MENDONÇA, 1996, p.136 e 137). Teríamos, por meio da poesia, a possibilidade de interagir com uma totalidade até então supostamente atingida apenas sob uma perspectiva racional, possibilidade que será tema constante da poética de um escritor moderno como Pessoa (2005, p. 113-114):

A realidade é apenas real e não pensada. O universo não é uma idéia minha.
A minha idéia do universo é que é uma idéia minha. A noite não anoitece pelos meus olhos, a minha idéia de noite que anoitece pelos meus olhos. Fora de eu pensar e de haver quaisquer pensamentos a noite anoitece concretamente.

Ser real quer dizer não estar dentro de mim. O resto é uma espécie de sono que temos.

[...] nunca o erro de querer compreender só com a inteligência, nunca o defeito de querer exigir do mundo que fosse qualquer cousa que não o mundo.

Sob influência de Rimbaud, a questão do *eu*, do *autor* tornar-se-ia, portanto, central na poesia de Rodrigo Garcia Lopes, sobretudo no que estaria relacionado ao processo criativo que culminou na criação do duplo Satori Uso (em japonês, falsa luz). A alteridade, nesse caso, se daria na criação de um duplo. Haveria uma separação clara, distinta, da poética relativa à obra de Satori Uso, e a poética relativa à obra de Garcia Lopes. Na perspectiva literária de um sujeito em crise, de uma subjetividade em transe, a *persona* Satori Uso assumiria a nova face de um *eu*, mas desta vez corporificada sob a aparência de um duplo.

Essa criação de um duplo, aliás, teria ocorrido na obra de outros escritores significativos para a lírica moderna, como Stendhal, Lautréamont e Verlaine:

Numa pequena nota autobiográfica, Verlaine fala claramente do seu desejo de dar expansão aos dois homens que sentia dentro de si e que era incapaz de harmonizar ou pelo menos dirigir. Por isso, fazia alternar um livro piedoso com um livro mundano, *Bonheur* depois de *Amour*, *Jadis et Naguère* depois de *Sagesse*, a fim de “inaugurer ce système base sur lê fameux *homo duplex*”. É nesta dualidade, neste dilaceramento interior agravado por uma fraqueza crescente, auxiliado pelo álcool e pela vagabundagem, que devemos procurar a chave da obra e da vida de Verlaine. (CANDIDO, 2002, p. 171)

Em 1985, ao editar uma coluna relacionada à literatura no periódico *Folha de Londrina*, o jovem poeta Rodrigo Garcia Lopes (então com 20 anos de idade) queria publicar alguns textos que seguissem as regras de composição dos haicais. No entanto, considerou que poderia ser compreendido como um ato antiético publicar poemas de sua autoria em uma página que ele mesmo editava. Criou assim a figura do poeta Satori Uso, que, após chegar do Japão, teria se estabelecido em Londrina, cidade na qual teria se dedicado à agricultura e à literatura. O poeta fictício, inspirado na figura do fotógrafo Haruo Ohara¹³, também foi criado sob a inspiração de Paulo Leminski, uma notável influência na obra poética de Garcia Lopes, e que poucos anos antes havia publicado no Brasil uma biografia de Matsuo Bashô, um dos grandes mestres desse gênero de poesia.

“Criei este poeta japonês que teria imigrado para o interior do Paraná para uma página de literatura que editava na Folha de Londrina, em 1985. Como não podia publicar meus próprios poemas, achei mais prático inventar um poeta e uma sensibilidade, inventando todo um percurso para a poética de Uso. Por isso, costumo dizer que, à maneira dos heterônimos de Pessoa, Uso é uma sensibilidade distinta da minha, física e juridicamente falando. Portanto, o livro trabalha com a idéia de polifonia não só em termos de diversidade, mas na presença de outras "vozes" como as de Uso” (LOPES apud LEÃO)

A alteridade, essa *outra voz* no caso de Garcia Lopes se assumiria na figura de um outro poeta, um agricultor japonês que teria se mudado para Londrina nos anos 30. Esse deslocamento, esse *tornar-se outro*, esse *acontecimento de linguagem*, esse *estranhamento*, essa *subjetividade em constante dissolução* - seriam características marcantes não somente da poesia de Garcia Lopes, mas traços herdados diretamente de RIMBAUD (1996, p.25-27 e 29):

¹³ Haruo Ohara (1909-1999), imigrante japonês, que se dedicou à fotografia em boa parte da sua vida. Entre os anos 30 e 70 do século 20, foi responsável por cerca de 20 mil fotos de Londrina e região. Suas obras chegaram a ser expostas no Masp após a sua morte. Em 1999, ainda vivo, Haruo pôde presenciar a primeira retrospectiva de sua obra – a mostra foi uma realização do Filo (Festival Internacional de Londrina) sob curadoria de Rodrigo Garcia Lopes. Em 2003, os escritores Rogério Ivano e Marcos Losnak lançaram a biografia *Lavrador de Imagens*. Ainda em 2008, o Instituto Moreira Salles deve lançar um livro com fotos de Haruo. Em 2009, a Kinoarte irá produzir o curta-metragem *Pausa para Neblina*, filme inspirado na linguagem que Haruo expressava em suas fotos. Esse filme irá integrar a “Trilogia do Esquecimento”, série de três filmes iniciada com o curta *Satori Uso* (2007) e que teve continuidade com o curta *Booker Pittman* (2008), ambas realizações da Kinoarte.

Vi demais. A visão se revia pelos ares.

Tive demais. Sons de cidade, à tarde, e ao sol, e sempre. Soube demais. As paradas da vida. – Ó Sons e Visões! Partida entre afeito e ruídos novos!
[...] Minha sabedoria é tão orgulhosa quanto o caos.

[...] Sou um inventor bem mais merecedor do que todos que me antecederam; um músico mesmo, que descobriu algo assim como a clave do amor.

[...] Num celeiro onde me prenderam aos doze anos conheci o mundo, ilustrei a comédia humana. Numa adega aprendi a história. Em alguma festa de noite, numa cidade do Norte, cruzei todas as mulheres dos pintores antigos. Numa velha passagem de Paris, me ensinaram ciências clássicas. Numa morada magnífica cercada por todo o Oriente, terminei minha imensa obra e passei meu ilustre retiro. Fermentei meu sangue. Minha dívida foi remida. Nem quero mais pensar nisso. Sou mesmo do além, e nada de mensagens.

A frase célebre de Rimbaud “Eu é um outro” (RIMBAUD apud CHAMPI, 1991) estaria a ecoar não somente nas criações do londrinense Garcia Lopes, mas também nos heterônimos de Fernando Pessoa, no conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, nas narrativas intimistas de Clarice Lispector, na literatura *beat* de Jack Kerouac, sendo também uma espécie de consolidação de alteridade já proposta por Whitman em *Leaves of Grass*¹⁴ em 1855 (UPDIKE, 1991).

Como discípulo da filosofia transcendentalista de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Whitman acreditava que a individualidade de cada pessoa era um fragmento completo do “eu” universal. A personalidade humana como um fragmento da personalidade de Deus ou do Universo. Ao celebrar seu “eu”, o poeta colocava-se em pé de igualdade com o leitor. O “eu” que circula nas *Folhas de Relva* funcionava como uma espécie de médium ou xamã por onde todas as vozes da tribo podiam ser ouvidas, um “canal”, para usar a própria expressão de Whitman no prefácio da edição de 1855: da criança ao moribundo, do trabalhador à mulher, do intelectual ao “grosso”. “Ajo como se fosse a sua língua”, escreveu. Bem antes da proclamação famosa de Rimbaud (“Eu é um outro”), Whitman defendia que os poetas tinham poderes de se tornar outro: “the other I am”. (LOPES, 2005, p. 217)

Examinemos como a influência de Rimbaud poderia ocorrer de forma direta na poesia de Garcia Lopes. Analisemos, pois, seis poemas (2004, p.70 e 71).

¹⁴ *Folhas de Relva*, coletânea de poemas de Walt Whitman, publicada em 1855, nos EUA

travelling

Os jardins do olho se propelem
à velocidade do tempo ele confere
o além de sua própria pele

entre tatuagens de fome. Se atreve
em insistir sentir dor, algum
odor de penhasco ou penumbra

no corpo em silêncio que se afasta
enquanto penetra sua própria face.

close

Num segundo a flor se fecha
como dedos
no vazio de seu segredo.

plano americano

Carregamos o corpo, frágil sopro em movimento.
Criança, dois traços verticais eram pessoas.
Imagens se abrem, vazias, como biombos.
O que estava escrito na grama dos eventos.
Chegamos aqui, no entanto estamos em movimento.

contraplongée

Rebatimento de luz, rouca
voz no espelho como ausência de silêncio
que não existe, bolhas na superfície
dessa face, água tão pouca.

plano fixo

Música da face — língua dos dedos — desejo pelo que não existe mais.

zoom

A um passo de passado, paraíso:
 O que se move é o percebido
 (formiga na folha de capim
 dedos roçando o corpo morno
 bem-te-vi furando o silêncio da manhã
 o vôo do pequeno falcão
 o verde visível tremulando contra o azul
 sua face inclinada olhando a parede)
 As coisas existem agora porque estamos aqui.
 Quando não estivermos mais, continuarão existindo,
 Mas sem seu amante para lhe dar ainda mais sentido.
 Os instantes, sem as coisas, não são nada.
 Pássaros debandam, não sei como chamá-los.
 A voz, admitindo fracasso, se afasta mas deixa seus rastros. (LOPES, 2004)¹⁵

As poesias acima poderiam ser analisadas como seis movimentos de câmera: *travelling*, *close*, plano americano, *contraplongée*, plano fixo e *zoom*. Contudo, a rigor, não estaríamos diante de seis movimentos de câmera, e sim, termos técnicos ligados ao fazer cinematográfico. Um *travelling*, por exemplo, consiste no movimento em linha reta que a câmera faz ao se aproximar ou se distanciar do objeto que está sendo filmado¹⁶ (XAVIER, 2005). Um *close* é uma denominação exclusiva no que estaria relacionado à composição, ao enquadramento: uma imagem está “em *close*” quando o rosto humano está a preencher a tela (MERTEN, 2003). O plano americano consiste no enquadramento da figura humana a partir do joelho ou da cintura (SADOUL, 1983). O *contraplongée* refere-se à posição da câmera em relação ao objeto que está sendo filmado: quando a câmera está em posição de mergulho (acima do objeto que está sendo filmado), diz-se que está em *plongée*; quando a câmera está abaixo daquilo que está sendo filmado (em posição de inferioridade), diz-se que está em *contraplongée* (MERTEN, 1995). Um plano fixo corresponde ao movimento da câmera, que, nesse caso, está fixa em um tripé ou sobre uma determinada base sólida (XAVIER, 1984). Um *zoom* refere-se ao movimento que a lente objetiva faz, aumentando ou diminuindo o seu campo de visão (DUBOIS, 2004).

Teríamos inicialmente, portanto, uma imperfeição alusiva no que se refere à

¹⁵ Para citar poemas do autor Garcia Lopes, tema central desse estudo, respeitamos o espaçamento original dos seus poemas assim como foram publicados. O tamanho e a fonte, no entanto, foram adaptados para o padrão Times New Roman tamanho 11, regra seguida no decorrer deste trabalho.

¹⁶ Tornou-se jargão no meio cinematográfico chamar o *travelling* aproximativo de *dolly*. O *travelling* lateral é usualmente chamado de *travelling*.

nomenclatura técnica que poderia aproximar a forma dos poemas e a linguagem do cinema. Caberia ressaltar, no entanto, que apesar dessa imprecisão técnica o estilo e a linguagem empregados em cada poesia corresponderiam às técnicas cinematográficas que se tornaram o título de cada texto.



17

No primeiro verso de *travelling* teríamos o emprego de procedimentos poéticos caros a Rimbaud: descrever-se-ia uma paisagem indecifrável, dificilmente passível de ser visualizada: “os jardins do olho”, “o além de sua própria pele”. O movimento lateral prosseguiria “entre tatuagens de fome”, até a câmera paralisar e o objeto filmado (o *eu lírico*?) partir “no corpo em silêncio que se afasta”.

Para além da visualização poética, das técnicas imagéticas utilizadas no texto, Garcia Lopes utilizar-se-ia de um outro sentido que tornaria sua poesia mais próxima a uma sensorialidade rimbaudiana: ele descreveria o olfato e os sons de sua paisagem: “algum odor de penhasco ou penumbra”, “no corpo em silêncio”. A mescla de linguagens, unindo aspectos formais e prosaicos (“se *propelem* à velocidade do tempo”), real e imaginário (“*penetra* sua própria *face*”), atribuem ao poema uma carga de estranhamento, dificultando o processo de identificação entre o leitor e a obra. O leitor/espectador desse poema não teria seu trabalho facilitado pelo texto: estaríamos diante de um universo impenetrável, que exigiria uma descrição, e por conseqüência, uma assimilação para além do usual. Uma codificação

¹⁷ <http://www.seenobjects.org/2004-12-24-travelling>

que pudesse extrapolar as formulações de tempo e espaço que nos condicionam.

O espaço e o tempo de um poema, sob essa perspectiva, não poderiam ser codificados sob as mesmas regras do nosso mundo bidimensional. O cinema poderia ser conceituado como uma forma temporal (TARKOVSKI, 1998), e sua matéria-prima, a imagem, seria dotada de uma espacialidade visível e identificável (MERLEAU-PONTY, 2004). O que estaria o *eu lírico* de Garcia Lopes arquitetando nesse poema *travelling* seria uma espécie de potencialização das possibilidades de uma narrativa cinematográfica: ao mesmo tempo em que apresentaria uma espacialidade bidimensional, o *eu lírico* deste poema estaria apto a conferir “o além de sua própria pele” (um mergulho metafísico, portanto). Permitiria, dessa maneira, a visualização do que estaria para além do visível, a concretude de certa ausência:

O olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem aventurado domínio das coisas, e seu deus, o sol. Um cartesiano pode crer que o mundo existente não é visível, que a única luz é a do espírito, que toda visão se faz em Deus. Um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, que o que vemos não seja o mundo mesmo, que o espírito só tenha de se ocupar com seus pensamentos ou com um outro espírito. Ele aceita com todas as suas dificuldades o mito das janelas da alma: é preciso que aquilo que é sem lugar seja adstrito a um corpo, e mais: seja iniciado a ele por todos os outros e à natureza. É preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas, e que mesmo nosso poder de imaginarmo-nos alhures¹⁸, de visarmos livremente, onde quer que estejam, seres reais, esse poder recorre ainda à visão, reemprega meios que obtemos dela. Somente ela nos ensina que seres diferentes, “exteriores”, alheios um ao outro, existem no entanto absolutamente *juntos*, em “simultaneidade” – mistério que os psicólogos manejam como uma criança maneja explosivos. [...] Qualquer coisa visual, por mais individuada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro do invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência (MERLEAU-PONTY, 2004, p.42-43).

Essa imagem (“o além de sua própria pele”) no cinema poderia ser intuída, sentida pelo espectador: o diretor poderia, a partir dos mecanismos que a linguagem cinematográfica oferece, indicar ao público a assimilação indireta do que estaria “além de sua própria pele”. Um dos segredos do cinema, aliás, seria não mostrar, ocultar, potencializar o

¹⁸ “Estou em Petersburgo em minha cama, em Paris, meus olhos vêem o sol”, Robert Delaunay em *Du cubisme à l'art abstrait*, cadernos publicados por Pierre Francastel (Paris: Sevpen, 1957, p 115)

não visível, o fora de campo, ativando a imaginação do espectador a partir da concretude da imagem (WILDER apud KARASEK, 1998)¹⁹.



No poema *close*, por sua vez, teríamos uma estrutura e uma temática próxima a de um haicai. A imagem, nesse caso, estaria clara – facilmente reconhecida pelo espectador/leitor: “a flor se fecha”. O enquadramento idealizado seria o primeiríssimo plano, o *close*: o mundo sob uma micro perspectiva. Nessa tensão proposta pelo poema, aproximar-se e não compreender, tocar a pele e estranhar. Haveria dois movimentos simultâneos: à medida que a flor ficasse mais próxima, seus dedos, hastes, o mistério potencializar-se-ia. Haveria uma esfera mística a ser celebrada: o mistério da natureza, idéia contrariada pela constatação mordaz: “no vazio do seu segredo”. Haveria também um sabor trágico devedor de Nietzsche, que nos convidaria a “querer olhar e ao mesmo tempo aspirar a ir além do olhar” (NIETZSCHE, 1983).

¹⁹ Procedimento narrativo que o cineasta Billy Wilder chama de *The Lubitsch Touch*, o toque de Lubistch, em referência ao cineasta Ernst Lubistch, mais conhecido pelos filmes *Ninotchka* e *The Shop Around the Corner*, e notável por ocultar cenas cruciais em seus filmes, ativando a imaginação do espectador.

²⁰ *Close* no rosto de Anna Karina, atriz dinamarquesa conhecida por ter atuado em diversos filmes do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard.



21

Nos cinco versos de *plano americano* uma ação estaria sendo narrada: uma criança e uma ou duas pessoas andando, em movimento. A visualização oferecida pelo poema, no entanto, apontaria outra possibilidade: a imagem pausada, paralisada, passível de análise: “dois traços verticais eram pessoas”, como se o leitor não estivesse em contato com o mundo por uma via direta, e sim, por meio de uma representação (DANEY, 2007). A codificação, nesse caso, seria mais analítica do que sensorial: “imagens se abrem, vazias”. O próprio poema qualificaria seu potencial imagético: metalinguagem. Essa opção mostraria uma impossibilidade de reencontrar o mundo em seu estado natural, originário: teríamos sempre a semiótica, a lingüística, enfim, diversas codificações já assimiladas pelo nosso consciente e inconsciente que impediriam a visão inaugural, o encantamento da primeira imagem, a visão pura, inocente, sem interpretação. De acordo com Daney, nossa relação com o cinema deixaria isso claro:

O que vai ser filmado (quase) sempre já foi filmado. E quanto às imagens das quais ainda nos alimentamos, devemos concordar que seu referente não é mais precisamente uma "realidade" que experimentamos, mas sim a experiência imaginária que temos por já tê-la visto em outros filmes, o hábito formado pouco a pouco com a sua visão. Em todo plano de um homem andando na rua, eu não conecto a ele minha experiência – rica, no entanto – da caminhada, mas uma série de lembranças, da "Aurora", de Murnau, até "A Punição", de Jean Rouch. O que é a morte, para a nossa geração cinemaníaca que se joga nas cinematecas, senão o efeito dos corpos tombando por terra no cinema?" (DANEY, 2007, p.41).

²¹ Exemplo de plano americano.



22

Outra marca constante desse poema seria sua indecibilidade, sua imprecisão: “imagens se abrem, vazias”, “o que estava escrito na grama dos eventos”, “chegamos aqui, no entanto estamos em movimento”. Tudo levaria o leitor para uma atmosfera de incerteza, uma camada nebulosa, uma bruma, uma poética da indeterminância (PERLOFF, 1981). Seria, possivelmente, mais uma herança da estética modernista de Rimbaud.

As reticências, travessões, elipses violentas, a sintaxe acidentada têm a clara intenção de enfatizar uma descontinuidade feita com uma velocidade de justaposições. [...] O resultado é que não podemos interpretar o trecho “normalmente”. Devemos aceitar a “viagem” de Rimbaud, já que ele *diz* a interpretação. É pegar ou largar. Além das constantes mudanças de ponto de vista, a “duração” das sentenças e períodos são usados de uma maneira puramente rítmica. É como se Rimbaud não conseguisse ficar idêntico um só momento, provocando indeterminâncias, nas quais se torna difícil saber “de quê o poeta está falando”. (LOPES; MENDONÇA, 1996, p. 156)

O *eu-lírico* do poeta trabalharia em uma nuvem, uma névoa; estaria envolvido *en lo vago de la niebla: la niebla tiene líneas y se esculpe* (UNAMUNO, 1987, p.37). Não seria o poeta quem daria forma a uma idéia: ele encontraria a idéia em uma forma. Como bem observara Picasso: “Dicen que yo soy un hombre que busca. Pero yo no busco, encuentro” (PICASSO apud WALTHER, 1996, p. 25).

A sentença “chegamos aqui, no entanto estamos em movimento” permitiria a apreensão de uma estética do fluxo, em construção, aliada ao devir: a poesia se desnudando enquanto processo criativo – a linguagem encarnada em sua incompletude, em seu movimento

²² “Chegamos aqui, no entanto estamos em movimento”. (GARCIA LOPES, 2004)

incessante. Novamente, portanto, uma aproximação a Rimbaud.

O conceito de “processo”, ou de uma escrita que registra o fenômeno poético, substituindo o de estrutura ou de objeto autotélico, emerge das Iluminuras como um método elaborado por Rimbaud para acompanhar seus estados sensitivos, a poiesis, os “sobressaltos da consciência” e o delírio vertiginoso. Rimbaud tenta assim captar o modo como a experiência poética ocorre para ele: como criação de intensidades instantâneas, potências afirmadoras de vida, isto é, novos sentires, outros sentidos. (LOPES; MENDONÇA in RIMBAUD, 1996, p. 163)



23

Uma vez mais sob uma concepção minimalista e instantânea, Garcia Lopes, na estrutura do poema *contraplongée*, buscaria extrapolar uma abordagem unicamente sensorial, propondo a simbiose dos sentidos, sua mistura, fluidez: linhas incertas que não delimitariam expressividades distintas: “rebatimento de luz” (imagens), “rouca voz” (sons), “no espelho como ausência de silêncio” (imagens e sons), “bolhas na superfície dessa face” (imagens), “água tão pouca” (imagens). O elemento “água”, aliás, destacar-se-ia pela sua imprecisão, sua forma disforme, seu estado de transe permanente:

²³ Cena de *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles: um dos mais notáveis usos de enquadramento em *contraplongée* da história do cinema.

A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja *no* espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela a habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo dos ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva. É essa animação interna, essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 37-38)

Em *contraplongée*, a poesia estaria sendo encarada como uma possibilidade de acessar o desconhecido (FRIEDRICH, 1978), de registrar o invisível e inimaginável, uma nova forma de apreender a realidade e depois traduzi-la (BRESSANE, 1997), assim como Rimbaud e Burroughs.

Para quem tem como intenção poética chegar, via poesia, ao desconhecido, ao ainda não ouvido, não sentido, não visto, essas invenções de novos “paraísos artificiais” pediam formas novas, novos caminhos: olhos abertos. O poeta, para ele, é alguém a quem fica reservada apenas a tradução: um “tradutor”, um decifrador das mensagens enviadas do “Estúdio Realidade” e do seu imaginário. Aquele que vai “*au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau*”, como já dizia Charles Baudelaire no poema “*Le Voyage*”. (LOPES; MENDONÇA, 1996, p. 163)



Em *plano fixo*, o “eu lírico” de Garcia Lopes retomaria a abordagem metalingüística a partir de uma imagem estática, comentando a visualização possivelmente de um ou mais rostos: “música da face”. Esse comentário ao que o poema permitiria em sua visualidade poderia ser assimilado também como uma analogia ao fundamento do cinema, já que para o cineasta francês Abel Gance, “cinema é a música da luz” (BRESSANE apud

²⁴ Cenas do filme *Persona*, de Ingmar Bergman, obra notável pela exploração do rosto dos personagens.

CANUTO, 2007).

A preocupação com a linguagem que um elemento imagético introduz em um poema seria compreendida como “língua dos dedos”, algo que estaria a extrapolar os signos verbais. Imagens seriam inseridas em um poema como elementos para além de qualquer código lexical: a poesia como reencontro daquilo que não poderia ser unicamente expresso por meio de palavras. Incompletude, talvez, sugerida pela sentença derradeira: “desejo pelo que não existe mais”. A poesia entendida como força vital para aquilo que se perdeu, impulso originário que estaria no fundamento da palavra e que agora estaria perdido (ROSA apud LORENZ, 1973).

Em *zoom*, analogia ao recurso técnico que distancia ou aproxima o foco de uma lente objetiva em relação ao que está sendo fotografado ou filmado, estaríamos diante de uma abertura também ao lirismo, não configurando, contudo, uma recusa explícita aos procedimentos poéticos dos poemas anteriores (poemas que eram revestidos de impessoalidade, buscando assim a despersonalização de um eu-lírico). Teríamos novamente uma sucessão de imagens enigmáticas, comentários sobre a recepção a essa imagem, além de uma prosa poética que se insinuaria como elemento discursivo, mas acabaria por repousar em um terreno ainda da indeterminância.

Algumas características seriam caras ao simbolismo (CARPEAUX, 1964): a musicalidade, exposta em dois procedimentos – a aliteração (repetição sequencial de sons consonantais) e a assonância (semelhança de sons entre vogais): “a um passo de passado, paraíso”, “formiga na folha”; e a sinestesia (mistura de sentidos): “o verde visível”. Haveria, na construção imagética do poema, a predileção inicial por um universo bucólico: “formiga na folha de capim, dedos roçando o corpo morno, bem-te-vi furando o silêncio da manhã, o vôo do pequeno falcão”; para logo em seguida introduzir uma imagem abstrata: “o verde visível tremulando contra o azul”; e, no desfecho, a retomada de uma paisagem indiretamente urbana: “sua face inclinada olhando a parede”.

Essa sucessão de imagens pertencentes a universos distintos nos permitira inferir que os procedimentos de construção imagética utilizados nesse poema estariam próximos à teoria da montagem de Eisenstein (2002), na qual imagens são apresentadas em cortes rápidos, necessariamente não pertencentes ao mesmo campo diégetico, e, por fim, são sintetizadas por uma imagem terceira, uma imagem outra, criada a partir de um novo referencial. A construção poética de Garcia Lopes, nesse caso, poderia ser descrita como o fenômeno que ocorre quando um espectador está diante de um filme. O narrador de *zoom* estaria apenas a descrever as imagens que ocorrem à sua mente, como se ele não tivesse o

controle sobre elas, o que reforça também o conceito do duplo, elemento caro à idéia central de alteridade. Garcia Lopes não seria o autor estável do poema, muito menos o *eu lírico* empregado. Ambos se corporificariam em um duplo, elemento que poderia admitir outros autores, já que a realidade não estaria sendo criada, e sim, reencontrada.

A realidade, portanto, seria assumida como elemento preexistente. Daí a insistência na metalinguagem e na metonímia. O que estaria em questão não seria apenas a descrição da imagem, mas a forma como o poeta estaria a recebendo. Cada elemento a ser descrito teria um significado isolado em si, dada a impossibilidade de uma compreensão geral do todo. Esse procedimento poético, notável em Rimbaud, também poderia ser comparado ao que ocorre no percurso histórico das artes plásticas, precisamente no surgimento do Impressionismo.

Permaneçamos no visível no sentido estrito e prosaico: o pintor, qualquer que seja, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão. Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que, seguindo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência. [...] Ele precisa reconhecer, como disse um filósofo, que a visão é espelho ou concentração do universo, ou que, como disse um outro, o *ídios kósmos* dá acesso por ela a um *koinòs kósmos*²⁵, que a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão, a mesma ou, se preferirem, uma coisa *semelhante*, mas segundo uma similitude eficaz, que é parente, gênese. Metamorfose do ser em sua visão. É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.20 e 21)



26

A referência que Merleau-Ponty faz à montanha estaria relacionada a uma

²⁵ Cosmo particular e cosmo geral, respectivamente (N.T.)

²⁶ *A Montanha Santa Vitória* (1892-1895), óleo sobre tela de Cézanne, 71 x 90 cm.

das obsessões na obra do pintor francês Paul Cézanne. Seria elucidativo, talvez, realizar nesse estudo uma breve analogia entre a poesia de Garcia Lopes e a obra de Cézanne.

O teórico russo Kazimir Malévitch (MALÉVITCH, 2002) observaria em Cézanne (e na pintura em geral) o princípio da alteridade: “O eu pintor e o eu escultor não revelam jamais a luz, as cores ou a forma das coisas, mas a reação que se produz com o choque de forças que se agitam dentro e fora deste eu”. De acordo com Malévitch, para um pintor, e para um artista em geral, não existiriam objetos fora deles mesmos (MALÉVITCH, 2002). Um pintor deveria recusar todo o conhecimento prévio que teria do objeto de sua pintura. Ele estaria a pintar não propriamente o que existiria dentro dele, nem o que existiria fora, e sim, uma terceira coisa. A pintura e a arte em geral seriam o resultado do confronto entre o eu interior e o exterior:

Uma pessoa é o resultado de sua atividade mental, é igual a tudo como todo o resto também é igual a ela, todas as coisas se compondo de influências recíprocas. As variedades das formas as dividem, mas a essência delas permanece a mesma; é impossível separar a pessoa do objeto, é impossível para o homem, tanto quanto para suas representações, existir isoladamente; tudo é uma só e mesma coisa, em todas as visões, uma multiplicidade de combinações que provocam uma multiplicidade de idéias, de representações, de julgamentos, do que podemos chamar de delírios; o homem delira sobre a realidade sem supor que a realidade talvez seja em si mesmo um delírio, um delírio que fermenta imagens. Por isso é que pode surgir uma imagem, quer dizer uma coisa que já ganhou uma forma, uma coisa que fala de uma relação com a realidade. (MALÉVITCH, 1981)

Para solucionar essa perspectiva de conflito (confronto entre o eu interior e ou exterior), Malévitch sugere que para filmar, para pintar, para escrever, o artista deveria estudar Cézanne (2002); buscar ampliar a sua possibilidade expressiva a partir de outra relação com o objeto. O procedimento seria, por exemplo, aproximar o cinema da literatura e a literatura do cinema: “Cineastas não devem se tornar pintores, mas devem estudar os modos de representação da pintura para não se reduzirem a atuar como se fossem modernos guias de cegos” (MALÉVITCH, 2002, p.147). A obra de Cézanne estaria assim indicando os materiais para um possível futuro²⁷ da linguagem cinematográfica. Apontaria um caminho sob o qual, o cineasta, para recuperar a essência do olhar, teria de se apoiar em dois elementos essenciais: delírio e imaginação. Após a relação com a pintura – a influência de Cézanne –, o cineasta deveria apoiar-se na literatura: consciência do mundo em detrimento da imagem viva do mundo (MALÉVITCH, 2002, p. 149).

O impressionismo teria como princípio exprimir na pintura a maneira como

²⁷ Os textos de Malévitch são dos anos 20. O cinema foi criado em 1895.

os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos (MERLEAU-PONTY, 2004, p.126). Tal procedimento teria sido caro à obra de Rimbaud, que, por sua vez, teria sido influenciado pela pintura, pela textura imagética, buscando sempre novos referenciais não-miméticos em suas teorizações sobre as artes plásticas. Em sua obra haveria inúmeras referências a fontes visuais variadas como tabuletas de bar, placas de lojas, decoração de teatro, dioramas, imagens de *d'Épinal*, gravuras baratas, além de um concreto fascínio por fotografia, ilustração de livrinhos infantis e por iluminuras medievais (LOPES; MENDONÇA, 1996, p. 149 e 150).

Temos de arrancar à pintura seu hábito antigo de copiar para fazê-la soberana. Em vez de reproduzir os objetos, ela deve forçar excitações mediante as linhas, as cores e os contornos colhidos no mundo exterior, porém denominados e simplificados, uma verdadeira magia... (RIMBAUD apud FRIEDRICH, 1978)

Assim como Rimbaud teria desdenhado das obras em Salões de Arte (RIMBAUD, 1996, p.149), Cézanne teria recusado princípios da pintura clássica, como circunscrição pelos contornos, composição e distribuição das luzes: “Eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento da natureza” (CÉZANNE apud MERLEAU-PONTY, 2004, p.127). Ele teria renunciado ao hábito dos mestres, que, de acordo com a sua visão, “substituíam a realidade pela imaginação e pela abstração que a acompanha” (CÉZANNE apud MERLEAU-PONTY, 2004, p.127). Para o pintor, a natureza seria, portanto, a principal fonte de inspiração a um artista: “é preciso curvar-se a essa obra perfeita. Dela nos vem tudo, por ela existimos, esqueçamos o resto” (CÉZANNE apud MERLEAU-PONTY, 2004, p.127).

Desse respeito à realidade e à natureza, teria surgido o que Merleau-Ponty iria denominar de “a dúvida de Cézanne”: buscar a realidade sem abandonar a sensação (MERLEAU-PONTY, 2004). Ou o que Émile Bernard teria preferido chamar de “o suicídio de Cézanne”: visar à realidade e ao mesmo tempo proibir a si mesmo os meios de alcançá-la (BERNARD apud MERLEAU-PONTY, 2004).

Para Merleau-Ponty (2004), Cézanne buscaria sempre escapar às alternativas prontas que lhe haveriam proposto: a dos sentidos e da inteligência: “É preciso produzir uma óptica”, teria dito o pintor, mas “entendo por óptica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo”. Destarte, o objetivo da pintura seria unir natureza e arte: “Eu gostaria de uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco essa apercepção na sensação e peço à inteligência para organizá-la como obra” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 128).

À semelhança do que vimos na poesia de Garcia Lopes, e nas idéias de Rimbaud, Cézanne teria almejado pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Sua obra não estabeleceria cortes entre “os sentidos” e “a inteligência”, mas sim entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 128).

Para Cézanne, e para a poesia de Garcia Lopes, a coisa vivida não seria reconhecida ou construída a partir dos dados dos sentidos. Se o poeta quisesse exprimir o mundo, teria sido necessário que o arranjo de todos os elementos de sua poesia trouxesse em si esse Todo indivisível. O poeta estaria pensando o poema, ao mesmo tempo em que a poesia seria sua consciência. Dessas características, sobressair-se-ia uma última: o caráter de incompletude da arte. Cézanne, assim como Goya em alguns casos, teria deixado suas obras inacabadas. Isso ocorreria devido a uma constatação do pintor: a expressão daquilo que *existe* é uma tarefa infinita (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 131).

Teríamos, dessa forma, variados pontos de intersecção entre a literatura, as artes plásticas e o cinema; ou, sob uma perspectiva mais direta, diversos pontos de contato do fazer poético a partir de expressividades distintas. Dadas essas confluências entre Rimbaud (poesia), Cézanne (pintura) e Garcia Lopes (poesia), prossigamos nosso estudo a partir de um foco inicialmente direcionado ao caráter de incompletude na obra do poeta londrinense, sobretudo nos poemas que teriam originado Satori Uso, e sua conseqüente adaptação para o cinema. Esse caráter de incompletude estaria associado à concepção cinematográfica que teria motivado a realização do filme homônimo.

3 PARTE 3 – A LUZ E A POTÊNCIA DO FALSO

“Satori fugia da luz. Eu só poderia encontrá-lo nas sombras” Jim Kleist

O filme *Satori Uso* apresenta nove poemas escritos pelo personagem homônimo criado por Rodrigo Garcia Lopes em 1985. A partir desse recorte poderíamos discutir o potencial cinematográfico da linguagem poética de Garcia Lopes, assim como a proposta de um cinema polissêmico, aberto, sensorial, que permitisse ao espectador múltiplas leituras (BRESSANE, 2000).

Para além desse primeiro recorte houve também uma segunda seleção (nesse caso, maior que a primeira) que não estaria explícita no filme. Tratar-se-ia de um material complementar, composto também por poemas atribuídos à figura mítica do poeta agricultor japonês, mas também por textos esparsos, como comentários ao estilo de sua poesia, informações de caráter biográfico e psicológico. Houve até mesmos poemas escritos por Garcia Lopes especialmente para o filme, mas que não teriam sido aproveitados na versão final deste curta-metragem. Examinemos inicialmente, pois, este material aparentemente secundário, e tentemos encontrar nesse segundo recorte as possíveis relações entre a proposta poética de Garcia Lopes e o cinema.

Um texto possivelmente válido para iniciarmos a análise de tal poética seria um fragmento do roteiro co-escrito pelo poeta²⁸:

O céu coeso e seus passos de nuvens achatadas, mortalha móvel. Um travelling lento ao nível da palafita, casebres mergulhados em gin. Mostraram os pavilhões inacabados, o homem hipnotizado no momento da morte. Flores fediam. Ninguém nos tobogãs a esta hora. Noite branca. Muralhas falam. Fusão: sob o branco, o peso de uma palavra insuportável, que cede com seu peso sobre nós. O formato do corpo na seda ruge. Chuva fina, hálito de asfalto. Foco: o néon do armarinho japonês em curto. Corte.

Tal fragmento nos mostraria que a linguagem de Garcia Lopes, mesmo com o único intuito de servir a um filme, permaneceria próxima aos ideais poéticos de Rimbaud (2003). O roteiro cinematográfico, que poderia ser considerado a antevisão do material a ser

²⁸ O roteiro original do curta *Satori Uso* foi co-escrito pelo poeta Rodrigo Garcia Lopes e pelo autor da pesquisa que por ora se apresenta. Para detalhes a respeito do processo criativo deste roteiro ler: www.revistazunai.com.br/materias_especiais/cinema/rodrigo_grota_em_busca_de_uma_falsa_luz.htm

filmado (CARRIÈRE, 1994), a visualização de tudo aquilo que será posteriormente produzido e transposto para uma tela (LANG apud BOGDANOVICH, 2000), aqui estaria inserido no gênero da prosa poética ativando princípios caros ao poeta francês como a busca de novas percepções visuais, o recurso ao “pensamento cantado”, a predileção pela “alquimia do verbo” (LOPES; MENDONÇA, 1996). Um roteiro cinematográfico que, teoricamente, deveria primar pela clareza e pela concisão (WAJDA, 1989), aqui se revelaria abstrato e dispersivo, poético e intraduzível para uma expressividade em imagens (MELLO, 2000). Vejamos como.

A opção por imagens truncadas, de difícil visualização (EPSTEIN, 2008), seria o primeiro elemento destacável no texto: “céu coeso”, “mortalha móvel”, “casebres mergulhados em gin”, “noite branca”, “muralhas falam”, “sob o branco, o peso de uma palavra insuportável”, “o formato do corpo na seda ruge”, “hálito de asfalto”. Não se poderia filmar de forma unicamente objetiva e descritiva o que está descrito em tal texto, pois estaríamos diante de imagens abstratas em sua origem e finalidade, que repousariam o seu significado e sua possível materialização em um amplo espectro de indeterminância (PERLOFF, 1981). Tal estética pediria uma nova gramática visual, uma nova percepção, uma nova lei a gerenciar o olhar, assim como sugere o cineasta underground americano Stan Brakhage:

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. [...] Imagine um mundo antes de “no princípio era o verbo”. [...] 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. Aceite as visões oníricas, devaneios ou sonhos, como aceitaria as assim chamadas cenas reais. Dê espaço até para a percepção real das abstrações que se movem intensamente quando pressionamos as pálpebras fechadas. [...] O filme, ainda embrião, não possui linguagem e fala como um aborígine... [...] Negue a técnica. [...] Deixe estar o cinema. Ele é algo... que vem a ser. [...] Meu sonho é com a câmera misteriosa, capaz de representar graficamente a forma de um objeto depois de ele ter sido removido do espaço do registro fotográfico... O “absoluto realismo” do cinema é uma não realizada, logo potencial, magia. (BRAKHAGE, 2008, p. 341, 342, 344, 352)

O texto não estaria prevendo, portanto, a simples transposição das imagens geradas após a sua leitura; a adaptação, nesse caso específico, estaria mais relacionada ao estilo do poeta (RESNAIS, 1969), à atmosfera criada pelo seu fragmento de roteiro

(ANTONIONI, 1990), à linguagem sugerida no encadeamento de imagens possivelmente relacionadas ao universo interior do personagem Satori Uso (BAZIN, 1989). Tais informações, portanto, passariam a ocupar um papel importante em tal empreendimento cinematográfico, pois o que Garcia Lopes estaria a oferecer seria uma descrição minuciosa do universo interior do seu personagem, uma esfera que seria governada por outras leis, sobretudo naquilo que estaria relacionado à sua visualização. Pois, como observara Bresson (2005), ao cinema apenas interessaria a dimensão interior da vida.

Analisemos uma segunda possibilidade: a de um poema que teria sido escrito para o filme, mas que, assim como o fragmento supracitado, teria repousado no material bruto da filmagem, sendo excluído, portanto, do formato final do filme.

outubro ou outono

vejo a neve na tv fora do ar

caindo em você

O haicai acima, mesmo sem figurar explicitamente no filme, estaria relacionado a uma cena que o poeta Satori Uso repousa ao lado de uma TV.



29

Tal relação mostraria que os textos não incluídos diretamente na seqüência dos nove poemas também teriam exercido uma influência decisiva na construção imagética do filme, fortalecendo a asserção de que a matéria-prima de uma peça audiovisual, em alguns casos, não poderia ser corporificada: haveria elementos infinitos a interagir com o campo diegético de uma obra (TARKOVSKI, 1998).

Neste caso específico, temos uma relação indireta entre texto e visualização,

²⁹ Still de Meg Yamagute (KINOARTE, 2006), cena do filme *Satori Uso*. Rogério Ivano interpreta *Satori Uso*.

poema e imagem fílmica. O haicai partiria de uma relação de contrários em seu campo conceitual, e complementar em sua dimensão sonora: “outubro no outono”. A palavra *outubro* adquiriria ressonâncias políticas por meio de sutis referências à revolução ocorrida na Rússia em outubro de 1917. Nesse sentido, tal palavra estaria impregnada de um sentido revolucionário, o que poderia ser confirmado pela posterior citação da neve, inferindo uma improvável ambientação no hemisfério sul.

Poderíamos notar, em um segundo momento, que a palavra *outono* traz em si não somente a referência a uma determinada estação do ano, mas também a simbolização de um estado de repouso, de decadência: o ocaso. O outono é a estação que sucede o verão (símbolo de revolta, rebelião, ímpeto, juventude) e antecede o inverno (referência clara ao fim, à morte). No hemisfério sul, ele ocorre entre março e junho, tornando improvável uma referência a algo vivenciado pelo poeta Satori Uso em sua passagem por Londrina no mês de outubro.

Tal construção poética poderia ser assimilada, portanto, como uma simbolização de um período revolucionário em meio a uma fase de repouso, de ocaso, de declínio. As sonoridades próximas (“outubro no outono”) reforçariam tal afirmação: a união de tais vocábulos poderia adquirir uma origem natural, agradável aos sentidos, como se não houvesse uma disparidade conceitual em tal frase. Tal procedimento poético seria ainda reforçado no segundo e terceiro versos: “vejo a neve na tv fora do ar”, “caindo em você”. A “tv fora do ar”: um mundo que não pode ser sintonizado, sem contatos exteriores: a dimensão interna do personagem Satori Uso estaria em profundo isolamento. Os riscos vibrantes de uma “TV fora do ar” evocariam um período de inverno, esfriamento da alma, recolhimento. A neve estaria corporificada em uma pessoa: Satine, a musa do poeta.



30

³⁰ Still de Meg Yamagute (KINOARTE, 2006), cena do filme *Satori Uso*. Caren Utino interpreta *Satine*.

A partir da presença da personagem Satine poderíamos analisar outra possibilidade poética da construção do personagem Satori Uso, tanto no filme como nos poemas iniciais de Garcia Lopes: *a potência do falso*. Esse tema tornar-se-ia mais importante ainda ao nosso estudo quando relembrássemos o fato de que o filme *Satori Uso* conteria duas instâncias narrativas: as cenas coloridas, justapostas a poemas, seriam de autoria de uma equipe brasileira, situado na contemporaneidade: o ano de 2006, precisamente em Londrina, Paraná, Brasil; as demais cenas do filme – todas as cenas apresentadas em preto-e-branco – pertenceriam ao filme *Isolation*, uma obra inacabada do cineasta americano Jim Kleist. Essa dupla camada atribuiria ao filme um tom de falso documentário, o que tornaria as linhas de ficção e real mais tênues, possibilitando assim o que Deleuze (1990) chamou de “a potência do falso”.

De acordo com Deleuze, haveria no contexto cinematográfico dois regimes da imagem: um orgânico e outro cristalino. No primeiro registro, estaríamos diante de uma realidade pré-existente, “uma descrição que supõe a independência de seu objeto” (DELEUZE, 1990, p.155). Na segunda possibilidade, estaríamos diante de uma “descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo” (DELEUZE, 1990, p.155). Na descrição orgânica, o real suposto seria reconhecido pela sua continuidade, pelos *raccords*³¹ que restabeleceriam uma ordem original, pelas simultaneidades, permanências: tratar-se-ia de um regime de imagens identificável, repleto de conexões causais e lógicas. Por sua vez, em uma operação cristalina, o real estaria cortado de suas conexões legais: o virtual estaria se exalando por meio de suas atualizações, valendo por si próprio, a partir de uma lógica única. Nessa segunda perspectiva, o real e o imaginário, o atual e o virtual, correriam um atrás do outro, trocando de papel e se tornando indissociáveis (DELEUZE, 1990, p. 156).

Dentro dessa conceituação, sob um regime orgânico, a instância narrativa seria verídica, pois aspiraria ao verdadeiro até mesmo em um campo ficcional. Já sob um regime cristalino, a imagem seria composta por falsos *raccords*: as regras espaciais do nosso universo bidimensional seriam rompidas, suas conexões sensório-motoras teriam sido suplantadas. A união das partes não seria mais predeterminada: estaríamos diante de um espaço desconectado, puramente óptico, sonoro, e tátil, incluindo, por sua vez, espaços vazios e amorfos.

Haveria ainda os espaços cristalizados: “quando as paisagens se tornam alucinatórias num meio que não retém mais que germes cristalinos e matérias cristalizáveis”

³¹ O que liga um plano a outro no que se refere ao seu significado, conteúdo.

(DELEUZE, 1990, p.159). Todos esses elementos colaborariam para uma crise da ação, uma crise da construção fílmica a partir de uma narrativa cinética. A relação espacial perderia sua relação de predominância em relação ao registro crônico, a narrativa cristalina. A ação dramática passaria a ser resultado da imagem e sua temporalidade, e não mais a força que a origina. Deleuze explica que as imagens criadas sob um regime cristalino

são apresentações diretas do tempo. Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos”. Poderíamos também dizer que a montagem tende a desaparecer em favor do plano-sequência, com ou sem profundidade. (DELEUZE, 1990, p. 159)

A partir desse novo regime da imagem, o cristalino, surgiria um novo estatuto da narração: ao contrário do que ocorreria no regime orgânico, a narração deixaria de ser verídica – ela tornar-se-ia essencialmente falsificante. As imagens passariam a ser produzidas como se determinado passado não fosse necessariamente verdadeiro, ou ainda: como se do possível pudesse proceder o impossível. A narração cristalina escaparia assim de um sistema de julgamentos típico da narração orgânica (que aspirasse à verdade): tal impossibilidade ocorreria, pois a potência do falso afetaria tanto o investigador, a testemunha, como o culpado.

Esse regime cristalino, além de se basear em uma certa indeterminância dos seus elementos internos, propiciaria ao cinema a consolidação da alteridade proposta por Rimbaud (1996). Tal fenômeno teria ocorrido também na relação entre poesia e cinema que poderia ser encontrada no filme *Satori Uso*. Ao estarmos diante de uma montagem que não respeitasse as regras usuais para estabelecimento dos possíveis *raccords*, que não estabelecesse uma aspiração à verdade, que não permitisse a validade de um sistema de julgamentos, e, sobretudo, uma narrativa que não fosse criada a partir de uma relação espacial, e sim, crônica, constataríamos a operação de um regime cristalino da imagem, que, por sua vez, nos permitiria atribuir a tal narrativa a presentificação de uma relação de alteridade. Deleuze (1990, p.183) elabora esse pensamento ao analisar o estatuto do *real* em um filme de Pierre Perrault:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. [...] O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas” [...]. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cinema torna-se outro quando assim “se intercede”.

A mesma alteridade cara a Rimbaud em seus procedimentos poéticos, e o mesmo conceito de duplo essencial a Garcia Lopes ao criar Satori Uso, estariam cristalizados nesse novo tipo de regime imagético. No sentido oposto ao que ocorre em um regime de imagem orgânico, sob o qual o verdadeiro é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), no regime cristalino a “potência do falso” não seria separável de uma irreduzível multiplicidade. A asserção rimbaudiana “Eu é um outro” iria, dessa forma, substituir o processo de identificação constitutivo do regime orgânico: “Eu = Eu” (DELEUZE, 1990, p.163). Da mesma forma que na lírica moderna a linguagem passaria a ser o tema da literatura (FRIEDRICH, 1978), a partir de um regime cristalino, ao ser tornar imagem-tempo (e não mais somente imagem-movimento), o cinema encontraria em sua própria estrutura interna uma possibilidade de renovação formal e temática. Destarte, tal qual a linguagem teria se tornado o tema mais caro à literatura, a imagem (e sua correspondente linguagem) teria se tornado um tema não-dissociável ao cinema. Deleuze (1990, p.181) acrescenta ainda que a *imagem-tempo*, no cinema, poderia se tornar até mesmo uma simulação da narrativa:

A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação da narrativa. As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem um bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem.

Essa potência do falso estaria desenvolvida no filme *Satori Uso* a partir de vários procedimentos: a criação da personagem Satine, musa do poeta; a criação de um cineasta que teria filmado a passagem de Satori Uso por Londrina; a criação de um conceito

cinematográfico e de uma biografia psicológica que teriam conduzido a execução do filme *Isolation*³². Todos esses elementos atuariam no campo diegético do filme corroborando a criação de um duplo. Estaríamos assistindo a um filme inacabado de Jim Kleist de 1967, e não a um curta-metragem realizado por uma equipe brasileira no início do século 21. Estaríamos diante de poemas escritos pelo poeta japonês Satori Uso, e não escritos pelo londrinense Garcia Lopes. Os créditos finais do filme, que agradecem a produtora fictícia *Imaginary Pictures* (que seria responsável pelos filmes de Jim Kleist) e a Rodrigo Garcia Lopes (pela tradução dos haicais para a língua portuguesa), iriam criar uma nova camada de percepção para o filme. Mesmo nos gêneros de ficção, os créditos de um filme são utilizados como um componente verídico, que informa e relaciona a equipe que atuou em tal empreendimento. Inserir uma informação do campo diegético da obra apresentada na lista de créditos (no campo extra-diegético) seria algo como se estender para além do campo ficcional da obra e continuar a agir no seu universo informativo. O público tenderia a assimilar tais informações como verídicas, o que redimensionaria o que foi apresentado, e reforçaria seu caráter de ambigüidade, e sua originária potência do falso.

O regime cristalino da imagem, que teria resultado de uma imagem-tempo, que teria transcendido as regras de conexão causais e lógicas, iria proporcionar a partir da narrativa do filme *Satori Uso* um sistema de aferição de validade da imagem que criaria, por sua vez, uma alteridade constante, flutuante. O poema, antes reconhecido como de autoria de Garcia Lopes, passaria a ser apresentado sob a autoria do personagem Satori Uso, que, por sua vez, seria tomado pela narrativa do filme como personagem real. O que resultaria dessa duplicação seria a nulidade de um sistema verídico em tal obra: não seria mais necessário nesse registro saber o que é verdade ou não: o que moveria a narrativa, nesse caso, seria um fluxo interno e crônico que nos permitiria visualizar uma dimensão interna dos personagens, a linguagem poética que teria criado a *persona* Satori Uso.

Teríamos assim não a adaptação de uma história, uma trama; muito menos a transposição dos poemas de Garcia Lopes publicados sob o pseudônimo Satori Uso para outro gênero expressivo. O que estaria a ocorrer nessa confluência de linguagens seria uma *tradução* para um contexto audiovisual (o cinema) daquilo que se configura a partir de uma realidade textual, literária. Não seria o ato de concretizar a partir da construção visual do filme o que se poderia visualizar a partir da leitura de tais poemas. Esse seria um caminho reducionista e repetitivo, pois imitaria uma visualização pré-concebida em outra linguagem.

³² Para se aprofundar em relação ao personagem Jim Kleist, ler <http://grota.tipos.com.br/arquivo/2007/03/11/about-jim-kleist>

A operação que estaria em evidência nesse caso seria a *tradução* estilística de Garcia Lopes, a amplificação da potência de falso imbricada em sua poesia, a ressonância das relações de alteridade criadas a partir da figura de Satori Uso. Poesia e imagem, poesia e cinema, nesse caso, não seriam independentes em termos absolutos: estariam em continuidade, em relação complementar. A linguagem expressiva das letras estaria a impulsionar a linguagem expressiva das imagens. O poder de uma contribuindo para a emancipação da outra (o que poderia parecer, em um primeiro momento, um fator contraditório). Dizendo de outra forma: a relação entre o filme *Satori Uso* e seus respectivos poemas estaria fundada na possibilidade de potencializar o cinema a partir de procedimentos poéticos caros à poesia, que, por sua vez, teria sido potencializada a partir de procedimentos poéticos caros a uma estética da imagem.

Essa operação complementar, ao ocorrer na poesia, teria estimulado a busca por uma atitude ativa em relação ao objeto observado, libertando o olhar de uma perspectiva castradora, fisiológica, presa ainda ao universo geométrico cognoscível. Aquele que olha, portanto, deixaria de ser um espectador passivo para ser um inventor de novas perspectivas, um sujeito que atua sobre o objeto observado, no sentido em que encontra novas possibilidades cognitivas em sua respectiva visualização, tal como desejava Rimbaud:

Rimbaud quer se libertar da contemplação passiva do observador com seus objetos, e atuar poeticamente sobre eles; transformá-los em iluminuras dinâmicas. As imagens que pintam em suas *Painted Plates* aspiram outras esferas de percepção, propondo uma verdadeira desautomatização do olhar. Neste ponto é oportuno atentar para o que diz Nietzsche: “Nosso olho acha mais confortável responder a um estímulo dado, reproduzindo uma vez mais uma imagem produzida anteriormente, em vez de registrar o que é diferente e novo numa percepção”³³. (LOPES; MENDONÇA, 1996, p. 159)

Essa busca por uma *função ativa do espectador diante da imagem* poderia ser encontrada na seqüência em que os poemas de Satori Uso são apresentados no filme. Nesta seqüência, temos nove paisagens rupestres em diálogo com a poética de Garcia Lopes e com uma música de Johann Sebastian Bach. Os poemas são apresentados em duas línguas: em português e em inglês³⁴. Antes da análise de uma primeira cena, porém, seria válido introduzir o poema em questão ainda em sua expressividade gráfica – na forma em que ele foi concebido:

³³ Friedrich Nietzsche in *Beyond Good and Evil*, trad. De R. J. Hollingdale, Penguin Books, 1990.

³⁴ A tradução para o idioma inglês foi realizada por Rodrigo Garcia Lopes.

a a v
 p o ê
 a -
 g v l
 a o a
 r l s
 t
 a a a
 s r c
 e
 v s
 e a
 l s
 a
 s
 :

(LOPES, 2001, p. 69)

Teríamos como primeira informação visual a disposição das palavras: elas foram lançadas sobre um eixo vertical, remontando, possivelmente, a um fluxo da natureza.

Novamente Garcia Lopes, aqui duplicado como Satori Uso, utiliza-se de aliteraões: “velas”, “voltar”, “vê-las” ou “apagar”, “acesas”.

Em ligação direta com a poesia concreta, pode-se considerar também que esse poema ressalta as relações entre dois verbos: “ver” e “ler” (“velas” e “vê-las”). Verbos, aliás, que se referem a dois conceitos centrais em discussão nesse estudo: a imagem e a palavra. A opção por esses verbos seria, portanto, uma forma indireta de se referir em um mesmo enunciado à *poesia* e à *imagem*, sugerindo talvez que essas linguagens são mistas, que constituem uma unidade. Essa sugestão estaria fortalecida ao se observar as duas formas em

que os verbos são apresentados: na primeira situação, de forma totalmente implícita, como “velas”; em um segundo momento, em alusão mais palpável, como “vê-las”. Seria válido, por conseguinte, afirmar que na óptica de Garcia Lopes *poesia e imagem* ora estão totalmente ligados, ora se relacionam de forma parcial. A união entre “velas” e “vê-las” implicaria uma poética integrada pelo som, pela visualidade e pelo sentido das palavras, reforçando o rigor construtivo desse haikai, potencializando também o seu diálogo com outras expressividades como a música e as artes visuais. Haveria também a possível dualidade entre o ator de “ver” e de “ler”: após as velas serem apagadas, surge a constatação de que elas estão acesas. A realidade sensível, o mundo aparente estaria apontando para “velas apagadas”; enquanto a realidade metafísica, o mundo virtual estaria reservando a possibilidade de “velas acesas”. Sua poética indicaria uma natureza revestida de diversas camadas, todas simultâneas e em direções contraditórias, anulando-se.

No que se refere à forma, o poema não seria rigorosamente um haikai, já que tal estrutura exigiria uma composição de 17 sílabas (PAZ apud BASHÔ, 1983): o poema em questão, em nosso estudo, será composto por 14 sílabas. Outra exigência do haikai seria a distribuição dessas sílabas: o verso intermediário deve conter sete sílabas, enquanto os outros dois contam com cinco sílabas cada. Enfim, uma estrutura que preveria duas partes menores, cortadas por uma parte maior, exatamente o contrário do que poderemos encontrar no poema em questão.

Não haveria também outra marca do haikai – sua divisão em duas partes. Sob essa conceitualização (PAZ, 1990, p.170), o haikai revestir-se-ia de uma “condição geral e da ubiquação temporal ou espacial do poema”, e de uma função “relampagueante, que deve conter um elemento ativo”. Por um lado, haveria um claro indício relativo à estação do ano (outono, inverno) ou uma explícita referência ao objeto central (uma rocha, uma árvore, um riacho). Em um sentido contrário, o elemento ativo, ao ser contraposto ao elemento temporal ou espacial, iria proporcionar certa dimensão poética ao haikai. O poema resultaria, sob este conceito, de um conflito entre um caráter permanente (tempo, espaço) e um caráter transgressor, de transformação.

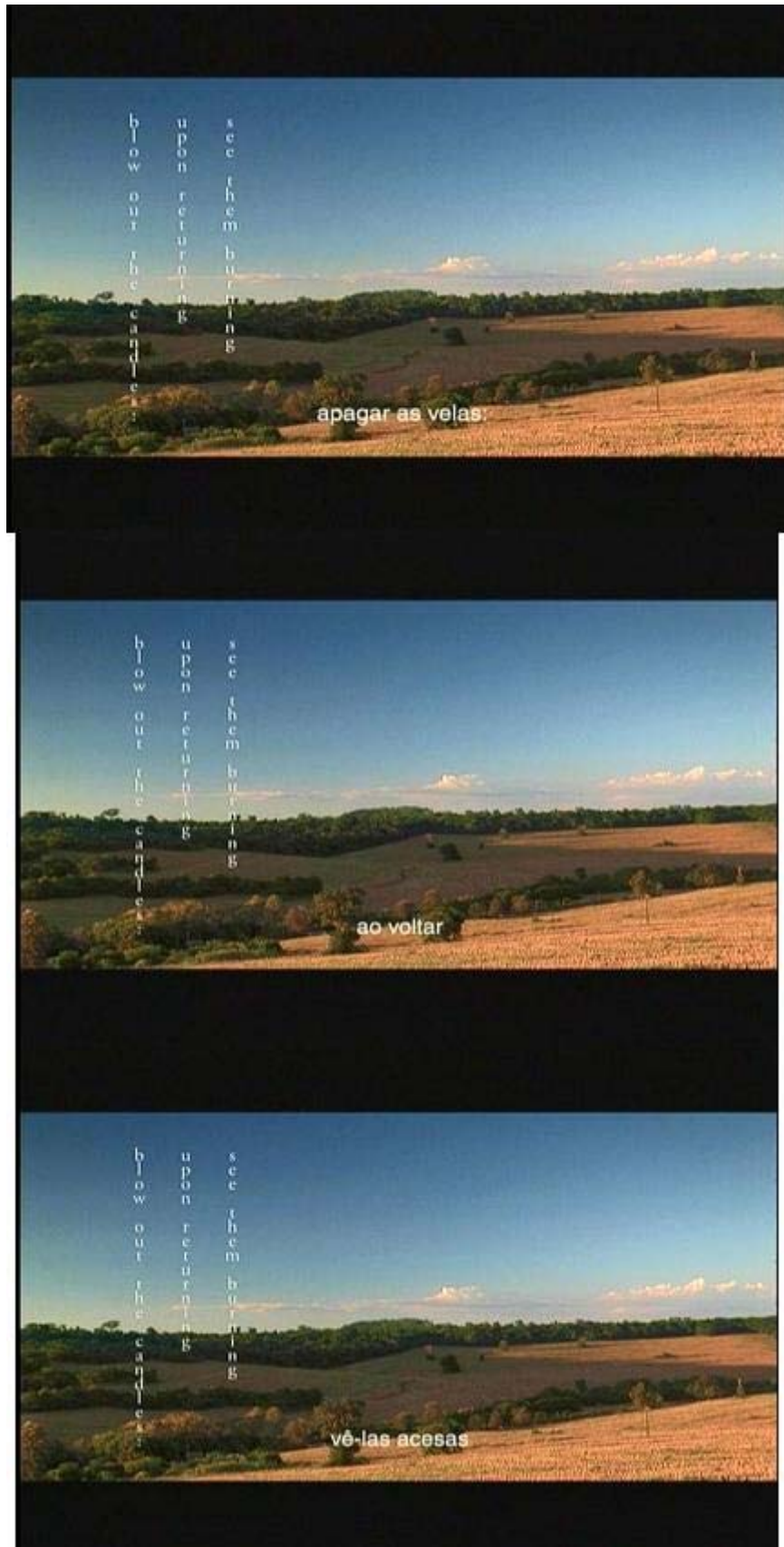
No caso de “apagar as velas: ao voltar vê-las acesas” teríamos a descrição de um processo que se opõe ao mundo pela forma como o apreendemos. O que se poderia supor em uma situação similar à narrada pelo poema seria: “acender as velas: ao voltar vê-las apagadas”. Teríamos assim uma pretensa ordem natural dos fatos, em acordo com os preceitos das ciências naturais. Nossas expectativas em relação a um mundo cognoscível seriam cumpridas: poderíamos reconhecer a realidade e compreendê-la. No entanto, a partir da

construção “apagar as velas: ao voltar vê-las acesas” temos uma nova lei a reger nossos sentidos. Haveria um conflito entre as leis físicas e a nossa percepção: daí resultaria a forma poética.

O que se perceberia, dessa forma, seria que a construção poética utilizada por Garcia Lopes não se basearia na estrutura do haikai como peça central de seu impulso criativo, sua força-motora. O objetivo de tal empreendimento poético seria outro: encontrar na forma do poema curto a possibilidade de comentar a realidade, de oferecer uma crítica ao mundo cognoscível, principalmente no que se refere à apreensão desse mundo aparente, dessa atualidade. Tratar-se-ia, portanto, não apenas de um comentário à forma como apreendemos o mundo “real”, e sim de uma postura crítica, um crítica da linguagem, tal qual teria ensinado o mestre Bashô (1983):

A poesia de Bashô não é simbólica: a noite é a noite e mais nada. Ao mesmo tempo, é algo mais, algo que, rebelde à definição, recusa-se a ser nomeado. O haiku é crítica da realidade: em toda realidade há lago mais do que chamamos realidade; simultaneamente, é uma crítica da linguagem. (PAZ, 1990, p. 166)

Assim sendo, para realizar a passagem do poema de seu contexto textual para um contexto audiovisual, cinematográfico, deveríamos partir de uma *tradução* dessa crítica da realidade preservando elementos como o conflito entre um caráter *permanente* e um caráter *transgressor*. No filme, essa tradução ocorreria em uma seqüência na qual nove poemas serão apresentados relacionados a imagens de natureza e a uma música de Bach. Vejamos se teria ocorrido tal tradução.



³⁵ Frames do filme *Satori Uso* (2007).

O que se poderia ressaltar, em uma primeira análise, seria a utilização de um referente visual diverso da informação do texto poético. Se no poema escrito estávamos diante de velas apagadas, e posteriormente acesas, na imagem fílmica estaremos diante de uma paisagem bucólica, onde princípios de ordem e harmonia parecem reinar de forma plena. Haveria dessa forma um contraste entre o que o poema *enuncia*, e o que o filme *apresenta*: isso em um sentido imediato. Surgiria, porém, aquilo que denominamos anteriormente como um cinema polissêmico, aberto a múltiplas leituras. O espectador seria convidado a sair da sua postura passiva para encontrar na intersecção entre palavra, imagem e som uma função poética ativa. Enquanto a música de Bach e a paisagem estariam atuando no sentido de encontrar na natureza um princípio de ordem e harmonia, o haicai, por conter um elemento dissonante, transgressor, estaria a apontar que haveria uma falsa ordem aparente. Essa possibilidade de falsa ordem redimensionaria a apreensão da imagem bucólica e da música de Bach: o que antes era ligado a ideais de perfeição e de beleza, agora poderia ser assimilado como uma crítica à aparente imobilidade da natureza, elogio a um devir que não se desvela sob um primeiro olhar. A luz suave, a paisagem rupestre, as cores que se harmonizam poderiam ser apreendidas como um retrato da imutabilidade da vida: o caráter permanente do visível. A melodia de Bach, agradável e sublime a um só tempo, poderia ser recebida como uma contestação de uma realidade que se apresentaria apenas sob uma condição estável, ordenada e apreensível. Sua dimensão complementar, que exigiria o caos e a ausência de ordem, por exemplo, seria nessa segunda opção de leitura vivificada pela não presença. Teríamos então o sublime evocando o caos, a ordem clamando pelo inapreensível.

Todas essas relações tornariam a tradução operada no filme um empreendimento fiel aos princípios que teriam conduzido a estética de Garcia Lopes. Não haveria apenas uma leitura possível em tal filme, muito menos uma só forma de sentir. Não haveria também a identificação de um *eu lírico* operando por trás da união entre palavra, som e imagem. O filme estaria sendo apresentado como se tais cenas estivessem dispostas na natureza passíveis de contemplação e assimilação. O que o filme apresenta não seria mais um discurso de um possível narrador, e sim, texturas complexas de uma realidade possível. Poderíamos entender essa realidade como uma dimensão crítica relacionada à intersecção entre cinema, literatura e música. Poderíamos compreender tais fragmentos como sub-extratos de uma dimensão poética que está no mundo e não pode ser visualizada: a arte atuaria corporificando, tornando presente a união destes sentimentos.

Não estaríamos mais nos movendo sob a dicotomia segundo a qual: esta imagem é real? Tal informação é verdadeira? Sob esse regime cristalino, novas leis regeriam

uma nova dimensão. Exigir-se-ia do espectador, portanto, novas leis de apreensão: uma nova sensibilidade para um novo fluir.

Tais procedimentos narrativos se estendem pelo filme como um todo, sobretudo na passagem que inclui os nove poemas. Se retirarmos os poemas e a sonoridade de Bach, no entanto, poderíamos atestar que tais imagens preservarão dentro de si uma espécie de imobilidade (BRESSION, 2005), um potencial de expressar a sua identidade em si mesma (TARKOVSKI, 1998), sem um fator externo ou complementar. Essa independência de cada um dos elementos seria a força que imprime certo caráter polissêmico à narrativa: existiriam diversas vozes atuando de forma concomitante.

Ademais, o filme poderia ser compreendido tanto em sua totalidade como a partir de um fragmento. A ordem desses fragmentos, aliás, não seria mais um componente constitutivo central ao ponto de determinar a compreensão da obra como um todo. Haveria uma ordem interna, invisível, que estaria a unificar todos os fragmentos, e, ao mesmo tempo, cada parte teria sua individualidade. Essa característica, por sua vez, seria um atributo fundacional da arte moderna, presente principalmente nos movimentos de vanguarda do começo do século 20, tornando o filme *Satori Uso*, sob essa perspectiva, uma obra inorgânica:

Num sentido geral, a obra de arte estabelece-se como unidade de generalidades e particularidades. Esta unidade, sem a qual é impossível conceber uma obra de arte, realiza-se, no entanto, de modos muito diferentes nas diversas épocas da evolução da arte. Nas obras de arte orgânicas (simbólicas) a unidade do geral e do particular verifica-se sem mediações; nas obras inorgânicas (alegóricas), pelo contrário, entre as quais se encontram as de vanguarda, existe mediação. O momento da unidade está aqui de certo modo contido e, em casos extremos, só o receptor o produz. (BÜRGER, 1993, p.101-102)

Haveria no filme, porém, momentos permeados de uma sintonia direta entre o poema, a imagem, e a música. Analisemos o poema a seguir:

d	f	d
e	r	e
s	á	s
s	g	a
a	i	b
	l	r
b		o
r	f	c
e	l	h
c	o	a
h	r	
a		

(LOPES, 2001, p. 71)

Na cena em que esse poema é inserido no filme poderíamos observar uma relação direta entre a imagem de uma flor que aparece inicialmente desfocada, e que, gradualmente, ganha foco diante da lente objetiva da câmera: “dessa brecha frágil flor desabrocha”. O ato de desabrochar seria descrito como o de ganhar evidência, foco:



A música, nesse caso, também estaria a contribuir no sentido em que pontua a cena em que a imagem deixa de ser desfocada. No que se refere ao poema, teríamos novamente a presença de uma certa musicalidade da palavra a partir do recurso da aliteração: “dessa brecha”, “desabrocha”. Nenhuma das exigências métricas de um haikai teria sido respeitada: temos 11 sílabas, e o verso intermediário contém apenas uma sílaba. Notaríamos um elemento espacial: uma flor. E, em consequência, surgiria o elemento relampagueante: o ato de desabrochar.

Contudo, em outros momentos do filme, o conteúdo do poema se apresentaria em sintonia não apenas com um elemento técnico (como o ato de focar ou desfocar), mas, sim, com o que estaria sendo descrito pela imagem. Esse tipo de associação, mais próxima do que poderíamos chamar de “decupagem clássica” (XAVIER, 2005), momento em que texto e imagem partiriam do mesmo referencial, não será utilizado em demasia no filme *Satori Uso*, como poderemos ver no caso a seguir. Vejamos o poema a que nos referimos:

nem dentro, nem fora

neste canto do jardim

sou uma sombra de mim

Esse seria um dos poucos poemas criados especialmente para o filme, no período de consecução do roteiro³⁷. A partir de um novo procedimento, a prosa poética, Garcia Lopes estaria mais uma vez subvertendo os parâmetros clássicos para a criação de um haikai: seu poema agora contará 20 sílabas (6/7/7). No entanto, uma característica essencial a um haikai estaria preservada: a possibilidade de visualizar um *não-eu*, de encontrar um *eu* ausente, oculto, eliminado pela transcendência que seria originária desse recurso poético:

³⁷ Entre dezembro de 2004 e dezembro de 2005, Rodrigo Garcia Lopes e o autor do estudo que por ora se apresenta escreveram dois tratamentos deste roteiro. Entre janeiro e março de 2006, o autor desse estudo escreveu o terceiro e quarto tratamentos, nos quais surgiu o personagem do cineasta Jim Kleist e o conceito de apresentar o personagem Satori Uso a partir da abordagem de um *falso documentário*.

O mundo que o hai-kai procura captar é um mundo objetivo, o mundo exterior. Um mundo de coisas onde o eu está quase sempre ausente, sujeito oculto, elidido. Mas não é um mundo morto, uma mera descrição. Por trás das objetividades do hai-kai, sempre pulsa (sem se anunciar) um Eu maior, aquele eu que deixa as coisas ser, não as sufoca com seus medos e desejos, um eu que quase se confunde com elas. A esse estado, os poetas japoneses de hai-kai chamam “mu-ga”, em japonês, “não-eu”, o exato ponto de harmonia entre um eu e as coisas. “Não-eu” é o estado perfeito para fazer hai-kai. Os mestres japoneses gostavam de dizer que o bom hai-kai ninguém faz. Ele se faz sozinho, a hora que quiser; tudo o que o poeta pode fazer é suspender os egoísmos da subjetividade para permitir que a realidade se transforme em significado. (LEMINSKI, 1986a, p. 98)

Essa qualidade despreziosa, “ele se faz sozinho”, teria uma ressonância também nos métodos utilizados para capturar as imagens do filme. Para ficcionalizar um poema, a equipe do filme teria se utilizado de métodos caros a uma abordagem documental, reforçando, nesse princípio, a definição godardiana de que um bom filme de ficção tenderia ao documentário, assim como um bom filme documentário tenderia à ficção (GODARD, 1969). A imagem, sob esse aspecto, não seria buscada, e sim, encontrada (PICASSO apud WALTHER, 1996). A dimensão espacial não seria previamente organizada para atender ao objetivo de uma determinada linguagem; a linguagem sim que teria de se moldar a partir do que o mundo real oferece. Haveria uma inversão de valores que nos remeteria aos princípios que fundamentariam o neo-realismo (BAZIN, 1991).

O realizador do filme não será mais quem determinará a forma como a linguagem será composta: ele apreenderá os elementos de sua narrativa a partir de uma realidade pré-existente, submetendo-se ao objeto a ser visualizado. Outrossim, o sujeito (aquele que filma) deixará de ser ativo e passará a ser passivo. O objeto (aquilo a ser filmado) será o condutor da narrativa. Essa lógica, por sua vez, possibilitará o que Rimbaud (1996) quer realizar a partir de sua “alquimia do verbo”, da busca pelo “pensamento cantado”. Ao ter investigado novas percepções visuais, ele teria deixado de ser um espectador passivo em relação ao mundo em sua volta: ele teria encontrado no objeto novas possibilidades de um sujeito.

Nesse ponto, poderíamos reforçar novamente a fórmula da alteridade, que estaria presente na concepção rimbaudiana (1996), assim como na poética de Garcia Lopes (2001) e na narrativa do filme *Satori Uso*. O eu, o sujeito de um determinado enunciado, de um certo discurso, seria criado a partir de um outro referencial, de um duplo, negando assim a possibilidade da fórmula clássica que nos permitiria a equação de identidade “Eu = Eu”. Essa

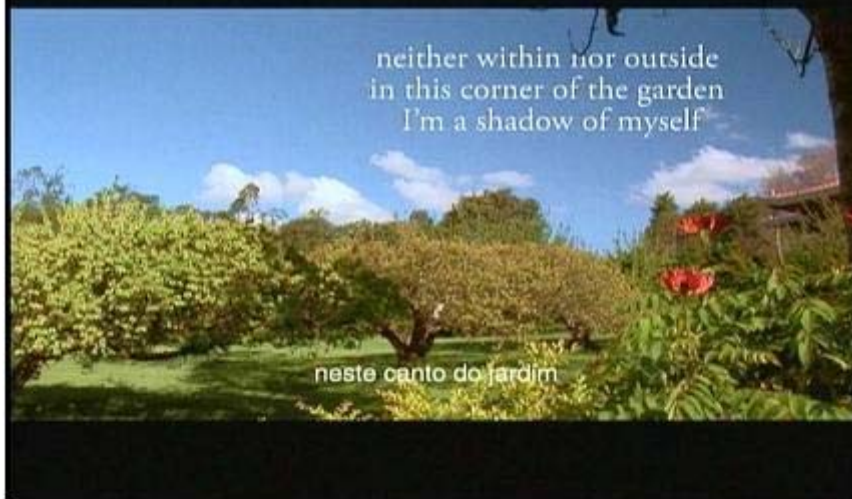
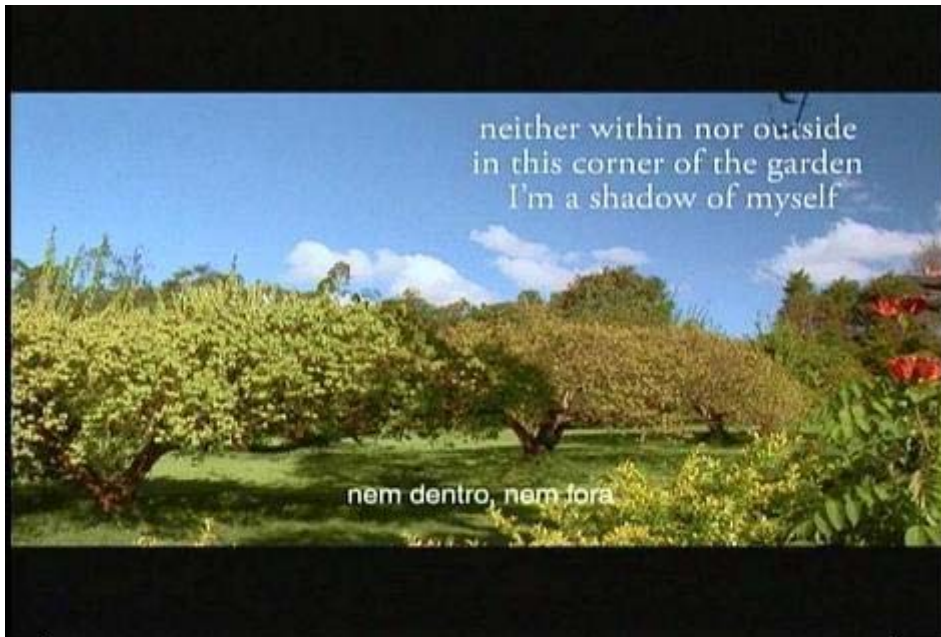
alteridade já estaria prevista, de forma indireta, em um ensinamento de Matsuo Bashô, recolhido por Garcia Lopes, e que se encontra parcialmente na primeira seqüência do filme:

Vá ao pinheiral se você quer aprender sobre pinheiros, ou ao bambuzal, se você quer aprender sobre bambus. Fazendo isso, você tem que deixar de lado essa preocupação excessiva consigo mesmo. Senão você só se impõe no objeto e não aprende. Sua poesia emana do seu íntimo quando você e o objeto se tornam um. Quando você, enfim, vai fundo o suficiente para ver uma espécie de brilho escondido ali. Por mais bem fraseada que sua poesia possa ser, se seu sentimento não é natural, se você e o objeto estão separados, então sua poesia não é verdadeira poesia, mas só uma mera falsificação subjetiva. (BASHÔ apud LOPES, 2001, p. 68)

O trecho que será citado no filme, a partir da voz em *off* do personagem Jim Kleist será esta: “Sua poesia emana do seu íntimo quando você e o objeto se tornam um”.

Dessa forma, o “eu lírico” do poeta estará elidido, duplicado, eliminando qualquer possibilidade de falsificação subjetiva (o ato de encontrar no objeto apenas o que haveria no sujeito, uma operação não transcendente, que não exigiria uma transformação).

Retomemos, pois, um poema que está no filme e analisemos como a imagem fílmica será criada. Tentemos constatar se o princípio de alteridade foi mantido, e se o regime cristalino de imagem tomou forma a partir da seqüência como um todo. Empenhemos-nos também em descobrir se o filme, a partir de um enunciado que conjuga texto, imagem e sons, permitirá uma leitura aberta ao espectador, reforçando, portanto, certo caráter polissêmico da linguagem.



³⁸ Frames do filme *Satori Uso*.

Nesta cena estaríamos diante de um devir do objeto a ser filmado (DELEUZE, 1990): a paisagem estaria em seu frescor, atuando em sua realidade: a linguagem estaria viva. Poderia se recusar tal leitura, ao pensar que, no entanto, essa tomada de cena – o simples registro de uma paisagem natural –, não seria uma “ação na linguagem”, uma “experiência na linguagem”, como definira o próprio Garcia Lopes (LOPES apud LEÃO). Poderia se refutar certo regime cristalino imagético argumentando que o deslocamento lateral da câmera teria se justificado a partir de uma referência espacial, e não temporal. Que as regras de um mundo causal teriam sido mantidas. Todas essas argumentações seriam válidas, não obstante, a própria realidade já estivesse carregada de símbolos e elementos a serem codificados. Haveria assim uma linguagem na própria captura simples de um momento da natureza, uma estrutura que permitira sua conseqüente codificação. A quantidade de luz incidente sobre o jardim, o movimento das folhas: tudo isso se tornaria real a partir de uma linguagem que tornaria o mundo cognoscível. O que poderia aparecer, em uma primeira leitura, como um índice substancial, elemento prosaico, poderia se tornar, em uma leitura mais atenta, em uma metáfora, uma alegoria, um elemento poético.

Cada palabra es una obra poética. Se supone que la prosa está más cerca de la realidad que la poesía. Entiendo que es un error. Hay un concepto que se atribuye al cuentista Horacio Quiroga, en el que dice que si un viento frío sopla del lado del río, hay que escribir simplemente: *un viento frío sopla del lado del río*. Quiroga, se es que dijo esto, parece haber olvidado que esa construcción es algo tan lejano de la realidad como el viento frío que sopla del lado del río. ¿Que percepción tenemos? Sentimos el aire que se mueve, lo llamamos viento; sentimos que esse viento viene de cierto rumbo, del lado del río. Y con todo esto formamos algo tan complejo como un poema de Góngora o como una sentencia de Joyce. Volvamos a la frase “el viento que sopla del lado del río”. Creamos un sujeto: *viento*; un verbo: que sopla; en una circunstancia real: del lado del río. Todo esto está lejos de la realidad; la realidad es algo más simple. Esa frase aparentemente prosaica, deliberadamente prosaica y común elegida por Quiroga es una frase complicada, es una estructura. (BORGES, 1999, p. 104)

Parafraseando Borges (1999), uma imagem aparentemente prosaica, poderia na verdade ser potencializada a partir de uma leitura poética, que encontrasse no objeto novas possibilidades para o sujeito. Destarte, um jardim em seu frescor natural, embalado pela música de Bach, e intercalado com um poema que versa sobre a questão do *eu*, tornar-se ia uma imagem poética. Não se poderia definir, sob esse aspecto, se a imagem já seria poética em sua natureza, ou a estrutura visual que nos permitiu apreendê-la que teria realizado tal distinção.

O que poderia se analisar, já que estaríamos fazendo um recorte específico, seria o exemplo específico da imagem fílmica, que será antecedida e sucedida por um plano. Neste caso, e em toda a seqüência em que os nove poemas serão apresentados, poderia se inferir que há uma dimensão temporal a ligar os planos, um elo invisível que confere uma unidade temática e narrativa. O filme estaria, portanto, não apenas a registrar a realidade, e sim, a realidade desse registro: a realidade de uma linguagem, a realidade de uma estrutura, de um filme, do cinema em sua totalidade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos poemas escritos por Garcia Lopes sob a figura do duplo Satori Uso tentamos mostrar como essa poética está repleta de conceitos e procedimentos que puderam ser aplicados em uma linguagem cinematográfica. Por meio de aliterações, justaposição de temáticas diversas, frases revestidas de diversas camadas, enaltecimento da sonoridade como forma reguladora do ritmo, diálogo com outras línguas, e, principalmente, por meio da busca pela transitoriedade e despersonalização do *eu* (que nesse caso possibilitaria a efetivação da *alteridade*), a poética de Garcia Lopes encerra em si mesmo um potencial imagético substancial. Há em cada frase a possibilidade de se tornar uma imagem, não apenas pelo referencial de realidade descrito em tal enunciado poético, mas, sobretudo, na impressão de linguagem que motiva no leitor. É essa capacidade expressiva que irá nortear a formação de imagens em um possível diálogo com o cinema. A poesia não dá o conteúdo, o material a ser filmado: ela estimula as possibilidades de linguagem, ela apresenta formas e capacidades de expressão que motivam a criação de outra linguagem, repercutem em uma narrativa composta por imagens, sons e silêncio.

Ao analisarmos o filme *Satori Uso*, pode-se ver como a poética de Garcia Lopes se materializa em outro suporte. As imagens são regidas por uma outra lógica: não mais a espacial, ícone do cinema narrativo, muito menos a psicológica, que também possibilitaria a consolidação de uma trama. As imagens se relacionam de uma forma fluída, orgânica, fragmentada, permitindo que cada plano fílmico adquira um valor por si mesmo. O que rege as imagens é o tempo, sua temporalidade, capacidade de se expressar por meio da duração. Opera-se nesse caso, seguindo um conceito de Deleuze (1990), um regime cristalino de imagens, no qual o real se manifesta amputado de suas conexões causais, o virtual se expressa por meio de suas atualizações (apoiando-se em uma lógica única). Sob essa perspectiva, o real e o imaginário, o atual e o virtual passam a ser indissociáveis.

Essa incapacidade de separar real do imaginário também irá atribuir ao filme *Satori Uso* o que Deleuze reconheceu como “a potência do falso”. A narrativa não é mais criada a partir de um referencial de verdade; ela se torna uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma linguagem que simula. Ao assistirmos um filme que Jim Kleist teria feito sobre Satori, em 1967, no Brasil, não nos colocamos a pergunta: será que isto tudo é real? Ao depararmos com a figura de um poeta japonês que teria vivido no Brasil, principalmente em Londrina, nos anos 50, sem nunca ter publicado nada em nosso país, também não ocorre a

pergunta: será que isto tudo é real? Pois a partir da constituição do que Deleuze irá chamar de *imagem-tempo* temos a exclusão dessa lógica compreensiva que se opera entre apenas dois campos: verdades e mentiras, verdadeiro e falso, real e imaginário etc. O filme passa a ser assimilado não mais como uma representação da realidade, e sim, como uma realidade em si mesmo. A sua lógica, a sua linguagem, o seu universo material e imagético exigem um novo diálogo com o espectador: não mais a recepção unicamente racional, imbuída de uma lógica de causa e efeito tão presente no cinema narrativo. Como bem definiu Pasolini (1985), trata-se de “cinema de poesia”, uma abordagem estética que irá privilegiar a forma, o estilo, a linguagem. A trama não é mais o protagonista: a linguagem é o elemento central. O cinema, dessa forma, adquire *status* de uma outra linguagem, repleto de códigos e correlações que deverão ser compreendidos pelo público a partir de uma nova sensibilidade. Para se relacionar com o “cinema de poesia”, o espectador também deve ser um poeta, assim como Leminski exigia dos leitores de sua poesia. Trata-se de uma arte que oferece, que apresenta, que constrói em parceria com o seu público. O “cinema de poesia”, a rigor, será resultado das relações entre o seu autor e o seu público, possibilitando assim uma nova aproximação entre duas expressividades distintas: a literatura e o cinema.

Por ser um primeiro estudo sobre a poética de Garcia Lopes não encontramos comentários de outros pesquisadores, assim como uma tradição crítica a se filiar ou renegar.

Se por um lado esse caráter de novidade deu novo impulso ao trabalho, sob outra óptica ele também nos dificultou a empresa, já que a possibilidade de seguir um caminho tortuoso, distante do foco original, era sólida e constante.

Trabalhar com um suporte teórico relacionado à literatura e cinema (de forma mais específica, à poesia e cinema de poesia) foi também muito sugestivo ao ponto de revelar muitos dos procedimentos que haviam ocorrido na transposição dos poemas de Garcia Lopes para o filme *Satori Uso*. Como diretor e co-roteirista do filme, não me era possível perceber que a criação de Jim Kleist fora também a criação de um duplo, assim como ocorrera na gênese de *Satori Uso* (o duplo do poeta Lopes). Muito menos que o filme *Satori Uso* fora criado sob um regime cristalino de imagens, apoiando-se na *imagem-tempo* para imprimir a *potência do falso*. São reflexões e aprendizados que me ocorreram apenas na execução desse trabalho, permitindo, dessa forma, o cotejo com um material que estava distante e que havia sido manipulado, em sua maior parte, de forma inconsciente ou intuitiva.

Esses apontamentos, no entanto, não encerram, nem pretendem exaurir, as possibilidades reflexivas que existem a respeito do diálogo entre poesia e cinema de poesia. A

partir da criação de um duplo, a figura de Satori Uso, Garcia Lopes teria promovido a alteridade tão cara à Rimbaud, e também potencializado as relações com uma narrativa audiovisual a partir de haicais, forma literária muito estudada e difundida no Brasil por Leminski e pelos irmãos Campos, e que fora tema de Eisenstein (2002) na criação de sua teoria da montagem a partir da natureza do ideograma. Com a criação de Jim Kleist, opera-se no filme *Satori Uso* um jogo entre duplos, uma dança entre linguagens, em que ambas se contaminam e se revestem de uma nova face. Eterno fluir.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Táxi: a linguagem – II (segunda de três crônicas sobre a linguagem publicada no Diário Nacional, a 27 de abril de 1929)* em “Mário de Andrade Táxi e crônicas no Diário Nacional”. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Oswald. *Primeiro Caderno do Aluno de Poesias Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1994.

ANTONIONI, Michelangelo. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Trad. Raffaella de Fillippis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUDEN, W. H. *A Mão do Artista*. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papyrus, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *El problema del contenido del material y de la forma en la creación artística verbal e La palabra en la novela, ensaios escritos em 1924 e em 1934, reunidos em “Problemas literários y estéticos”*. Tradução para o espanhol de Alfredo Caballero. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1986.

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BARTHES, Roland. *La mort de l’auteur* (1968) e *De l’oeuvre au texte* (1971), em “O Rumor da língua”. Lisboa: edições 70, 1987.

BASHÔ. *Sendas de Oku*. Trad. Olga Savary. Prefácio de Octavio Paz. Roswitha Kempf, 1983.

BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. 1a ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O Cinema da Crueldade*. Trad. Antonio de Padua Danesi. 1a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Orson Welles*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* em “Magia e Técnica, Arte e Política”. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas, v.3). Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2001.

BJÖRKMAN, Stig. *O cinema segundo Bergman: entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jonas Sima*. Trad. Lia Zats. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Trier on Von Trier*. 2ª ed. London, Farber and Farber: 2003.

_____. *Woody Allen por Woody Allen*. Trad. Eduardo Vivácqua. 1ª ed. Rio de Janeiro, Nórdica: 1995.

BLOOM, Harold. *Tiferet* em “Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura”. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOGDANOVICH, Peter. *Este é Orson Welles*. Trad. Beth Vieira. 1ª ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Afinal, Quem Faz os Filmes*. Trad. Henrique W. Leão. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas de Jorge Luis Borges, Volume 2*. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Siete Noches*. Duodécima reimpresión. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

BRAKHAGE, Stan. *Metáforas da Visão* em “A Experiência do Cinema”. Organização de Ismael Xavier. Tradução de Ismael Xavier e João Luiz Vieira. 4ª edição. São Paulo: Graal, 2008.

BRESSANE, Julio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro, Imago: 2000.

_____. *Miramar, Vidas Secas e o cinema no vazio do texto*, entrevista a Geraldo Sarno e José Carlos Avellar in *Cinemas*, número 6. Rio de Janeiro, julho/agosto de 1997.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Trad. Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMPOS, Augusto *et alii*. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, Estrutura*. Diário de São Paulo de 20/03/1955.

_____. *Questionário do Simpósio de Yale sobre Poesia Experimental, Visual e Concreta desde a década de 1960*. Universidade de Yale, EUA, 5-7 de abril de 1995. Perguntas formuladas por K. David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm>>.

CAMPOS, Haroldo de. *Poesia e Modernidade: da Morte da Arte à Constelação. O poema pós-utópico* em “O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura”. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

CANDIDO, Antonio. *Verlaine* em “Textos de Intervenção”. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CANUTO, Roberta. *Encontros / Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. *Parte IX “Fin du Siècle” e Depois* em “História da Literatura Ocidental, Vol. VI”. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1964.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CORTÁZAR, Julio. *Nos prodría pasar, me crea* em “Un tal Lucas, Cuentos Completos”, volume 3. Buenos Aires: Punto de lectura, Suma de Letras Argentinas, 2004.

DANEY, Serge. *A Rampa*. Trad. Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac & Naify e Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. 1a ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EAGLETON, Terry. *O que é literatura?* em “Teoria da literatura: uma introdução”. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. 1a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

_____. *Memórias Imorais – Uma Autobiografia*. Edição e prefácio: Herbert Marshall. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Reflexões de um Cineasta*. Trad. Gustavo A. Doria. 1a ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

_____. *O Sentido do Filme*. Trad. Teresa Ottoni. 2a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EPSTEIN, Jean. *O Cinema e as Letras Modernas, Bonjour Cinema – Excertos, Realização do Detalhe, A Inteligência de uma Máquina – Excertos e O Cinema do Diabo – Excertos* em “A Experiência do Cinema”. Organização de Ismael Xavier. Tradução de Marcelle Pithon. 4. ed. São Paulo: Graal, 2008.

FELLINI, Federico. *A Doce Vida*. Trad. Nemésio Sales. 1a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A Doce Vida, 8 e Meio, Amarcord – Roteiros, Entrevistas e Ensaios*. Trad. Hildegard Feist. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O Sheik Branco*. Trad. Joel Silveira. 1a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____ ; GUERRA, Tonino. *Amarcord*. Trad. Eduardo Brandão. 1a ed. São Cristóvão: Artenova, 1975.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 5ª edição. Tradução António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Veja, 2002.

_____. *O que é um autor?*, Lisboa: Veja, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução de poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GODARD, Jean-Luc. *Montagem de Textos 1952-1967 em "A Idéia do Cinema"*. Tradução e Organização de José Lino Grünewald. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GRÜNEWALD, José Lino (org.). *A Idéia do Cinema*. Trad. José Lino Grünewald. 1a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes : Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

IVANO, Rogério; LOSNAK, Marcos. *Lavrador de Imagens*. Supervisão das fotos: Saulo Haruo Ohara. Londrina: Artrito Art Editorial, 2003.

KARASEK, Hellmuth. *Billy Wilder – e o resto é loucura*. Trad. Flávia Buchwaldt. São Paulo: Dórea Books and Art, 1998.

KEROUAC, Jack. *On the Road – Pé na Estrada*. Tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM Editores, 2005.

KYROU, Ado. *Luís Buñuel*. Trad. José Sanz. 1a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LEÃO, Rodrigo de Souza. *Entrevista de Rodrigo Garcia Lopes a Rodrigo de Souza Leão – Jornal de Poesia*. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/rgarcia02.html>>.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios Crípticos*. Curitiba: Criar Edições, 1986.

_____. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001.

LOPES, Rodrigo Garcia. *Nômada*. Rio de Janeiro: Lamparina. 2004.

_____. *Polivox. Poemas 1997-2000*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

_____. *Solarium. Poemas 1984-1994*. São Paulo: Editora Iluminuras. 1994.

_____. “Uma experiência de linguagem”: *Whitman e a primeira edição de Folhas de Relva (1855)* em “Folhas de Relva, Walt Whitman – A Primeira Edição (1855)”. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Visibilia. Poemas 1994-1997*. Rio de Janeiro: Sette Letras. 1997.

_____. *Vozes e Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. <http://estudiorealidade.blogspot.com>, Chapel Hill (North Caroline, EUA), de setembro de 2006 a setembro de 2008.

LOPES, Rodrigo Garcia; MENDONÇA, Maurício Arruda. *Iluminuras: Poesia em Transe* em “Iluminuras: Gravuras Coloridas”. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Tradução: Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo, E.P.U., 1973.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*. 2a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

MALÉVITCH, Kazimir. *La lumière et la couleur, Du subjectif et de l'objectif en art ou en general e De l'element additionnel en peinture* em “La Lumière et la couleur, textes de 1918 a 1926”. Tradução de Jean Claude Marcadé et Sylviane Siger. Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1981.

_____. *Painterly Laws in the Problems of Cinema* em Margarita Tupitsyn, “Malevich and Film”. Tradução de Cathy Young, originalmente publicado na revista *Kino i kultura* número 7/8, Moscou, 1929. Yale University Press, New Haven e Londres, em associação com a Fundação Centro Cultural de Belém, 2002.

MALLARMÉ. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Paris: Poésie/Gallimard, 1985.

MELLO, Saulo Pereira de. *Mário Peixoto – Escritos Sobre Cinema*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Cinema e a Nova Psicologia em “A Idéia do Cinema”*. Tradução e Organização de José Lino Grünewald. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *O Olho e o Espírito seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema – Um Zapping de Lumière a Tarantino*. 1a ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. *Cinema – Entre a Realidade e o Artifício*. 1a ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. NEIVA JR., Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Ática, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral – Uma Polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral*. Coleção Os Pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 1ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Os Pensadores*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Abril, 1983.

NOVAES, Adauto (org.). *Poesia: a paixão da linguagem em “Os sentidos da paixão”*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 283-306.

_____. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PAIXÃO, Fernando. *O Que é Poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. *O cinema de poesia* em “Ciclo Pasolini anos 60”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____. *Diálogo com Pasolini – Escritos (1957-1984)*. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *A Tradição do Haiku* em “Sendas de Oku”, de Matsuo Bashô. Trad. Olga Savary. Roswitha Kempf, 1983.

PERLOFF, Marjorie. *Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.

PESSOA, Fernando. *Poesia Completa de Alberto Caeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIZZINI, Joel. *Entrevista com Joel Pizzini*, por Rafael Urban. Curitiba: IV Putz, 2007. Disponível em: <http://www.putz.ufpr.br/4putz/p_joel.html>.

RESNAIS, Alain *et alii*. *Alan Resnais – Cadernos de Cinema*. Trad. Carlos Araújo *et alii*. Lisboa: Dom Quixote, 1969a.

_____. *Jogar com o Tempo* em “A Idéia do Cinema”. Tradução e Organização de José Lino Grünewald. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969b.

RIMBAUD, Arthur. *Carta do Vidente* em “Fundadores da Modernidade”. Coordenação de Irleamar Champi. Editora Ática, 1991.

_____. *Illuminuras: Gravuras Coloridas*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes & Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1996.

_____. *Uma Estadia no Inferno, Poemas Escolhidos, A Carta do Vidente*. Trad. Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ROCHA, Glauber Pedro de Andrade. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. 1a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *O Século do Cinema*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – das origens aos nossos dias – 3 volumes*. Lisboa, 1983.

SANTOS, Márcio Renato dos. *Entrevista com Rodrigo Garcia Lopes*, jornal Rascunho. Curitiba: 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

SGANZERLA, Rogério. *O Pensamento Vivo de Orson Welles*. 1a ed. São Paulo: Martin Claret, 1986.

_____. *Por um Cinema sem Limite*. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martín Fontes, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Textos dos Formalistas Russos em “Teoria da Literatura I”*. Lisboa, 1999.

UNAMUNO, Miguel de. *Credo Poético* in “Unamuno, antologia poética”. Seleção e introdução de Andrés Trapiello. Madri: Ediciones Akal, 1987.

UPDIKE, John. *Bem Perto da Costa*. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WAJDA, Andrzej. *Um Cinema Chamado Desejo*. Trad. Vera Mourão. 1a ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

WALTHER, Ingo F. *Picasso*. Traducción del alemán: Aurora Rodriguez Arreseigor. Düsseldorf: Taschen, 1996.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema* (antologia). 4ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith – O Nascimento de um Cinema*. 1a ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. 1a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O Discurso Cinematográfico*. São Paulo: Paz e terra, 2005.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS

ALLEN, Woody. *Zelig* – EUA, 1983.

ALTMAN, Robert. *Mr. McCabe & Mrs. Miller*. No Brasil, “Quando os Homens são Homens” - EUA, 1972.

GROTA, Rodrigo. *Satori Uso* - BRA, 2007. MENDONÇA FILHO, Kleber. *Crítico* - BRA, 2008.

PECKINPAH, Sam. *The Getaway*. No Brasil: “Os Implacáveis” – EUA, 1973.

SCORSESE, Martin. *Raging Bull*. No Brasil: “Touro Indomável” - EUA, 1980.

TARKOVSKI, Andrei. *Zerkalo*. No Brasil, “O Espelho” - URSS, 1974.

WELLES, Orson. *Citizen Kane*. No Brasil, “Cidadão Kane”- EUA, 1941.

_____. *F for Fake*. No Brasil: “Verdades e Mentiras de Orson Welles” - ALE-FRA-ISR, 1973.