

Caramujo Flor, o “cinema de poesia” de Joel Pizzini

Geovana Quinalha de Oliveira

Resumo: As primeiras discussões acerca da tradução intersemiótica feita pelo cinema a partir da poesia foram realizadas pelos cineastas soviéticos na década de 30. Entretanto, é com o conhecido ensaio de Pier Paolo Pasolini “Cinema de poesia”, inserido no livro *Empirismo Ereje* (1981) que a (re) leitura dos signos verbais e visuais da arte poética, (re)construída em obras filmicas, ganha reflexões teóricas mais consistentes, sobretudo porque o cineasta italiano busca sistematizar os elementos constituintes daquilo que denominada de “cinema de poesia”. Na esteira destas relações entre tintas e imagens, o presente trabalho procura discutir a natureza da aproximação da linguagem cinematográfica do curta-metragem de Joel Pizzini (1988), *Caramujo flor*, com a linguagem poética de Manoel de Barros, especialmente do livro *Gramatica Expositiva do chão, quase toda*, (1996) na construção de um texto outro. Em sequência, busca-se pontuar os elementos que caracterizam o curta-metragem como “cinema de poesia” e, finalmente, proponho pensar, de forma mais contundente, o cinema lírico como um entre-lugar, espaço contaminado por diferentes linguagens artísticas cujo dinâmico trabalho desconhece limites de criação.

Palavras-chave: Cinema de poesia, Joel Pizzini, Manoel de Barros

Resumen: En las primeras discusiones acerca de la traducción intersemiótica hecha por el cine a partir de la poesía fueron realizadas por los cineastas soviéticos en la década de 30. Sin embargo, es con el conocido ensayo de Pier Paolo Pasolini “Cinema de poesia”, inserido en el libro *Empirismo Ereje* (1981) que la (re)lectura de los signos verbales y visuales del arte poética,

(re)construída em obras fílmicas, ganam reflexões teóricas mais consistentes, principalmente porque o cineasta italiano busca sistematizar os elementos constituintes de aquilo que denomina de “cinema de poesia”. Em estas relações entre tintas e imagens, o presente trabalho procura discutir a natureza de aproximação do lenguaje cinematográfico do cortometraje de Joel Pizzini (1988), *Caramujo flor*, com o lenguaje poético de Manoel de Barros, especialmente do livro *Gramática Expositiva do chão, quase toda*, (1996) em construção de um outro texto. Em sequência, busca pontuar os elementos que caracterizam o cortometraje como “cinema de poesia” y, finalmente, proponho pensar, de maneira mais contundente, o cinema lírico como um *entre-lugar*, espaço contaminado por diferentes lenguajes artísticas cujo dinámico trabalho desconhece límites de criação.

Palavras claves: “Cinema de poesia”, Joel Pizzini, Manoel de Barros

1. Introdução: A voz lírica de *Caramujo flor*

Dentre os diferentes estudos acerca da transposição intersemiótica entre a literatura e o cinema há, essencialmente, interesse em pontuar de que modo o texto cinematográfico (re)cria a linguagem literária em dimensões, imagens e sons, dito de outra forma, verificar quais recursos o faz emancipar-se da narrativa-fonte¹. O processo de transposição de uma obra literária para a sétima arte se constitui por intersecções, confluências e divergências alocadas nos distintos mecanismos de expressão - códigos e signos – utilizados em ambas poéticas. Nesse sentido, interpretações, ritmos, cortes, metáforas e criações (re)elaboram o artefato literário e constroem na expressividade audiovisual um texto outro, haja vista, cada produção dispõe de marcas discursivas intrínsecas que as tornam singulares, independentes. Entretanto, a par das diferenças, alguns laços aproximam as narrativas fílmicas e literárias tendo em vista que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (KRISTEVA, 1974 p. 64), quer sejam imagéticos, quer sejam escritos.

¹ Convencionou-se utilizar o termo “narrativa-fonte” para designar o texto a partir do qual uma narrativa cinematográfica pode ser pensada/construída.

No que tange ao trabalho específico da possível integração entre poesia e estética cinematográfica, no sentido da construção de uma terceira margem, destaca-se o ensaio "Cinema de poesia", do livro *Poesia Ereje*, de Pier Paolo Pasolini (1981) cujas discussões encaminharam a conjuntura do conceito de "cinema de poesia". Muito embora esta formulação já houvesse permeado os meandros dos trabalhos dos soviéticos da década de 1930, é com Pasolini que este modo de articular imagens e sons caracteriza, fundamentalmente, uma episteme muito particular, seja em razão da tradução intersemiótica da poesia, seja em vista da apresentação lírica do cinema como imagem pura não narrativa.

Pasolini (1981) sugere a construção do cinema como arte que explora as fronteiras da narração convencional buscando sua reestruturação, sobretudo, por meio da montagem:

A morte realiza uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja, escolhe seus momentos verdadeiramente significativos e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente infinito, instável e incerto e por isso não descritível linguisticamente, um passado estável e certo e por isso descritível linguisticamente (no âmbito de uma semiologia geral). Só graças a morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha desse modo sobre os materiais do filme (que é construído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais de um grande número, como vimos, de planos-sequências e de planos subjetivos infinitos) tal qual a morte opera sobre a vida. (p. 196).

O cinema de poesia, em oposição ao cinema "tendencialmente naturalista e objetivo" (Pasolini, 1981, p.143), pretende se construir enquanto produção cujo conteúdo empreende possibilidades significativas de caráter onírico em direção à intensa invenção da ambiguidade, da imaginação subjetiva e abstrata. Nesse sentido, o cineasta italiano acredita que o cinema é "poderosamente metafórico" (1981, p.143), porque as imagens produzidas por esse sistema de códigos

artísticos, assim como a poesia, se constitui, particularmente, enquanto suplemento na aproximação de ambas as artes. A manipulação da metáfora “remete ao momento da criação, anterior a sua realização concreta nos filmes, correspondendo ao processo de transformação da realidade em representação ordenada e da filosofia das ideias do artista em uma fábula” (Pasolini, 1981, p. 41).

Quanto ao curta-metragem *Caramujo flor* (1988), observa-se a (re)construção das metáforas poéticas da obra de Manoel de Barros, especialmente no que se refere à nomeação do mundo enquanto lugar que abriga coisas cuja materialidade é feita de transitoriedades, incertezas, estranhamentos, fragmentações e ilogismos, rompendo, portanto, com a homogeneidade e a unidade dos discursos a partir da dissolução do tempo e do espaço.

A linguagem fílmica de Pizzini reduz, secciona, seleciona, amplia e (re)escreve trechos da escritura poética de *Gramática expositiva do chão, poesia quase toda*, de Manoel de Barros. Alguns poemas não são mencionados (diretamente), núcleos escriturais são suprimidos, novos significados são projetados, enfim, constrói-se uma série de deslocamentos de modo a efetuar uma leitura crítica do universo cultural da narrativa-fonte por intermédio de experimentações de linguagem, posturas éticas e estéticas peculiares ao “cinema de poesia” e, a rigor, ao olhar do cineasta em sua manipulação de transcrição.

A duração do curta-metragem é de 21 minutos no formato 35mm. No elenco estão os atores Ney Matogrosso, Aracy Balabanian, Amir Sater, Tetê Espíndola e Rubens Corrêa. Seu roteiro é feito a partir dos poemas de Manoel de Barros e recebe a assinatura do diretor Joel Pizzini. Pedro Farkas é o responsável pela fotografia e a montagem é de Idê Lacrete. Na trilha sonora estão nomes como os de Lívio Tragtenberg, Tetê Espíndola e R.H. Jackson. A escolha dos textos poéticos transpostos para o filme não obedece a nenhum tipo de lógica no sentido de agrupamento por temáticas, imagens,

estrutura, sons, tampouco mantém ligações neste sentido entre as cenas, anteriores ou posteriores. Os poemas são como fotografe-
mas, montados pela organização audiovisual da obra fílmica, cujas conexões são estabelecidas, ou não, pelo leitor/espectador. Mesmo um leitor que não tenha conhecimento da obra de Manoel de Barros experimenta-a sensorialmente por meio do curta-metragem. Neste sentido, a montagem apresenta-se como metáfora na medida em que, assim como a poesia, drama, imagem e som criam outra via, um texto outro, um entre-lugar.

O fio condutor do curta-metragem é, paradoxalmente, uma certa desordem de fragmentos e vozes líricas capaz de produzir sentidos entre o poético e o cinematográfico a partir de contrapontos e rearranjos de um possível universo estético peculiar ao “cinema de poesia”. Há ordem na aparente desordem. A desordem é apenas um efeito de sentido em contraposição ao essencialmente hermenêutico (cognitivo), razão pela qual encontra-se beleza em rastros de lesmas sobre relógios.



(cena do curta-metragem *Caramujo Flor*)

Na montagem do filme, Joel Pizzini busca minimizar a distância entre o verbal e o visual, ou o literário e o audiovisual, e a saída encontrada dentro deste cinema considerado lírico é evitar a redundância da representação. Assim, por mais que as palavras do poeta Manoel de Barros sejam emprestadas aos personagens do curta-metragem, elas não estão dizendo o óbvio, elas estão representando/apresentando alguma outra coisa da qual a imagem passa a ser seu suplemento.

É nesse momento que se percebe a imbricada relação entre metáfora e montagem, pois se aquela é capaz de relacionar palavra e imagem na construção de uma terceira via, esta é por si só uma metáfora, na medida em que se produz da colisão de signos e imagens que se deslocam, assim como a figura de linguagem, de um mundo pré-verbal constituído em direção ao indizível.

2. Manoel de Barros e Joel Pizzini: interconexões poéticas de um entre-lugar.

Manoel de Barros estreia como poeta em 1937 com a publicação de *Poemas concebidos sem pecado*. Entretanto, é somente na década de 1980 que seu trabalho passa a receber maior atenção da crítica. Nascido em Cuiabá, em 1916, o poeta torna-se fazendeiro em decorrência da herança deixada pelo pai: propriedades de terras no Pantanal corumbaense, hoje Mato Grosso do Sul. Em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, em abril de 1989, Manoel de Barros traça sua biografia:

beira do rio Cuiabá.

2. Passei a vida fazendo coisas inúteis.

3. Aguardo um recolhimento de conchas. (E que seja sem dor, em algum banco da praça, espantando da cara Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em três linhas.

1. Nasci na as moscas mais brilhantes). (Apud WALDMAN, Berta, 1992, p.11)

Na esteira desta construção autobiográfica, Manoel de Barros afirma encontrar a matéria-prima e o sentido de seu fazer poético nas coisas sem valor, inúteis, descartadas pelo discurso de progresso da modernidade. Tudo o que é “rejeitado pela civilização”, diz o poeta, serve para a poesia. “Tudo aquilo que a nossa/ civilização rejeita, pisa e mija em cima,/ serve para poesia” (Barros, 1970, p. 148), incluindo sujeitos marginalizados:

A lírica de Manoel de Barros procura resgatar, para o mundo poético, o ser humano posto à margem pela sociedade, i. e., o ser humano transformado numa coisa que, uma vez explorada ao máximo e já sem utilidade no mundo prático, é deixada à deriva como resíduo, por outro lado, as coisas por si mesmas, os objetos ínfimos que também foram largados de lado como lixo, irmanam-se, no abandono, com o ser humano rejeitado (STESSUK, 2007, p. 50).

Sua poética é permeada de “inutensílios” metaforicamente desconstruídos e reconstruídos em versos que se fazem por meio de uma certa estranheza semântica. Suas imagens denotam ilogicidades de verbalização e percepção. A composição estrutural dos versos de Manoel de Barros desautoriza convenções linguísticas, valores ordinários e referenciais do mundo para atingir seu avesso. “Não gosto da palavra acostumada”, justifica o poeta. (1998 p. 41.)

Neste sentido, as experimentações estéticas e a organização dos elementos de sua poesia é recortada e (re)feita no intervalo da relação entre as coisas, o homem, o espaço, o tempo, ou seja, na captação imagética do universo por ângulos outros, na inversão de focos, na ampliação daquilo que costumeiramente recebe raros olhares. Desta singular relação entre o homem e o universo irrompe, portanto, um ser transmutado:

Não queria comunicar nada, não tinha nenhuma mensagem. Queria apenas me ser nas coisas. Ser disfarçado.

Isso que chamam de mimetismo. Talvez o que chamam de animismo me animava. E essa mistura gerava um apodrecimento dentro de mim. Que por sua vez produz uma fermentação. Essa fermentação exala uma poesia física que corrompe os limites do homem. (Apud WALDMAN, Berta, 1992, p.12).

O projeto intelectual cujo *corpus* aponta para o transbordamento e a reconfiguração do lugar, da condição e do valor do homem e das coisas, torna-se expressivo em *Gramática expositiva do chão, poesia quase toda*, de modo a redimensionar, por meio de experimentações, os signos verbais e os não verbais. Trata-se da apropriação e incorporação de elementos banais do cotidiano subvertendo seus valores preestabelecidos pelo senso comum cujas imagens dizem o indizível.

A realidade imediata é reorientada por um outro modo de olhar, realizando fusões e condensações que restituem à imagem poética o seu poder ilimitado. As estruturas linguísticas confirmam, nesse caso, a tendência ao jogo, à desordem, ao prazer.

Um dos fios condutores dos textos poéticos de *Gramática expositiva do chão, poesia quase toda* é a descoberta de um caderno de poemas apreendido junto a outros objetos que pertenciam a um homem detido pela polícia. Na casa do preso, os policiais encontram uma lista de materiais que continha:

(...) 3 bobinas enferrujadas 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada) 1 rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com sua semente viva 3 correntes de latão 1 caixa de papelão contendo ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estourados no verão (...) e mais os seguintes pertences de uso pessoal:
o pneu o pente
o chapéu a muleta

o relógio de pulso
a caneta o suspensório
o capote a bicicleta
(...)
o sapo seco a bengala
o sabugo o botão
o menino tocador de urubu
o retrato da esposa na jaula
e a tela
(Barros, 2010, p. 10-11).

Esta “lista poética” e os pertences pessoais presentes no poema de abertura do livro representam alguns dejetos descartados pela sociedade consumista. Observa-se um *nonsense*, fragmentos dispersos, estilhaços de palavras, ruínas da memória. Todos estes elementos, aparentemente desconexos, quando reunidos, formula um universo estético que se pretende, à experiência da colagem, criar um mosaico com pequenas frações de matéria, potencializando novas imagens. Unidos, estes elementos dão o tom de uma estética singular cuja montagem reconstrói o homem e as coisas com novos significados quando alocados em espaços outros. Assim, a invenção poética de Manoel de Barros não está presente no novo, mas na maneira como intervém nos elementos cotidianos, no trivial.

Tudo o que não invento é falso.
Tem mais presença em mim o que me falta.
Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção.
O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo)
é o ilogismo.
Estilo é um modelo anormal de expressão; é estigma.
Sempre que desejo contar uma coisa não faço nada;
mas quando desejo contar nada, faço poesia.
Não gosto de palavra acostuada
A minha diferença é sempre menos.
(Barros, 1998, p. 67)

Tem-se, portanto, por meio da montagem de elementos e imagens, a resignificação do banal, “cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral (...) O que é bom para o lixo é bom para a poesia.” (Barros, 1970, p.14). Entulhos, gravetos, cacos de vidro, o pneu velho da bicicleta, pregos enferrujados, latas abandonadas e os homens marginalizados são coisas apreendidas e apanhadas pelo poeta nas ruínas da vida, nas trilhas irrepetíveis do pretérito.

À mobilidade das palavras, da noção espaço-temporal, contrapõe-se a firmeza de sua “terra chã” e tudo que dela brota, ou seja, o chão pantaneiro é prioritariamente a substância de sua poesia. O universo que circunda o poeta é “pantanizado” (CASTRO, 1991, p. 54) sob a arquitetura de neologismos, rupturas radicais com a gramática e, sobretudo, pelo uso particular de metáforas. Sendo o suporte do poeta, “as metáforas são a base expressional do autor. Toda a linguagem usada é metafórica, reinventada, indicando as sucessivas metamorfoses e as figurações do ser pelas palavras que expressam o sentido”. (CASTRO, 1991, p.52). Há, desse modo, uma renovação semântica, estética, e, por extensão, poética. O que é contingente e particular - a geografia pantaneira - passa, via linguagem poética desrealizante, para uma condição de representação universal. (Menegazzo, 1998).

A relação entre o ser e as coisas à sua volta é tão intensa ao ponto de não haver separação entre elas, há uma zona intersecções em que os seres se metamorfosearem:

Pedra sendo
Eu tenho gosto de jazer no chão.
Só privo com lagarto e borboletas.
Certas conchas se abrigam em mim.
De meus interstícios crescem musgos.
Passarinhos me usam para afiar os bicos.
Às vezes uma garça me ocupa de dia.

Fico louvoso.
Há outros privilégios de ser pedra:
a - Eu irrito o silencio dos insetos.
b - Sou batido de luar nas solitudes
c - Tomo banho de orvalho de manhã.
d - E o sol me cumprimenta por primeiro.
(Barros, 2003, p. 27).

Na imagética geografia pantaneira de Barros humaniza-se as coisas e desumaniza-se os homens, tal como um imbricamento, uma polifonia de corpos e sentidos. O ilógico e o absurdo proporcionam um estado latente do mundo só possível por meio do rompimento com o convencional, quer seja o das palavras, quer seja o do olhar na captação das coisas do mundo. Ainda a este respeito, Manoel de Barros escreve:

-Três coisas importantes eu conheço: lugar apropriado para um homem ser folha; pássaro que se encontra em situação de água; e lagarto verde que canta de noite na árvore vermelha. (1996, 213)

A poética de Barros utiliza recursos metafóricos para atingir o avesso do mundo numa espécie de desordem que paradoxalmente desloca e reconstitui o lugar do homem e da natureza, configurando, desse modo, novas condições que (con)fundem o lugar, a representação e a relação do homem e da natureza com o mundo e entre si.

Esta perspectiva metafórica e imbricada entre ser e coisa é reorganizada no curta-metragem *Caramujo flor*, do douradense Joel Pizzini a partir da montagem cinematográfica.

Muito embora as vozes das personagens do cinema de poesia de Pizzini sejam os próprios versos de *Gramática expositiva do chão*, o imaginário é latente. Não se trata se tomar um artefato artístico como se um fosse uma legenda ou mesmo ilustração do outro. O *mise en scène* é constituído com alta plasticidade, as cenas dos

peões tomando tereré e dialogando sobre o ovo de lobisomem que tem gema ou ainda, a imagem do jacaré no metrô cujo olho capta o cotidiano do homem citadino, por exemplo, evocam imagens metafóricas do desajuste, do ilógico que remonta a uma significação em suspenso, cujas fendas e lacunas devem ser preenchidas e conectadas pelo leitor/espectador. Pizzini constrói seu texto cinematográfico com profundidade e autonomia que ultrapassa o trabalho puramente intertextual, intensificando e projetando sentidos outros em ambas poéticas.

À maneira de Eisenstein, Pizzini articula imagens descontínuas, fragmentadas e em justaposição, diferentemente da subordinação, como é o caso do cinema narrativo, cuja ideia de mimese está inscrita “no próprio instrumento e na própria técnica de base (Xavier, 2005, p.100). Esta justaposição de imagens realizada por intermédio da montagem resulta em uma nova unidade para além das representações dos elementos isolados. Desse modo,

a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o *resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente (Eisenstein, 1990, p.16).

É a montagem e não a representação que obriga os espectadores a criar, e o princípio da montagem, através disso, adquire o grande poder do estímulo criativo interior do espectador, capaz de distinguir uma obra emocionalmente empolgante de uma outra que não ultrapassa a representação da informação ou o registro do acontecimento (Eisenstein, 1990, p. 29).

O universo do chão, permeado por lagartas, lesmas, formigas, entre outros seres, reveza com o homem seu lugar. No artefato fílmico há uma cena em que o ator Ney Matogrosso adquire estado de pedra.

Sob o corpo imóvel do ator caminha um caramujo. Já em outra cena, é o ator que desliza tal qual um caramujo sob a superfície de uma pedra. As cenas poéticas metamorfoseiam os seres nelas representadas. Outro exemplo pode ser visto no trecho em que Ney Matogrosso descasca e chupa uma manga. Seus movimentos denunciam uma certa condição de sensualidade em relação à “fruta-ser” que estaria em correspondência com aquele homem.

Quanto à valoração que as coisas representam no universo de Manoel de Barros, os dispositivos sígnios de Pizzini remetem aos objetos descartados pelo ser humano, como na cena em que uma garrafa vazia e transparente é conduzida pelo vento. O movimento da garrafa sob o concreto da rua emite sons que, juntamente com o uivo do vento balançando as folhas das árvores, formam uma melodia que conduz o espectador a ver o mundo pelas lentes de vidro da garrafa. O mundo é minimizado em detrimento da efemeridade as coisas, como sugerido pelo deslocamento e consequente desaparecimento da garrafa diante da câmera. Surpreendentemente minimizada é também a forma como uma tapera construída no meio do Pantanal aparece no filme. No início da cena, a tapera é apresentada



(Cena do curta-metragem *Caramujo Flor*)

em primeiro plano e isolada, entretanto, inesperadamente, surge por detrás dela, de maneira desproporcional, o rosto do ator que cresce e toma a cena à medida que se revela. Real e irreal se transmutam proporcionando um efeito de estranhamento entre elementos díspares, algo provocado pelo truque ilusionista de enquadrar a maquete segundo um plano que a faz parecer real, o que torna a presença do ator a de uma espécie de monstro gigantesco.

Embora não haja um conceito definido para categorizar o que seria propriamente um “cinema de poesia”, é possível dizer que a montagem, entre outros recursos, faz de *Caramujo-flor* um artefato cultural que caminha em direção a este gênero cinematográfico. Se no campo do cinema o lírico corresponderia ao cinema que se aproxima demasiadamente da poesia, da imagem pura – ao contrário do cinema épico, evidentemente narrativo e narrado –, Pizzini transgride tal fazer cinematográfico porque seu trabalho é também sobre e com poesia, não se furtando de apresentar micros esquemas narrativos (o viajante no trem, adormecido, leitor de Guimarães Rosa, que acordado, admira a paisagem em movimento e retira pássaros do paletó), de uma narratividade visual, sem acontecimentos ordenados segundo expressões de causa-efeito naturalistas, evidenciando apenas o movimento dramático (de uma dramaticidade plástica).

Todas estas interconexões criam uma terceira margem em um entre-lugar: a “cinepoesia” cujas imagens tomam dimensão de significados diversos, possível por meio da fragmentação, da metáfora e da montagem.

Na avaliação do curta-metragem de Joel Pizzini, talvez seja possível associar o adjetivo lírico (extraído da ideia de cinema lírico) a uma concepção substantiva de lírica, ou seja, o que é lírico no cinema, em termos de imagem, está profundamente associada a uma lírica produzida por imagem verbais que suscitam também imagens acústicas ou mesmo imagens mentais.

O cinema experimental de Pizzini problematiza a imbricada relação entre metáfora e montagem, pois se aquela é capaz de relacionar palavra e imagem na construção de uma terceira via, esta é por si só uma metáfora, na medida em que se produz da colisão de signos e imagens que se desloca, assim como a figura de linguagem, de um mundo pré-verbal constituído em direção ao indizível. A ilogicidade da metáfora e a descontinuidade da montagem constroem experimentações de linguagem dialeticamente ordenadas e ordenadoras no sentido de que o poético nelas imbricado é não somente o tema, como também o fio norteador deste “cinema de poesia”.

Referências

- Barros, Manoel de. *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____. *Poemas Concebidos sem pecado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Livro sobre o nada*. Rio de Janeiro: Record, 1998. 6 ed.
- _____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Leya, 2010. 2 ed.
- _____. Matéria de Poesia [1970]. In: *Manoel de Barros: poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 143-165.
- CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Brasília: UnB, 1991.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MARINHO, Marcelo; MELOTTO, Thalita, et al. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Dom Bosco, 2002.
- MENEGAZZO, Maria Adélia. *Das pré-coisas ao nada, à coisa: o projeto poético de Manoel de Barros*. Papéis Revista de Letras. Campo Grande: Editora UFMS, 1998. V. 2 N° 4, p. 15-19.
- OLIVEIRA, Geovana Quinalha de. “Das imagens e tintas: as sucatas do passado”. In *Rascunhos Culturais*. Campo Grande: Editora UFMS, 2010. V. 1 N°1, p. 91-110.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Ereje*. Lisboa: Assírio&Alvim, 1981.

STESSUK, Sílvio. Poéticas do detrito: Kurt Schwitters e Manoel de Barros. São Paulo: Portal Literário, 2007.

Waldman, Berta. "A poesia ao rés do chão". In. *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 1 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. (Arte e Cultura, 5).

Filmografia

PIZZINI, Joel. Caramujo-Flor (curta-metragem)

Diretor: Joel Pizzini

Ano: 1998

Bitola: 35mm

Cor: Colorido

Elenco: Ney Matogrosso, Aracy Balabanian, Almir Sater, Tête Espíndola, Rubem Correa.