



FERNANDA MARTINS DA SILVA

**A CONSTRUÇÃO DO PROJETO POÉTICO DE MANOEL DE
BARROS: DA MILITÂNCIA NO PARTIDO COMUNISTA AO
DIÁLOGO COM BISPO DO ROSÁRIO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA MG**

2018

FERNANDA MARTINS DA SILVA

**A CONSTRUÇÃO DO PROJETO POÉTICO DE MANOEL DE BARROS: DA
MILITÂNCIA NO PARTIDO COMUNISTA AO DIÁLOGO COM BISPO DO
ROSÁRIO**

Tese de doutoramento apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História
da Universidade Federal de Uberlândia,
como exigência parcial para obtenção do
título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética
e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire
Ramos.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA MG**

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- S586c
2017 Silva, Fernanda Martins da, 1985-
 A construção do projeto poético de Manoel de Barros : da militância
 no Partido Comunista ao diálogo com Bispo do Rosário / Fernanda
 Martins da Silva. - 2017.
 265 f. : il.
- Orientador: Alcides Freire Ramos.
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
 de Pós-Graduação em História.
 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.610>
 Inclui bibliografia.
1. História - Teses. 2. Arte e literatura - Teses. 3. Barros, Manoel de,
 1916- - Crítica e interpretação - Teses. 4. Rosário, Arthur Bispo do,
 1911-1989 - Crítica e interpretação - Teses. I. Ramos, Alcides Freire. II.
 Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
 História. III. Título.

CDU: 930

SILVA, FERNANDA MARTINS. **A CONSTRUÇÃO DO PROJETO POÉTICO DE MANOEL DE BARROS: DA MILITÂNCIA NO PARTIDO COMUNISTA AO DIÁLOGO COM BISPO DO ROSÁRIO.** UBERLÂNDIA, MG. 2018, 265 f. TESE (DOUTORADO EM HISTÓRIA) – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)

PROF. DR. ALCIDES FREIRE RAMOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)
(ORIENTADOR)

PROF. DR^a. ROSANGELA PATRIOTA FREIRE
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)
(EXAMINADORA)

PROF. DR^a THAÍS LEÃO VIEIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO (UFMT)
(EXAMINADORA)

PROF. DR^a HELOISA SELMA FERNANDES CAPEL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
(EXAMINADORA)

PROF. DR. RODRIGO DE FREITAS COSTA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO TRIANGULO MINEIRO (UFTM)
(EXAMINADOR)

A MINHA FAMÍLIA QUE ESTEVE SEMPRE ME APOIANDO E EM ESPECIAL AO MEU PAI QUE NÃO PODE VER O FIM DESTE TRABALHO, MAS QUE SE FAZ PRESENTE PELA MEMÓRIA.

AGRADECIMENTOS

Ao final desta longa caminhada fica a certeza de que o doutorado é muito mais do que a escrita de uma tese, é antes toda uma trajetória intelectual que não seria possível sem o apoio e pareceria de muitos que venho aqui agradecer.

Ao meu orientador Prof. Dr. Alcides Freire Ramos que, como examinador em minha banca de Mestrado, generosamente me abriu caminhos que me levaram ao tema desta tese. Sou grata por ter tido a oportunidade de aprendizado enquanto sua orientanda.

À professora Dr^a. Rosangela Patriota Ramos, que muito contribuiu para a realização desta tese com suas inesquecíveis aulas sobre Vesentini, Koselleck, Ginzburg e Certeau, por ter sido de fundamental importância para a definição dessa estrutura de tese e por ter aceitado fazer parte desta banca.

À professora Dr^a. Heloisa Selma Fernandes Capel, que sempre contribuiu muito com suas falas para a reflexão das questões desta tese e por ter aceito o convite para participar da banca.

Ao professor Dr. Rodrigo de Freitas Costa, pela leitura atenta e contribuições na qualificação e por ter aceito participar da banca.

Agradeço especialmente à professora Dr^a. Thais Leão Vieira, que esteve presente desde o início desta pesquisa ainda na graduação como orientadora e amiga, pela leitura minuciosa da tese e contribuições no exame de qualificação que foram de suma importância para a reestruturação desta tese, por poder contar sempre com você e por ter sido a primeira a acreditar que eu poderia chegar até aqui. Sou muito grata por ter sido sua orientanda e ter podido aprender com seu exemplo e conduta, ter vivido essa experiência de pesquisa com você me ensinou a ver as relações acadêmicas com olhos mais humanos e saber que conhecimento é para ser compartilhado e o ato de ensinar é revolucionário.

Ao NEHAC, por abrir oportunidades de diálogos tão importantes para a vida acadêmica.

À Laís Capelozi, pela gentileza de entregar meus relatórios.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento desta pesquisa.

À família que me adotou em Uberlândia. Ao Sr. Rubens e Dona Abadia, por terem me acolhido em sua casa, por estarem sempre disponíveis e abertos para tornar nossa convivência agradável e me darem todo suporte necessário para minha permanência no

doutorado, que antes da bolsa não foi fácil, por vezes pensei em trancar o curso e um dos fatores que me fez persistir foi o apoio de vocês, sou grata por ter encontrado vocês no meu caminho. Ao Fabiano e a Liliane pelo afeto e carinho com que me receberam. Ao Matheus e a Mariana, eternos amores da tia, por tornarem os dias em Uberlândia mais lindos, alegres e prazerosos.

A minha família que esteve longe na distância, mas próxima no afeto. A minha mãe Elzanir, por ter feito sempre o possível para me apoiar. Aos meus irmãos Junior e Sara, por serem sempre meu alicerce, por serem meu porto seguro afetivo e por tornarem a trajetória desta tese mais feliz, me presenteando com dois sobrinhos amados. Aos meus sobrinhos, Pedro Jorge e Davi, pela energia boa, pelo amor incondicional e por me ensinarem infinitamente muito mais do que um dia eu imaginei ensina-los.

Às famílias que fui adotando ao longo dessa trajetória de estudante em especial a Ana Maria, como o próprio nome dela já diz, mãe duas vezes de corpo e alma, pelo apoio emocional, pelas ligações de domingo, pela comida afetiva e pelos cuidados exagerados e gostosos. À Loreta, irmã que a vida me deu de presente, por ser minha guia turística no Rio de Janeiro, por me levar e passar o dia comigo no museu do Bispo do Rosário e por me dar um grande amor, meu afilhado Marco Antônio, minha fonte de boas energias.

Ao meu pai, que sempre me apoiou nesta trajetória e muito torceu por mim, mas infelizmente não pode ver o fim deste trabalho, sou grata pelos momentos partilhados, pelas conversas de incentivo e pela confiança.

À Olivia Medeiros, melhor amizade que eu poderia ter feito durante o doutorado, sou grata por sua amizade, pela breve convivência e inesquecíveis conversas. Ao Antunes, por estar sempre disposto ao diálogo, a ambos pela forma que encaram a vida acadêmica.

À Fabiana, pelas conversas, por me ajudar a me reencontrar em momentos decisivos da escrita e por me apresentar a terapia de florais, a microfisioterapia e a acupuntura. Sou grata por nossos caminhos terem se cruzado, suas contribuições foram fundamentais para a finalização deste trabalho e para o meu crescimento intelectual.

Aos meus ex-alunos da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Daiane, Samuel, Bruna, pelas trocas e eventos partilhados. Ao Samuel, por partilhar as melhores músicas do Cazuza. À Daiane, pela amizade, por tornar os cafés com *croissant* da *Doces Momentos* inesquecíveis e pelo orgulho de ter sido minha primeira orientanda a entrar no mestrado.

Aos meus alunos da Universidade do Estado de Mato Grosso, em especial à Thais, Gabriele, Jack, Ludy, Thiago, Lucas e Bruno, por tornarem o projeto *Axé pra quem é de Axé*

possível e me empolgarem no início de minha trajetória acadêmica nesta universidade. Sou grata por nossos debates e leituras compartilhadas.

À Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), na pessoa dos professores Osvaldo, Domingos, Otávio, João Edson, João Ivo, Marli e Adson, que carinhosamente me receberam nesta instituição e fizeram o possível para tornar o fim desta tese visável e, em especial, à Socorro que me acolheu e me deu apoio emocional e estrutural em um momento fundamental de conclusão desta tese. Sou grata por ter a felicidade de trabalhar com vocês.

À Neuza Zattar pela leitura sensível deste texto e pela correção ortográfica e técnica.

E por fim, mais não menos importante, ao Renato, pelo afeto, por compreender minhas ausências, por me apoiar e, sobretudo, por estar ao meu lado nos momentos mais difíceis dessa trajetória. Você é parte importante dessa trajetória, do projeto ao fim da tese, você me apoiou e me ajudou a lidar com os problemas enfrentados. Sou grata por ter compartilhado essa experiência com você.

Fomos formados no mato – as palavras e eu. O que de terra a palavra se acrescentasse, a gente se acrescentava de terra. O que de água a gente se encharcasse, a palavra se encharcasse de água. Porque nós íamos crescendo de em par. Se a gente recebesse oralidade de pássaros, as palavras receberiam oralidades de pássaros. Conforma a gente recebesse formatos da natureza, as palavras incorporavam as formas da natureza. Em algumas palavras encontramos subterrâneas de caramujos e de pedras. Logo as palavras se apropriavam daqueles fósseis linguísticos. Se a brisa da manhã despetalasse em nós o amanhecer, as palavras amanheciam. Podia se dizer que a gente estivesse pregado na vida das palavras ao modo que uma lesma estivesse pregada na existência de uma pedra. Foi no que deu a nossa formação. Voltamos ao homem das cavernas. Ao canto inaugural. Pegamos na semente da voz. Embicamos na metáfora. Agora a gente só sabe fazer desenhos verbais com imagens. Tipo assim: Hoje eu vi outra rã sentada sobre uma pedra ao jeito que uma garça estivesse sentada de tarde na solidão de outra pedra. Foi no que deu a nossa formação. Eu acho bela! Eu acompanho.

Manoel de Barros – *Memórias inventadas*

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender o projeto estético da obra de Manoel de Barros por meio da relação dialógica estabelecida entre o poeta e o artista plástico Arthur Bispo do Rosário. Desse modo, analisar-se-á como esse autor consagrado, por retratar as “grandezas do ínfimo”, utilizou-se de elementos banais, marginalizados e até mesmo da questão da loucura, por meio de um diálogo com o ilogismo, em suas obras, e de que forma os elementos e a proposta estética de Arthur Bispo do Rosário são abordados na obra de Barros, ou seja, qual a carga avaliativa da poética de Bispo para Barros. Bispo do Rosário é considerado um dos maiores artistas plásticos brasileiros e construiu toda sua obra durante o período em que esteve internado na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro. Diagnosticado esquizofrênico paranoide, utilizava a matéria sem prestígio para a construção de seu legado, e tinha a missão na terra de reconstruir o mundo após o juízo final, e como resultado dessa missão, ele significou objetos em desusos tal qual Manoel de Barros monumentou os restos. Dessa conjuntura, propomos um diálogo entre a poética de Bispo e Barros, pensando a significação das coisas por meio da linguagem poética que os une. Dentro dessa dimensão dialógica, propomos ainda analisar a construção de imagens que perturbam a lógica na obra de ambos. Para Manoel de Barros, a imagem poética é uma forma de transcendência da linguagem. Ele desconstrói conceitos pré-estabelecidos, permitindo uma nova compreensão do mundo e, consequentemente, do ser, a partir de um projeto de refazer o mundo por meio dessas imagens em um diálogo com o ilógico, com o desconexo, com o onírico e com a significação das coisas banais. O diálogo de Manoel de Barros com as artes plásticas se dá de uma forma profunda, ao dedicar-se aos estudos dessa arte, por um ano, na Escola de Arte Moderna e Contemporânea de New York (EUA), após uma viagem que marcou todo o seu projeto estético e político. Nesse contexto, os diálogos com as artes plásticas, de um modo geral, são uma constante na obra de Barros, contudo, elegemos aqui os diálogos que o poeta estabelece com Bispo do Rosário, por acreditarmos que Bispo é mais do que uma referência na obra de Barros, ele concretiza o projeto do poeta de como fazer um livro que fizesse o *nada* aparecer. Bispo é um dos “eutros” de Manoel de Barros, que traduz, em sua poética, uma carga avaliativa maior nos diálogos que Barros estabelece com as artes plásticas. Nessa perspectiva, tanto Barros quanto Bispo do Rosário buscam a ressignificação das coisas por meio da construção de imagens.

Palavras-chave: História da Arte. Manoel de Barros. Bispo do Rosário. Linguagens.

História. Arte e Literatura. Barros, Manoel de, 1916 – Crítica e interpretação. Rosário, Arthur Bispo do, 1911 – 1989 – Crítica e interpretação.

ABSTRACT

This research aims to comprehend the esthetic project present in the work of Manoel de Barros, through the dialogical relation established by the poet and plastic artist Arthur Bispo do Rosário. Hence, the observation of how this acclaimed author for portraying the “greatness of the tiny” used mundane elements, marginalized and even the matter of madness, through a dialogue with the illogical, in his work and in which ways, the elements and esthetic proposal of Arthur Bispo do Rosário support Barros’s work, that is, what the poetic evaluative value of Bispo to Barros is. Bispo do Rosário is considered one of the greatest Brazilian plastic artists and carried out his entire work at Colonia Juliano in Rio de Janeiro, diagnosed with schizophrenia, utilized worthless matter to build his legacy. Bispo had the mission to rebuild the world after Armageddon, and as a result, he gave meaning to such matter, as Manoel de Barros monumented the rest. From this scope, we suggest a dialogue between the poetry of Bispo and Barros, considering the significance of things through the poetic language that unite them. Inside the dialogical dimension, we also suggest analyzing the image construction that disturbs the logic in the work of both. To Manoel de Barros poetic image is a way of transcending the language. Thus, he disassemble pre-established concepts allowing a new understanding of the world, and consequently of the being from a project that aims the world’s rebuilding through these images and a dialogue with the illogical, with the disconnected, with the dreamlike and the meaningfulness of ordinary things. Barros’s dialogue with plastic arts happens in a deep way, having dedicated himself to its study for a year at the modern and contemporary art school in New York – USA, after a trip that impacted all his esthetic and political project. In this context, dialogues with plastic arts, on a general basis, are constant in his work, however, the dialogues the poet establishes with Bispo do Rosário are the ones selected here, for we believe Bispo is more than a mere reference in Barros’s work, he materializes the poet’s project to write a book that made the nothing come up. Bispo is one of Barros’s facets, having in his poetry, this way, a heavier evaluative weight in this dialogue Barros has with plastic arts. From this point of view, both Barros and Bispo do Rosário seek the remeaningfulness of things through image construction.

Keywords: History of art. Manoel de Barros. Bispo do Rosário. Languages.

History. Art and Literature. Barros, Manoel de, 1916 - Criticism and interpretation. Rosário, Arthur Bishop of, 1911 - 1989 - Criticism and interpretation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Doze girassóis numa jarra – Van Gogh	142
FIGURA 2	Ângelus – Jean François Millet.....	146
FIGURA 3	Pierrot – Pablo Picasso.....	148
FIGURA 4	Les Demoiselles d’Avignon – Pablo Picasso.....	151
FIGURA 5	Guitare et compotier – George Braque.....	153
FIGURA 6	Máquina de chilrear – Paul Klee.....	155
FIGURA 7	Desenhar é levar pela mão a linha a passear – Paul Klee.....	158
FIGURA 8	Aparelho para o tratamento magnético de plantas – Paul Klee	158
FIGURA 9	Woman With Blue Eyes – Amedeo Modigliani.....	161
FIGURA 10	Cabeça de uma mulher 4 – Amedeo Modigliani.....	162
FIGURA 11	Os Burgueses de Calais – Auguste Rodin.....	165
FIGURA 12	Os Burgueses de Calais – Auguste Rodin.....	166
FIGURA 13	Autorretrato – Marc Chagall.....	170
FIGURA 14	Vilarejo com cavalo verde ou visão sob a lua negra – Marc Chagall	170
FIGURA 15	Nua em pé – Joan Miró	174
FIGURA 16	O Carnaval de Arlequim – Joan Miró	175
FIGURA 17	Estandart – Bispo do Rosário.....	187
FIGURA 18	Congas e Havaianas – Bispo do Rosário.....	195
FIGURA 19	Eu vim - Bispo do Rosário.....	199
FIGURA 20	Dicionário de nomes – Letra A, I - Bispo do Rosário.....	220
FIGURA 21	Manto da apresentação – Bispo do Rosário.....	222

FIGURA 22	Manto da apresentação do avesso – Bispo do Rosário.....	223
FIGURA 23	Roda de bicicleta – Duchamp.....	227
FIGURA 24	Roda da fortuna (s/d) – Bispo do Rosário	228

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	16
CAPÍTULO I: POESIA E IMAGEM: INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE MANOEL DE BARROS.....	32
1.1 ANÁLISE SOBRE NADA: UM ESTUDO DOS PROCEDIMENTOS POÉTICOS NA OBRA DE BARROS	34
1.2 ARTES PLÁSTICAS E CORRENTES ARTÍSTICAS NA OBRA DE BARROS	38
1.3 O SURREALISMO NA OBRA DE BARROS.....	46
1.4 A POESIA DE MANOEL DE BARROS.....	54
1.5 INTERSEMIÓTICA NA OBRA DE MANOEL DE BARROS.....	61
1.6 ARTE E CRIAÇÃO IMAGÉTICA ASSOCIADAS ÀS MEMÓRIAS DE INFÂNCIA DO POETA.....	65
1.7 A IMAGEM POÉTICA EM MANOEL DE BARROS.....	71
1.8 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	77
 CAPÍTULO II: É PRECISO TRANSVER O MUNDO: CAMINHOS POÉTICOS DA NARRATIVA DE MANOEL DE BARROS.....	 81
2.1 O CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO DA OBRA DE MANOEL DE BARROS: TRAJETÓRIAS	82
2.2 A NARRATIVA BARRENIANA: TEMAS E PERSONAGENS.....	101
 CAPÍTULO III: É PRECISO DESFORMAR O MUNDO: DIÁLOGOS ENTRE MANOEL DE BARROS E AS ARTES PLÁSTICAS.....	 129
3.1 POESIA E IMAGEM: UMA BREVE HISTÓRIA DESTA RELAÇÃO DIALÓGICA.....	130
3.2 MANOEL DE BARROS E AS ARTES PLÁSTICAS	138

CAPÍTULO IV: OUTRAS DIMENSÕES DA EXPERIÊNCIA HUMANA: O DIÁLOGO COM O BISPO DO ROSÁRIO.....	181
4.1 O DIÁLOGO EM TORNO DE UMA POÉTICA DAS COISAS INÚTEIS	191
4.2 O DIÁLOGO EM TORNO DE UMA POÉTICA SOBRE O NADA	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	237
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	244

CONSIDERAÇÕES INICIAIS



Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.
Dispensava pensar.

Manoel de Barros – *Poeminhas em língua de brincar*
Ilustração – Martha Barros

Três personagens me ajudaram a compor estas memórias.
Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos;
três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra.
Os passarinhos me deram desprendimento das coisas da terra.
E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus.
Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro
lugar que eles faziam da ignorância.
Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda
multiplicavam o nada por zero – o que lhes dava uma
linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para
chegar sempre de surpresa.
Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos.
Essa a pré-ciência que sempre vi nos andarilhos. Eles me
ensinaram a amar a natureza.
Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza um
dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos a liberdade.
Eles dominam o mais leve sem precisar ter motor nas costas.
E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas
pedras – sem se machucarem. E aprendi com eles ser
disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a
criança que me escreve.. os pássaros, os andarilhos e a
criança em mim, são meus colaboradores destas Memórias
inventadas e doadores de suas fontes.

Manoel de Barros, *Memórias inventadas* (terceira infância)

Esta pesquisa tem como objetivo analisar os diálogos que Manoel de Barros estabelece com Arthur Bispo do Rosário ao longo da construção do que denominamos aqui de projeto estético e político-filosófico do poeta. Buscamos, portanto, evidenciar nesta pesquisa o processo de construção desse projeto e de que forma a obra de Bispo do Rosário comunga com as propostas de Barros.

Para abordar a relação entre História e Linguagens, necessário se faz pensar as reflexões em torno das concepções teóricas que têm norteado este estudo segundo preocupações de uma História Cultural. Procuraremos apresentar aqui algumas reflexões acerca das relações estabelecidas entre a história e a literatura e certas ponderações teóricas e metodológicas sobre as possibilidades de emprego das fontes literárias na pesquisa histórica.

Uma das vertentes da história cultural que tem recebido grande atenção no momento atual é aquela que se debruça sobre os diversos tipos de textos para pensar sua escrita, linguagem e leitura. Nessa medida, a história cultural estuda, dentro de um contexto social, os mecanismos de produção dos objetos culturais, entendidos em sentido amplo e não apenas obras, literárias ou não, reconhecidas ou obscuras, e autores canônicos. Ela enfoca os mecanismos de produção dos objetos culturais, como suas intencionalidades, a dimensão estética, a questão da intertextualidade ou do diálogo que um texto estabelece com outro, dentre aspectos diversos, como seus mecanismos de recepção, a qual pode ser pensada como uma forma de produção de sentidos.

Pensando que as narrativas, sejam históricas ou literárias, ou outras, constroem uma representação acerca da realidade, procura-se compreender a produção e a recepção dos textos, entendendo que a escrita, a linguagem e a leitura são indivisíveis e estão contidas no texto, que é uma instância intermediária entre o produtor e o receptor, articuladora da comunicação e da veiculação das representações. Desta forma, há uma tríade a considerar na elaboração do conhecimento histórico, composta pela escrita, o texto e a leitura. No que se refere à instância da escrita ou da produção do texto, o historiador volta-se para saber sobre quem fala, de onde fala e que linguagem usa. Já ao focar o texto em si, o que se fala e como se fala são questões indispensáveis. No trato da recepção, visa abordar a leitura de um determinado receptor/leitor ou de um grupo de receptores/leitores, tratando das expectativas de quem recebe o texto, de sua contemplação, ou seu enfrentamento ou resistência a ele. (PESAVENTO, 2004, p. 69-70).

No entanto, independente do plano no qual se foca e do tipo de textos, as considerações de Le Goff, sobre o documento como monumento, “produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que a detinham”, expressam a necessidade de realização de uma reflexão, por parte do historiador, sobre as condições históricas dessa produção, abarcando a figura do produtor, o lugar social de onde se produz, como se produz, as intenções do produtor, as relações de poder que cercam e atravessam a produção e o produto. Se todo documento é monumento, cabe ao historiador desvelar como foi construído, a linguagem utilizada, a finalidade da edificação e as suas intencionalidades. (LE GOFF, 1990).

Assim, contextualizar o texto com o qual se trabalha é indispensável para elucidar o lugar em que foi produzido, seu estilo, sua linguagem, a história do autor, a sociedade que envolve e penetra o escritor e seu texto. A época, a sociedade, o ambiente social e cultural,

as instituições, os campos sociais, as redes que estabelece com outros textos, as regras de uma determinada prática discursiva ou literária, as características do gênero de escrita que se inscreve no texto, são questões que permeiam o texto escrito e constroem o autor de um texto, deixando nele suas marcas. (BARROS, 2004, p. 137).

De tal maneira, as noções de leitura, linguagem, representação, prática, apropriação, intertextualidade, dialogismo, dentre outras, são importantes para esse campo do conhecimento histórico, que, segundo Chartier (1990, p. 16), “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”. As representações do mundo social, como práticas intelectuais, dentre elas, as ficcionais, como as literárias, são sempre marcadas por múltiplos, complexos e diferenciados interesses sociais, sobretudo, aqueles dos grupos sociais que as forjam. Daí ser necessário relacionar os discursos proferidos com a posição social de quem os produz e de quem os utiliza, visto que as percepções do social não são neutras; produzem e revelam estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, uma hierarquia, um projeto, uma escolha.

Para Bourdieu (1992), autor que abriu o caminho para pensar as “práticas” na história e o consumo dos bens simbólicos, a noção de campo intelectual nos ajuda a elucidar a configuração e a historicidade da produção e da recepção da obra de um autor, suas ideias e formas estéticas postas em circulação e inseridas no interior de um sistema de relações socioculturais edificadas publicamente. Essa noção remete ao lugar de onde fala e em que se insere o autor, literato ou não, assim como outros escritores que o cercam; lugar circunscrito e estruturado ao redor das posições que esses produtores culturais ocupam na sociedade e no meio intelectual, no qual estabelecem relações entre si e com outros campos que constituem a vida social; lugar marcado pelos jogos de poder e vinculado com o campo político.

Portanto, o campo intelectual e cultural se apresenta como diversamente segmentado, delimitado por posições, hierarquias e disputas por lugares, prestígio e reconhecimento no interior de um grupo de agentes, bem como em relação a outros grupos, mediante a consideração de regras e instâncias legitimadoras específicas, socialmente construídas. Deste modo, esse conceito pressupõe a procura de conhecer as convenções estabelecidas pelos agentes e produtores intelectuais, as linguagens empregadas, as localizações e as diferentes posições por eles ocupadas e defendidas, hegemônicas ou não, tal como ainda as

estratégias e jogos de cada segmento, as polêmicas e os rituais que criaram e implementaram num processo dinâmico de interdependências.

Essas dimensões são mediadoras das experiências e práticas sociais e possuem historicidade, não sendo fixas e estáveis, nem isoladas de outros campos sociais, afinal, “nenhuma ilha é uma ilha”, conforme Ginzburg (2004), ao abordar as trocas literárias entre as ilhas britânicas e o continente europeu, que foram marcantes na formação da literatura inglesa e na identidade de seu povo, visto que esta mantém relações, contatos e vínculos com outras línguas, linguagens, literaturas e culturas inseridos num regime de empréstimos diversos. A esta questão, dos diálogos e dos cruzamentos que os textos e autores estabelecem implicitamente com outros, que possibilitam ler em um os outros, a qual Ginzburg mostra-se atento e é tão característico da literatura, o que podemos denominar de intertextualidade.

Para Pesavento (2004), o historiador deve tomar a literatura a partir do tempo de sua escrita, do autor e da época em que foi produzida, tanto se o texto falar de sua época, de uma passada ou futura. Bosi (1992) também chama nossa atenção para nos atermos à busca da compreensão mais do tempo em que a obra foi forjada do que aquele que por vez se refere. Candido (1985) aponta que a abordagem do texto literário deve articular tanto o intrínseco da obra, logo, seu conteúdo, que engloba suas temáticas, tramas e dimensões formais, estéticas, quanto o extrínseco, referindo-se ao contexto social e temporal em que foi escrita. No contexto do tempo e do lugar, no emaranhado das relações históricas, sociais e culturais, no qual o texto literário foi elaborado, ele revela sua estética, seu estilo, sua linguagem, sua escola ou movimento, seus significados, os quais são criações coletivas e possuem sentidos, aceitação ou rejeição, nesse ambiente e tempo.

Logo, utilizar a literatura como documento para a produção do conhecimento histórico requer também pensar sua estética, o cânone literário pertinente a esse tipo de escrita e que foi considerado para sua avaliação, pois o valor e a importância de um texto literário não são absolutos, podendo o historiador recorrer tanto aos escritores apreciados e reconhecidos como grandes pelo grupo de agentes intelectuais, quanto àqueles considerados como menores e medíocres.

Nesta perspectiva, retomamos os estudos de Pierre Francastel (1992), que defende o valor das culturas visuais na busca da compreensão da sociedade. Para o autor, só o contato real com a obra de arte permite compreender como está se incorpora à sociedade, alimentando-a e enriquecendo-a com elementos originais. Nesta medida a obra de arte

confere ao historiador e ao sociólogo elementos de informação que de outra forma eles não teriam.

Dentro deste postulado o autor desenvolve sua análise em torno das artes figurativas, inserindo-as em uma nova problemática do imaginário. Segundo Francastel (1970), é no domínio da história das sociedades mais recentes que cabe fazer o maior esforço para desenvolver um conhecimento metódico das fontes não-escritas da história das civilizações, dentre as quais figuram, naturalmente, em primeiro plano, as artes. O autor defende que as obras de arte constituem fatos positivos da civilização com o mesmo peso que as instituições políticas ou sociais e que a função figurativa é uma categoria do pensamento tão completa como outras e tão suscetível de levar à elaboração direta a partir do percebido de obras que possuem sua realidade e sentido, sua lógica e estrutura, sem necessidade de transferência e relacionamento com sistemas verbais.

Francastel ressalta sobre a matéria da história, suas permanências e mutações. O autor afirma que a existência de uma diferença de natureza entre os fatos de criação e os fatos de permanências e de difusão não implica, de forma alguma, ao que parece, a consequência extrema que consistiria em excluir da História necessariamente uma série. O autor acredita que é legítimo querer uma tomada de consciência nítida da natureza diferente dos problemas, mas tudo indica que nenhuma história verdadeira possa ser feita sem que considere ao mesmo tempo os fatos de estabilidade e os processos de criação. Uma ideia só se difunde, só se socializa, na medida em que é acolhida, toda ideia, toda forma, tem de ser primeiro “demonstrada”. A fonte e o valor das hipóteses dependem, na perspectiva de Francastel, não de suas aplicações, mas de sua própria coerência, de sua relação com o virtual não como a pequena parte realizada de suas consequências possíveis.

A História, para Francastel, é tanto a descrição das gêneses como a dos desenvolvimentos. O homem não possui somente o poder de reproduzir, de tirar as consequências de uma conduta adquirida, ele possui igualmente a capacidade de mudar a ordem relativa de seus atos e de suas representações. Nós, enquanto agentes sócio históricos, participamos de níveis de conhecimento e de cultura inumeravelmente diferenciados, fator este que nos permite termos mais de um olhar sobre determinada fonte histórica. A matéria da história é formada a partir da relação do homem com o tempo. O Pantanal para Manoel de Barros tinha uma significação em sua infância, de lugar atrasado, subdesenvolvido, abandonado, contudo ao longo dos anos, sua percepção sobre o Pantanal é ressignificada, na medida em que sua visão de mundo também é alterada.

Sintetizando, nenhum de nós é inteiramente o homem representativo de um tipo ou de um grupo. Para o autor não existem nem homens nem sociedades monolíticas. As Artes especialmente constituem um lugar de reunião para indivíduos que provem de grupos infinitamente diversos. Em nossas ruas, em nossas praças, em nossos edifícios públicos acotovelam-se homens muitos diversos. Os monumentos constituem, tal como todos os produtos objetivos ou institucionalizados da atividade dos homens, testemunhos múltiplos, ambivalentes. Eles nos dão indícios para reconstituir a rede infinitamente delicada das inter-relações humanas. Como bem nos colocou Francastel (1970, p. 78), “O que faz o homem, a História, é um certo momento de equilíbrio que às vezes perpetua e às vezes também, mais raramente, transforma o atual”.

A última questão que Francastel nos coloca e que gostaríamos de pontuar aqui é sobre a linguagem, norma das outras atividades significativas. Todas as demais questões levantadas anteriormente tornaram bastante precisas as reservas que devem ser feitas sobre a subordinação do signo plástico ao signo linguístico. Pois segundo Francastel, o problema teórico nunca foi verdadeiramente colocado e explorado. Deixou-se de reconhecer a existência de uma linguagem plástica harmonizada com um tipo de ação e com condutas muito representativas e muito estáveis na humanidade.

No entanto o autor acredita que a História possa interpretar o testemunho da Arte numa perspectiva de utilização mais ampla das fontes não-escritas da História das civilizações. Uma vez admitido que a Arte não consiste na ação de vestir modelos de ações ou pensamentos formados anteriormente fora dela, desde que se compreenda que ela age segundo uma razão que lhe é própria e que produz obras que não são apenas o reflexo material e intelectual de outras atividades do espírito. Desde que leve em conta que ela se manifesta no nível do ato individual antes de tornar-se eventualmente uma instituição, somos levados a considerá-la, como toda forma de uma atividade específica do homem, sob seu duplo aspecto concreto e mental. Em outros termos, a Arte deve ser estudada como geradora de uma coleção de objetos e como testemunho de um tipo particular de racionalidade. Ela se nos apresenta como constitutiva de um duplo instrumental material e mental cujo conhecimento é indispensável ao historiador.

Nesta conjuntura, apresentada por Francastel, a história não pode dispensar um instrumento que lhe permite descobrir o liame intelectual de numerosos atos que se traduzem em objetos puramente figurativos, pois a coesão e o mecanismo de produção são esclarecedores para as outras formas de ação positiva ou conceptual de uma época. O

documento artístico é ao mesmo tempo revelador de saberes técnico e de esquemas de pensamento. Ele é tão seguro quanto o documento escrito. Aliás, o documento escrito é também ele um dos suportes da Arte.

Em suma, para Francastel, existe um pensamento plástico como existe um pensamento matemático ou um pensamento político e é essa forma de pensamento que para o autor merece ser mais bem estudada pelos historiadores e sociólogos. Dentro desta perspectiva, tão defendida por Francastel é que a relação da História com a Arte torna-se objeto desta pesquisa que busca enfocar como a poesia de Manoel de Barros nos relava o seu pensamento plástico. Entendemos que a poética visual de Barros é resultado de sua forma de pensar o mundo, as coisas e a si mesmo.

Nesta conjuntura, os diálogos que o poeta estabelece em sua obra, são de extrema importância para entendermos de que forma o pensamento plástico de Manoel de Barros é construído e quais as referências estéticas que esses diálogos trazem para o seu projeto estético e político. Pois, o que está em construção é uma forma de expressão política-filosófica que se materializa por meio de um projeto de poesia.

Tendo cursado artes plásticas, Manoel de Barros domina o jogo intertextual, explorando a plasticidade no discurso poético e ressaltando as inovações que estes artistas introduziram no fazer artístico. Dessa maneira o poeta se apropria dos elementos plásticos, que passam pela experiência pessoal do poeta, mas que, por sua vez, não podem ser pensados fora do social, para então, ultrapassar a expressão verbal e construir uma nova significação. Portanto, a poética visual de Manoel de Barros é fruto da intertextualidade, da subjetividade do poeta e das questões sócio históricas em que o poeta esteve inserido enquanto construía a sua obra.

No diálogo com as artes plásticas, Manoel de Barros elege alguns artistas plásticos que mais se aproximaram do projeto estético e político de sua poética, entre eles: Marc Chagall, Arthur Bispo do Rosário, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Juan Miró, Paul Klee, Jean-François Millet, Georges Braque, Amedeo Modigliani e Auguste Rodin, além de criar também personagens que são artistas plásticos como Rômulo Quiroga. Assim, em Manoel de Barros, a referência explícita ou implícita ao universo das imagens plásticas, do ponto de vista da produção, pressupõe um universo cultural muito amplo, pois implica o conhecimento de artistas e obras plásticas. O poeta às vezes omite o título da obra, deixando apenas evidente o traço do artista, demonstrando sua habilidade em aproveitar criticamente outros materiais interdiscursivos, por meio de citações, alusões ou referências.

A partir de seus neologismos e da desconstrução da palavra, Manoel de Barros constrói imagens poéticas em que a fusão dos elementos se dá de certo modo fortuita, provocando o atrito de onde irá jorrar uma luz especial, aquilo que os surrealistas chamavam de “clarão de imagem” cujo valor depende da centelha obtida que é função da diferença potencial entre os dois termos condutores. O uso das cores incide sobre a poesia de Manoel de Barros (1960, 260), compondo uma verdadeira polifonia cromática: “Eu estava encostada naquela árvore / muito azul quase / e veio um raiozinho de sombra era / de tarde / na minha boca.

Embora Manoel de Barros faça uso do vermelho, roxo, verde, amarelo e branco, é o azul a cor mais usada em sua paleta. Sua poesia, principalmente pincelada por essa cor, constitui-se como uma força mágica e lança seus reflexos por onde passa. A cor não deriva dos eventos, mas se acresce a eles podendo sugerir afeto, distância e mobilidade, respectivamente: “Ali até o meu fascínio era azul,”; “As coisas da terra lhe davam gala. Se batesse um azul no horizonte seu olho entoasse”; “Para encontrar o azul eu uso pássaros.”

O elemento cor pode ser também uma qualidade sensória em uma forma que é simbólica como forma e qualificar cromaticamente coisas abstratas como: “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo”. O uso metafórico do adjetivo de cor em Manoel de Barros pode assumir o caráter de hipálage (inversão de sentido da função gramatical e a função lógica das coisas): quando a cor, desviando-se da impressão ótica, passa a qualificar o perdão (evidentemente subjetivo) projetado no azul.

Às vezes, acontece também um estranhamento cromático que consiste em atribuir ao objeto uma cor que lhe é empiricamente estranha. A cor não é mais dada pelo objeto e, sim, é ela que o qualifica, desviando-se dos modelos correntes da percepção visual: “Certa vez encontrou uma voz sem boca. Era uma voz pequena e azul”. Segundo Wanêssa Cristina Vieira Cruz (2009), Manoel inventa um imagismo cromático colorindo de cores irreais suas imagens-coisa. Para a autora a incompatibilidade cromática, na poesia de Manoel de Barros é um dado indispensável para a formação de imagens. Como podemos evidenciar no trecho do poema a baixo:

Cansado de tanto correr
esse João esbarrou
com o rio completo no bolso!

[...] Entrou num terreno baldio de 10 x 20 sujo
de mato
Ramos de lua reverdeciam de latas
Chuvvas mudavam nódoas de lugar

Não podia virar cambalhotas que o rio
desejava nele

Lá fora
a cidade no avesso purgava

O AZUL

Passava de mosca em mosca
Estava acima de nossa fraqueza
evitar tanta mosca

Começou a chover
Palavras desceram no enxurro
Usava-se a cara conforme o cuspe
Ceras palavras pediam para mostrar os pentelhos

Se andasse de cabeça para baixo
o rio escoava
Tinha de ficar de pé
segurando o casaco no sol!
Os pássaros assestavam seus cantos
para o lado dos trilhos [...]

[...] Viajou viajou na madrugada branca
No balde encontrara um jovem
Com uma tramela na boca!
E a cidade destripada dentro do olho

Águas verdes destruídas corriam sobre tijolos [...]¹

Atraem à Manoel de Barros o onirismo, o traço ingênuo e primitivo e o uso sem economia que faz das cores. Tudo que não aceita as coisas como são, que está em constante renovação ou em busca do inaugural atraem o olhar do poeta. Contudo, salientamos que todas essas referências estéticas na obra de Barros estão ali num propósito maior, estão ali dialogando com um projeto político do poeta. Todos os artistas que ele elege para os seus diálogos trazem como pano de fundo as questões sócias, são artistas que estão pensando o seu tempo fazendo uma crítica social por meio de suas obras. São artistas que estão preocupados com a renovação da linguagem artística, estão preocupados em produzir uma arte que desperte novos sentimentos na sociedade, uma nova relação com arte e com o conceito de belo até então vigente.

A militância no Partido comunista por cinco anos, deixou em Manoel de Barros um olhar para as coisas desprezadas pela sociedade capitalista. Observemos a resposta que

¹ BARROS, 2010, p.154.

Manoel de Barros dá a José Otávio Guizzo quando questionado sobre qual a matéria de sua poesia.

Os nervos do entulho – como disse o poeta português José Gomes Ferreira. Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima – é também matéria de poesia – eu repito. Só bato continência para árvore, pedra e cisco. Em estudo sobre *O Processo*, de Kafka, o humanista Gunter Anders, observa o amor de Leni pelos processados. Leni acha que a miséria da culpa os torna belos. Sua compaixão pelas vítimas é que a leva ao amor. De muita dessa compaixão é feita a poesia de nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade, banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência. É por isso que eu sempre rogo pra Nossa Senhora da Minha Escuridão, que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém.²

A partir desta conjuntura, toda a obra de Manoel de Barros vai ser direcionada as coisas desprezadas. Nesta perspectiva, a obra de Arthur Bispo do Rosário torna-se de fundamental relevância para o projeto poético de Barros. Com sua loucura Bispo enxerga nas coisas inúteis a essência de sua arte. Onde todos veem lixo, Bispo enxerga o belo. Diagnosticado com esquizofrenia paranoide, Bispo do Rosário não significa pela razão, mas pela (des)razão, pensa fora da reta e por isso consegue transvê o mundo conceitual e desvelar o nada. Nesse sentido, não só a obra de Bispo, mas ele mesmo em sua essência torna-se matéria de poesia para Manoel de Barros.

Assim, os diálogos entre Manoel de Barros e Bispo do Rosário se dão por meio da construção de uma poética das coisas (des)uteis e pelo desvelamento do nada. Fatores essenciais para levar o seu leitor/receptor a reflexão sobre si mesmo e sua relação com o mundo.

Na *Entrada* que Manoel de Barros escreveu para o livro *Manoel de Barros: Poesia Completa* (2010), ele evidencia todas as questões que compõe o seu projeto poético como podemos observar na citação a baixo:

Distâncias somavam a gente para menos. Nossa morada estava tão perto do abandono que dava até para a gente pegar nele. Eu conversava bobagens profundas com os sapos, com as águas e com as árvores. Meu avô abastecia a solidão. A natureza avançava nas minhas palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz. Essa fusão com a natureza tirava de mim a liberdade de pensar. Eu queria que as garças me sonhassem. Eu queria que as palavras me gorjeassem.

² BARROS, 1992, p. 311.

Então comecei a fazer desenhos verbais de imagens. Me dei bem. Perdoem-me os leitores desta entrada mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro. Acho-os como os impossíveis verossímeis de nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos: 1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de Chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades.³

Nessa *Entrada* que apresenta o livro *Poesia Completa*, Manoel de Barros retoma versos de sua poesia, que ele chama de desenhos verbais de imagens, para fazer uma sintetize do que ele denomina ser a sua poesia. Barros elenca quatro exemplos e neles estão representados: a loucura, a liberdade, a linguagem inaugural, a essência das coisas e o nada. E é a partir desses postulados que nos debruçamos sobre o diálogo de Manoel de Barros com Bispo do Rosário.

Optamos por não trabalhar com uma obra determinada, mas sim buscando abordar as temáticas levantadas nos capítulos ao longo de toda a obra de Manoel de Barros, na perspectiva de analisar as questões no desenvolvimento do projeto poético de Barros, uma vez que, os temas de suas obras são circulares. No entanto o foco principal se dá na obra em que o diálogo de Barros e Bispo se concretizam que é o *Livro Sobre Nada* (1996), nessa medida é feita uma análise mais detalhada desta obra.

O primeiro capítulo é dedicado a análise das críticas especializadas acerca da relação poesia e imagem na obra de Manoel de Barros. Seleccionamos oito pesquisas, entre teses, dissertações e artigos de pesquisadores que tem se debruçado sobre a obra de Manoel de Barros e debatido a relação que o poeta estabelece com as artes plásticas. A análise de tais trabalhos é importante para a delimitação de nosso campo de pesquisa contribuindo para a compreensão da extensão da problemática que envolve as discussões acerca da relação dialógica entre imagem e poesia na obra de Manoel de Barros.

A questão crítica das analogias entre pintura e poesia remonta à Antiguidade e são recuperadas pelo Renascimento, daí toma feições variadas, quer sob o ponto de vista criador, quer sob o ponto de vista teórico, ao longo de toda a história moderna da literatura e da arte. Muito polemizado entre os séculos XVI a XVIII, o assunto manteve-se em aparente trégua

³ BARROS, 2010, p. 9.

durante o século XIX e foi reformado no século XX, com grande intensidade e ainda hoje muitos são os estudiosos que tentaram aproximar o texto literário com o plástico⁴.

As pesquisas que levantamos estão situadas no campo da teoria literária, e no levantamento bibliográfico que realizamos não foram encontradas pesquisas que abordassem a relação entre poesia e imagem fora dessa área. Nesta perspectiva, os autores estão preocupados em analisar as estruturas poéticas que Manoel de Barros percorre para construir sua imagem poética. Assim, concluímos que o foco dos estudos da teoria literária, no que tange a relação entre poema e imagem, está em demonstrar que Manoel de Barros age na interpretação dos signos não-verbais por meio de signos do sistema verbal, acrescentando elementos da própria poética e, neste processo, intensificam-se as qualidades e os sentidos tanto do poema quanto da obra de arte visual. Nesta conjuntura cada pesquisador delimita sua forma de abordagem, trabalhando no decorrer de suas pesquisas os diversos usos que Manoel de Barros faz em relação às possibilidades de construção da imagem através da palavra.

No segundo capítulo buscamos analisar qual o contexto internacional e nacional ao qual Manoel de Barros está produzindo e sucessivamente levantamos os personagens e temas que são mais recorrentes em toda a sua produção. Retomamos o primeiro livro publicado de Barros (2005), *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e buscamos evidenciar quais as principais questões que já estavam colocadas ali e de que forma elas vão sendo retomadas ao longo das demais obras do poeta.

Poemas concebidos sem pecado é um livro autobiográfico em que a grande preocupação de Manoel de Barros é a linguagem poética. Já neste primeiro livro podemos perceber uma poesia humorística banhada por uma quase ignorância, personagens marginalizados, mas acreditamos que o grande foco do poeta no início de sua produção é a renovação da linguagem por meio de uma poética autobiográfica.

A poesia de Manoel de Barros é marcada por uma passagem da linguagem da experiência a uma experiência com a linguagem, atuando poeticamente num trânsito vital entre experiência e linguagem. A experiência com a linguagem em Manoel de Barros parte

⁴ Mário Praz (1982), em *Literatura e artes visuais*, mostra como é possível, por meio da Estética Comparada, encontrar semelhanças estruturais nos vários sistemas artísticos, independente dos meios utilizados. Étienne Souriau (1987) discute em sua obra, *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*, que o parentesco entre as artes é evidente, pois os artistas, independentemente do modo de expressão, são levitas de um mesmo templo. Maria Adélia Menegazzo (1991), em *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, aponta a identidade entre as artes tendo em vista o contexto social e histórico das manifestações artísticas das estéticas da vanguarda do século XX.

do *eu* e nele se compagina. Ao longo da trajetória do poeta, a consciência desse *eu* se vê em constante transformação diante do mundo e de sua poesia. O jogo do poeta é o trânsito estabelecido entre a experiência com a linguagem e a linguagem da experiência. O *eu* vivido, traduzido em experiência, é o mesmo que se arrisca no verso, dissolvendo-se, experimentando-se como criação essencialmente inaudita da linguagem. Na busca de Manoel de Barros, a experiência da vida vivida e o experimentar-se do poema se identificam em sua inseparabilidade. A subjetividade, a partir da dimensão da linguagem, torna-se encenação.

O auge do reconhecimento da poesia de Manoel de Barros, e consequentemente quando ganha seus principais prêmios e repercussão nacional, se dá num processo de amadurecimento de todas essas questões que já estavam em sua primeira obra, mas que vão ganhando outras significações no desenvolvimento do projeto que levou Manoel de Barros pelo interior dos seres inúteis, dos lixos, dos ciscos, dos loucos e outras existências marginalizadas. Naturalmente, o poeta não perdeu o olhar de menino do mato, antes deve muito a ele, deve-lhe a compreensão do abandono e o aprofundamento sobre o nada.

Dessa forma o segundo capítulo tem por objetivo analisar os principais personagens da obra de Manoel de Barros, na busca de compreender como esses figuram o pensamento do poeta. De modo geral os personagens de Barros são concebidos como seres despercebidos, desprezados e os desvalorizados como os lunáticos, andarilhos e vagabundos. Habitantes da outra margem da razão, *pertencem de andar atoamente*. Seres mais afeitos a encantações do que a informações, esses sujeitos desverbados, desacontecidos sofrem de abandono por dentro e por fora. Como um traste pessoal, são mais propensos a uma ruína que a uma pessoa, para o poeta, o próprio nada desenvolvido.

Sem dúvida, o interesse de Manoel de Barros por estes personagens está relacionado à possibilidade que eles oferecem de recuperação de um olhar capaz de identificar a importância das coisas em pequenos fragmentos. Nas transfigurações do poeta, é possível observar o mesmo interesse da criança, do andarilho e dos loucos pelo residual, pelas sobras e tudo o que foi jogado fora. Por não estarem com olhar sujos de civilização esses personagens conseguem enxergar as coisas fora de suas utilidades. Adotando um procedimento idêntico ao catar resíduo no lixo da história dos homens. De modo geral os personagens da obra de Barros são o que ele chama de (des)heróis.

No terceiro capítulo buscamos abordar os diálogos que Manoel de Barros estabelece com as artes plásticas ao longo de sua obra analisando em que pontos o poeta se apropria da

obra ou dos discursos postos nas obras dos artistas plásticos. Devido ao mutuo aprendizado dos sistemas plásticos e poéticos é possível hoje se estabelecerem homologias macro ou micro estruturais entre produções de tantos artistas. Uma espécie de consciência estrutural aproxima, por exemplo, a obra poética de Manoel de Barros à pintura de Joan Miró, Paul Klee entre outros.

A dimensão retórica de certas imagens que seriam do domínio da poesia passou a determinar a obra de certos pintores, como é o caso do uso da metáfora insólita de René Magritte ou da metonímia metamorfoseante de Piet Mondrian. Livres da necessidade de imitar, pintura e poesia passaram a privilegiar a “expressividade”. Esse fio condutor das artes é determinado sempre pelo procedimento de “singularização” através do qual o artista, seja pintor ou poeta retalha o signo comunicativo e constrói a teia resguardadora do enigma.

A necessidade de comunicação do homem fez com que ele criasse diferentes formas de expressão. Assim, para interagir, explicar ou tentar entender o mundo que o cerca, criou diferentes linguagens que coabitam o mesmo universo. Diante disso, fica difícil entendermos a não possibilidade de relações ou correspondências entre as linguagens sejam elas visuais, sonoras ou plásticas. Porque, acreditamos que, as diferentes linguagens são maneiras peculiares de cada um em traduzir, explicar ou entender o mundo que nos rodeia. Sendo assim, verifica-se no texto literário e nos signos que veiculam possibilidades de correspondências com outras artes e também o caminho a determinadas transformações.

Nessa perspectiva, os diálogos de Manoel de Barros com os artistas plásticos se construídos com as cores em Van Gogh, com os personagens marginais em Millet, com o cubismo em Picasso e Braque, com o traço primitivo em Paul Klee, com a essência do ser e as pré-coisas em Modigliani, com a significação do inútil e do desespero humano em Rodin e com o onirismo em Chagall e com Miró.

O quarto e último capítulo é dedicado a abordar o diálogo que Manoel de Barros estabelece com Arthur Bispo do Rosário. Bispo a parece na quarta parte do *Livro sobre nada* intitulada Os outros: O melhor de mim sou eles, nesta perspectiva, o artista plástico aqui aparece como um outro do poeta, portanto um “eutro”. Bispo é um desejar ser de Manoel de Barros e por isso dedicamos esse capítulo a analisar essa relação dialógica.

Nesta parte Manoel de Barros reúne pessoas e personagens que representaram seus ideais ao longo de suas obras e por essa razão legitimam o discurso do poeta, como por exemplo a figura do Andarilho, de Mário-pega-sapo, de Arthur Bispo do Rosário, de Antônio Ninguém, entre outras, como a do personagem artista plástico de Barros, Rômulo Quiroga.

Dessa forma, a fala de Barros é habitada por outras vozes, à medida que ele faz suas referências, seu discurso é composto por outros discursos.

Outra questão que muito nos interessa nesse diálogo é a forma como ambos lidam com a louca. Para Barros a loucura completa o homem, o poeta enfatiza que é por meio da imperfeição que o homem se torna perfeito. Como ressalta no verso: "O artista é um erro da natureza. / Beethoven é um erro perfeito." Logo, o erro é a perfeição. Depois ressalta em entrevista concedida a Castello:

O artista é um doente, não é um homem normal. É sempre um psicótico, tem um desvio de sensibilidade, algo assim. Minha principal qualidade literária é minha visão torta do mundo - logo, minha principal qualidade literária é minha doença. Escrever que "Beethoven é um erro perfeito" é uma idéia torta, não é? Escrever que "o silêncio do mar é azul" também é uma idéia torta, porque silêncio não tem cor. E, no entanto, eu escrevi isso e as pessoas consideram. Todo artista tem um desvio lingüístico e é ele que forma seu estilo.⁵

Para Manoel de Barros, a loucura significa pensar fora da razão, portanto a obra de Bispo representa a mais perfeita produção do ser, que traduz a essência do ser justamente porque não pensa por conceito. Assim, a obra de Bispo é para Barros a sagração das pré-coisas.

Bispo compôs mais de sessenta *assemblages* a partir dos restos que colecionou nos redutos marginalizados da pobreza, numa prática de significar objetos do cotidiano urbano em obras de arte. As *assemblages* podem ser vistas como jogos de construção com o que Barros denominou de pré-coisas. Elaboradas com os mais variados objetos tornaram-se uma prática artística com alta carga de ambiguidade, ironia e crítica aos próprios sistemas de valores que definiam o que era arte.

A ressignificação do banal em Bispo e Barros é atravessada pelo movimento espontâneo da imaginação. Nas estratégias artísticas ou poéticas de ressignificação ou reencantamento diante das coisas banais, é importante considerar também a relação com a vida, a atenção diante das pequenas coisas e o acaso.

E por fim buscaremos demonstrar que a formação do estilo da poesia de Manoel de Barros é permeada pelos diálogos estabelecidos pelo poeta com a arte moderna e contemporânea. A partir de um profícuo diálogo com as artes plástica, Manoel de Barros

⁵ BARROS, Manoel de. apud CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castell11.html> Acesso em: 12/06/2012.

constrói seu projeto estético e político, nessa conjuntura podemos evidenciar uma aproximação constante do autor com algumas vanguardas como o dadaísmo, o surrealismo e o existencialismo, mas sempre na busca de uma linguagem adâmica.

CAPITULO I
POESIA E IMAGEM: INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE
MANOEL DE BARROS

Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem
que chegar ao grau de brinquedo
Para ser séria de rir.



Manoel de Barros – *Poeminhas em língua de brincar*
Ilustração – Martha Barros

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.

Hans Robert Jauss (*Tradição literária e consciência atual da modernidade*, 1996)

A produção crítica acerca da relação entre poesia e imagem na obra de Manoel de Barros é vasta. Elencamos aqui algumas pesquisas que acreditamos ser representativas dessa discussão no campo da crítica especializada. A análise de tais trabalhos foi fundamental para a delimitação de nosso campo de pesquisa e muito contribuiu para a compreensão da extensão da problemática que envolve as discussões acerca da relação dialógica entre imagem e poesia na obra de Manoel de Barros.

Como já pontuamos na introdução, o diálogo entre imagem e palavra poética tem sido objeto de análise de vários pesquisadores desde a Antiguidade. Ainda hoje muitos são os estudiosos que tentaram aproximar o texto literário com o plástico⁶. No que tange à obra de Manoel de Barros, podemos perceber que o poeta estabelece um diálogo entre poesia e imagem, utilizando-se de seus conhecimentos sobre artes plásticas, pelas referências constantes a artistas plásticos em sua poesia, pelos desenhos produzidos ou, ainda, pela construção da imagem poética, ou seja, são muitos os caminhos e as formas às quais o poeta recorre.

Na tentativa de compreender esses caminhos algumas hipóteses foram levantadas, sobretudo do ponto de vista da teoria literária, que tem como principal preocupação entender de que maneira Manoel de Barros traduz essas imagens em forma de linguagem poética. Embasados, fundamentalmente, nas obras *Poética*, de Aristóteles, que especifica a ligação entre poesia e arte, e em *Ut pictura poesis*, de Horácio⁷, que, ao longo dos séculos, originou uma longa história de justaposições, debates e comparações entre a poesia e as artes plásticas,

⁶ Mário Praz (1982). Étienne Souriau (1987). Maria Adélia Menegazzo (1991).

⁷ Cf. ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 1997.

as pesquisas sobre a relação imagem e poesia na obra de Manoel de Barros pouco têm se debruçado sobre o fator sóciohistórico dessa relação que será justamente o caminho que buscaremos tomar.

1.1 ANÁLISE SOBRE NADA: UM ESTUDO DOS PROCEDIMENTOS POÉTICOS NA OBRA DE BARROS

O primeiro trabalho que vamos analisar é o de Alexandre Silveira Campos (2007), que parte justamente da perspectiva bibliográfica que citamos acima, discutida mais amplamente na introdução. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Análise sobre nada: um estudo dos procedimentos poéticos da obra de Manoel de Barros*, Campos dedica-se a pesquisar o papel da construção imagética na obra do poeta, e quais caminhos Barros trilha para desenvolver tais procedimentos. Nessa perspectiva, Campos fundamenta sua dissertação em dois pontos fundamentais, a princípio busca compreender a maneira como Manoel de Barros integra em sua obra determinadas influências e as recicla, transformando-as em parte de seu texto e, posteriormente, examina o tratamento dado à construção da imagem poética, procurando escrutinar não só o modo como ela se manifesta no próprio fazer poético, mas também como ela reincide nos textos, tornando-se uma temática insistente relacionada ao modo de construção do poema. Assim, o tema da imagem é o principal eixo de sustentação da dissertação de Campos, que enfoca sua análise, sobretudo, no livro *Ensaaios fotográficos*, de Barros (2000), em que a questão da imagem torna-se mais presente para o poeta.

Campos tem a preocupação de demonstrar qual é o momento nevrálgico do aparecimento da questão da imagem na obra de Manoel de Barros e como outras questões dela decorrem, como, por exemplo, a temática da memória e da infância, buscando demonstrar no decorrer de sua pesquisa os diversos usos que Manoel de Barros faz em relação às possibilidades de construção da imagem através da palavra.

Para Campos (2007), a questão da construção da imagem em Barros está diretamente relacionada a um procedimento de apropriação e representação, uma vez que Barros cita sistematicamente muitos autores, obras e alguns períodos literariamente marcados, em vários de seus poemas. Essas aparições, segundo Campos, comuns em todo texto literário, parecem ter, em Barros, um propósito bem definido, o qual está relacionado com a preocupação das maneiras possíveis de representação e criação de imagens.

Partindo da compreensão de que o ponto nevrálgico da obra de Manoel de Barros é a construção da imagem por meio da linguagem metafórica, Campos toma como referência aquele que é, talvez, o pensamento clássico mais insigne sobre essa questão, o *Ut pictura poesis*, de Horácio, que é parte de um verso convertido, dada a fortuna histórica dos usos literários que dele se fizeram, praticamente em um lema que sintetiza a confluência entre imagem e poesia. Esse lema assinala uma ideia que acabou sendo historicamente usada como marco de um determinado pensamento, de uma determinada tradição, sobre as indagações que cercam, desde então, a “imagem da poesia” e a “imagem pictórica”.

Segundo a leitura horaciana de Campos, a pintura pode atingir seu potencial apenas uma vez, ou seja, à prova do olhar crítico, do julgamento, da leitura, a pintura revela o seu “belo” e, nesse mesmo instante, o perde. Tal ideia decreta que a arte pictórica não resiste a uma segunda olhada. Não sustenta a sua função de proporcionar prazer quando sujeita à revisão, ao raciocínio, à análise. Por outro lado, seguindo o mesmo raciocínio, a poesia tem a capacidade de sustentar o belo. E quando posta à prova da análise, do segundo momento, é nesse instante que passa a revelar seu verdadeiro caráter, sua verdadeira força. Nesse sentido, a poesia é uma arte perene, que tem a condição de não se esvaecer.

Campos salienta ainda que o comentário de Horácio sobre a condição das artes poética e pictórica culminou em uma tradição da análise comparativa e do relacionamento dessas duas artes. Para o autor, antes de ser importante pela defesa de seu posicionamento, talvez a maior contribuição da tradição do *Ut pictura poesis* horaciano seja o paralelismo proposto entre essas duas formas de expressão artística.

Nessa conjuntura, Campos pressupõe que essa é a preocupação que aflora mais pungentemente, em determinado instante, na obra de Manoel de Barros, sobre a questão do processo de formação da imagem, tendo a imagem pictórica como referência da imagética, ou seja, num sentido mais amplo, ao menos enquanto a maneira de expô-la de forma temática, criando assim um jogo entre a palavra e a imagem que ela constrói. Por tudo isso pode-se pressupor que Barros trata de um tema, ou de uma tradição, bastante reiterada e discutida em toda a história da poesia.

Outra preocupação de Campos são as referências diretas que Barros faz em sua obra, para o autor elas podem e devem ser tratadas de acordo com a sua função dentro da peça poética, ou seja, todas essas referências já virão carregadas com pelo menos dois significados: um estético e um referencial. Tais referências, juntamente com outros

significados que ocorrerem, serão explicitados de acordo com as análises – e ambos estarão sempre “a serviço” da estrutura do poema.

Campos considera relevante e necessária uma análise de cada poema em que essas referências aparecerem. Mesmo assim, fica a impressão – impressão que não parece poder ser afastada em qualquer situação – de que a análise não será suficiente e que, portanto, qualquer referência, por mais segura que pareça, sempre será, no máximo, uma “pista”, uma indicação, uma placa de sinalização e não um ponto de chegada.

Campos acredita que alguns autores com os quais Manoel de Barros se defronta, ou com os quais faz questão de se defrontar, são citados de forma proposital pois, para o autor, está claro que a citação nominal de cada autor é feita de forma intencional e sempre com um tratamento diferenciado. Nessa perspectiva, Campos conclui que tal propósito de “exposição” de determinadas influências cria um efeito ilusório, como se a poesia manuelina fosse um amálgama dessas citações.

No entanto, o que Campos está chamando de “referências diretas” é, na verdade, a transposição do jogo de influências para o jogo da obra. Barros traz, para a cena do poema, seus predecessores e, tirando-os de um terreno histórico, cultural, fechado e imóvel, passa-os para o poema, dando-lhes, assim, uma perspectiva pessoal, aberta e móvel. Assim, ele acredita que o que era mera matéria de investigação histórica passa a ser parte do corpo do texto. E, a partir daí, cria-se uma espécie de abertura na relação, comumente fechada, entre inspirador e inspirado, e que, na verdade, representa a relação primordial “autor x leitor”.

Na perspectiva de Campos, é através da leitura de Manoel de Barros que tais referências vão sendo construídas, o que ainda acarreta a transformação da entidade “autor-inspirador” em personagem passível, como qualquer outra personagem, de qualquer lente que lhe seja sobreposta: execração, exaltação, desconstrução, reconstrução, entre outros. E é dessa maneira que Campos afirma que cada referência tem seu modo de relação dentro do texto e que esse modo reflete-se também fora dele. Para ele, a maioria das citações estabelece-se por uma relação de complementaridade a qual está patente no contexto em que é expressa, porém mantém sua presença latente ao longo de todo o poema, às vezes, durante todo o livro. E ainda haveria que se averiguar se cada autor citado quiçá não permanece latente ao longo de toda a obra de Manoel de Barros.

Daí Campos afirmar que há uma intenção do poeta de não só criar a sua própria tradição, mas, aproveitando-se desse tema, de pôr em discussão todo o processo de leitura e composição. Afirma, ainda, que há, nos poemas de Barros, não só um caráter de

metalinguagem, mas um caráter “metacriativo” ou “metacomposicional”, em que o poema não é só usado também como tema dele mesmo ou da sua estrutura e linguagem, mas carrega em si a discussão das raízes de sua composição ou das forças que geraram sua criação.

Compreende-se, assim, que o expediente das referências diretas, já referenciado acima e usado como recurso poético, e o procedimento de Manoel de Barros, com o fito de estabelecer sua própria tradição, estão ligados pela busca de um processo próprio de construção da imagem poética. Para Campos, eles estão ainda ligados à própria maneira do fazer poético.

Dessa forma, Campos vê uma ligação direta, senão de toda, ao menos de grande parte da obra de Manoel de Barros, com as obras e, principalmente, com as maneiras de construção da imagem dos autores que aparecem citados nominalmente em seus poemas. Podem-se incluir, nesse caso, as citações de pintores, a exemplo de Pablo Picasso e Juan Miró, cujas maneiras de representação têm clara influência nos textos de Barros, o que corrobora, mais uma vez, a intenção de Barros em trabalhar com os limites das possibilidades de construção de imagens através das palavras.

Ao seguir tal percurso, Barros insere-se, segundo Campos, em uma determinada tradição – a saber, aquela que desde muito cedo na história das artes ocidentais preocupou-se com a relação entre poesia e pintura – e fazendo uso dessa mesma tradição, ao menos de alguns autores que nitidamente tiveram a mesma preocupação, Barros faz da temática da imagem mais do que uma passagem ou um apontamento em sua obra, faz do problema da construção da imagem um princípio de sua poesia, a busca do seu próprio processo de construção, a busca da sua própria poesia.

Campos ainda salienta que a clássica questão da relação entre pintura e poesia tem seu cerne no processo de identificação dessas linguagens com a imagem daquilo – e não propriamente aquilo – que elas representam, em outras palavras, com a imagem daquilo que elas querem ser. O objeto está lá, há algo de indefectível nele: sua imagem é parte do que ele é naquele instante, por isso ele é indelével. A imagem emana do objeto.

O autor aponta que não é o caso de analisar a caracterização de uma possível disjunção imagem \neq objeto, mas de identificar se esse distanciamento aponta para uma característica fundamental da imagem: se ela pode transpor sua origem, sem abandoná-la – se é que lhe pertence – e aderir a uma outra forma de representação, seja ela acústica ou fônica, gráfica ou pictórica, etc. Entretanto, a imagem que se desprende do objeto, aquela que pode constituir-lo – como nem tudo é representável, nem tudo é nomeável – vem sobrecarregada

com seu novo significante. A imagem sai da armadilha do objeto e cai na armadilha da palavra, da frase, ou do quadro.

Para Campos, um dos processos de composição da palavra-poética é livrar a palavra da sua carga conotativa. O processo consiste em jogar fora da palavra tudo o que não lhe for essencial, com o objetivo de que, desprendida da sua carga extra, ela se torne leve e tenha potência para “alçar um voo” cada vez mais alto. Dessa forma, o autor afirma que Manoel de Barros aproxima-se, também, cada vez mais, da imagem poética. Não da imagem presa ao objeto, mas da imagem que está presa ao significante linguístico. Daí, Campos identifica uma nova função do poeta, derivada da anterior, mas com características e objetivos próprios. A palavra-poética tem como qualidade aproximar a imagem da própria representação. Em outras palavras, na poesia, o referente quer aderir ao significante.

Para citar um exemplo que comprove essa ideia, Campos recorre à imagem fotográfica como expressão artística e sua semelhante busca pelo referente, tarefa comum, ao que tudo indica, a todas as artes. Na fotografia, mais do que em qualquer outro modo de representação, a estrutura do significante está disfarçada, a foto pretende dar a ilusão da presença do objeto através do truque de apresentar a “real” imagem do objeto.

Acreditamos, todavia, diferentemente de Campos, que a função da imagem no poema de Manoel de Barros não é apenas de tornar representável um determinado real. Não nos interessa uma teoria do signo considerado como testemunho não do real, mas sim de uma vontade de organização do campo socializado da percepção, em função de uma atividade ordenadora do espírito.

1.2 ARTES PLÁSTICAS E CORRENTES ARTÍSTICAS NA OBRA DE BARROS

Interpretamos o signo plástico na obra de Manoel de Barros a partir da interpretação de Pierre Francastel (1970), que repousa no reconhecimento de dois fatores: primeiramente, o signo plástico não é nem expressivo nem representativo de valores próprios ao espírito criador ou ao universo, ele é figurativo; segundo, o signo plástico surge no final de um processo de atividade, ao mesmo tempo intelectual e manual, em que se encontram elementos oriundos, não de dois termos, o real e o imaginário, mas de três, o percebido, o real e o imaginário. Pelo fato de ser o signo plástico o lugar onde se encontram e interferem elementos oriundos dessas três categorias de elementos, ele não é nem apenas expressivo (imaginário e individual), nem representativo (real e coletivo), mas igualmente figurativo

“ligado às leis da atividade óptica do cérebro e às leis das técnicas de elaboração do signo enquanto tal”. (Idem, p. 92).

Outra linha de pesquisa que trabalha a relação entre imagem e poesia em Manoel de Barros, é a que analisa, a partir do diálogo, o que o poeta estabelece com as artes plásticas e as correntes artísticas, sobretudo, surrealista e modernista. Nessa perspectiva, elencamos cinco pesquisas, a de Maria Adélia Menegazzo (1996), que analisa a obra do poeta em um constante diálogo com as artes plásticas de uma forma geral; as de Henrique Duarte Neto (2011) e Carlos Eduardo Brefore Pinheiro (2008), que desenvolvem uma análise a partir do surrealismo; a de Kelcilene Garcia da Silva (1998), que foca na corrente modernista; e a de Erica Bandeira de Albuquerque (2013), que analisa o diálogo entre o poeta Manoel de Barros e a arte de sua filha Martha Barros (uma das principais ilustradoras da obra do poeta).

Começamos com ela, que é uma das maiores estudiosas da obra de Manoel de Barros na atualidade, Maria Adélia Menegazzo⁸. Elencamos, para análise, dois de seus trabalhos que buscam pensar o projeto estético de Manoel de Barros num diálogo com a imagem, os artigos *Das pré-coisas ao nada, à coisa: o projeto poético de Manoel de Barros* (1998) e *A poética visual de Manoel de Barros* (2004).

No texto *Das pré-coisas ao nada, à coisa: o projeto poético de Manoel de Barros*, Menegazzo se propõe a analisar, como já está bem especificado no título, o projeto estético de Barros, a partir do princípio de Paul Valéry, no qual a poesia é a arte da linguagem, pois, para a autora, compreendê-la dessa forma, favorece a escolha do elemento desrealizador como o fio que conduzirá o seu pensamento. Contudo, ressalta que não se trata de reduzir a obra do poeta a uma única visada, mas de descortinar uma via possível para a compreensão imaginativa de um itinerário poético em processo.

Segundo Menegazzo (1996), o recurso da metalinguagem tem sido utilizado de modo mais intenso por escritores, poetas e artistas para evidenciar ao menos um sentido possível de suas obras, estabelecendo o que Umberto Eco chama de leitor modelo. Nessa conjuntura, a autora afirma que a metalinguagem, tomada enquanto mecanismo para o poético, intensifica a noção de jogo aí presente, acentuando a visão da obra “como enigma, como imagem singularizada para provocar e prolongar o prazer do leitor/espectador”. (Idem, p. 83). Nessa perspectiva, é que Menegazzo pensa em falar em projeto poético, enfocando uma ação planejada que possa revelar um percurso e suas estratégias.

⁸ Professora de Teoria Literária do Departamento de Letras do Centro de Ciências Humanas e Sociais da UFMS, Campus de Campo Grande; Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada.

A poética de Manoel de Barros apresenta uma lógica interna que estabelece suas próprias regras, reinventando-as constantemente, compondo ao longo de seus livros uma teia de pontos, ora em relevo, ora recorrentes, ora em branco, que revela o que Menegazzo chama de desconstrução/desrealização do mundo objetivo.

Na perspectiva de Menegazzo, já em 1974, o poeta atentava para a necessidade de a poesia revelar o mundo e o homem em fragmentos, confirmando o sentido das imagens apresentadas no livro *Matéria de poesia*, publicado em 1970. A autora acredita que a visão de poesia como artefato, construída a partir do fragmento, do nonsense, das ruínas, norteia a obra de Manoel de Barros. Em 1985, na primeira publicação do *Livro de pré-coisas*, reafirma essa visão, que será acentuada em sua obra posterior.

Segundo Menegazzo, a relação estabelecida entre a ação do tempo e das águas, que esculpe e desenha formas, e o trabalho de ruptura como o do poema, reforça a ideia de desconstrução e de desrealização que se refrata em fragmentos, em recortes que o poeta segue (de)compondo como num quebra-cabeça. Referenciais concretos são imobilizados pela palavra poética, anunciando as pré-coisas que, segundo a interpretação feita por Menegazzo, podem ser algo ligado aos escombros, ao passado vincado na memória expressa pelas *nódoas de imagens* (termo usado pelo poeta para descrever as pré-coisas no anunciado de o *Livro das pré-coisas*), uma vez que a palavra *nódoa* pode se referir a manchas difíceis de serem removidas, ou ao prefixo *pré-*, que revela algo que ainda não se realizou, corroborando para o sentido da palavra *manchas*, como marca que não possui uma forma definida. Nesse universo, as coisas se definem pelo que não são no mundo objetivo, ou seja, são desvios semânticos que instauram uma agramaticalidade aparente.

Menegazzo acredita que a ruptura de significados de uma expressão ressoa sobre a outra e compõe uma voz interior que, ao mesmo tempo que se anuncia, renuncia a ter uma função no mundo lógico-racional. Para a autora, as niilidades, antes de atrelarem o poeta ao niilismo nitzscheniano, anunciam uma poética “nadista”, na qual o nada é o que não tem importância nem metafísica. O nada é o que tem som e tom, é o que se vê e não se reconhece.

Em *O guardador de águas* (2003), a expressão *o nada que nada* significa e começa a se delinear de modo mais nítido, exemplifica a autora que ressalta, se há negação, ela se resolve na não correspondência de geografias e temporalidades. Há o que se poderia chamar de o olhar desconstrucionista um “espelhamento de fragmentos”, em que os recortes se refratam e, agora, se espalham, ampliando o sentido do poético. A autora afirma que os enunciados explicativos fogem ao senso comum dos pressupostos e das implicações. A

necessidade de explicar para ser compreendido assume, em Manoel de Barros, os contornos do avesso. Ao poeta interessa muito mais “desexplicar”, elegendo o oximoro como meio de representação possível. Por isso, as noções consensuais do inacabado, da resolução e da ordem estão excluídas do discurso poético e nenhuma delas teria função em *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), em que se evidencia o trabalho com o ritmo e a sonoridade das palavras.

Na perspectiva de Menegazzo, é no silêncio, no intervalo entre as imagens, que esse ritmo, responsável pela difusão do sentido, permanece e pode ser ampliado. As imagens são compostas por significantes que, ao mesmo tempo, as suprimem, instaurando o paradoxo essencial verso a verso.

Na análise de Menegazzo, a desconstrução do *nada* é aprofundada em *O livro das ignorâncias* (1993), que tem início com “Uma didática da invenção”. A invenção poética não significa o novo ou a novidade, mas uma intervenção na série cotidiana, no senso comum, que possibilita a ampliação e a diversificação no nosso repertório de informação estética. Nessa obra há uma grande variedade de substantivos e verbos compostos pelo prefixo *des-*: *desinventar*, *descomeço*, *deslimites*, *desmorrer*, *desfolhamentos*, *descomo*, *desnobres*, entre outros. A partir dessa visão, o poeta explica “as palavras sem idioma”:

Se *O livro das ignorâncias* (1993) é do saber inútil no mundo objetivo, é também aquele em que os elementos supra-segmentais, os recursos gráficos, atuam com propriedade retórica ao apresentar um grande número de versos interrogativos e entre parênteses. Contudo, essa poética se confirma, na concepção de Menegazzo, com o *Livro sobre nada* (1996), embora ela deixe evidente que não se pode falar em totalização, pois não há possibilidade de fechamento. Assim, se no *Livro de pré-coisas* (1985) há um *Anúncio*, no *Livro sobre nada* (1996) encontramos um *Pretexto*, um pré-texto reflexivo da poética que iremos enfrentar, ou um pretexto para estabelecer o vínculo com a tradição flaubertiana, como podemos observar na citação:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. (...) Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustenta só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc, etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 1996, p. 7).

Para se compreender a composição desse livro, autora recupera um verso do *Livro das ignorâncias* como ponto de partida: *Repetir repetir – até ficar diferente*. A repetição no discurso poético de Manoel de Barros apresenta-se como as marcas que se auto-apagam, que instauram o paradoxo, uma vez que se contrapõem a elas mesmas a cada novo percurso. Essa contraposição se dá pela reinvenção do que já foi dito, uma intertextualização própria, que sustenta a atividade lúdico-poética. É a poética do recorte, cujo efeito de sentido é o acaso. Assim, na primeira parte do *Livro sobre nada* (1996), intitulada Arte de infantilizar formigas, encontramos o reaproveitamento em expressões como *desutilidade poética, era muito riquíssimo nosso dessaber, sabedoria vegetal, o abandono me protege*, entre muitas outras. Tudo pode ser confirmado pelo primeiro verso da segunda parte intitulada: *Desejar ser*, que diz: *Com pedaços de mim eu monto um ser atônito*.

A obra *Livro sobre nada* (1996) é dividido em quatro partes. Para a autora, é a terceira parte que compõe esse livro propriamente dito. É nela que o sujeito poético mais se revela, é nela que a metalinguagem assume a função de reconstituir os cacos de uma poética fragmentada. A diversidade das imagens, as figuras de invenção são agora, mais do que em momentos anteriores, motivos de reflexão do poeta. Os versos, ou frases poéticas, retomam-nas como que a compor uma série, acentuando sua importância e interesse para o sentido da poesia:

O *Livro sobre nada* retoma, ainda, as relações com a tradição plástica que, segundo Menegazzo, rompem com a máxima *Ut pictura poesis*, que negou a visão ilusionista da realidade, afastando a pintura do caráter narrativo que lhe era imposto. Nos livros anteriores, as linguagens cubista, dadaísta e surrealista são a base da invenção imagética. Os recursos retóricos utilizados pelo poeta recebem tratamento semelhante aos da pintura, resultando em imagens inusitadas.

No livro em questão, bastaria mencionar Magritte, Chagall e Arthur Bispo do Rosário, artistas cujas citações ampliam nossa compreensão das imagens poéticas a que estão relacionados, uma vez que redimensionam o insignificante, o traste, o comum.

Menegazzo completa a análise com *Retrato do artista quando coisa* (2002). A referência joyceana é a que primeiro chama a atenção do leitor. O livro *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce (1992), é um *Künstlerroman*, romance de formação, que narra a vida do artista Stephen Dedalus, desde a infância, marcada pela tentativa de compreensão do papel do artista. Não se trata de um livro de memórias, mas de um livro de

questionamentos filosóficos e metafísicos, que busca revelar *o processo de formação do artista*.

Usando como base o livro de Joyce, mais precisamente o quinto e último capítulo, em que Stephen expõe a um colega sua teoria sobre estética, Menegazzo ressalta uma interessante reflexão voltada para a apreensão artística, a partir dos conceitos de totalidade (*integritas*), harmonia (*consonantia*) e clareza (*claritas*), com os quais São Tomás de Aquino busca definir a beleza universal. Stephen interroga-se, pensando essas três qualidades como fases de apreensão, e a partir dessa reflexão, a autora destaca uma análise sobre o *Retrato do artista quando coisa*, que se abre com a epígrafe “*Não ser é outro ser*” do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. Ora, se até no *Livro sobre nada*, Menegazzo perseguia um processo de desrealização como um projeto, aqui esse processo se complementa, torna-se, momentaneamente, uma totalidade de seres, haveres e fazeres.

Menegazzo acredita que o poeta, como narrador autorizado, vê-se como *outro ser*, não como “*uma coisa*”, mas como *coisa*, como síntese de seus próprios fragmentos desrealizados e desrealizadores. Assim, por exemplo, os recursos gráficos, como os parênteses, perdem em alguns momentos a função interrogativa e tornam-se espaços de explicação e confirmação.

O poeta afirma que “*Perder o nada é um empobrecimento*”. A partir de tal afirmativa, Menegazzo conclui que a poética da desrealização, que vai das pré-coisas, ao nada, à própria coisa, concorre para a leitura da repetição, relacionando imagens que se assemelham, mas que se reinventam a cada verso, a cada livro, ampliando nossa compreensão da poesia contemporânea e de sua natureza.

Em seu segundo artigo A poética visual de Manoel de Barros, Menegazzo (2004) enfatiza que o estudo das relações entre texto e imagem, quando voltado para a obra de Manoel de Barros, procura ressaltar as homologias estruturais apresentadas pelos sistemas literário e plástico, aumentando as possibilidades de sentido do próprio texto poético. Nessa perspectiva, Menegazzo perpassa pela obra do autor, fazendo uma análise de como o exercício poético, na busca de mecanismos linguísticos e estilísticos, cria um idioma próprio do poeta, a partir de apropriações das linguagens popular e regional, criando não só uma linguagem única, mas levando à reflexão as linguagens da arte e seus modos de construção e representação:

Assim, o estudo comparativo da obra de Manoel de Barros com as artes visuais apresenta-se como uma necessidade material que, ao longo dos anos e da publicação de seus livros de poemas vai se acentuando, na medida em

que supera as fronteiras da representação literária, expondo-se vernaculamente. (Idem, p. 1).

O diálogo com as artes plásticas aparece na obra de Manoel de Barros, segundo Menegazzo, ainda nas décadas de 1960 e 1970, embora sutil, mas já reconhecível. Em 1961, a publicação de *Compêndio para uso dos pássaros* expõe a linguagem surrealista, seja na recuperação da fala infantil para a construção dos poemas, seja na aproximação de realidades díspares através de palavras desconexas.

Já em *Gramatica expositiva do chão*, a autora ressalta as poéticas dadaísta e surrealista que, em sua perspectiva, articulam-se, assim, sobre a *colagem* levada a efeito pelo poeta, com a justaposição de elementos de uma civilização que mescla o cultural e o natural com o mesmo (ou nenhum) valor. Não há uma hierarquia dos objetos recolhidos pelo artista. Para Menegazzo, a aproximação entre eles é estabelecida por uma sensação visual, isto é, o poeta opta por elementos não representativos, a cor e a mancha, que velam a superfície do quadro, estabelecendo um jogo de aproximação eufórico pelo reconhecimento dos objetos, e disfórico pela veladura repulsiva.

Todavia, Menegazzo ressalta que o surrealismo na poesia de Manoel de Barros é antes aquele esteticamente ligado ao dadaísmo, via Duchamp e Man Ray, portanto, mais ligado às poéticas individuais como as de Miró, Giacometti, Tanguy e Arp, por exemplo, do que propriamente às de Dalí e Picabia. Isto significa que o universo poético de Manoel de Barros, ainda que grandemente surreal, não se submete à academia, ao senso-comum, a menos que aí encontre matéria para sua poesia.

Na concepção da autora, é no livro *Matéria de poesia*, publicado em 1974, que Barros traz o exercício metalinguístico como marca mais evidente, pois, além de construções surrealistas como nas demais obras, nesse livro, o poeta apresenta também uma proposta cubista. A utilização da técnica cubista na construção do discurso será exemplarmente empregada no poema IV de Sabiá com trevas, do livro *Arranjos para assobio*, de 1982. Menegazzo faz referência a esse poema para analisar a dedicatória *a um pierrô de Picasso*, por compreender que esse trecho do poema é o que estabelece a diretriz para a leitura: a facetação da figura, a interpenetração de planos, a transparência para se visualizar todos os lados do objeto são dadas verbalmente.

Pierrô é desfigura errante [...]
Pierrô tem um rosto de água [...]
Pierrô tem sua vareja íntima [...]

Pierrô tem seu lado esquerdo [...] ⁹

Assim, a cada nova estrofe, ocupam o primeiro plano a *desconstrução* (desfigura), a *transparência* (água), *o lado de dentro* (íntima) e *o lado esquerdo*, ou seja, na análise de Menegazzo, os recursos da linguagem-objeto cubista são o foco de atenção do leitor. Esse impulso para a decomposição do objeto aproximará ainda mais Manoel de Barros das poéticas visuais e plásticas. Suas colagens literais ou metafóricas serão cada vez mais questionadas pelo leitor e pela crítica, na mesma medida em que se tornarão recursos frequentes de composição.

A partir de *O livro das ignoranças* (1993), Menegazzo nos chama atenção para a simples menção do nome de um artista articular-se como intertexto, acentuando o aspecto plástico contínuo à palavra utilizada. Nesse livro, o poeta reflete sobre o processo de criação voltado para a *práxis* artística e não mais para sua *matéria*. Nessa conjuntura, os intertextos nominais selecionados voltam-se para artistas que ignoram propositadamente as convenções de linguagem, seja no aspecto formal ou semântico.

Em o *Livro sobre nada*, o poeta (1996) retoma a ideia do poder divino de criação, remetendo a Franz Marc, através do cavalo verde, e a Chagall e suas noivas camponesas voadoras, verbalmente. É também nesse livro que encontramos o poema A. B. do R., voltado para o artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, e que para Menegazzo, o que une a obra de Bispo do Rosário e Barros são as *coisas apropriadas ao abandono*. Ao descrever a matéria utilizada pelo artista plástico, o poeta acentua na palavra a condição de matéria organizada artisticamente. Assim, Menegazzo acredita que Barros fica muito próximo do exercício plástico do italiano Alberto Burri, que impunha à matéria uma “iconografia do sofrimento”, ao aproximar um adjetivo e um substantivo de tal modo que o resultado dessa proximidade leve a uma imagem de desfiguração.

Menegazzo enfatiza, ainda, que a afirmação da autonomia do pensamento artístico, desde o movimento moderno, traduz-se nas artes contemporâneas pela ruptura com o suporte tradicional e uma nova relação com o leitor. E aponta que uma radicalização desses procedimentos pode ser encontrada, ainda, na obra de Malevitch (1988), mais precisamente nas explicações que o artista dá para seu quadro *Quadrado preto sobre fundo branco*, através do qual buscava o sentimento recompensador da *não-objetividade libertadora*. O que estava

⁹ BARROS, 1980 apud BARROS, 2010 p. 171.

à mostra não era o quadrado vazio, mas o sentimento de não objetividade. Noutras palavras, o quadrado não estava vazio, mas pleno na ausência do objeto.

No entanto, a autora aponta que esta busca da não-objetividade já era manifesta na linguagem poética de Mallarmé e no livro desejado por Flaubert, e acredita ela que, talvez esse seja o grande objetivo de Manoel de Barros, delineado em todos os seus poemas a respeito do silêncio, do nada, da coisa, afinal *Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção*, como se pode ler em trecho do *Livro sobre nada*.

1.3 O SURREALISMO NA OBRA DE BARROS

O último livro que Menegazzo analisa é *Ensaaios fotográficos* que, na perspectiva da autora, apresenta um interessante jogo entre matéria e desmaterialização, representação objetiva e não-objetividade, na medida em que se pretende registrar, através da fotografia, as imagens selecionadas pelo poeta. Nessa obra, a inquestionável fotografia perde essa qualidade na medida em que deixa de ser utilizada para registrar o objeto. No primeiro poema, O fotógrafo, já se pode verificar que as imagens são irrepresentáveis:

Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado. [...]
Fotografei esse carregador. [...]
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume. Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.¹⁰

A opção por fotografar o não representável como o silêncio, o perfume, a existência e o perdão, se por um lado traduz uma nova visualidade, por outro reafirma uma poética voltada para a palavra numa relação essencialmente disjuntiva para com a imagem, afirma Menegazzo, que conclui dizendo que a palavra autônoma é a matéria da poesia de Manoel de Barros. Compará-la com as artes plásticas tem sentido na medida em que se busque aproximações e identidades poéticas, isto é, homologias nos processos de construção do objeto artístico. O procedimento comparativo provoca ampliações no campo da teoria da representação literária e, na medida em que revela as etapas de seu percurso, abandonando a linearidade descritiva e discursiva, mediatizando-a pela imagem plástica, investe na

¹⁰ BARROS, 2000, p 11.

qualificação heterogênea do leitor. Assim, Menegazzo reforça afirmando que em uma civilização como a nossa, cada vez mais da imagem, a poesia de Manoel de Barros possibilita obtê-las através da matéria verbal.

Outra análise que vê a obra de Barros como surrealista é a de Henrique Duarte Neto (2011), que propõe em seu texto, Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso, analisar a convergência entre aspectos da obra de Manoel de Barros em relação à estética surrealista. Contudo, salienta que sua intenção não é denominar a obra do poeta como dessa vertente, embora ele tenha produzido no período em que tal vanguarda artística ainda existia enquanto movimento organizado. Mas o intuito principal do autor é o de captar um espírito similar quando se fala no maravilhoso, quando se dá foco de extraordinário aos objetos do cotidiano, quando se criam metáforas ousadas e totalmente ilógicas. Uma vez que acredita ser, nesses momentos, que se pode vislumbrar, na arte do autor de *Gramática expositiva do chão*, uma singularidade dentro da História da Literatura Brasileira.

Um aspecto que logo chama a atenção de Neto na obra de Barros são os títulos das obras do poeta. Expressam uma preocupação metalinguística já na nomeação da obra: *Compêndio para uso dos pássaros*, *Gramática expositiva do chão*, *Livro sobre nada*, *Tratado geral sobre a grandeza do ínfimo*, etc. Consequentemente, em muitos poemas esse traço é explorado com veemência.

Neto acredita que na realidade expressa por Manoel de Barros, em forma de poesia, o ordinário ganha foro de extraordinário. Fazendo poesia com o cotidiano, extrai o máximo de riqueza dos objetos. Mas ao dar foro de extraordinário ao ordinário, Barros abre a porta também para o advento do *maravilhoso*. Em *Arranjos para assobio* (1980), por exemplo, ao dar um atributo a um simples alicate, ele abre as portas do inusitado, criando a imagem *maravilhosa* de “Um alicate cremoso”. Nesse ponto, entende Neto (2011), que o poeta dá vazão ao segundo item, dos sete expostos no metapoema, A disfunção, a saber, o gosto pela exploração dos mistérios irracionais. Dessa forma, conclui que Manoel de Barros se aproxima dos surrealistas com sua vocação para *dizer o indizível*.

Nesse sentido, ressalta Neto que a teoria da imagem, cara aos artistas surrealistas, também parece ser importante para a experiência estética de Manoel de Barros, na qual se conjugam realidades distantes, e lembra que, para os artistas dessa corrente de vanguarda, quanto mais distante uma realidade da outra, mais rica a imagem. Assim, um *parafuso de veludo*, por exemplo, é uma imagem riquíssima em termos de choque de realidades, em disparidades de mundos.

Para exemplificar o uso de imagens *surreais*, o autor analisa a obra *Gramática expositiva do chão*. Neto assinala que essa obra é um caso de puro *nonsense*, de caos semântico. O *homem de lata*, que Neto encara como uma crítica do poeta à objetificação, à coisificação do homem, é um dos personagens principais do livro, que “sofre de cactos”, é “atacado de ter folhas”, “anda fardado de camaleão”, “é um caso de lagartixa”, “foi marcado a ferro e fogo pela água”. (BARROS, 2004, p. 26-28). Observa-se, ainda, nessas frases, exemplos da conjugação insólita de verbos e substantivos que são um dos sete itens elencados por Manoel de Barros no seu metapoema acima citado.

Voltando à possível relação entre a poesia manoelina e a estética surrealista via exploração do maravilhoso, Henrique Duarte Neto se utiliza do pensamento de André Breton sobre a questão, que diz em seu livro *Primeiro manifesto surrealista*, de 1924:

o maravilhoso é sempre belo, qualquer tipo de maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo. [...] O maravilhoso varia de época para época; ele participa, misteriosamente, de uma espécie de revelação geral de que só nos chegam pormenores [...].¹¹

Nesse sentido, Neto percebe o maravilhoso relacionado ao irracional, tão presente no inconsciente coletivo e que a arte do século XX soube, como nenhuma outra antes, explorar. E, conseqüentemente, Neto vê em Manoel de Barros um autor que contribui com o cenário da poesia brasileira para o advento do maravilhoso, ou seja, de uma beleza primitiva que é marcante pelo seu caráter inusitado e surpreendente. Ainda no livro *Gramática expositiva do chão*, o autor encontra traços de um “encantador de palavras”, de alguém que tem por ofício fazer conjugações incestuosas entre as palavras (quarto item de “A disfunção”): “o homem tinha 40 anos de líquenes no Parque”, “quase sempre nos intervalos para o almoço era acometido de lodo”, “madrugada contraía orvalho nas escamas e na marmita”¹². O maravilhoso aqui, segundo Neto, se encontra presente no campo semântico. A poesia aparecendo como uma espécie de jogo. Mistério (irracional) de palavras.

Todavia, Neto afirma que o gosto por conjunções incestuosas é talvez mais abundante e aponta para uma poesia do maravilhoso naquela que é talvez a obra mais radical de Manoel de Barros, a saber, *Arranjos para assobio*. Para Neto, é difícil recuperar o fôlego, nesse livro, conforme se passa de poema a poema diante das imagens estranhas e desconexas. Há casos

¹¹ BRETON, 2001, p. 28-30 apud NETO, 2011, p. 4.

¹² BARROS, 2010, p.123.

de elipses na passagem de um verso para outro, o que lembra a enumeração caótica das estéticas vanguardistas como é o caso do Expressionismo e, principalmente, do Surrealismo.

Como já foi dito acima, para Neto, a poesia é jogo na perspectiva manoelina. Nesse ponto, não é de se estranhar que nessa poética o sapo seja igualado à nuvem, o corriqueiro seja guindado ao sublime. Nesse caso, também a estrela ganha *status* de simples penacho. Pois Neto acredita que a poesia, como espaço do inútil, pode, paradoxalmente, converter-se em universo do qual emana o fantástico, o maravilhoso. Tanto o Surrealismo como a obra *O guardador de águas*, de Barros, têm como adversária a lógica, o encadeamento lógico. Para Neto, o Surrealismo tem apego ao inverossímil e ao extraordinário. Também no caso da obra poética de Manoel de Barros, esse tipo de exploração é feito com constância, principalmente nas obras mais radicais, acredita o autor.

Por outro lado, o autor acredita que há, naturalmente, diferenças entre a estética surrealista e a poesia de Barros. Para ele, a experimentação manoelina é mais linguística do que referencial. Talvez, nesse ponto, ele se afaste dos surrealistas que buscavam as relações entre as coisas e a (supra)realidade. Manoel é um criador-deformador de realidades, não um pesquisador delas. Constatação esta que Neto faz a partir de outro metapoema de Manoel (2000), intitulado *Comportamento*, do livro *Ensaaios fotográficos*, em que afirma:

Não quero saber como as coisas se comportam. / Quero inventar comportamento para as coisas. [...] Se eu digo que grota é uma palavra apropriada para / ventar nas pedras, / Apenas faço o desvio da finalidade da grota que / não é de ventar nas pedras. (Idem, p. 65-66).

Contudo, para Neto, mesmo assim emanam, da poesia de Barros, metáforas análogas aos dos surrealistas e ao advento do maravilhoso, através do afloramento de uma poética “lúdica e insana”.

Neto enfatiza que a poesia manoelina canta os objetos do cotidiano, mas não de uma maneira figurativa. Ele os deforma. O objeto, muitas vezes banalizado pela experiência cognitiva humana, pela razão ordenadora, pela “modesta razão humana”, deixa de ser ordinário e passa a ganhar foro de extraordinário. Na perspectiva de Neto, há os objetos ou seres preferidos na poética de Manoel: “musgo”, “rã”, “pedra”, “árvore”, “cisco”, “água”, “caracol”, etc.

Nesse ponto, Neto acredita que pode se aproximar mais uma vez o poeta de *Compêndio para uso dos pássaros* da estética surrealista. Uma vez que os artistas dessa vertente criadora doam ao objeto ordinário uma nova configuração. E acredita que, citando Barros, Juan-

Eduardo Cirlot, Álvaro Cardoso Gomes, deixa registrado em seu opúsculo sobre a estética surrealista: “...cada objeto, mesmo o mais comum, pode ser realmente visto como algo insólito...”. (BARROS, 2006, p. 27). Acredita que é a partir desse dado que se pode operar uma “desestruturação” do objeto, ou seja, a perda de sua utilidade prática e o ganho de uma espécie de *surrealidade*. Portanto, o advento de uma realidade que está para além do mero servilismo aos dados dos sentidos, à cópia estanque do figurativo, abrindo-se assim espaço para o surgimento de uma perspectiva antirretiniana de arte.

Ao trabalhar a poesia de Barros a partir de duas perspectivas, como ascensão do ínfimo e advento do maravilhoso, características já de alguma forma expostas no metapoema *A disfunção*, é interessante e instigante trazer à baila mais um ponto em que a poética de Barros possui uma possível relação com as elaborações surrealistas, conclui Neto. Pois, para o autor, trata-se de pensar até que ponto a poesia pode instaurar uma *linguagem inaugural*. Assinala o autor que no quarto livro do poeta, *Compêndio para uso dos pássaros*, essa linguagem inaugural apresenta-se de um modo bastante prático, através da imitação, especificamente na primeira seção, de meninos e de pássaros, da linguagem de criança. Para ele estamos diante do deslumbramento de um mundo novo, de uma linguagem que é extremamente onírica.

Segundo Neto, o poeta fala de “uma demência peregrina” para falar da linguagem como fonte de liberdade, um objetivo almejado pelos surrealistas. Ao falar em linguagem “adâmica”, “edênica”, “inaugural”, Manoel tem uma concepção de linguagem como nomeação, sem cair, necessariamente, como os surrealistas, em uma espécie de misticismo. Os seres estão aí para serem denominados de uma forma totalmente nova, em *dialeto-rã*, como diz Barros.

Como já enfocou Neto, a linguagem poética de Manoel de Barros, além de ser em muitos momentos inaugural, é também deformativa. Na perspectiva de Neto, há autores renomados que apontam para a importância da deformação da linguagem para a criação poética. Octavio Paz (1984) enaltece o poder da palavra a ponto de dizer que o poeta é igual à palavra dita no poema. Criar, na sua perspectiva, é violar a linguagem, dilacerá-la, transfigurá-la. Entretanto, a expansão de horizontes implicada nessa operação restitui à palavra, inicialmente elidida de seu contexto ordinário, convergência, comunhão, pois a palavra poética almeja a ressonância. Portanto, Neto afirma que a ruptura engendra desordem num primeiro momento, para estabelecer a ordem em outro.

Outro teórico que norteia as análises de Neto é Emil Michel Cioran, que ao contrário de Octavio Paz, acredita que enaltecendo o caráter muitas vezes precário das palavras, dando vazão ao seu ceticismo desiludido, não deixa de também apontar para que se busque expandir os horizontes delas, uma vez que se o dito faz parte das possibilidades de dizer, o dito também pode ampliar as possibilidades do dizer, o que parece ser próprio do fazer literário.

Por fim, conclui Neto que, violar as palavras, gerar verdadeiros estupros poéticos, parece ser uma característica da insólita poesia de Manoel de Barros. Neto coloca a obra de Barros à altura da de autores como Augusto dos Anjos e Guimarães Rosa, no que diz respeito à corrupção da linguagem na literatura brasileira do século XX. Com esses artistas da palavra, acredita ter uma literatura em quase tudo oposta a uma tradição mais afeita ao elemento racional do que à pura vertigem. Com os três autores, Neto assinala que temos o exemplo de uma experimentação literária, digamos dionisíaca, enquanto a tradição literária é mais afeita ao elemento apolíneo.

Sintetizando, no caso de Manoel de Barros, Neto entende que a novidade poética vem acompanhada de uma transformação da linguagem com o trabalho de recursos ditos precários. Mas, a partir do mínimo se maximizam os resultados, produz-se um estranho mundo novo, que se descortina como o lugar em que surge uma fascinante poética do ínfimo e do maravilhoso.¹³

Também na perspectiva dos trabalhos que enquadram a obra de Manoel de Barros como surrealista temos o artigo de Carlos Eduardo Brefore Pinheiro (2008), intitulado *Surrealismo em Manoel de Barros*, no qual o autor, baseado no conceito de arte surrealista de Duplessis, acredita ser a poesia, mais do que a pintura, apta a se dispor aos mergulhos no inconsciente, geradores de imagens de grande beleza poética, apta a sugerir estes abismos misteriosos. Isso porque o autor acredita que a poesia é mais desprendida da matéria, mais veloz na tradução da sucessividade dos pensamentos do espírito humano. Assim, considera as inspirações verbais bem mais ricas de sentido visual, infinitamente mais resistentes à vista do que as imagens visuais propriamente ditas.

¹³ Na mesma perspectiva temos as análises de Arnaldo Jabor, que escreveu um artigo intitulado 'Escrevo hoje um artigo sobre quase nada' para o *Jornal da Poesia*, no qual analisa as insignificâncias do seu cotidiano, reflexão que faz a partir da leitura da obra de Manoel de Barros. Jabor classifica o poeta Manoel de Barros como surrealista - minimalista - pantaneiro, poeta das insignificâncias, dos detritos. Para Jabor, a leitura da obra de Manoel de Barros constrói no leitor um novo olhar sobre o que, de modo geral, é olhado como "nada" na decorrência da vida cotidiana. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/arnald01.html>. Acesso em: 18/02/2012.

Segundo Pinheiro, a obra de Barros é marcada pela criação de uma nova ordem lógica, diferente da razão sistemática que governa o mundo, e traz em si marcas do Surrealismo, visto o trabalho que desenvolve com a linguagem: a destruição e a recriação das palavras para que ultrapassem a realidade objetiva e alcancem as grandiosidades do universo; por meio dos exercícios poéticos, as palavras se organizam, se interligam e se fundem, criando imagens inusitadas, bem ao gosto surrealista. O autor ainda ressalta que assim como a arte surrealista, a poesia de Barros não se contenta em ver o mundo sob um único aspecto objetivo e, dessa forma, pela alucinação e pelo devaneio próprios do estado de criação poética, a mente se liberta da razão que norteia o mundo e se abre para a diversidade dos aspectos da realidade exterior e interior. Pela recriação da linguagem, o eu-lírico trará à tona o “real desconhecido”, aquilo que estava escondido, esperando para revelar-se.

Para Pinheiro, se o surrealismo “afasta o conteúdo dos sentidos impostos pelo hábito”, a poesia de Barros afastará as palavras de seus significados “impostos pelo hábito”. Assim, pela poesia, a palavra é retirada de seu estado de inércia, abrindo-se para o devir das coisas e do mundo. A palavra transformada será a instauradora de uma nova realidade, de um novo mundo, aberto ao maravilhoso e ao sonho. Através de uma nova lógica, o ser humano tem a chance de alcançar os tesouros materiais e espirituais que estão alheios à realidade concreta. Pela poesia, o homem terá um novo olhar ante os seres, as coisas e o mundo a seu redor.

Baseando-se nos estudos de Castro (1992), Pinheiro afirma que o estado de alucinação poética faz o poeta estar apto a se abrir para o mundo, participando do devir que se opera sobre o mundo e sobre os seres. Por meio dessa comunhão entre o artista e o material que se torna arte, instaura-se um novo universo, inaugura-se uma nova ordem lógica, com um profundo conhecimento do mundo e de si mesmo. E o autor reforça que a palavra poética, impregnada por uma atitude surreal a ser contemplada nas imagens provenientes dos versos, é o advento de uma nova consciência, de um estado de invenção. E pela ultrapassagem dos limites conhecidos, a palavra poética chegará ao nível de infinitude, estando apta a ilimitados experimentos linguísticos, a ilimitadas relações imagéticas.

Nessa conjuntura, Pinheiro faz uma breve análise do *Livro sobre nada*. Para o autor, Barros tem um olhar voltado para a infância, e o eu-lírico nessa obra, na seção ‘Arte de infantilizar formigas’, remonta esse período marcante de sua vida, expondo a sua atitude de recriação da linguagem, a forma lúdica com que encara o trabalho poético. Pinheiro acredita que a abertura da mente do poeta para além da realidade concreta faz com que, pela poesia,

os seres e as coisas do espaço ao seu redor entrem em comunhão, criando imagens surreais para expressar o anseio do eu-lírico de inaugurar um novo mundo pelas palavras.

Na segunda parte do *Livro sobre nada*, na seção ‘Desejar ser’, Pinheiro ressalta que o eu-lírico faz uma reflexão sobre o poeta em si mesmo, sobre sua comunhão com os seres ínfimos e sobre sua arte poética, dá algumas pistas sobre a influência do surrealismo em sua poesia: a reorganização do universo, a operação de interligação entre os seres e as coisas para que estes se tornem poéticos, para demonstrar a potência ilimitada das palavras. Pelo devaneio poético, estas se inovam, se reconstroem para alcançar grandiosidade

Na seção ‘O livro’ sobre nada, a análise que Pinheiro faz é a de que o eu-lírico compõe fragmentos poéticos que revelam a essência de sua poética: a busca da inovação da linguagem. Inovação esta que será responsável pela criação de imagens surreais e insólitas, que já aparecem nestes mesmos fragmentos, vindo a confirmar sua identificação com a estética surrealista:

Na última seção do *Livro sobre nada*, “Os Outros – o melhor de mim sou Eles”, o autor compreende que o eu-lírico expõe a influência de outras pessoas em sua poesia, pois comunga com eles um amor pelos seres ínfimos e pela reinvenção do mundo pela palavra poética. O autor ressalta ainda que, nesta parte também, o eu-lírico recorre à composição de imagens surreais para a descrição de tais indivíduos: as táticas de “desformar” o mundo que aprendeu com o pintor boliviano Rômulo Quiroga, a relação de Mário-pega-sapo com os sapos, a descrição desconstrutiva da figura de Antônio Ninguém, a identificação de Bola-Sete com seu “habitat natural” e a obra construída de “restos”, de Arthur Bispo do Rosário.

Por tudo isso, Pinheiro conclui que o resgate da estética surrealista ocorre em função da poética pretendida pelo *Livro sobre nada*: o sentimento de descontentamento para com a lógica estereotipada que rege as leis e os seres do mundo real; a busca de novas perspectivas de olhar o mundo e entendê-lo. Para o autor, o que o eu-lírico quer é “desformar” o mundo e reconstruí-lo pela palavra poética, por meio de um intenso trabalho imaginativo, dando espaço para a alucinação e para o sonho como forma de reorganizar a razão pela sua poética.

Tendo a proposta da poética de Manoel de Barros, Pinheiro entende que a desconstrução de um universo (de todos os seres, de todas as coisas, de todas as regras), alcançada por meio da fragmentação da palavra, até se chegar ao Nada – à negação total, e, se após limpar o terreno, realizar-se a transformação poética: a transmutação de todos os conceitos do universo da poesia, a proposta surrealista de arte se encaixa de forma muito coerente dentro da *Poética do nada*, devido ao seu descontentamento com a lógica

estereotipada e sua busca por uma nova perspectiva de olhar o mundo, tendo no sonho um instrumento de grande potencial por dar plena liberdade à imaginação, por não lhe impor limites.

1.4 A POESIA DE MANOEL DE BARROS

Outra conhecida pesquisadora da obra de Manoel de Barros é Kelcilene Garcia da Silva (1998), entre as suas inúmeras produções sobre a obra do poeta, elencamos o seu artigo Poesia: ocupação da imagem pela palavra, no qual trabalha a relação entre poesia e imagem. Para Silva, a expressão poética foi a que mais radicalmente alterou-se com a viragem modernista e que trouxe a renovação da linguagem como uma das principais preocupações dos projetos de todos os escritores do modernismo, originando, na funcionalidade das palavras, uma das características fundamentais de nosso tempo. Para a autora, a poesia de Manoel de Barros está enquadrada nesses projetos. Podemos perceber que em todos os seus livros há um constante trabalho com as palavras, as quais, por sua vez, saem do contexto comum para exibir a riqueza e a exuberância de seu poder.

Sabemos que a poesia de Barros recorre a uma pluralidade de procedimentos composicionais que tornam a obra do escritor sul-mato-grossense singular, como, por exemplo, as rupturas, as fragmentações de frases, as categorias gramaticais travestidas, as inversões de ordem frásica, as enumerações caóticas de versos, as montagens insólitas e os neologismos, aliados ao inusitado, às incongruências, contudo, a autora ressalta que é especialmente no tratamento dispensado à imagem que reside a sua originalidade.

A poesia moderna, a partir de Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire, orientou-se para a vertente da ousadia metafórica. No lugar das metáforas claras, de acordo com o gosto e o decoro clássico, os poetas passaram a escolher imagens complexas, que dificultam uma interpretação imediata e renegam a vontade de representar o mundo de maneira transparente. Aliás, de acordo com Friedrich (1978), a lírica moderna não é de fácil acesso. Nessa perspectiva, a autora acredita que a poesia de Barros, assim como a poesia moderna, fala de maneira enigmática e obscura, tem o efeito de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente. Diante disso, ela fornece uma impressão de anormalidade, produzindo o efeito da surpresa e da estranheza. Tais aspectos são visíveis nas obras de Manoel de Barros. Em seus textos, a relação entre sentido próprio e sentido figurado das palavras define-se por um distanciamento. A palavra *nunca* é o que é, mas se recobre de um significado outro que cabe

ao leitor sensível alcançar. Na enganosa transparência de que se revestem seus poemas, emerge a polivalência de uma linguagem opaca, de densidade metafórica variada que acaba constituindo-se no traço distintivo de sua poética.

Fator esse que leva o leitor a uma necessidade de significação da metáfora por meio de um prévio conhecimento, que passa pela intimidade com o poeta, ou seja, pela intencionalidade do poeta em transmitir através do poema suas experiências de vida e seus horizontes de expectativas.

Na perspectiva de Kelcilene G. da Silva, a partir do momento em que se assentam essas relações, a metáfora torna-se decifrável e mostra-se como uma estrutura simples posta para a fruição do leitor. No entanto, deve-se atentar que para perceber que a expressão é uma metáfora, pelo viés da semelhança que se estabelece entre os termos, é necessário que se tenha o mesmo conhecimento do poeta. Nesse sentido, a autora se embasa no trabalho de Ted Cohen. Segundo a leitura da autora, Cohen defende que o leitor somente poderá penetrar, explorar o pensamento do poeta, assim como alcançar o sentido metafórico apresentado, se participar conjuntamente do mesmo contexto do criador de uma metáfora: “todo uso literal da linguagem é acessível a todos os falantes de uma língua. Porém, um uso figurado pode ser inacessível a todos, menos àqueles que compartilham o mesmo conhecimento”.¹⁴

Desse modo, quando o leitor ler “Desceu um tédio de verbena em mim” ou “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh”, caso ele não saiba o que seja uma verbena¹⁵, ou não conheça Van Gogh e sua obra, possivelmente ficará apenas no efeito de estranhamento que o termo produz. Na medida em que participa do mesmo contexto do autor, ele se torna capaz de fazer suposições e deduções para deslindar as analogias que o poeta estabeleceu no engendramento do metafórico.

A autora concorda que, muitas vezes, é preciso ir além de uma competência linguística para detectar uma metáfora e compreendê-la. Por exemplo, em “tédio de verbena”, quanto mais se sabe sobre a verbena, mais proveito poderá tirar da metáfora. Certamente, foi isso que o poeta fez no verso “No osso da fala dos loucos tem lírios”, em que o viés da semelhança

¹⁴ COHEN, Ted, 1992, p. 15 apud SILVA, Kelcilene Garcia, 1998, p. 6-13.

¹⁵ **Verbena** é o nome popular de uma planta da família das Verbenáceas. Trata-se de uma planta herbácea, com cerca de 60 cm de altura. Originária da Europa e Ásia, produz flores pequenas de coloração rósea. Tem propriedades medicinais, sendo usada como afrodisíaco, diurético e estimulante do apetite. Também é chamada de erva-de-ferro / erva-sagrada / ferrária / gerbão/ erva-de-fígado / planta-da-sorte.

alcançado pela metáfora processa-se na relação de causa/efeito que a fala dos loucos promove.

Para Kelcilene G. Silva, o poeta se corresponde com os loucos porque esses por meio da liberdade única do delírio e da demência que possuem articulam-se palavras que cantam suas emoções e sentimentos sem se preocuparem com as amarras da lógica, tal como o poeta pretende fazer por meios de algumas metáforas. Segundo a autora, Barros demonstra que a configuração do espaço poético rompe com as leis da verossimilhança e com a lógica que ordena, classifica e separa as coisas. Sua poesia faz-se justamente pelo delírio do verbo, pela ousadia em traduzir o “mais inalcançável” em palavras, o que pressupõe um modo de escrever que não se prende ao racional, às normas estabelecidas, mas busca extravasar os limites do dizível, amparado pelas irregularidades do estado de demência. É por meio dele que o poeta dá asas à imaginação, podendo criar imagens insólitas que aproximam realidades distantes, porque emanadas de princípios que ultrapassam os limites da razão, de tal forma que a imaginação, destruindo a ordem estabelecida pelo pensamento lógico, instaura o próprio espaço do poético.

Contudo, o que a autora quer nos chamar a atenção é para o tipo de metáfora que encontramos na obra de Manoel de Barros, que se conforma de um procedimento mais simples e convencional, que não desvaloriza o trabalho poético, pois percebemos que é muito peculiar ao poeta a maneira como ele organiza essas imagens, mesmo a partir de uma estrutura convencional. Elas se complexificam em uma composição mais elaborada e exigem inferências derivadas do “grau de intimidade” que o leitor estabelece com elas, afirma a autora baseando-se nos estudos de Ted Cohen. O que a autora não pode negar é que há, nas metáforas de Barros, um intencional exercício de desconstrução da convencionalidade metafórica e consequente reconstrução em moldes inusitados e inventivos e, neste ponto de análise, interessa menos o que o poeta diz do que como ele diz.

Não é possível entender os poemas de Manoel de Barros na simples referencialidade de seus termos; as palavras escondem um outro significado. O que parece ser claro reveste-se de ambiguidades, de atravessamentos oblíquos que fogem a um significado primeiro e comprazem-se na dubiedade do dizer.

A autora reforça que há uma consciência do desfiguramento poético provocado pela explicitação da metáfora. O vigor da imagem se esmaece no prosaísmo da expressão e aborrece o “eu poético”. O exercício de interpretação, no afã de referencializar o objeto, expondo-o na transparência da nomeação, enfraquece a imagem e descolore o poético. Fica

o treino da metalinguagem. Por outro lado, destaca a autora, podemos observar que o procedimento de construção da metáfora insinuada dá-se dentro das normas da convenção e do uso, isto é, o leitor não precisa realizar muitas inferências para deslindar o sentido figurado. Como podemos analisar no trecho do poema a baixo:

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta
que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem¹⁶*

Aqui o tom do metafórico circunscreve-se em torno do vocábulo “rio”. É a partir dele que Barros processa a analogia. Em vez de dizer que o rio é sinuoso, o poeta prefere a imagem da serpente/cobra de vidro, pois nela convergem o movimento e o reflexo a um tempo água e espelho.

Para Silva, esse poema é pura imagem, o poeta apoia-se em uma similaridade real, conduzindo o leitor a ver o rio não como ele é, mas como ele quer que o mesmo seja visto, por meio de seus atributos (sinuosidade, limpidez de suas águas) consolidados na imagem. Resumindo, o poeta utiliza a palavra para carregar a linguagem de significados, provocando a receptividade emocional ou intelectual de quem lê, produzindo o que a autora chamou de “um lance de imagens sobre a imaginação visual”, a fanapeia que, segundo a teoria poundiana, é capaz de produzir visualidade.

Assim, Silva acredita que o poema apresentado, evidencia, uma vez mais, a consciência reflexiva que Manoel de Barros tem a respeito da metáfora e da imagem. É muito importante mostrar as belezas do mundo do ponto de vista imagético, sem conceituá-las. Manter a imagem é muito mais plástico e bonito do que descrever literalmente como os objetos do mundo real apresentam-se. A imagem é o próprio sangue da poesia.

Tal confirmação ainda pode ser demonstrada em vários poemas de sua obra, mas a autora busca deixar claro que o universo poético de Manoel de Barros não é permeado somente pelas metáforas convencionais, isto é, aquelas que são apreendidas com mais

¹⁶ BARROS, 1994, p. 27.

facilidade. Muito pelo contrário, sua poesia é feita de criatividade, de imaginação, de invenção. Desse modo, a maioria das imagens do “encantador de palavras”, como Silva nomeia o poeta, fundamenta-se no tipo de metáfora que desfruta da fantasia criadora de imagens irreais, isto é, contrárias e divergentes dos padrões de percepção e verbalização do discurso comum. A significação dessas metáforas, portanto, não pode mais ser buscada pelas vias normais, porque os seus significados verbais não conduzem a nada conhecido.

Nessa conjuntura, Silva nos chama a atenção para o caráter transgressor da metáfora. Que segundo a autora, apanha a palavra em seu uso comum, de referencialização imediata do objeto, retira dela seu poder denotativo de representação e a carrega para o plano do figurado, atribuindo a ela um novo poder de representar e figurar, de modo que aquilo que ela diz não é apenas aquilo que diz. Embasada nessa afirmativa, a autora acredita que a força poética das obras de Manoel de Barros reside na fantasia metafórica. As energias concentram-se quase por completo no estilo. Este é a realização da linguagem e o fenômeno mais imediato de grande transformação do real e do normal.

Os poemas de Barros organizam-se, em imagens, as contradições do mundo. Suas metáforas padecem de um desvio às regras do discurso comum, aproximando-se do nonsense, procurando reunir realidades distantes, como querem os surrealistas. Enquadram-se nas metáforas de invenção e tentam, por associações insólitas, dizer o indizível. E nesse sentido não é difícil reconhecer que a originalidade de Barros evidencia-se no exercício da metáfora. Momentaneamente liberto das formas impostas pela tradição, ele tem condições de exercer a “fantasia ditatorial”, que define a criatividade do poeta moderno. São frequentes os arranjos impertinentes, as imagens lancinantes que enlaçam realidades distantes. A ligação dos termos torna-se de certo modo fortuita, provocando a colisão da qual jorra uma luz especial, ou aquilo que os surrealistas chamam de clarão de imagens.

Podemos perceber na obra de Manoel de Barros que sua realidade se filia a estados oníricos, em que a sensação dos objetos não obedece à ordem do mundo prioristicamente concebido como unidade lógica e real, mas sim ao mundo surreal, ao mundo dos sonhos. Para Silva, é justamente nessa relação impertinente que a linguagem cresce, que o inesperado se instaura, tornando-se o texto poético. As relações incompreensíveis que o acaso e o jogo estabelecem são desentranhadas e pulsam na imagem.

A originalidade das comparações abre clareiras no imaginário do leitor, gerando novas sensações por meio do universo do metafórico, do imagético. Já no poema Vi um incêndio de girassóis na alma de uma lesma (BARROS, 1991, p. 22), o significado potencializado

desafia as associações possíveis e esperadas. Mesmo tecendo deduções para se entender o sentido figurado, explicitando as relações sugeridas entre “incêndio” e “girassol” pelo elemento comum que apresentam, como denotador de luz, calor e cor, e admitindo a expansão imagética em “incêndio de girassóis”, que não torna redundante a expressão, mas a revigora, não atinamos ainda com o significado pleno do fragmento poético.

Conforme afirma Kelcilene G. Silva, ao completarmos a leitura do verso, somos acometidos por um estranhamento diante da impertinência associativa proposta (“alma de lesma”). Se aos olhos de alguém, a relação semântica completa-se e a metáfora resolve-se em algum tipo de manifestação interior, na “alma de uma lesma”, o significado interroga-se. O poeta atribui a metáfora justamente a um objeto inusitado, insólito, levando a impertinência ao extremo. Assim, para a autora, nesse poema, a normalidade equivale a criar um novo nexo, corrente em si mesmo, que vai legitimando as incongruências à medida que elas se acumulam. O poeta expande o significado de uma maneira diferente, que lhe é própria e que se torna marca de uma feição muito especial, caracterizadora de seu estilo.

Barros, em busca incessante da essência do objeto, deixa ao leitor o trabalho de decifrar o fazer poético. O poema desnuda-se, acaba tornando-se um espaço onde propaga uma determinada concepção de poesia. O mistério das palavras e a intenção de compor uma poesia sempre em ruptura norteiam toda sua produção artística. Aliás, na poesia de Barros é preciso ir além dos limites, deixar-se levar pela imaginação, pelas imagens que revelam o mundo das coisas impossíveis tornadas legítimas nessa poética de descobertas.

Assim, no verso “Meu fanal é um poente de andorinhas” (BARROS, 1993, p. 51), Silva destaca a utilização que o poeta faz dos recursos da linguagem, em sua vertente imagística, abrindo uma porta que liberta o olhar. Nesse verso, a imagem borra os limites do sensível e dirige nossa visão. Ela provoca o aparecimento de um quadro feito de palavras, isto é, o poeta pinta com palavras uma tela do real.

A preferência de Barros pelo visual é dominante, poderíamos citar aqui vários exemplos, pois como afirma Silva, Barros é a simbiose das coisas e da linguagem que se fundem no poema. Se, nas metáforas simples, a estrutura convencional esconde uma composição mais elaborada, o mesmo procedimento ocorre nas metáforas de invenção. A construção do verso, aparentemente simples, mas não singelo, de “O viço de um jacinto me engalana”¹⁷, que parece claro, reveste-se de atravessamentos oblíquos. Pois, segundo a

¹⁷ Idem, p. 59.

autora, Barros estabelece o tom do metafórico pelas analogias tiradas da realidade para compor o estado de espírito do poeta. O vigor, a exuberância de vida do jacinto é capaz de deixar o poeta em estado de êxtase. Procedimento que também pode ser observado no fragmento poético “Sou comum com pedras”. O processo metafórico associa as ideias em uma operação analógica.

Na perspectiva de Silva, quando Breton adotou as proposições de Reverdy, evidenciadas na expressão “a imagem não pode nascer de uma comparação mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas”¹⁸, abria os caminhos para criações imagéticas que viriam renovar integralmente a arte poética. Nesse sentido, podemos encontrar na poesia de Manoel de Barros imagens que não se conectam a qualquer raciocínio ponderado. O universo da imagem desce em nível mais profundo, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Assim o poema manifesta-se dentro da natureza surrealista, assinalada pelos desvios da função habitual de seres e de objetos. Como visão de mundo e da arte, o Surrealismo é um modo extremo de não pertinência, ou de incongruência, caracterizado por afastamentos máximos em relação à norma.

As imagens surpreendem pelo caráter plástico e pelos contrários que abrigam. Percebemos a apropriação do imaginário. A violação das leis da lógica é perturbadora porque se distancia mais e mais do reconhecimento que temos da realidade que a mimese e a verossimilhança podem nos assegurar. Para Silva, a verdade do poema é o que poderia ser e não o que é, na realidade. Aí está a riqueza da poesia de um *arejador de linguagem*. O reino de seus poemas encontra-se no “impossível verossímil” de Aristóteles. Ao analisarmos o tipo de metáfora que conforma os textos poéticos de Manoel de Barros, traço distintivo de sua poesia, encontramos tanto as metáforas simples, consideradas de uso/convencional, quanto, em maior escala, as de invenção. Reconhecemos que a originalidade do poeta evidencia-se no exercício das figuras.

O procedimento metafórico passa, nas obras do poeta, por um processo de transformação, evidenciando uma maneira muito própria de alcançar tal efeito. Há um intencional exercício de desconstrução da convencionalidade metafórica e consequente reconstrução em moldes inusitados e inventivos. Por fim, Kelcilene G. Silva constata que a recriação da realidade por meio de imagens configura-se como tentativa de revelar o mundo em novas dimensões por um jeito muito especial de olhá-lo, no voo da imaginação e em

¹⁸ SAMPAIO, 1983, p. 9 apud SILVA, Kelcilene Garcia, 1998, p. 6-13).

visão transgressora. Manoel de Barros é um exímio criador de imagens, que são capazes de nos surpreender e, que, apesar de tudo, são construídas com muita racionalidade.

1.5 A INTERSEMIÓTICA NA OBRA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS

Outra pesquisa que compreendemos ser de importância para a nossa reflexão é a de Erika Bandeira de Albuquerque (2015) que, em sua dissertação de mestrado, analisou a intersemiótica de um recorte da obra poética de Manoel de Barros, mais especificamente três obras ilustradas pela sua filha, a artista plástica Martha Barros, destinadas editorialmente ao público infanto-juvenil. São elas: *Poeminha em língua de brincar* (2007), *Cantigas por um passarinho à toa* (2009) e *Memórias inventadas para crianças* (2010).

A intenção de Albuquerque é refletir sobre o que ela denominou “pedagogia do olhar”, que se insinua e se articula em texto e imagem, nesta criação conjunta e partilhada, na qual se percebe a defesa de uma poética da ingenuidade manifesta num cúmplice diálogo poético entre pai e filha, natureza e cultura, arte e filosofia. A autora investiga a origem do “traço infantil” na obra de Martha Barros, tanto o erudito, advindo de releituras de Kandinsky, Klee, Chagall e Miró, até o naíf dos artistas amadores e o estilo rudimentar das produções genuinamente infantis.

Na perspectiva de Albuquerque, Manoel e Martha Barros são bastante simbólicos, e se envolvem e se complementam semanticamente. Não é à toa que o poeta diz que sua filha produz “iluminuras”, sempre deixando claro que Martha ilumina a poesia dele através das suas pinturas, e esse envolvimento intersemiótico vai além do talento e da genética, o diálogo entre as produções dos dois é singular e raramente analisado.

Albuquerque ressalta que os poemas de Barros são leves, têm a aparência de serem criados de forma extraordinariamente espontânea, não trabalham com a lógica, razão e sentido, mas com sentimentos e sensações. Assim, a autora acredita que foi inspirada nessas características que a artista plástica fez sua arte com traços e cores que remetem leveza, com formas que beiram o abstrato, pois, em seus quadros, os humanos se misturam com a paisagem, com a natureza, os animais e até mesmo com outros humanos. Assim como nos poemas de Manoel, ela também prima por mostrar a natureza e o homem fragmentados, ato este que a autora interpreta de duas formas: a fragmentação do homem para melhor inseri-lo na paisagem, de forma que homem e natureza se confundam na totalidade da pintura e/ou

a fragmentação simbolizando o homem perdido, sem identidade, cuja personalidade foi “silenciada” pela sociedade e pela razão.

Uma das características mais marcantes da poesia de Manoel de Barros, para Albuquerque, é o resgate do olhar infantil sobre o mundo. As crianças veem tudo de forma inocente, surpresa, mágica e fantasiosa por estarem experimentando situações do dia a dia pela primeira vez. Segundo a leitura da autora sobre a obra do poeta, as lembranças dessas primeiras sensações ficam para sempre guardadas em uma espécie de “baú da infância”, no qual o poeta sempre busca suas inspirações. Assim também, acredita a autora, Martha Barros expressa essa característica do poeta em seus quadros, buscando desenhar do jeito mais infantilizado possível, através de traços simples e formas incertas, que chegam a confundir o observador. As cores, embora algumas vezes vibrantes, são trabalhadas suavemente e traduzem sentimentos e emoções. As texturas, sempre bem elaboradas, passam para o crítico a questão da exploração sensorial.

No entanto, Albuquerque ressalta que assim como acontece com os poemas de Manoel, as pinturas de Martha não devem ser objetos de interpretação lógica, mas de contemplação. Não são criadas para ser entendidas, mas sentidas e experimentadas. A interpretação do trabalho conjunto dos dois artistas é um exercício de percepção, de aguçamento e aprimoramento do olhar e da sensibilidade. Para a autora, os leitores e contempladores não devem cair na gafe de querer compreender, mas de ambicionarem incorporar a arte, e salienta que a simplicidade e a espontaneidade do universo infantil são o maior ponto de convergência entre a poesia e a pintura dos artistas em foco neste trabalho. Contudo, enfatiza que essa simplicidade não significa mediocridade, mas uma forma encantadora e singular de observar e se relacionar com o mundo, a qual chega a ser difícil para os críticos teorizarem.

Segundo Albuquerque, mesmo Baudelaire, ao reforçar a necessidade de se retratar o “olhar infantil” nas artes modernas, revela que devemos buscar inspiração na infância. A infância de Baudelaire não contempla a visão fragilizada da criança, mas com a virilidade de um homem adulto. Nessa perspectiva, a autora enfatiza que não podemos esperar dos artistas modernistas o retrato de uma infância inocente, como a autora acredita ser em Manoel e Martha Barros. Para ela, aqueles buscaram mostrar o olhar infantil de modo essencialmente estético, e estes exibem o que o universo das crianças verdadeiramente é, e mesmo intelectual e bem aprimorada em sua arte, Martha não põe o esteticismo em primeiro plano, mas o significado da obra, os sentimentos e as sensações passadas ao observador. A

artista neste trabalho não teme demonstrar na arte seu reencontro com a infância, segundo Albuquerque.

Definitivamente é bastante notada a presença do Naïve no estilo de Martha Barros. Especificando um pouco mais com relação às inspirações da artista em questão, os mestres mais influentes nas obras dela são Wassily Kandinsky, Marc Chagall e Miró.

Para Albuquerque, Manoel e Martha Barros criam inspirados em fragmentos como uma tentativa de reconstrução de um novo pensamento, um novo universo. A este motivo a autora atribui o fato de eles gostarem de valorizar, ao ponto de, até mesmo, personificar elementos inúteis como o cisco, as pedras, etc., e aclamar a figura do catador (aquele que une os fragmentos). Em cada poema há uma espécie de descrição e explicação desses pedacinhos de inutilidades, essa finalidade é entendida pela autora como uma tentativa de achar uma unificação, formar uma unidade, ou mesmo reconstruir os pensamentos dos leitores e os inserirem em um novo universo minimalista.

Outra questão que Albuquerque ressalta no diálogo entre Manoel e Martha Barros é a problemática da fragmentação. Na perspectiva da autora, Manoel de Barros mostra os objetos através do ponto de vista dos próprios objetos. Exemplifica a autora com o verso bastante conhecido, retirado do *Livro das ignoranças* (1993): “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis”. Para ela, esse verso representa uma das principais filosofias de Barros, instigar o leitor a ter a iniciativa de retirar a inércia dos objetos, vê-los através dos olhos da poesia, para assim conseguir enxergar as inúmeras outras utilidades que eles passam a ter. Segundo Albuquerque, Manoel de Barros finaliza o poema enfatizando a questão da individualidade humana fragmentada, em estado de cisco, à espera de uma unidade: “Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do que a seres humanos”, e a partir desta exemplificação, a autora faz a relação com a obra de Martha Barros que, por sua vez, expressará a problemática dos fragmentos em suas pinturas através de figuras humanas e animais com faltas das partes do corpo, ou expondo “inutilidades”, exaltando-as, assim como seu pai.

No livro *Poeminha em língua de brincar* (2007), objeto de análise de Albuquerque, os versos de Manoel e as imagens de Martha Barros complementam-se tanto visualmente como semanticamente. No livro, as duas linguagens (verbal e não-verbal) integram-se visualmente, mostrando a preocupação com a harmonização visual texto-imagem. As ilustrações da artista são repletas de cores quentes, predominando o amarelo e o vermelho, neste caso,

Albuquerque faz a leitura de que o amarelo estaria representando o garoto cujo sonho era de “ave extraviada”, e o vermelho, a “Dona Lógica da Razão”.

Após o estudo da poética de Manoel de Barros, a autora ressalta a tamanha carga semântica e temática presente em *Poeminha em língua de brincar*. Para ela, ao mesmo tempo que surpreende, traz uma reflexão acerca de se certos livros do poeta seriam essencialmente indicados para o público infantil. Segundo Albuquerque, os poemas de Manoel agradam as crianças pelo fato de elas se identificarem com a visão de mundo inocente e linguagem carregada de humor e espontaneidade. Os adultos, por sua vez, seriam os mais indicados para deleitar-se com as obras do poeta, com a finalidade de resgatarem, através de duas das principais características que a autora elenca em Manoel de Barros: o louvor às inutilidades e a volta às origens, todas as intensas sensações esquecidas ao longo dos anos.

O estudo da experiência dialógica e intersemiótica de pai e filha, em sintonia com uma visão ecológica e humanizadora da arte, levou a autora à conclusão de que a “literatura infantil” proposta por esses autores é tão complexa, perplexa e significativa, que não desmerece o gênero como “menor”, nem subestima o público a quem imediatamente se dirige – as crianças. Da mesma forma, ela acredita que os livros de Barros podem ser de grande proveito e exemplo para o público “adulto”, pelas graves e complexas reflexões filosóficas que propõem sobre a vida, numa linguagem simples, rústica, comprometida com a natureza e questionadora de muitas arraigadas “verdades” do mundo e da cultura contemporânea. A linguagem da inocência, a inspirada na espontaneidade e leveza das crianças, deve ser divulgada para que todos descubram como o mundo em que estão inseridos é infinitamente mais rico e belo do que eles realmente acham.

Comungamos com essas pesquisas em boa parte, acreditamos sim que a construção imagética da poesia de Manoel de Barros passa pelo diálogo com as artes plásticas, mas esse diálogo é muito mais profundo do que um recurso meramente estético de renovação da linguagem, ou de uma busca por inovação. O diálogo de Manoel de Barros com as artes plásticas faz parte de suas experiências vividas, pois o poeta se dedica a estudar essa arte por um tempo. Após romper com o Partido Comunista, quando ainda morava no Rio de Janeiro, Manoel de Barros faz uma viagem partindo do Pantanal sul-mato-grossense, passando pela Bolívia, Peru e terminando em New York, onde faz o curso de Artes por um ano e faz contato com o que há de mais moderno em arte experimental. Portanto, as artes plásticas constituem a construção do ser Manoel de Barros e compõem a sua essência, enquanto indivíduo

socialmente construído nessa conjuntura, tais experiências são expressas em sua obra sempre que o poeta elabora seu pensamento.

1.6 ARTE E CRIAÇÃO IMAGÉTICA ASSOCIADAS ÀS MEMÓRIAS DE INFÂNCIA DO POETA

Não longe das demais pesquisas já analisadas aqui, temos o trabalho de Wanêssa Cristina Vieira Cruz (2009), que também analisa a relação do poeta com as artes plásticas, mas associa a criação imagética de Manoel de Barros a suas memórias de infância.

Em sua dissertação de mestrado, Wanêssa Cristina Vieira Cruz propõe uma reflexão acerca da imaginação criadora de Manoel de Barros, a partir da perspectiva fenomenológica de Gaston Bachelard (1988). Nessa conjuntura, Cruz apresenta o processo de criação da poética barreana, explorando as injunções biográfico/confessionais, uma vez que, para a autora, a poesia de Barros resgata sua origem, a memória de sua infância e as brincadeiras com palavras nos quintais do Pantanal, local onde o poeta nasceu. A autora aborda, ainda, a prática do ilogismo em paralelo à estética surrealista, por meio do recurso imagético, que permite ao poeta extrapolar as fronteiras do real e dialogar com os artistas da Vanguarda Europeia.

Segundo Cruz, uma leitura atenta aos poemas de Manoel de Barros leva-nos a perceber uma poesia que caminha paralela aos preceitos bretonianos, no sentido da representação da realidade circundante através do fluxo e da organização fornecidos pelo sonho e pela memória, produzindo uma arte que eleva o homem a uma dimensão supra-real.¹⁹

A autora acredita que ser poeta, para Manoel, é encantar-se, é ver-se para além dos limites em estado de alucinação, pois para ela é, nesse sentido, que a poesia de Barros se configura como a loucura das palavras, tendo em vista que como poucos, o poeta transubstancia com igual intensidade a realidade e os significados dos termos, justificando, deste modo, sua afirmação.

Cruz afirma que Manoel de Barros compõe uma poesia que proporciona o (des)concerto e a (des)ordem da estética surrealista, tornando possível dizer o indizível. E a maneira que o poeta encontrou foi mediada pela construção da imagem, em que é possível aproximar os opostos. A união dos contrários só se viabiliza pelos jogos de palavras: “A

¹⁹ FERNANDES, 2004 apud CRUZ, 2009.

imagem diz o indizível. [...] Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer”.²⁰

Embasada na perspectiva de Octavio Paz (1990), Cruz parte do princípio de que cada imagem ou cada poema, composto por imagens, contém muitos significados contrários e díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. A desconexão das ideias só se justifica por um elevado grau de absurdez imediata que admite ceder espaço a tudo que há de admissível, de legítimo no mundo.²¹

Não longe dos demais pesquisadores que já analisamos aqui, Cruz acredita que o que importa para Barros é a tessitura das imagens que lhe propiciará a criação de uma linguagem original, sem se ater a nenhum tipo de sentido que, uma vez liberta, encontra espaço para revitalizar fatos e objetos esquecidos da existência, condição que a faz atingir a substância das palavras, principalmente, as abandonadas ou execradas de sua essência.

Nessa conjuntura, a instância teórico-metodológica utilizada para a abordagem da poesia de Manoel de Barros foi a teoria imagética e fenomenológica de Gaston Bachelard (1988), que coloca de lado a crença ingênua da realidade das coisas ao abordar os fenômenos que se manifestam por meio da consciência intencional, que é, por natureza, sempre a consciência de alguma coisa. As imagens são vividas, experimentadas, re-imaginadas, em uma concepção de valores que restitui de uma só vez sua novidade.

A fenomenologia bachelardiana suspende a atividade crítica da razão por desejar entender as imagens, instalando-se no centro das mesmas. Bachelard, contrapondo ao que sugere a etimologia, afirma que imaginação não é a faculdade de formar imagens da realidade, ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade. Segundo a interpretação de Cruz, a estética bachelardiana constitui-se como uma filosofia da natureza calcada na noção de elementos materiais e vai exigir a mediação da imaginação, que consiste tanto na evocação de lembranças quanto na construção de imagens arranjadas livremente pela fantasia, sendo, portanto, sempre associada à percepção e à memória. Assim, o pensamento estético de Bachelard revela uma transcrição inteligível de uma esfera sensitiva, através do código onírico, que constitui não apenas uma fenomenologia da imagem, mas uma ontologia da imaginação.²² Tal fenomenologia abre mais espaço para a reverberação poética.

²⁰ PAZ, 1990, p. 44 apud CRUZ, 2009, p. 15.

²¹ BRETON, 2001 apud CRUZ, 2009.

²² BACHELARD, 1988 apud CRUZ, 2009.

A autora busca na imaginação da matéria da teoria bachelardiana a base para o seu estudo. A leitura de Bachelard perpassa o espaço privilegiado da *rêverie* (campo do onírico, dos sonhos). A imaginação material vem resgatar a aliança fundamental do homem com a natureza. Em *A água e os sonhos*, Bachelard (1997) formula a doutrina da materialidade da imaginação e admite ter sido tomado por uma “correspondência ontológica”, ao examinar as imagens da água: as imagens naturais, fornecidas da natureza, seguem ao mesmo tempo as forças da natureza e as forças da nossa natureza”.²³

Contudo a autora também perpassou pelos conceitos bachelardianos de repercussão e ressonância que implicam a subjetividade e a consciência. Repercussão na condição de desdobramento de um processo imaginativo autônomo em que a subjetividade se revela como transubjetividade e em que também se dá o verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor; e ressonância, como reverberação das características sentimentais do leitor, que como receptor captura a imagem poética e a colore com os tons de suas experiências afetivas pessoais. Bachelard acredita que o fenomenólogo pode despertar sua consciência poética a partir de mil imagens que dormem nos livros. Ele ressoa a imagem poética no sentido mesmo da “ressonância” fenomenológica.

A fenomenologia bachelardiana visa à experiência imediata da atividade imaginante. Por essa razão forja o par repercussão-ressonância. Bachelard associa as noções de consciência, subjetividade e ser, referindo-se ao devaneio poético, e considera que o método fenomenológico “leva-nos a tentar a comunicação com a consciência do poeta” e que “só a fenomenologia” isto é, a consideração do início da imagem numa consciência individual “pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem”.²⁴

Com isso, outro conceito básico ganha relevância nos estudos de Cruz: o do devaneio poético. O devaneio é segundo Bachelard “um fenômeno espiritual demasiado natural [...] para que o tratemos como uma derivação do sonho, para que o incluamos, sem discussão, na ordem dos fenômenos oníricos”.²⁵ O devaneio, diferentemente de um sonho, não se conta. Para comunicá-lo, é preciso de um sonhador para escrevê-lo com emoção, com gosto, revivendo-o melhor ao transcrevê-lo. Para Bachelard o devaneio, em sua própria essência, poderia nos libertar da função do real, ou melhor, ele é o testemunho de uma função do irreal.

²³ BACHELARD, 1997, p. 191 apud CRUZ, 2009, p 18.

²⁴ Idem, p. 3 apud CRUZ, idem.

²⁵ Ibidem, 1988, p. 11 apud CRUZ, 2009, p. 19.

Assim, Cruz acredita que é pela imaginação que reingressamos no mundo do devaneio. Como fenômeno da solidão, o devaneio cósmico tem a sua raiz na alma do sonhador.

A partir de tal conjuntura, Wanêssa Cristina Vieira Cruz analisa, no segundo capítulo de sua dissertação, a relação entre Manoel de Barros e as Artes, a qual se compõe do jogo intertextual com o universo artístico, e destaca o diálogo do poeta com o onirismo de Marc Chagall e Miró, a cor de Van Gogh, a energia de Auguste Rodin, as visões simultâneas de Pablo Picasso, os restos de Arthur Bispo do Rosário, a livre fantasia de Paul Klee, a estrutura filiforme de Modigliani, além de abordar os desenhos do próprio poeta. Discute, ainda, a noção de imagem poética em Manoel de Barros, a qual Cruz aproxima-a do conceito de metáfora surrealista.

Para Cruz, Manoel de Barros constrói sua imagem se apropriando da natureza como pano de fundo e matéria para as suas criações. Essa predominância do processo imagístico visual poderia ser definida, segundo Cruz, pelos preceitos de Ezra Pound (1970) como “fanopeia”²⁶, pela prevalência da força das imagens. Pound, segundo a leitura de Cruz, indica a fanopeia como um procedimento básico de elaboração verbal dos quais dispõem os poetas na construção de uma obra. A fanopeia leva-nos às imagens que são compostas/propostas pelas palavras ou pelo/no corpo da palavra, como acontece com a poesia visual, em que a letra se aproxima das artes plásticas, ou nos poemas de Manoel de Barros, em que a visualidade ocupa o primeiro plano, pois a sua poesia é uma poesia que se dá a ver. Entendemos esse recurso como o da criação de imagens pelo poeta em seus versos, projetando o objeto na imaginação visual.

Nas cenas descritas, Manoel de Barros utiliza palavras capazes de ressaltar a imagem de forma vívida na mente do leitor, criando imagens não apenas visuais, mas capazes de estimular indiretamente todos os nossos sentidos, dando-nos a impressão de estarmos vendo algo, ouvindo ruídos, sentindo o cheiro das coisas, o sabor do que ele descreve e experimentando as sensações táteis que acompanham a ação descrita.

Para Octavio Paz (1990), as imagens poéticas, que o poeta viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo.²⁷ Toda essa imagem produzida por Barros possui, na opinião de Cruz, uma autenticidade. Colhendo as imagens in-natura, o poeta deixa entrever como vivencia uma devoção às coisas. Nesse processo de formação imagética, Manoel de Barros reconstitui a memória mediante a evocação de realidades

²⁶ POUND, 1970, p. 53 apud CRUZ, 2009, p. 49.

²⁷ PAZ, 1990, p. 45 apud CRUZ (Idem).

geográficas conhecidas ou imaginadas, em função de experiências anteriores. Compondo imagens inesperadas, trazidas em sua maioria por rastros de suas memórias afetivas, Manoel de Barros introduz o inusitado, subvertendo a linguagem, o que significa mudar a ordem do mundo.

Nessa conjuntura, Cruz entende que o recurso imagético permite ao poeta e ao leitor extrapolarem as fronteiras do real e retomá-lo em sua essência, seja pelo insólito, pela sintaxe incomum, ou pela transgressão lógica. Esta, ao se submeter à força das imagens geradas em processo de condensação, faz a fusão de realidades distintas, resultando em imagens extraordinárias. Pois é no distanciamento entre os elementos do real e do imaginário que se revela o jogo da surrealidade. Manoel de Barros, ao fusionar realidades díspares, proporciona uma irracionalidade reforçada por uma atmosfera, por vezes humorística, que permite uma aproximação com o universo surrealista.

Se tem um ponto comum em todos os trabalhos aqui analisados é que, para Manoel de Barros, o reino das imagens é o reino das metáforas. A poesia do poeta sul-mato-grossense é de alta densidade metafórica, processo inventivo de ampla liberdade em que o poema permanece sempre aberto a novas interpretações, reforçando o verso: “os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas”.²⁸ Segundo Fausto Wolff²⁹, “suas metáforas cumprem a função das metáforas: expandem a nossa imaginação.”

Contudo, Cruz ressalta que Manoel de Barros possui uma maneira muito particular de construção metafórica. Para ela, há um intencional exercício de desconstrução da convencionalidade metafórica e consequente reconstrução em moldes inusitados e inventivos. Subverte o que é prosaico, quebra o clichê metafórico e, com isso, reinventa a imagem. Nesse sentido, Cruz acredita que o poeta nos induz a pensar como Modesto Carone (1974): “quanto maior o desvio da norma, maior o grau de poeticidade da metáfora”³⁰, reiterando a assertiva de André Breton.

A grande maioria das metáforas barreanas apoia-se num tipo de construção alógica, isto é, contrária aos padrões de percepção e verbalização ordinários confundindo o leitor. Ao proporcionarem imagens transfiguradoras e escorregadias, sinalizam para semovência da significação, suscitando o nosso devaneio.

²⁸ BARROS, 2000, p. 23.

²⁹ Orelha. In: BARROS, 2002.

³⁰ CARONE, 1974, p. 39 apud CRUZ, 2009, p. 50.

As imagens desencadeadas pelas metáforas, ao realizarem-se no devaneio, concretizam-se na linguagem, possibilitando ao poeta penetrar no mundo do impossível, do irrealizável, e a sonhar novos horizontes e novas fronteiras.

Em um segundo momento, Cruz discute de que maneira a imagética se manifesta nos versos de Barros, destacando a incongruência e os desvios da norma como propulsores de toda a visualidade, numa linguagem que se faz desarticulada, gerando o ilogismo e vinculando sua poética ao surrealismo. Abordamos também a intertextualidade no diálogo com os artistas da Vanguarda Europeia, fator que igualmente alimenta de imagens o discurso poético barreano, contribuindo para enriquecer a plasticidade de sua linguagem.

Na concepção de Cruz, a aproximação de palavras e realidades díspares é uma prática comum em Manoel de Barros, somente sendo possível conciliar os paradoxos pela imagem que, ao realizar-se na imaginação, concretiza-se na linguagem. Assim, a autora afirma que o poeta cria sua poesia, utilizando-se de imagens oriundas do estado do devaneio que também nos remete a uma aproximação da concepção surrealista. Manoel de Barros bebeu na fonte de Rimbaud de quem herdou o desregramento dos sentidos. A imagem literária, beneficiária das metáforas, explicita-se como expressão máxima da sua liberdade, desencadeando uma pluralidade de significados.

As outras visualidades frequentes em Manoel de Barros apresentam-se aos nossos olhos quando sua poética se envereda pelo universo da arte, momento propício para percebermos muitos pontos de convergência entre a poética barreana e o onirismo, a cor, o traço fragmentado e a livre fantasia.

Nessa conjuntura, Cruz conclui que a profusão de cores, formas, linhas e movimentos produzem impressões sensoriais que disseminam, no nível da linguagem, uma abundância imagética sustentadas na sinestesia, e afirma que Manoel de Barros é um escritor sensível e plástico, na medida em que é capaz de traduzir por meio da palavra suas sensações em imagens. Isso significa que o visual e o verbal se inscrevem em uma mesma linguagem, ainda que as mídias veiculadoras da mensagem sejam distintas.

Muitas são as abordagens que analisam o processo criativo de Manoel de Barros a partir de suas memórias de infância. Escolhemos o trabalho de Cruz porque, para além dessa abordagem, a autora foca no diálogo entre imagem e poesia que é nosso objetivo aqui. Não há sombras de dúvidas de que as memórias de infância têm um papel importante na obra do poeta, no entanto, vale ressaltar que Manoel de Barros volta-se para suas memórias de infância após a sua experiência no Partido Comunista, fator esse que vai levar o poeta a

ressignificar tais memórias; o que estamos querendo dizer é que essas “memórias” são utilizadas a partir de um determinado contexto e usadas com uma finalidade. Aqui interessa-nos saber qual a ideia-força está por trás da utilização dessa memória.

1.7 A IMAGEM POÉTICA EM MANOEL DE BARROS

Por fim trazemos a análise do livro *Uma poética do deslimite*: poema e imagem na obra de Manoel de Barros, de Renato Suttana (2009), que trabalha tanto a questão da imagem poética no poema quanto o poema em si como imagem. O autor parte do neologismo “Deslimite”, que é usado para designar uma certa relação do homem com o espaço onde vive e, numa contrapartida, um modo de conceber a palavra poética, no âmbito da experiência artística. Suttana acredita que “deslimitado” é o espaço que transcende as suas demarcações naturais e se mescla com a experiência interior do homem, tornando-se um espaço complexo, marcado de subjetividade. Da mesma forma, é um espaço onde a vida não cessa de se desenvolver e multiplicar, dando ao olhar, que ali procura estabilidade, a sensação inquietadora de que nada está começado nem se dispõe a terminar: de que não há fronteiras no espaço da percepção.

A leitura que Suttana faz da poética de Manoel de Barros pretende ser uma indagação dirigida a essa procura dos “deslimites”. Como a própria noção de imagem poética, da qual o autor pretende partir, e em torno da qual ele se move, ora aproximando-se e ora afastando-se dela conforme as necessidades do seu trajeto, é uma leitura dinâmica e sem pretensões aos limites rígidos. Pois, para ele, a noção de imagem conduz a pensar o poema como “organismo” dotado de certa mobilidade, pois ela mesma jamais se estanca entre as demarcações, ou como espaço onde se cruzam e se superpõem elementos múltiplos e reverberantes, ou seja, o caminhar para dentro desse espaço sem limites, guiados pelo fulgor das imagens, é para Suttana penetrar num universo onde nem sempre o que parece próximo é o que pode ser tocado mais facilmente.

Assim, na concepção de Suttana, o poema contém indicações que nos atraem com certa premência e que, no entanto, jamais se entregam ao primeiro esforço de interpretação. Isso se refere, por exemplo, às noções como as de “escória” e de “insignificante”, as quais podemos, num gesto apressado, tentar compreender numa ótica moralizante ou até filosófica, negligenciando a natureza da “voz” em que se articulam. O afloramento das imagens, porém, obriga a que nos detenhamos nessa “voz” e exige que a interroguemos primeiro,

perguntando-nos pelo modo *como* ela nos dá qualquer coisa, antes de chegarmos, caso seja possível, à plenitude do que nos oferece.

Compreendendo o poema como esse “organismo” de variadas dimensões, Suttana ressalta que é da voz, portanto, que julgamos necessário ocupar-nos no início, até porque nos fará pensar, antes de qualquer coisa, na problemática da linguagem e do poema concebido como “objeto” lúdico, constituído de palavras, imagem, por sua vez, de uma certa relação com o poético, tema caro à poesia de Manoel de Barros. Suttana situa, como ponto de partida, o lugar da linguagem, de modo que o autor estabelece alguns pontos de referência que lhe permitem inferir certos nódulos de articulação, em torno dos quais tentaremos ensaiar o nosso próprio gesto de leitura.

Na perspectiva de Suttana, se a imagem poética nos faz pensar o poema como universo dinâmico, ela nos leva a concebê-lo como uma construção da linguagem ou, antes, como esse objeto significativo mesmo, que sempre diz mais do que o aparente, cujas reverberações incitam e ampliam as perspectivas de leitura. O autor acredita que tal prevenção é importante, quando nos deparamos com poesia como a de Manoel de Barros, cujo ludismo e cuja opacidade obstruem a possibilidade de uma “mensagem” qualquer claramente explicitada e se reiteram a cada passo. A possibilidade da abertura, segundo entende Suttana, reconhece no poema a sua complexidade e obriga a um olhar atento, fiel à palavra presente e, por conseguinte, sensível às conotações, permitindo que ousemos avançar para além do imediato e do episódico, em direção à produtividade do que ele inaugura. Nesse sentido, ele acredita que uma interpretação seria mais produtiva quanto mais se dispusesse ao diálogo, ouvindo as vozes que nos chegam das várias imbricações do sentido. De qualquer maneira, a questão da imagem é sempre uma questão de leitura e, se pudermos manter aberto o circuito, teremos cumprido parte de nosso objetivo, levando em conta o que o poeta nos propõe.

Inicialmente Suttana situa sua pesquisa na perspectiva da linguagem, a partir da imagem poética. Para o autor, há um movimento do aparente ao constitutivo, ou do profundo ao superficial, constituindo-se ele próprio, de modo geral, num elemento constitutivo e integrador. Tal noção orienta e perpassa grande parte da pesquisa de Suttana. Acredita o autor que existiria ali um jogo entre o significativo e o insignificante, o fundamental e o trivial, tomados numa única dinâmica, obrigando a parâmetros sempre relativos de interpretação. Quanto a este ponto, principalmente no que se refere à segunda parte do seu estudo, em que o poema é lido como imagem, sem que isso seja invocado a não ser nos momentos cruciais da trajetória, ele estabelece algumas “balizas” para referência, as quais

muitas vezes parecerão arbitrárias, mas cuja necessidade se impõe e cuja funcionalidade deverá revelar-se com o progredir da argumentação. É objetivo desta pesquisa tentar ler a poesia de Manoel de Barros como universo articulado, observar algumas simetrias e revelar, se possível, alguma coisa de sua dinâmica, destacando os eixos que nos parecerem mais significativos para a construção de uma poética da imagem.

Não longe das demais pesquisas analisadas aqui, Suttana também enfatiza o fato de que a poesia de Manoel de Barros suscita a questão das relações entre a palavra e as coisas, típica da poesia moderna, e responde a ela com uma semântica peculiar. Suttana acredita que, para o poeta, mergulhar na experiência poética equivale, inicialmente, a mergulhar no espaço do mundo. Olhando para as coisas que o cercam, o poeta sente que a linguagem, nos seus aspectos canônicos, tem algo de cerceador e é, portanto, incapaz de recobrir a multiplicidade dinâmica da experiência vivida. Também a experiência interior, em sua dimensão problemática, escapa ao âmbito da linguagem costumeira: a riqueza do sonho e da fantasia, bem como das relações mais essenciais com o mundo, transcende os contornos de tal linguagem, sempre repetidora e estabilizadora do conhecido, para refletir a complexidade do *eu* que “troca” e se “mistura” com o espaço exterior. Por outro lado, ressalta o autor, se as relações com o mundo são sentidas como relações de trocas, infusões e incrustações, a experiência da palavra é retomada na mesma dinâmica. O poema, repositório de formas desgastadas e fragmentos da linguagem cotidiana, é também um repositório de imagens do mundo. Assim, tal qual o poeta, Suttana parte do princípio que criar o poema equivale a recriar o mundo, em seu dinamismo; e experimentar a palavra é experimentar o mundo, nos seus momentos originários.

Contudo, na concepção de Suttana, há que passar, para se chegar a uma palavra criadora, pelo nível de linguagem, em que as palavras são usadas apenas para cercear e dominar o imprevisível da experiência. Nessa dimensão, orientando a voz poética em sua trajetória para as coisas, um elemento de ruptura se faz presente e necessário. A ruptura revestirá um duplo significado: em primeiro lugar, ela estará ligada a um elemento “interno” do texto, catalisador de sua estrutura, que faz pensar em algo como uma ruptura linguística e a necessidade que a escrita manifesta de estabelecer um espaço próprio de articulações, exterior e *outro* em relação a um certo modo da palavra. A esse modo, que Suttana vai denominar de “discurso” ao longo deste estudo, o poema responde com a ruptura, fazendo transparecer o aspecto alienador de toda uma linguagem calcificada, supostamente “estável”

quando vista a partir da tentativa de nomear o mundo como coisa acabada e fechada entre limites definidos.

Numa outra vertente, apontada e discutida por Suttana, a noção de ruptura primeira se realiza como o reverso de uma ruptura mais ampla, localizada nesse possível descompasso entre a tentativa autocentrada de nomear da linguagem e a realidade múltipla da experiência e do mundo. Perante a ruptura, que é, no caso, ruptura com o espaço das coisas, o poema responde ao intuito de recobrir a distância entre palavras e mundo, ultrapassando, por um gesto que é também ruptura, os limites impostos pela nomeação que cerceia.

Ao ler a poesia de Manoel de Barros, utilizando a ideia de imagem como elemento de reconciliação, Suttana quer entrever na ruptura a própria possibilidade de reconciliar. No entanto, nada pode afirmar sobre isso. No início, ele tenta apenas demarcar esse espaço de linguagem, onde a “presença” das coisas é dominada pelo conhecimento que se tem delas e onde a “voz” da natureza é só um pálido eco de sua multiplicidade profunda e criadora. Nesse espaço, Suttana tenta situar um movimento de imagem, procurando pressentir também o sopro que revitaliza nela o desgaste da palavra. Se a poesia de Manoel de Barros se quer uma poética do “insignificante”, daquilo que a linguagem imediata conduziu para a periferia, gerando um silêncio de esquecimento à sua volta, há que se buscar o ponto de inflexão e quebra do silêncio. Assim, numa certa ótica, no espaço das coisas inúteis, a palavra se alimenta de imagens e *sonha* o próprio poema como imagem. Aqui, o autor acredita que a imagem poética tem algo daquilo que se pode relacionar com um retorno do material à “matéria opaca ou resplandecente”, ou, talvez, àquela que transcende o mundo da utilidade, para se tornar, ela mesma, comprometida com a totalidade da natureza de onde proveio.

No entanto, Suttana adverte que, neste estudo, a noção de imagem poética não é concebida com base num conceito, porém a partir de alguns de seus aspectos que, somados, permitem intuir alguma coisa de sua realidade. O autor prefere ver os conceitos como nada mais do que “gavetas”, cuja finalidade é quase sempre classificar e desindividualizar os conhecimentos vividos. Ainda, segundo Suttana, não se pode pensar em nada que seja mais contrário à pulsação viva da imagem, que é experiência da natureza e, antes de tudo, da linguagem em busca dos “deslimites”, daquilo que extravasa a perspectiva dos conceitos. Se a imagem se deixa pensar ora como “reconciliação de opostos”, segundo uma noção clássica, ou como “emergência da linguagem”, aproveitando uma possibilidade proposta por Bachelard, ou finalmente como “proximidade às coisas”, o ponto que une tais ramificações (e as teorias que as sustentam) é o esforço de interrogar as coisas a partir da experiência das

palavras, por mais problemático e muitas vezes contraditório que isto possa parecer. Por essa razão, é que o autor não coloca neste livro um “conceito” expresso de imagem poética, até porque, para ele, isso não seria realizável, mas elenca um conjunto de noções que aspira cada uma a seu modo a iluminar a questão e que servem, juntas, como fundamento para as reflexões que serão desenvolvidas posteriormente.

Ainda com referência ao ambiente teórico, seria necessário dizer que Suttana estabelece uma distinção funcional, entre um modo de abordar a imagem como imagem no poema e outro, a que chamamos o poema como imagem. No primeiro caso, a imagem se aproxima bastante de um tropo comum de linguagem e se assemelha à metáfora, remetendo, como se diz tradicionalmente, a uma evocação qualquer na obra literária de aspectos do mundo exterior, ligados aos sentidos humanos. Nessa mesma dimensão, porém, seria preciso reconhecer que a imagem é isso, algo ligado aos sentidos, somado a outro elemento, uma vez que só poderá ser imagem se estiver contida num texto, isto é, se funcionar como parte de um todo. Dessa forma, a imagem, no trabalho de Suttana, é pensada como algo duplo, remetendo sempre a esse outro elemento, o que lhe dá o seu caráter de complexidade.

Por outro ângulo, o autor contrasta tal dimensão com o que ele chama de dimensão mais ampla da imagem, na qual ela se confunde com o próprio poema. Neste caso, a imagem terá algo, valendo-se do pensamento de Adorno e Horkheimer (1985)³¹, que lembra a simpatia mágica. A imagem será então aquilo que o discurso proíbe, ou a que ele só tem acesso por meio da mediação, já que se trata de conhecer a natureza para dominá-la, e não, o que seria próprio da imagem, de lhe dar voz, ouvindo o “canto de sereia” que a linguagem fez recuar.

Seja como for, em ambas as dimensões, e é possível que haja outras ou que se trate apenas de uma única, vista por ângulos diversos, Suttana reitera o momento da imagem presente como “fome de realidade” atuando no poema, uma busca de natureza que exaspera os limites de uma certa linguagem para resgatá-la mais adiante, numa dimensão que a transfigura.

Segundo Suttana, por essa razão, a voz que fala no poema de Manoel de Barros pode ser tomada como voz em demanda de natureza, e o que fala nela não pode ser outra coisa, apesar de todas as mediações a que se veja sujeito o escrito poético, do que a própria natureza. Identificar algo como uma imagem no poema se reverte na perspectiva de ver o

³¹ ADORNO; HORKHEIMER, 1985 apud Renato Suttana, 2009, p. 18.

próprio poema como imagem, alternativa na qual Suttana apostou, ao iniciar este estudo, abrindo mão de toda possibilidade de operar com os conceitos tradicionais de tropos linguísticos, em nome desse fundo que os determina.

No entanto, quem deseja abordar o poema como imagem precisa, na perspectiva de Suttana, inserir-se no coração dessa imagem. A isto, acredita o autor, nos conduz a poesia de Manoel de Barros a uma interrogação que nos obriga, a cada passo, a conferir o curso de nossas pegadas. O poema concita, sobretudo, o leitor a se defrontar com um todo complexo e completo, um universo articulado onde se deve entrar com cautela. A interrogação torna-se, aqui, segundo o autor, uma interrogação sobre o modo como nos situaremos dentro dele, no âmbito da própria imagem, sem que com nossos movimentos venhamos a romper o delicado tecido das articulações. Assim a primeira estratégia de Suttana será estabelecer aquelas “balizas” que mencionamos no início, criando um nódulo especial de reflexão. E a poesia de Manoel de Barros, quanto a esta possibilidade, sugere para ele o estabelecimento de um marco inicial, dividindo um mundo dos seres e um mundo da linguagem.

Evidentemente, trata-se, na concepção de Suttana, de um só universo, pois a divisão será apenas operacional. Isso feito, ele analisa em separado cada um desses mundos, para depois tentar recapturar os laços que os ligam entre si. A ideia central, que norteia todo o procedimento da pesquisa de Suttana, é a busca mesma das ligações, de tal sorte que se possa, no fim, estar falando de um mesmo universo, ou do poema como imagem. Para evitar que a análise se perca nessa tarefa, até certo ponto abrangente e abstratizante, a opção que o autor toma é de escolher não um conjunto extenso e amplo de elementos, mas um número restrito que sirva, no entanto, para construir uma imagem desses espaços.

A primeira parte da pesquisa de Suttana traz o enunciado teórico e alguns aspectos da imagem no texto do poeta, e a segunda, o desenvolvimento de uma análise da obra com base no esquema proposto. O primeiro capítulo evoca as noções de imagem poética, segundo os três aspectos mencionados acima, e o segundo, intitulado Concerto para solo de ave, procura fixar a natureza dessa “voz” que fala na poética de Manoel de Barros, constatando a presença da imagem como elemento determinante e dinamizador do poema. A segunda parte do trabalho contém os dados para uma leitura da obra fundada em algumas constantes. Os dois capítulos recobrem a imbricação entre os espaços dos seres e das palavras, buscando rastrear as suas relações. Toda essa parte se conclui com o levantamento da questão da metáfora, vista não só como forma de fechamento de um círculo, mas, sobretudo, como abertura para outras perspectivas de reflexão e também para um revigoramento desta abordagem.

E Suttana conclui que se o poema se realiza como imagem, ele tenta, por meio da ruptura, isto é, através dela e não à margem dela, superar a própria ruptura. Se isso realmente acontece, fica ao arbítrio de cada um propor a sua interpretação e sonhar, dada a variedade do jogo, as múltiplas portas e possibilidades que o poema franqueia. No que diz respeito à concepção de Suttana, ele procura manter os olhos voltados para o intervalo entre as palavras e as coisas, tomando-o como elemento propulsor de toda a poética sem nenhuma intenção de rotular, mas como artifício para conservar aceso um ponto de luz no horizonte da leitura da poética do *deslimite*.

1.8 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As pesquisas aqui levantadas estão situadas no campo da teoria literária, e no levantamento bibliográfico que realizamos não foram encontradas pesquisas que abordassem a relação entre poesia e imagem fora dessa área. Nessa perspectiva, os autores estão preocupados em analisar as estruturas poéticas que Manoel de Barros percorre para construir sua imagem poética. Assim, concluímos que o foco dos estudos da teoria literária, no que tange a relação entre poema e imagem, está em demonstrar que Manoel de Barros age na interpretação dos signos não-verbais por meio de signos do sistema verbal, acrescentando elementos da própria poética e, nesse processo, intensificam-se as qualidades e os sentidos tanto do poema quanto da obra de arte visual. Nessa conjuntura, cada pesquisador delimita sua forma de abordagem, trabalhando no decorrer de suas pesquisas os diversos usos que Manoel de Barros faz em relação às possibilidades de construção da imagem através da palavra.

De uma forma geral, podemos observar nessas pesquisas que a construção da imagem poética é dinâmica e tem várias dimensões. E não é nossa intenção desconstruir ou questionar nenhuma delas. Mas sim delimitarmos o nosso campo de análise, que está na busca pela compreensão de como se dá o pensamento plástico de Manoel de Barros. Partindo da história da arte, acreditamos, tal qual Pierre Francastel (1970) definiu, que a atividade artística é uma atividade específica, fundamental do espírito e, nesse sentido, deve ser tomada por si mesma, mas não necessariamente em si.

Vale ressaltar que um estudo da arte, numa perspectiva da história social da cultura, não consiste em abordar a arte como o reflexo de uma realidade física ou social preexistente e dissociável dos atos em que ela se integra ao nosso pensamento, muito menos como a

transferência num outro sistema significativo de valores exprimíveis sem ela, a qual não é o substituto de outros fatos e de outras linguagens. Acreditamos, no entanto, que a obra de arte é dialética e não se situa simplesmente em relação ao pensamento de um indivíduo, mas como uma comunicação desse pensamento a um ambiente. Consideramos, pois, que a obra de Manoel de Barros implica na transferência de uma realidade para um sistema de signos simbólicos e, em última análise, propõe-se elaborar um conhecimento do pensamento estético calcado sobre as leis do pensamento verbal. Símbolos não enquanto abstrações, nem como substitutos de elementos positivos, mas como termos de uma problemática, que concretiza, e de atitudes geradoras de uma organização concertada da experiência.

Segundo Francastel, o homem fixa seu destino pelas obras figurativas que ele elabora do mesmo modo que pela palavra. Os signos figurativos encarnam, na concepção do autor, uma certa ordem da civilização, eles não substituem elementos dados imediatamente pela percepção comum ou pelas convenções sociais. Todos os signos, quer sejam suporte das linguagens, ou de um código figurativo, ou de um tipo de atividade e de racionalização qualquer, aparecem como possuidores de um papel não de substituto, mas de meio. Nessa perspectiva, todo signo figurativo, como todo signo verbal, fixa uma tentativa de ordenação coletiva do universo, segundo os fins particulares a uma sociedade determinada e em função das capacidades técnicas e dos conhecimentos intelectuais dessa sociedade. Vê-se perfeitamente, nesse momento, que é impossível considerar a arte como um fazer colocado à disposição de uma necessidade de expressão puramente individual.

Entendemos, portanto, que a arte é figurativa não porque constitui o espelho de uma realidade, conforme ao percebido imediato ou ao institucionalizado, mas porque coloca à disposição dos indivíduos e das sociedades um instrumento próprio para explorar o universo sensível e o pensamento e para traduzir simultaneamente, à medida que ela se desenvolve, as observações feitas e as regras hipotéticas de causalidade relançam perpetuamente a dupla pesquisa paralela de compreensão e de manifestação em que se materializa uma faculdade sempre mais ou menos presente na história.

Interessa-nos, então, entender como se orienta o pensamento plástico de Manoel de Barros, pois é a partir dele que o poeta constrói suas estruturas da sensibilidade. Para chegarmos a tal compreensão, faz-se necessário fazer um estudo dos objetos figurativos que, no caso da poesia, podem ser entendidos como os temas e o estilo que o poeta opta por trabalhar. Uma vez isolados os temas e estilo, podemos, então, compreender a construção da imagem, pois os objetos figurativos servem de suporte para a imagem.

Também temos por proposta analisar a construção de imagens surreais que Manoel de Barros faz por meio dos poemas, sendo esta uma das formas pela qual o poeta desconstrói conceitos pré-estabelecidos, permitindo uma nova compreensão do mundo e até mesmo uma proposta de refazer o mundo por meio dessas imagens em um diálogo com o ilógico, com o desconexo, com o onírico e com a loucura. Contudo, nosso enfoque será entender as estruturas filosóficas, sociológicas e históricas que servem de suporte para a arquitetura poética de Manoel de Barros, e por fim, nos debruçaremos sobre os diálogos de Manoel de Barros e Bispo do Rosário.

Desse modo, analisar-se-á como se dá a construção do pensamento estético de Barros, poeta consagrado por retratar as “grandezas do ínfimo”, como ele utilizou-se de elementos banais, marginalizados, e até mesmo a questão da loucura em suas obras, e de que forma tais elementos e propostas estéticas do poeta dialogam com o pensamento estético de Arthur Bispo do Rosário. Acreditamos que a imagem delirante de Bispo do Rosário dialoga com a imagem poética de Manoel de Barros, na medida em que ambos se utilizam dos objetos figurativos, que estão em constante contato com o meio circunstancial, para dar forma a suas imagens.

Os diálogos que o poeta estabelece com Bispo do Rosário se dá por meio do ilógico, dos temas marginalizados, da loucura, ou pela singularidade dos materiais empregados e dos elementos repetitivos. A arte de Bispo do Rosário é movida pela incessante busca da retomada da razão que contém, em si, uma *poética* surpreendente. Nessa perspectiva, tanto Manoel de Barros quanto Bispo do Rosário buscam a significação das coisas por meio da construção de imagens que perturbam a lógica.

Assim, compreendemos que várias são as formas em que a relação interartes pode se apresentar e sobre as quais abordaremos. No que toca à narrativa, a utilização do conceito de iconotexto, descrito por Liliane Louvel (2006), permite compreender a presença explícita de uma obra de arte como um momento de descrição minuciosa no texto sem ser traduzido em palavras como simples descrição. Trata-se da “presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo”. (Idem, p. 218).

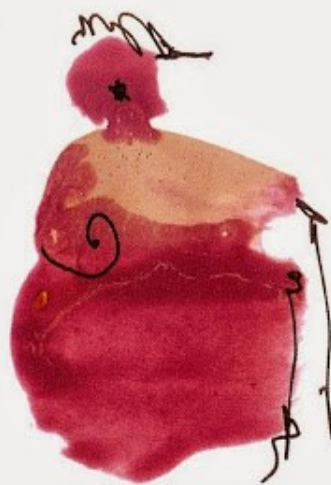
Nessa mesma medida podemos pensar poemas que fazem referência explícita a uma obra de arte visual como ponto de partida, no entanto, sem cair no exercício, como quando Manoel de Barros cita o Estandarte de Bispo do Rosário. O que podemos perceber nos poemas analisados é que o diálogo com a obra de artes plásticas implica uma identidade

poética que se configura verbalmente, movendo-se materialmente pela página e por entre os sons, as fontes e as palavras, adquirindo novas significações.

Em síntese, o pensamento estético de Bispo do Rosário se aproxima muito do pensamento estético de Manoel de Barros. Ainda que a obra de Bispo do Rosário tivesse como objetivo exclusivamente o seu encontro com Deus (a rigor não era pensada ou realizada como arte, mas como um discurso para comunicar-se), as expressões “obra ardente de restos” e “coisas apropriadas ao abandono”, que lemos no poema, são imagens que se entrecruzam. Para Manoel de Barros, tudo o que é “rejeitado pela civilização” serve para poesia. Assim, mais do que descrever os elementos que dão corpo à obra do artista plástico, o poeta se apropria da temática dos restos, do abandono, da loucura e da margem para compor sua poesia. E é nesse diálogo que buscaremos enfocar esta pesquisa.

CAPÍTULO II
É PRECISO TRANSVER O MUNDO: CAMINHOS
POÉTICOS DA NARRATIVA DE MANOEL DE BARROS

Nisso que o menino contava a estória da rã na
frase
Entrou uma Dona de nome Lógica da Razão.
A Dona usava bengala e salto alto.



Manoel de Barros – *Poeminhas em língua de brincar*
Ilustração – Martha Barros

*A terapia literária consiste em
desarrumar a linguagem a ponto que ela
expresse nossos mais fundos desejos.*

Manoel de Barros (*Livro sobre nada*,
1996).

2.1 O CONTEXTO SÓCIOHISTÓRICO DA OBRA DE MANOEL DE BARROS: TRAJETÓRIAS E PERSPECTIVAS LITERÁRIAS E FILOSÓFICAS

A construção da narrativa poética de Manoel de Barros esta intrinsecamente associada à sua trajetória pessoal. Suas escolhas estéticas partem de um olhar poético socialmente construído. Nessa perspectiva, todos os objetos, temas e personagens escolhidos pelo poeta são responsáveis por traduzir uma Forma de pensar esteticamente. Muitos estudos sobre a obra de Manoel de Barros se preocuparam mais com as formas do que com a Forma. Partem da ideia de que a obra realizada se caracteriza pela adequação perfeita de um conteúdo e da expressão, raciocinando ademais em função da ideia de que as artes repetiam com maior ou menor fidelidade elementos desligados de um mundo real, que nos esforçamos por decifrar.

O ponto de partida de um estudo na área da história da arte é não ignorar que todo objeto, todo produto da atividade humana é, não o duplo de uma realidade exterior, mas sim um lugar onde interferem atividades materiais e imaginativas. Os objetos de arte não são, todavia, fabricados apenas com essa finalidade. Todas as formas de atividade humana podem servir de suporte a uma vontade de significação. Não é a aparência externa nem a destinação do objeto que lhe conferem seu poder de expressão. É a maneira pela qual ele foi executado e pela qual é integrado dentro de um sistema. Há objetos utilitários que são obras de arte e que significam valores importantes para conhecer um ambiente. Entendemos, portanto, que há obra de arte toda vez que um objeto constitui um esquema suficientemente rico de organização do campo perceptivo,

isto é, um corte do contínuo indistinto da percepção em função de uma atribuição de valores de uso ou de representação.

A arte confere uma significação suplementar a objetos cujo modo de existência não é determinado por ela. Isto vale tanto para as obras puras da imaginação como para os objetos materiais tornados portadores de uma mensagem por uma determinada sociedade. Para tomar consciência de seus poderes de ordenamento do mundo exterior, o homem tem necessidade de fixar os movimentos de seu pensamento e de construir códigos de signos. E é justamente porque a arte é um dos ramos da atividade intelectual do homem, que ficamos surpresos ao apreendê-lo, às vezes, através dos objetos de civilização³² que servem a outros fins e, às vezes, através dos sistemas de notação puramente imaginários. Cabe-nos reconstruir em sua unidade uma atividade específica, cujos dois termos limites são constituídos pelas puras criações especulativas e obras quase utilitárias. Reafirmamos, todavia, que o pensamento plástico constitui uma faculdade, um poder do homem que, necessariamente, se insere na matéria, mas que não pode, em caso algum, ser considerado quer como um fazer, quer como uma pura intuição.

Uma reflexão um pouco mais aplicada sobre a natureza do objeto figurativo nos conduz assim à definição do papel da Forma. O que constitui a Forma de uma obra não são os detalhes, é o conjunto. Como afirma Francastel (1970, p. 100):

A Forma não está ligada aos elementos, esses são intercambiáveis na maioria das vezes. A descoberta do papel que os jogos de substituição desempenham na elaboração de um conjunto organizado constitui, sem sombra de dúvida, um elemento documental muito preciso para o estudo dos estilos. Entretanto, a Forma não é a soma dos detalhes integrados no conjunto que constitui a obra, ela não pertence ao nível dos elementos e dos conteúdos, mas ao nível dos princípios, isto é, das estruturas. Ela se identifica com o Esquema de organização que sugere a reunião dos elementos, escolhidos como significativos, não em razão de sua conformidade com modelos heteróclitos, extraídos do exterior, mas em consideração à sua ligação com as leis próprias do Esquema organizado.

³² ‘Objeto de civilização’ é um conceito formulado por Pierre Francastel (1970), para o autor o objeto figurativo, distinto do objeto assim como do signo reduzido a seu teor material, constitui, na ampla acepção do termo, um objeto de civilização. Através de todas as civilizações constata-se a existência de objetos materiais portadores de significações que os desviam de seu uso original sem modificar sua aparência.

A Forma liga-se, portanto, não aos impulsos vindos do mundo exterior, ao domínio da percepção, mas aos princípios de coesão do sistema, a uma problemática do imaginário. Ela determina, não a escolha deste ou daquele detalhe, mas de propriedades. Ela nos indica as regras que resultam numa segregação voluntária dos elementos em função de uma vontade não de reconhecimento de um dado, mas de organização de um sistema interpretativo de uma ordem de fenômenos. E é nesta perspectiva que analisaremos os objetos figurativos que, no caso da poética, são compostos pelos temas e estilos, da obra de Manoel de Barros.

Analisaremos, nessa perspectiva, os personagens e temas de sua obra, buscando compreender a partir de quais aspectos e fundamentos o poeta constrói seu olhar para as coisas desimportantes, sobre a vida pantaneira, sobre o que ele chama de inutilidades na perspectiva de vida cotidiana simples. Manoel de Barros, por sua vez, nos traz através de suas narrativas a descrição de um Pantanal que, em muitos aspectos, não existe mais, um Pantanal construído por uma memória de infância apropriada e significada a partir de um repertório de interlocução que Manoel de Barros constrói ao longo de sua vida intelectual.

O Pantanal que ora aparece como personagem, ora como cenário, é antes de tudo o lugar de inspiração do universo imaginativo de Manoel de Barros. É com base em seus habitantes, nos seus costumes e nas coisas que habitam o Pantanal, que a poesia de Manoel de Barros floresce.

A regionalização da literatura é um fenômeno comum no Brasil da década de 1930. Segundo Antonio Candido (2003), a Revolução de 30 não foi um começo absoluto e nem uma causa primeira e mecânica, mas foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos diversos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido, o autor acredita que a Revolução de 30 foi um marco, em grande parte, porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões.

Para Candido, a extensão das literaturas regionais e sua transformação em modalidades expressivas cujo âmbito e significado se tornaram nacionais, como se fossem coextensivos à própria literatura brasileira, foi um traço ligado às condições específicas da década de 1930. Nesse contexto nacional surge Manoel de Barros como o poeta do Pantanal, que projeta, através de sua poesia, o Pantanal para o mundo. Tanto é que nas primeiras críticas a cerca de sua poesia, a questão regional sobre a poesia de Manoel de Barros vai ser destacada. O

Pantanal de Manoel de Barros vai ser comparado ao Sertão de Guimarães Rosa e tal como os Sertões de Rosa, o Pantanal de Barros também é do tamanho do mundo. O Pantanal está dentro de cada um de nós, pois é significado de formas diferentes a partir da subjetividade de cada leitor. O Pantanal torna-se, a partir da significação de Manoel de Barros, um não lugar.

Assim, por mais que Manoel de Barros tenha sempre feito questão de não se classificar em nenhuma geração, acreditamos que ele traz resquícios dessa geração de 30 para a sua poesia. Pois, ao escolher o Pantanal como referência, Manoel de Barros faz uma opção estética e ideológica por abordar os marginalizados, os abandonados e rejeitados pela “civilização”. A escolha pelo Pantanal não é apenas porque foi o lugar de onde veio, não está ligada apenas a uma referência de memória. O Pantanal representa para Manoel de Barros o lugar do abandono.

Cabe voltarmos um pouco à trajetória pessoal de Manoel de Barros para entender melhor o que representa o Pantanal para ele. Nascido em Cuiabá (MT), a família de Manoel de Barros se muda para Corumbá (MS) quando ele tinha dois meses de idade, para trabalhar em uma fazenda no Pantanal, onde ele vai ser criado. Contudo, Manoel de Barros sempre quis sair do Pantanal para estudar fora, pois, aquele lugar representava tudo que tinha de mais atrasado, por isso ele se refere várias vezes, em sua obra, ao Pantanal como um lugar decadente, onde as pessoas vivem abandonadas, longe da “civilização”, assim retratado no poema *Auto retrato falado*:

Autorretrato Falado

Venho de um Cuiabá e de ruelas entornadas.
Meu pai teve uma vendas de bananas no beco da
Marinha, onde nasci.
Me criei no pantanal de Corumbá, entre bichos do
chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de
estar entre lagartos.
Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me
sinto como que desonrado e fujo para o
Pantanal onde sou abençoado a garças.
Me procurei a vida inteira e não me achei - pelo
que fui salvo.
Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de
gado. Os bois me recriam.

Agora eu sou tão ocaso!
 Estou na categoria de sofrer da moral, porque só
 faço coisas inúteis.
 No meu morrer tem uma dor de árvore.³³

Manoel de Barros começou a ser alfabetizado em casa, por uma tia e, de 1924 a 1926, com oito anos, foi estudar em Campo Grande (MS), no Colégio Pestalozzi, em regime de internato. Depois foi para o Rio de Janeiro (RJ), cidade onde concluiu seus estudos básicos, no Colégio São José dos Irmãos Maristas, e foi aí que ocorreu sua primeira revelação poética com apenas 13 anos de idade. Foi no Rio de Janeiro, também, que concluiu sua graduação, Bacharel em Direito, no ano de 1949.

Em entrevista a André Luiz Barros (1996), Manoel de Barros afirma que foi no colégio interno que ele teve, ao mesmo tempo, uma educação religiosa católica e os primeiros contatos com textos poéticos. A respeito desse contato, lhe deram, nesse colégio, textos de Padre Antônio Vieira para que ele lesse e, desse modo, impressionou-se com o ritmo das frases, definindo-se então como um frasista.

Os primeiros livros do autor vão ser marcados fortemente por essa influência religiosa. O diálogo com o texto bíblico e com a religiosidade aparece em diversos momentos de sua obra, seja na retomada de versículos bíblicos como “O senhor é o meu pastor e nada me faltará que, em *Retrato do artista quando coisa*, aparece como “Pote Cru é meu Pastor. Ele me guiará”³⁴, seja por meio de remissões à Bíblia. Essas remissões aparecem já em seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, no qual o título se refere evidentemente à Maria e à forma como concebera Cristo. Essas remissões oscilam de várias outras formas em seus livros.

Aos dezoito anos, Manoel de Barros filiou-se ao Partido Comunista e, segundo relato em entrevista³⁵, teve que entregar à polícia do governo de Getúlio Vargas seu primeiro livro de poemas intitulado *Nossa Senhora de minha escuridão*, o qual ficou para sempre perdido, por não ter cópias. A apreensão se dá após Manoel de Barros ter pichado numa estátua a frase “Viva o Comunismo!”. Sua empolgação de militante acaba quando ele se decepiona

³³ BARROS, M. de. (1993). Livro das ignoranças. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 324).

³⁴ BARROS, André Luís. O tema de minha vida sou eu mesmo. *Jornal do Brasil*, 1994. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/barroso4.html>>. Acesso em: 26/11/2007.

³⁵ CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. *Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03 de dezembro de 1993. Disponível em : <<http://secrel.com.br/jpoesia/castell1.html>>. Acesso em: 26 de novembro de 2007.

com o então líder do Partido, Luís Carlos Prestes, que faz um discurso apoiando Getúlio Vargas em troca da legalização do Partido.

Nessa conjuntura, Manoel de Barros rompe com o Partido Comunista e faz uma espécie de exílio voluntário que o fez retornar para o Pantanal, mas agora, depois de suas experiências políticas, o Pantanal ganha nova significação para o poeta. A experiência no Partido Comunista vai influenciar a formação do pensamento plástico de Manoel de Barros (1993) no poema *O militante*, publicado na *Folha de São Paulo*, em 14/11/1993.

O Militante

Foi assim:
 Eu era do Partidão.
 Um dia precisei de fazer uma autocrítica.
 Fi-la.
 Mas não fui aprovado pela direção.
 A autocrítica estava muito subjetiva – disseram.
 Expliquei que eu também não era tão objetivo assim.
 Me chamaram de pequeno burguês filhinho do papai.
 Isso eu era.
 Vai daí me afastei do Partido.
 Fui mexer com palavras.
 Vi que a palavra é uma coisa que não pode ficar na
 boca de militantes
 sob pena de morrer por clichê.
 Passei a estudar o assunto.
 Comecei a transver o mundo.
 Inclusive só andava pelo lado esquerdo da tarde.
 O que era visivelmente um vício adquirido na militância.³⁶

Manoel de Barros atribuiu à sua militância o seu olhar para as coisas marginalizadas, assim, as questões sociais passam a ter um peso maior em sua obra. Tudo que é rejeitado pela civilização torna-se matéria de poesia para Barros. No entanto, ao trazer as questões sociais para a sua obra, Manoel de Barros também está dialogando com a sua geração. Quando começa a publicar em 1937, ano de sua primeira publicação com o livro *Poemas concebidos sem pecado*, a crítica social era premissa de qualquer poeta brasileiro que correspondesse com o seu entorno, com o momento pelo qual passava o país, e base para todos os textos modernistas. Segundo Antonio Candido (1989, p. 182):

³⁶ Poesia inédita do registro poético da fase de militância política de Manoel de Barros publicada na *Folha de S. Paulo*, de 14/11/1993.

Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno espacial à fisionomia do período.

Candido afirma que, até 1930, a literatura predominante e mais aceita se ajustava a uma ideologia de permanência, representada, sobretudo, pelo purismo gramatical, que tendia, no limite, a cristalizar a língua e adotar como modelo a literatura portuguesa. Isso correspondia às expectativas oficiais de uma cultura de fachada, feita para ser vista pelos estrangeiros, como era em parte a Primeira República. Ela tinha encontrado o seu propagandista em Barão do Rio Branco, o seu modelo no estilo de Rui Barbosa e a sua instituição simbólica na Academia Brasileira de Letras, ainda predominante, na década 1920, apesar dos ataques dos modernistas. Mas a partir de 1930, a Academia foi se tornando, segundo Candido, um clube de intelectuais e similares, sem maior repercussão ou influência no convívio do movimento literário.

Nessa conjuntura, o autor defende que a incorporação das inovações formais e temáticas do Modernismo ocorreu em dois níveis: um nível específico, no qual elas foram adotadas, alterando essencialmente a fisionomia da obra, e um nível genérico, no qual elas estimulavam a rejeição dos velhos padrões. O autor atribui a isto o fato de que, na década de 1930, o inconformismo e o anticonvencionalíssimo se tornaram um direito, não uma transgressão, fato notório mesmo para os que ignoravam o modernismo, que é claramente o posicionamento de Manoel de Barros. Na verdade, Candido ressalta que quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretavam a depuração anti-oratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo.

Na poesia, Candido enfatiza que a libertação advinda com o movimento modernista foi mais geral e atuante, na medida em que os modos tradicionais ficaram inviáveis e, praticamente, todos os poetas que tinham alguma coisa a dizer entraram pelo verso livre, ou por livre utilização dos metros, ajustando-os ao anti-sentimentalismo e à anti-ênfase. As décadas de 1930 e 1940 assistiram à consolidação e difusão da poética modernista, e também à produção madura de alguns dos seus próceres, como Manoel Bandeira e Mario de Andrade, autores que serviram de influência para Manoel de Barros. Mario de Andrade, por exemplo,

vai ser referência direta no poema *Cabeludinho*, que marca a primeira obra de Barros que analisaremos mais à frente.

Ao longo de sua obra, Manoel de Barros constrói uma crítica ao processo modernizante, contrapondo, através de seus poemas, temas tão caros à modernidade social como o tempo, o útil, o valor atribuído às coisas e aos seres humanos, entre outros. Para tanto, Barros utiliza-se de elementos do modernismo com o rompimento com a métrica. Em entrevista concedida a José Otávio Guizzo, para a revista *Grifo*, Manoel de Barros (1992, p. 307) afirma:

[...] Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. A mim não me beliscava a volta ao soneto. Achava e acho ainda que não é hora de reconstrução. Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombro. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste. Li em Chestov que, a partir de Dostoiévsky, os escritores começam a luta por destruir a realidade. Agora a nossa realidade se desmorona. Despençam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas – e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas.

Nesse contexto, entendemos que a poesia de Manoel de Barros está dentro de um projeto estético e ideológico das décadas de 1930 e 1940. Barros está dialogando o tempo todo com sua tradição e com seus contemporâneos e, portanto, não está criando nada novo ou extraordinário. Segundo Goiandira de F. Camargo (1996), podemos observar que certo traço de paródia, de humor reflexivo e uma “inocência construtiva”, que Manoel de Barros utiliza, o aproxima de Oswald de Andrade. Para Frederico Barbosa (1990), o livro que estreia o poeta sul-mato-grossense, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), ressalta uma forte influência oswaldiana da leitura de *Memórias sentimentais de João Miramar*, uma vez que esta obra é escrita em capítulos-poemas, e a de Manoel de Barros é, quase que estritamente, composta de poemas narrativos. Para além dessas questões já colocadas por Camargo e Barbosa, podemos observar uma epígrafe de Oswald de Andrade no poema *Caderno de aprendiz* do livro *Menino do mato*, no qual Manoel de Barros faz referências diretas sobre suas influências poéticas. A epígrafe “Poesia é a descoberta das coisas que eu nunca vi”, de Oswald de Andrade, se reflete nos trechos do poema barreano:

1
 Eu queria ser banhado por um rio como um
 sítio é. [...]
 Eu escorresse desembestado sobre as grotas
 e pelos cerrados como os rios.
 Sem conhecer nem os rumos como os
 andarilhos.
 Livre, livre é quem não tem rumo.
 2
 Invento para me conhecer. [...]³⁷

Assim, os diálogos de Manoel de Barros com sua tradição ficam evidenciados. Seja na quebra da metrificação, no verso livre, ou mesmo pelas temáticas regionais/nacionais, e pela forte presença das questões sociais. Nessa perspectiva, é por meio do projeto estético do Modernismo que os artistas modernos constroem críticas à modernidade. Modernidade esta que, de acordo com Alain Touraine (2002), apresentou-se como a *anti-tradição*, a derrubada das convenções, dos costumes e das crenças, a saída dos particularismos e a entrada no universalismo, ou ainda, a saída do estado natural e a entrada na idade da razão.

Miguel Sanches Neto (1997), ao analisar a obra de Manoel de Barros, vislumbra uma aproximação com João Cabral de Melo Neto, evidenciando a valorização que ambos fazem de “elementos impuros”. Para o autor, enquanto João Cabral de Melo Neto é reconhecido como poeta da secura, da lucidez e da racionalidade, cuja técnica versava escrever até que os ossos das palavras brilhassem nos olhos do leitor; Manoel de Barros, por outro lado, prefere o estado de podridão da linguagem, o estado intermediário das coisas, o Verbo travado no canto de um pássaro, a loucura do vocábulo ou dos sujeitos. Para ambos os poetas, a palavra desvenda todo um universo que está oculto e que sempre estará para a fria lógica da análise.

Para Waleska Martins³⁸, é inevitável a correspondência entre Manoel de Barros e João Guimarães Rosa. “O canto desse pássaro encurta o dia” assim teria iniciado um suposto e breve diálogo entre o poeta Manoel de Barros e o ficcionista João Guimarães Rosa. Manoel de Barros, que se nomeia como “pantaneiro de chapa e cruz” e “puro de corixo e vazante”, não esconde a profunda admiração pelo já consagrado escritor mineiro. Em certa ocasião,

³⁷ BARROS, 2010, p. 457.

³⁸ In: A poética de Manoel de Barros atravessa gerações: do modernismo ao contemporâneo. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/108.pdf>. Acesso em: 02/07/2017.

declarou-se “impregnado” pelo autor, e de tal modo se impregnou da *ars poetica* de Rosa, que ainda confessa dever a ele, dentre outros escritores, a coragem para romper com as limitações gramaticais. Diversos recursos de linguagem empregados por Guimarães Rosa estão presentes na poesia de Manoel de Barros, o que demonstra um denominador comum entre os processos composicionais dos dois autores, tais como: a) o poder da palavra, isto é, o verbo demiúrgico, pelo qual se recria e transcria o mundo; b) a representação cultural do espaço poético; c) o emprego de palavras que vão do erudito ao popular; d) o neologismo.

Outra questão que vai influenciar a produção literária de Manoel de Barros, tanto no que diz respeito às escolhas estéticas quanto às escolhas de seus temas, é o contexto internacional, em que questões colocadas pela então modernidade, ou o que Ulrich Gumbrecht (1998) chamou de a modernização dos sentidos, vão redimensionar o contexto artístico mundial. Segundo Gumbrecht, durante a segunda metade do século XIX, a acumulação de inovações, experimentos e efeitos estéticos, todos os quais parecem já postos em ação pela crise da representatividade³⁹, acabam tendo um forte impacto sobre o campo hermenêutico. Segundo o autor, há múltiplos sintomas de um crescente desequilíbrio nesse eixo vertical que costumava conectar a “superfície meramente material dos significados” à “profundidade espiritual do significado”.

Nessa perspectiva, Gumbrecht ressalta a nova atenção, por exemplo, que o Simbolismo poético confere ao layout de textos impressos (ou manuscritos) e aos sons da linguagem falada, e mostra que os significantes agora adotaram uma porção de funções, sobretudo estéticas, que transcendem a função de representar sentido.

Para Gumbrecht, o que os historiadores culturais chamam de “Alto modernismo”, o momento dominado pelas “vanguardas históricas” da primeira e segunda década do século XX, é o nível mais radical nessa perda do equilíbrio entre significante e significado. Segundo o autor, nunca antes estiveram os poetas tão convencidos de estar desempenhando a missão histórica de ser “subversivos” ou mesmo “revolucionários”, o que pode, ao menos em parte, explicar o enorme prestígio das vanguardas entre os intelectuais de hoje.

Em vez de tentarem preservar a possibilidade de representação e de apontarem para os problemas crescentes como o princípio da representabilidade, os surrealistas e os dadaístas, os futuristas e os criacionistas se tornaram cada vez mais decididos a romper com a função

³⁹ A expressão ‘Crise da representatividade’ aqui é entendida a partir do entendimento de Foucault (1999), para quem tal crise se concretiza na medida em que as ciências humanas tomam consciência que não é possível considerar apenas uma única representação como verdadeira, uma vez que o observador que faz a representação é um sujeito passível de múltiplas interpretações.

da representação. Isso significa que a modernização epistemológica, da qual a crise inicial da representação artística e literária era uma parte, termina produzindo uma dinâmica autodestrutiva no sistema artístico, autodestrutiva ao menos em relação às funções representacionais tradicionais da arte e da literatura. Contudo, Gumbrecht ressalta que problematizar, ao renunciar às funções de representação, é apenas um lado do movimento artístico e literário do Alto modernismo.

Podemos perceber, ainda, no tocante ao projeto estético e ideológico da obra de Manoel de Barros, outros pontos fortes do projeto modernista. Como, por exemplo, algumas abordagens que se aproximam dos conceitos filosóficos “mundo cotidiano” e “mundo vida” que, por sua vez, vão colocar em debate a noção de verdade/realidade e a relação objeto/sujeito, ou melhor, o rompimento da tradição com uma perspectiva estática dessa relação objeto/sujeito e a ressignificação dessa relação nas artes e na literatura.

Os conceitos de “mundo cotidiano” e “mundo vida” desempenharam um papel considerável na filosofia fenomenológica e na sociologia desde os anos 1920. No entanto, para Grumbrecht, analisar tais conceitos implica uma dupla restrição em relação ao que o autor já havia estudado antes sobre “Problemáticas da vida cotidiana”. Exclui, em primeiro lugar, a pré-história filosófica da cisão entre “verdade” e “realidade”, que se poderia considerar, obviamente, como mais um capítulo da pré-história do fascínio atual pelo “cotidiano”. Em segundo lugar, os conceitos fenomenológicos “mundo cotidiano” e “mundo da vida” são apenas uma das diversas linhas de pensamento que estão convergindo nesse fascínio. Dessa forma, a pré-história especificamente filosófica do fascínio pelo cotidiano é apenas um elemento dentro de um complexo amálgama de linhas de pensamento que ainda estão por ser analisadas. Nessa conjuntura, o autor ressalta que escreve seu ensaio pautado nos conceitos filosóficos citados acima, no gênero acadêmico da história conceitual que, segundo ele, se tornou uma especialidade alemã nas últimas décadas do século XX.

A nova noção de “realidade”, que não era mais sinônimo da noção de “verdade”, emergiu, da mudança de visão sobre a relação entre o mundo dos objetos e o homem como seu observador, uma nova relação em que ambas as instâncias não poderiam mais manter-se a uma distância que fora até ali aceita como garantia para a “objetividade do conhecimento”. Segundo Gumbrecht, o que se manifestou no clima epistemológico da década de 1890, na Europa, foi feito durante um longo processo que culminou com o colapso do paradigma sujeito/objeto como padrão básico para a produção de conhecimento. Com o desaparecimento da bem equilibrada bipolaridade entre sujeito e objeto, o mundo dos objetos

deixou de ser “dado” como um mundo de signos, abriu-se um espaço para experimentos intelectuais e artísticos que podem ser chamados metaforicamente de “desregulação do signo”. A poesia simbolista, por exemplo, fez com que o valor da materialidade dos significantes transcendesse a simples função de articular o significado.

A exemplo da herança que este novo entendimento trouxe para a atualidade, temos a poesia de Manoel de Barros, na qual o poeta busca sempre atribuir aos objetos novos significados, levando o leitor a refletir sobre si no exercício de pensar este objeto para além dos signos que lhe foram atribuídos, pois como bem coloca Manoel de Barros (2010, p. 302): “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis:/ Elas desejam ser olhadas de azul /– Que nem uma criança que você olha de ave. Despertar no leitor um outro olhar que veja para além da realidade “dada e acabada” é uma das inquietações de Manoel de Barros. O poeta busca com sua poesia a subjetivação do objeto por meio de suas múltiplas experiências do vivido de seu leitor.

Nesse cenário epistemológico e intelectual emergiu uma nova disposição de aceitar como “reais” fenômenos que não podiam ser definidos como existentes independentemente da mente humana. Essa nova disposição abriu a brecha entre o “conhecimento verdadeiro” sobre o mundo dos objetos e as “realidades” produzidas pela mente humana, com base em suas subjetividades.

Ao se observar no ato de observação, em primeiro lugar, um observador que consegue se ver criticamente, torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea como uma condição complexa de sua própria percepção do mundo. Se, em segundo lugar, o novo observador, auto-reflexivo, sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular, fica evidente que, pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um “mundo real” existente, cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiências e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. (FOUCAULT, 1999).

No que diz respeito à noção de “verdade”, podemos ainda levar em conta os estudos de Reinhart Koselleck (2006) sobre a “temporalização” ou mesmo sobre a “aceleração do tempo” no século XIX, com a situação da crise de representabilidade. A tese, segundo a qual a temporalização é motivada por uma crise de representabilidade que, por sua vez, recua até a emergência do observador auto-reflexivo, implica, como consequência, aquilo que chamamos de “tempo histórico”, ele mesmo um cronótopo historicamente específico e, nesse

sentido, um cronótopo bastante recente. Trabalhar o tempo como agente de mudança não é uma função nova, no interior do tempo histórico, não se pode imaginar que quaisquer fenômenos estão livres de mudança e isso leva à aceitação geral da premissa de que períodos históricos diferentes não podem ser comparados por quaisquer padrões de qualidade meta-histórica. Nesse sentido, cada presente precisa ser experienciado tanto como uma modificação pelo seu passado quanto como sendo potencialmente modificado pelo seu futuro, compreendendo que o tempo histórico gera a possibilidade estrutural de modalização temporal. Cada uma das três dimensões do tempo pode ser imaginada do ponto de vista de duas outras dimensões: o presente como futuro do passado e como passado do futuro, o futuro como passado de um futuro remoto e como presente do futuro, o passado como futuro de um passado remoto e como presente do passado. À medida que o tempo histórico parece ser posto em movimento por tantos impulsos convergentes, não é mais possível pensar o presente como um intervalo de continuidade. Para o cronótopo do tempo histórico, o presente transforma-se naquele “instante imperceptivelmente curto”, naquele lugar estrutural em que cada passado se torna futuro. Mas é também o lugar, e isso talvez seja a mais importante consequência da temporalização do século XIX, em que o papel do sujeito conecta-se ao tempo histórico. (KOSELLECK, 2006).

Aparentemente, a capacidade de construir realidades e de enfrentá-las não vinha necessariamente acompanhada da capacidade de conceituar esse ainda não familiar estilo de experiência. Essa própria conceituação se deu como uma crítica filosófica e uma reformulação do paradigma sujeito/objeto. Insistindo no aspecto de que toda cognição se fundamenta em formas intelectuais especificamente humanas, Gumbrecht (1998) parte das análises de Edmund Husserl, que enfatizava a “transcendência” do mundo dos objetos em relação à mente humana e negava a possibilidade de observar diretamente o mundo dos objetos.

O que Husserl, portanto, definia de único objeto não-transcendental possível de experiência, ou seja, a descrição das estruturas e mecanismos interiores pelos quais a mente humana constitui realidades e, ao mesmo tempo, a impressão de que elas são “objetivas”. Segundo Gumbrecht, esse projeto transformar-se-á, nas décadas seguintes, numa reconstrução filosófica do “sujeito transcendental”, “transcendental” referindo-se aqui a elementos e estruturas da consciência humana que Husserl considerava não serem nem individualmente nem historicamente específicos. Sob a mudança de sua motivação ética a

filosofar, já no final de sua vida, o autor finalmente substituirá o “sujeito transcendental” pelo conceito de “mundo da vida”.

Gumbrecht defende que os conceitos de “mundo cotidiano” e “mundo da vida”, tal como emergiram dos debates filosóficos do início do século XX, eram semanticamente similares àquilo que Henri Bergson circunscrevera como uma esfera intermediária da realidade, mas, ao mesmo tempo, conotavam, de algum modo, a preocupação em ver as realidades sócias como “fatos”. A chamada “revolução conservadora” que pode ser vista, em parte ao menos, como uma reação à experiência geracional da Primeira Guerra Mundial, era a nova dimensão pragmática dos conceitos articuladores das “realidades intermediárias”. Como um nome na historiografia cultural, a revolução conservadora abrange os primeiros trabalhos filosóficos de Martin Heidegger, assim como os precedentes ideológicos do nazismo, as posições neoclássicas na discussão estética.

Amiúde seus argumentos em prol de uma retomada do fundamento ontológico, projetavam-se com plena consciência de como era impossível restabelecer o paradigma sujeito/objeto e a excentricidade do homem em relação ao mundo. O capítulo introdutório de *Ser e tempo*, de Heidegger (2006), e a primeira reação bastante positiva, de Husserl, foram os exemplos mais notáveis dessa posição. Pois, segundo Gumbrecht, desde as suas primeiras aparições, o conceito de “mundo da vida” implicou uma ambiguidade que nunca recebeu um esclarecimento sistemático definitivo. Referia-se, às vezes, às situações culturais e sociais historicamente específicas. Mas “mundo da vida” também marcou a ambição de identificar aspectos transculturais e meta-históricos da existência humana, algo como seu “denominador comum”.

Há um paralelismo estrutural entre essa preocupação com os “arquifenômenos da humanidade” e a ideia heideggeriana de uma penetração a partir do ser no Ser, cuja possibilidade Heidegger definiu em *Ser e tempo* como privilégio e destino da existência humana. Gumbrecht (1998) destaca, em sua leitura sobre Heidegger, que, no caminho impressionantemente complexo da auto-reflexividade, que devia levar do ser ao ser, o leitor de Heidegger encontra duas vezes a noção “forma cotidiana de existência” como duas significações surpreendentemente diferentes. No início de sua argumentação, Heidegger assinala que a análise filosófica referir-se-á à forma cotidiana de existência, e não à alguma de suas formas específicas. Essa decisão parece ser motivada, ao menos em parte, pela atitude anti-intelectual da revolução conservadora, por meio da desconfiança que nutre em relação à sofisticação acadêmica intelectual.

Se o primeiro sentido de “forma cotidiana de existência” marca um valor positivo como contrapartida de uma forma criticada de intelectualidade, o segundo sentido parece, na concepção de Gumbrecht, referir-se diretamente àquelas formas da civilização moderna que Heidegger desprezava, mas articula sobre elas um juízo negativo de valor:

O Homem está sempre presente, mas de modo tal que já desaparece toda vez que a existência reclama uma decisão. Como o Homem, porém, produz todo julgamento e toda decisão, ele retira a responsabilidade de cada ser aí individual. Sempre foi o Homem que o fez, e, portanto, pode se dizer que foi ninguém que o fez. Na forma cotidiana de existência a maioria das coisas ocorre através daquilo do qual devemos dizer que ninguém foi responsável por ele. Assim o Homem retira a pressão do Ser-aí em sua forma cotidiana. (Idem, 2006, p. 142).

Contrastando com a concepção de Heidegger, a motivação, sobre a qual o conceito de “mundo vida” tornou-se importante para Husserl, era duplamente paradoxal. Por mais que a ideia de Husserl, a de um “a-priori histórico universal”, fundamentada no que Gumbrecht chamou de “história interior”, tenha se aproximado de uma posição central da revolução conservadora, o autor evidencia que a sua guinada final rumo a uma filosofia do mundo da vida não significou uma ruptura radical no seu pensamento. Mais propriamente, como já foi mencionado, o conceito de “mundo da vida” era um substituto do “sujeito transcendental”, que estava ocorrendo sob o impacto da situação histórica específica.

O que podemos reter como condição importante, para o nosso uso contemporâneo dos conceitos de “mundo da vida” e “mundo cotidiano”, é o fato de que eles emergiram da cena intelectual dos anos 1920, revelando uma tripla ambiguidade: uma ambiguidade em suas conotações que, especialmente em *Ser e tempo*, de Heidegger, estendia-se entre a solidez de uma existência não-intelectual e a superficialidade do mundo moderno; uma ambiguidade em sua função epistemológica que, segundo Gumbrecht, poderia residir em uma crítica de todas as certezas cognitivas, tal como haviam sido garantidas pelo paradigma sujeito/objeto, mas que poderia também ser um protesto contra a perda dessas mesmas certezas, uma ambiguidade, finalmente, em sua referência que, em alguns casos, visava a situações historicamente específicas e, em alguns outros casos, a um “a-priori meta-histórico” como terreno comum para todos os fenômenos culturais e historicamente específicos.

Nessa conjuntura, Grumbrecht (1998) ressalta que o “mundo da vida cotidiana” significará o mundo intersubjetivo que existia muito antes do nosso nascimento,

experienciado e interpretado por outros, nossos predecessores, como um mundo organizado. Agora ele é dado à nossa experiência e interpretação.

Toda interpretação desse mundo está baseada num patrimônio de experiências prévias e daquelas que nos foram transmitidas pelos nossos pais e professores e que, na forma de conhecimento à mão, funcionam como um esquema de referência. Contudo, para melhor entendermos o conceito de “vida cotidiana” e “mundo vida”, Gumbrecht nos chama atenção para os escritos de Alfred Schütz que, segundo o autor, foi o que melhor delineou, com mais clareza, do que todos os seus predecessores dos anos de 1920 a 30, a distinção entre a descrição de mundos sociais historicamente particulares e as especulações sobre seu possível fundamento meta-histórico.

Embora seja difícil descobrir uma coerência terminológica definitiva a esse respeito, Gumbrecht apresenta a perspectiva de Schütz, não obstante dos demais teóricos que já discutimos aqui; para o autor, o homem nasceu num mundo que existia antes de seu nascimento, e este mundo é um mundo pré-constituído e pré-organizado, cuja estrutura particular é o resultado de um processo histórico e é, por conseguinte, diferente para cada cultura e sociedade. Alguns aspectos, contudo, são comuns a todos os mundos sociais, porque eles estão enraizados na condição humana. Parece haver uma tendência, nos escritos de Schütz, a usar o termo “mundo vida” para designar “aspectos enraizados na condição humana” e reservar o termo “mundos cotidianos” para denotar culturas e sociedades particulares. Essa tendência foi enfatizada pelas decisões terminológicas básicas nos escritos de Thomas Luckmann, antigo aluno de Schütz, que escreveu com base em manuscritos inacabados. Mas a ambiguidade semântica nunca foi removida definitivamente.

Schütz (1970) tornou disponíveis, para o estudo sociológico, as práticas do conhecimento corrente das estruturas sociais das atividades cotidianas, circunstâncias práticas, atividades práticas e raciocínio sociológico prático. É sua realização original ter mostrado que esses fenômenos possuem propriedades e características próprias e, por isso, constituem por si mesmo um campo legítimo de indagação. Contudo, Gumbrecht defende que a legitimidade filosófica dessa pretensão se torna precária por causa das três principais diferenças entre a sociologia do conhecimento e a etnometodologia, de Schütz. Em primeiro lugar, a etnometodologia não se interessa por nenhum tipo de especulações sobre um fundamento meta-histórico dos mundos cotidianos historicamente específicos; em segundo lugar, ela focaliza muito mais as técnicas e estratégias através das quais se inventam novamente, a cada embate social, as condições estruturais para a interação, do que as

estruturas institucionais que supostamente transcendem situações sociais específicas; em terceiro lugar, reiterando a negação da possibilidade de qualquer observação objetiva de fora, a etnometodologia desenvolveu uma sofisticação impressionante na auto-observação dos sociólogos.

Para Gumbrecht, é sobretudo a terceira perspectiva a responsável pela estranha denominação “etnometodologia”. Os etnometodologistas pretendem descrever os métodos pelos quais os membros de uma sociedade “fazem sentido” nos embates sociais, assumindo uma postura, a mais semelhante possível, aos modos empregados pelos etnógrafos na descrição de culturas estrangeiras. No entanto, o autor ressalta que há um ponto de convergência interessante entre a tendência corrente a uma prática reflexiva na etnografia e a etnometodologia sociológica, uma convergência que ultrapassa o sentido pretendido pelo nome etnometodologia e que tem sido entrementes reconhecida do lado dos etnógrafos. Enquanto os etnometodologistas tentam tomar distância como observadores de suas próprias sociedades, os etnógrafos experienciam a impossibilidade de tomar essa distância, mesmo em relação às culturas que costumavam ser vistas como estrangeiras. Para Gumbrecht, ambos os casos podem evidentemente ser identificados como sequelas tardias do colapso do paradigma sujeito/objeto, de onde advinha a frequente referência ao “sujeito descentrado”, e a questão que o autor nos coloca é até que ponto os estudos atuais não estão tão solidamente enraizados nesse paradigma.

Mas se o interesse emergente pelos mundos cotidianos, como realidades intermediárias ou realidades socialmente construídas, constitui um paralelismo óbvio entre as nossas reações contemporâneas a essa crise e as reações em torno de 1900, existe uma diferença igualmente interessante nos meios pelos quais ambas as reações tentam compensar a perda da exigência de objetividade. Enquanto a crise epistemológica, do final do século XIX, suscitou toda espécie de especulações sobre um denominador comum para os mundos cotidianos historicamente específicos, o equivalente contemporâneo parece ser uma sofisticação ilimitada em auto-reflexividade.

Para Grumbrecht, a consciência, de quão impossível se tornara a retomada de um território ontologicamente estável, gerou a ontologia dos anos 20, e a consciência, de quão impossível é agir como um observador externo/objetivo, transformou o observador auto-reflexível no herói da atualidade. Em ambas as situações, a reminiscência de uma “realidade verdadeira” não-mediada era mantida no horizonte, ganhando o status de um sublime estético, o status daquilo que jaz além das capacidades perceptivas do observador. As

ambições literárias dos etnógrafos reflexivos, ao aludirem à autenticidade perdida, podem ser vistas como um eco remoto das funções que Heidegger atribuía à arte e à literatura no desvelamento do Ser.

Uma diferença, entretanto, que moralmente é muito favorável à situação contemporânea, é a divergência nas suas orientações políticas predominantes. Enquanto os conceitos de mundo cotidiano e mundo da vida foram produtos da revolução conservadora da década de 1920, a etnografia reflexiva apresenta-se como anti-imperialista quase por definição e como totalmente preocupada com tudo o que se puder encontrar à margem da hegemonia cultural.

Nessa conjuntura, acreditamos que a poética de Manoel de Barros não está dissociada dessa conjuntura internacional, muito pelo contrário, ao nos aprofundarmos nas referências filosóficas de Manoel de Barros percebemos que ele está em sintonia com todas as questões que levantamos.

Os conceitos de "mundo vida" e "mundo cotidiano" foram de suma importância para analisar a forma como Manoel de Barros articula aspectos do cotidiano em sua obra. Quando pensamos o modo de vida do pantaneiro, a relação dos sujeitos com os objetos e com o próprio lugar em si, é algo que já está consolidado nas experiências de vida dos antepassados; quando refletimos sobre esse modo de vida, algo pronto e acabado nos vem no imaginário. Ou seja, existe uma representação do que é ser pantaneiro e de como é a vida no Pantanal que está associada à condição humana, uma interpretação feita pelo outro, que representa o olhar do civilizado para o não civilizado. Contudo, Manoel de Barros, por meio de sua obra, cria uma nova significação para o modo de vida pantaneiro, baseando-se no modo de vida do "mundo cotidiano", no qual o poeta dá importância às culturas e meios sociais particulares da região. E, assim, força seu leitor a fazer uma reflexão sobre tudo o que foi determinado e propõe um olhar para a vida cotidiana de outra maneira. Tomemos, como exemplo, *Lides de campear*:

Na *Grande Enciclopédia Delta-Larousse*, vou buscar uma definição de pantaneiro: "Diz-se de, ou aquele que trabalha pouco, passando o tempo a conversar."

Passando o tempo a conversar pode que se ajuste a um lado da verdade; não sendo inteira verdade. Trabalha pouco, vírgula.

Natureza do trabalho determina muito. Pois sendo a lida nossa de a cavalo, é sempre um destampo de boca. Sempre um desafiar. Um porfiar inerente. Como faz o vacurau.

No conduzir de um gado, que é tarefa monótona, de horas inteiras, às vezes de dias inteiros – é no uso de cantos e recontos que o pantaneiro

encontra o seu ser. Na troca de prosa ou de montada, ele sonha por cima das cercas. É mesmo um trabalho na larga, onde o pantaneiro pode inventar, transcender, desorbitar pela imaginação.

Porque a maneira de reduzir o isolado que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distâncias e lembranças, é botando enchimento nas palavras. É botando apelidos, contando lorotas. É, enfim, através das vadias palavras, ir alargando os nossos limites.

Assim, o peão de culatra é bago-de-porco – porque vem por trás. Pessoa grisalha é cabeça de paina. Cavalo corredor é estufador de blusa. Etc. etc.

Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. O velho quase-animismo.

Mas na hora do pega-pra-capar, pantaneiro puxa na força, por igual. No lampino do sol ou no zero do frio.

Erroso é pois incutir que pantaneiro pouco trabalha. Ocorre que enxertar a vaca a gente não pode ainda. Esse lugar é difícil de se exercer pelo touro. Embora alguns o tentem.

Vaca não aceita outro que não seja o touro mesmo. O jeito é ficar reparando a cobertura e contando mais um bezerro daquele ato.

Só por isso se diz que boi cria o pantaneiro.⁴⁰

Manoel de Barros começa o poema com um verbete do dicionário que traz uma definição do Pantanal, que antecede a existência de muitos pantaneiros, e ao longo do poema vai desconstruindo, a partir de um olhar sensível para o seu cotidiano e de sua experiência e interpretação, pois como é sabido, Manoel de Barros residiu no Pantanal durante a sua infância, na qual o interpretava como um lugar abandonado e não civilizado e depois, quando adulto, volta para tomar conta da fazenda que recebeu como herança de seu pai. Assim é praticamente toda a obra de Barros. O poeta está sempre construindo um novo significado para os seres inúteis, a partir de um olhar reflexivo sobre as experiências vividas no lugar do abandono, como Barros gosta de chamar.

A vida cotidiana pantaneira é a grande inspiração para os temas das obras de Manoel de Barros, à medida que é o tema da sua própria vida. Vocabulário, modo de vida, personagens e objetos pantaneiros compõem a obra do poeta, que ganham nela um outro significado. Neste sentido nos interessa pesquisa e entender os caminhos que Manoel de Barros (enquanto artista/literato) percorre para produzir a sua obra.

A relação entre sujeito/objeto é um dos principais pressupostos da obra de Manoel de Barros, o poeta está sempre requisitando do seu leitor/observador uma atividade reflexiva, assim as coisas têm para a narrativa de Barros a função de levar seu leitor à transcendência.

⁴⁰ BARROS, M. (1985). *Livro de Pré-coisas*. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. (2010, p. 208).

Tanto o cenário nacional como o internacional, trabalhados neste tópico, formam o conjunto de uma civilização que constitui uma rede de forças e de saberes complementares, no qual Manoel de Barros constrói o seu pensamento plástico. O esforço verdadeiramente interessante consiste, não em descobrir as analogias existentes entre formas de pensamento autônomo, mas, pelo contrário, em determinar a originalidade irredutível dos principais tipos de pensamentos, geradores de sistemas adequados de expressão. Em suma, o que estamos querendo chamar atenção é que o pensamento estético de Manoel de Barros é construído a partir de um contexto sóciohistórico no qual ele está inserindo, mas o fato de ele estar dialogando, o tempo todo, com a sua geração, não tira a originalidade de sua obra. Interessamos analisar como Manoel de Barros organiza o seu pensamento plástico por meio da construção de sua obra.

2.2 A NARRATIVA BARRENIANA: TEMAS E PERSONAGENS

Como já foi discutido no início deste capítulo, analisaremos os principais temas e personagens que compõem a narrativa de Manoel de Barros, pois são esses objetos de figuração que dão Forma ao pensamento plástico do poeta. Nessa perspectiva, buscaremos compreender de que forma o poeta articula tais conceitos ao longo de sua escrita, por meio de seus personagens decadentes, pela descrição do modo de vida não “desenvolvida”, ou ainda, por meio da representação de um Pantanal rico nas grandezas do ínfimo, mas abandonado pelo processo modernizante. Assim, os personagens e as narrativas do poeta estão sempre dialogando com a margem.

Manoel de Barros fundamenta seu processo criativo em sua própria experiência de vida, seja por meio de suas memórias de infância, de quando vivia no Pantanal, ou por meio de suas experiências de vida fora do Pantanal que, por sua vez, vai ser a grande responsável por redimensionar a noção de tempo do poeta. O Pantanal, dantes lugar do atraso, aparece com uma nova significação na obra do poeta. Barros nos proporciona, por meio de sua obra, uma reflexão sobre as formas de existência do ser e sua relação com o tempo histórico.

Os personagens e temas da obra de Manoel de Barros são recorrentes, aparecem em mais de um livro. Essa recorrência, por vezes, nos dá a sensação de estarmos sempre lendo o mesmo livro. Utilizaremos dessa recorrência para delimitar nossa abordagem, e trabalharemos com os personagens e temas que são mais retomados ao longo da narrativa barreniana.

O primeiro grande personagem de Manoel de Barros é ele mesmo. Um dos traços marcantes na obra de Barros é que ela é autobiográfica, portanto, seu principal personagem é ele mesmo. Como declara em entrevista ao jornalista André Luis Barros⁴¹, “o tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro”, e na perspectiva de Maria Cristina de Aguiar Campos (2007), o tema do poeta é sempre ele mesmo: “Ele é um narcisista: expõe o mundo através dele mesmo. Ele quer ser o mundo, e pelas inquietações dele, desejos, esperanças, o mundo aparece. Através de sua essência, a essência do mundo consegue aparecer”. (Idem, p, 166).

O seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), é dividido em quatro partes: Cabeludinho; Postais da cidade; Retratos a carvão e Informações sobre a musa. Trata-se de um livro de irreverência, humor e de diálogo com grandes nomes da Literatura nacional e internacional, fatores que vão marcar fortemente sua obra.

Segundo Waleska Martins⁴², o nascimento de Cabeludinho foi *a la* Mário de Andrade, longe dos matos românticos de Iracema. A heroína alencariana segue seu destino como guerreira lendária e mítica. Já o anti-herói macunaímico possui a preguiça como diretriz e vive a cansativa sina de um herói sem *nenhum caráter*. Cabeludinho, também protagonista de uma saga considerável, encontra em sua natureza a rebeldia de quem desafia Deus ao matar Amassa barro e desaprende o que lhe é ensinado

Cabeludinho

1.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial

– Vai desremelar esse olho, menino!

– Vai cortar esse cabelão, menino!

Eram os gritos de Nhanhá.⁴³

⁴¹ BARROS, André Luís. O tema de minha vida sou eu mesmo. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, Entrevista, Rio de Janeiro, 24 ago. 1996. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/barroso4.html>>. Acesso em: 26/11/1997.

⁴² MARTINS, Waleska R. M. O. A poética de Manoel de Barros atravessa gerações: do modernismo ao contemporâneo. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/108.pdf> acessado em 02/07/2017. Acesso em: 10/10/2017

⁴³ BARROS, M. (1937). *Poemas concebidos sem pecado*. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. (2010, p. 11).

A trajetória do jovem que se descobre poeta caminha nas lembranças do Pantanal e do Rio de Janeiro, em meio às recordações de quando ainda menino, memórias de infância. Vários autores concordam que Manoel de Barros sente necessidade de si e se despedaça em vários eus-líricos, seus personagens, embora alguns existam para além da realidade ficcional, são sempre uma representação de si, da forma como Barros enxerga o mundo, ou da forma como ele quer retratar o mundo. Sua poética é repleta de encontros e desencontros, cuja proposta salienta a fusão conturbada entre a memória e o corpo entre a linguagem rasgada, erótica e a pudica palavra.

No trajeto pessoal de Cabeludinho, descrito em Poemas concebidos sem pecado, encontra-se uma sarcástica estrutura tipicamente parnasiana: *Carta acróstica*. O tom é irônico, a melodia, pouco acentuada, e a seleção vocabular busca provocar inquietação; assim, o poeta Manoel de Barros ressalta sua porção modernista ao ironizar a produção metricamente perfeita dos Parnasianos:

6.
Carta acróstica:
“Vovó aqui é tristão
Ou fujo do colégio
Viro poeta
Ou mando os padres ...”

Nota: Se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço.⁴⁴

Ao longo de toda essa primeira parte do livro, dividida em onze poemas, fica evidenciado o caráter biográfico de Cabeludinho, a história do personagem se cruza com a história do poeta. Assim, são os personagens de Manoel de Barros um misto de suas experiências vividas com seu imaginário. Em outro trecho do poema diz: “Nhanhá está aborrecida com o neto que foi estudar no Rio / e voltou de ateu / – Se é pra desaprender, não precisa mais estudar (...) / Nhanhá choraminga: / – Tá perdido, diz que negro é igual com branco!”⁴⁵. Aqui o personagem retoma traços da biografia do poeta e introduz o que será um dos grandes temas de sua obra, a crítica social, cunhada, sobretudo, nas desigualdades sociais.

⁴⁴ BARROS, M. Idem. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. (Idem, p.14).

⁴⁵ Ibid., p. 16.

Em Postais da cidade, segunda parte do livro *Poemas concebidos sem pecado*, composto por sete poemas, o poeta constrói a imagem da cidade de Corumbá, por meio de fontes populares, personagens locais que, por sua vez, determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística. Vale ressaltar que tudo que Manoel de Barros escrever, depois deste livro, vai sempre retomar questões, temas e personagens que aqui foram trabalhados. Portanto, a forma que Manoel de Barros escolheu para relatar e apresentar a cidade, por meio da fala popular, das práticas ditas amorais, demonstra a sua forma de ver o mundo, o homem e as relações humanas. Analisemos o primeiro poema desta segunda parte:

O ESCRÍNIO

Um poeta municipal já me chamara a cidade de escrínio.
 Que àquele tempo encabulava muito porque eu não
 sabia o seu significado direito.
 Soava como escárnio.
 Hoje eu sei que escrínio é coisa relacionada como joia,
 cofre de bugigangas...
 Por aí assim.
 Porém a cidade era em cima de uma pedra branca enorme.
 E o rio passava lá em baixo com piranhas camalotes pescadores e
 lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.
 Primeiro vinha a Rua do Porto: sobrados remontados na ladeira,
 flamboyants, armazéns de secos e molhados
 E mil turcos babaruches nas portas comendo sementes de
 abóbora...
 Depois, subindo a ladeira, vinha a cidade propriamente dita, com a
 estátua de Antônio Maria Coelho, herói da Guerra do Paraguai, cheia
 de besouros na orelha
 E mais o Cinema Excelsior onde levavam um filme de Tom Mix
 35 vezes por mês.
 E tudo o mais.
 Escrínio entretanto era a Negra Margarida
 Boa que nem mulher de santo casto:
 Nanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia
 – Mijo de véia não disaparta nosso amor, né benzinho?
 – Yes!
 Um dia Nanhá Gertrudes fazia bolo de arroz.
 Negra Margarida socava pilão.
 E eu nem sei o que fazia mesmo.
 Veio um negro risonho e disse sem perder o riso:
 – Vãobora comigo, negra?
 E levou Margarida enganchada no dedo pra São Saruê.
 Daí eu fiquei naquele casarão que tinha noites de medo.
 Nanhá sonhava bobagens que eu fugi de casa pra ser chalaneiro no
 Porto de Corumbá!

O mijo de Nhanhá sentia, no pingar, um vazio inédito e fazia uma
lagoinha boa no mosaico...
Desse tempo adquiri a mania de mirar-me no espelho das águas...⁴⁶

A forma como Manoel de Barros relata, no poema, as riquezas da cidade, demonstra o seu olhar poético. O que podemos perceber como belezas da cidade não é uma percepção comum ao olhar exterior sobre o belo, e o que de fato seriam as riquezas da cidade, mas sim um esquema suficientemente rico de organização do campo perceptivo do poeta, isto é, um corte do contínuo indistinto da percepção em função de uma atribuição de valores de uso de representação. Manoel de Barros, ao poetizar sobre as situações precárias das pessoas e da cidade, está evidenciando o seu pensamento político. Seu olhar de ex-militante de esquerda o leva a uma outra percepção do belo, carregado de significações.

Segundo Francastel (1970), a arte não se encontra necessariamente nas obras que se propõem como finalidade o Belo. Não só não basta querer criar para consegui-lo, mas é uma ilusão acreditar que seja possível criar diretamente a beleza. Consideramos como belas as obras mais carregadas de sentido, aquelas que, a posteriori, transportam os valores mais altos de uma cultura, seja no domínio das técnicas, seja no das ideias. O belo não é anterior à obra, não está dado, o belo não é fixo e não constitui uma finalidade, o belo é constituído à medida que ganha significados por parte do artista. A arte confere uma significação suplementar a objetos cujo modo de existência não é determinado por ela. Isto vale tanto para as obras puras da imaginação como para os objetos materiais, temas, ou até mesmo personagens, tornados portadores de uma mensagem por uma determinada sociedade, e é exatamente nessa conjuntura que se encontram os personagens da obra de Manoel de Barros, cada objeto figurativo que compõe a obra e traduz a percepção de plástica de Barros.

No poema O Escrínio, Manoel de Barros traz várias referências para pensar a cidade de Corumbá, desde o vocabulário popular, descrição das ruas e um pouco do universo de alguns personagens, inclusive o dele próprio. O nome do poema faz referências a um lugar que guarda joias, porém as joias que Barros apresenta não são nada convencionais, começando pela presença dos couros fedidos até o mijo de Nhanhá Gertrudes. As joias apresentadas por Barros são coisas sem importância, um cinema que só passa filme repetido e uma estátua de um herói que é habitada por besouros.

⁴⁶ BARROS, M. (1937). Poemas concebidos sem pecado. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. (2010, p. 20).

No poema A Draga, da segunda parte do livro, personagens importantes e representativos do pensamento estético de Manoel de Barros são trabalhados. Todos os temas desse poema, inclusive o seu personagem principal, o Mario-pega-sapo, serão trabalhados posteriormente pelo poeta ao longo de sua obra. A “draga” representa o abrigo dos marginalizados como podemos observar no poema a seguir:

A Draga
 A gente não sabia se aquela draga tinha nascido ali, no Porto,
 como um pé de árvore ou uma duna.
 – E que fosse casa de peixes?
 Meia dúzia de loucos e bêbados moravam dentro dela, enraizados
 em suas ferragens.
 Dos viventes da draga era um o meu amigo Mário-pega-sapo.
 Ele de noite se arrastava pela beira das casas como um caranguejo
 trôpego
 À procura de velórios.
 Gostava de velórios.
 Os bolsos de seu casaco andavam estufados de jias.
 Ele esfregava no rosto as suas barriguinhas frias.
 Geleia de sapos!
 Só as crianças e as putas do jardim entendiam a sua fala de furnas
 brenhentas.
 Quando Mário morreu, um literato oficial, em necrológio
 caprichado, chamou-o de Mário-Captura-Sapo!
 Ai que dor!
 Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial.
 Queria *captura* em vez de *pega* para não macular (sic) a língua
 nacional lá dele...
 O literato cujo, se não engano, é hoje senador pelo Estado.
 Se não é, merecia.
 A vida tem suas descompensações.
 Da velha draga
 Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as expressões: *estar*
na draga, *viver na draga* por *estar sem dinheiro*, *viver na miséria*.
 Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de Holanda
 Para que as registre em seus léxicos
 Pois que o povo já as registrou.⁴⁷

Os personagens do poema são os loucos, bêbados, putas e crianças que são reportados a partir do tema da miséria, pobreza e abandono social. Estar na draga é estar na miséria e este é um estado natural do lugar, pois ninguém explica como esta miséria

⁴⁷ BARROS, idem, p. 20-21

se instaurou ali. Mario-Pega-Sapo aparece novamente no poema Mário Revisitado⁴⁸, personagem que desperta no poeta seu olhar para as práticas anormais. No *Livro sobre nada*, Barros (1996) o compara com os arúspices, sacerdotes romanos que adivinhavam o futuro, remexendo no altar as entranhas de seu inimigo, o que dá a Mário um certo status de grandiosidade, em que a população enxergava apenas um louco que abria sapos com canivetes e frequentava velórios. Manoel de Barros tenta mostrar algo mais, algo de belo na anormalidade e diz: “Tentei descobrir na alma de Mário algumas coisas mais profundas do que não saber nada sobre as coisas profundas. / Consegui não descobrir.”(Idem, p. 351).

Outra questão que podemos ressaltar nesse poema é a defesa de uma linguagem coloquial e ao mesmo tempo uma crítica à linguagem normativa. Manoel de Barros faz questão de usar o vocabulário local, sem sinônimos. Obviamente uma escolha estética também muito comum nesse momento. Embora esta seja uma constante na obra de Manoel de Barros, em *Livro sobre nada*, ela tem um enfoque maior, pois este como já foi dito se apresenta como uma crítica ao parnasianismo.

O parnasianismo é um movimento de origem francesa, que chega ao Brasil por volta da segunda metade do século XIX e perdura-se com muita força até o advento da Semana de Arte Moderna em 1922. Caracterizado por defender a objetividade no trabalho dos temas abordados, o escritor parnasiano deve tratar os temas baseando na realidade, mas deixando de lado o subjetivismo e a emoção. Marcado pelo caráter impessoal, a visão do escritor não deve interferir na abordagem dos fatos e há uma valorização da estética e busca da perfeição. A beleza da poesia está em si e, portanto, deve ser perfeita do ponto de vista estético. O poeta parnasiano deve evitar a utilização de palavras da mesma classe gramatical em suas poesias, buscando sempre o uso de uma linguagem rebuscada e um vocabulário culto para ter rimas esteticamente ricas além da valorização da metrificacão, ou seja, tudo que Manoel de Barros mais abomina em sua poesia. Representante da valorização da ciência e do positivismo, o parnasianismo é constantemente criticado na obra de Barros que é fortemente engajado na crítica ao cientificismo e ao processo modernizante.⁴⁹

Nessa perspectiva, podemos perceber como traço marcante da poética de Manoel de Barros o uso da primeira pessoa nos poemas, conferindo-lhes um caráter pessoal e o

⁴⁸ BARROS, M. (1996). *Livro sobre nada* (1996). In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya. (2010, p. 350).

⁴⁹ Sobre o tema, ver SILVA, F. M. da. (2012).

uso de um vocabulário próprio da região do Pantanal. Quando perguntado, que elementos influenciaram a sua formação poética, em entrevista a Jose Otávio Gizzo para a revista *Grifo*, Barros (1992, p. 307) declara:

[...] Sobre elementos que influenciaram a minha formação, afora essa inaptidão para o diálogo, talvez um sentimento dentro de mim do fragmentário, laços rompidos, o esborôo da crença ainda na adolescência, saudade de Deus e de casa, ancestralidade bugra, nostalgia da selva, sei lá. Necessidade de reunir esses pedaços decerto fez de mim um poeta. [...]. Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eus perdidos e ofendidos. Sinto quase orgasmo nessa tarefa de refazer-me. Pegar certas palavras já muito usadas, como as velhas prostitutas, decaídas, sujas de sangue e esterco – pegar essas palavras e arrumá-las num poema, de forma que adquiram nova virgindade. Salvá-las, assim, da morte por clichê. [...]

Nessa entrevista, Manoel de Barros evidencia que sua poesia é sempre uma junção dos seus eus e que está ligada às suas experiências vividas. Declara ainda seu gosto pelas palavras relegadas pela norma culta. O uso das palavras na poética de Manoel de Barros tem uma significação própria, cada palavra escolhida para compor o poema traz consigo um sentido próprio que não está ali simplesmente para compor o poema ou trazer a rima perfeita. As palavras representam as coisas e, ao serem utilizadas no poema, evocam a subjetividade por trás do pensamento estético de Manoel de Barros.

A linguagem no poema é o poetizar de si mesma, como que num exercício de metalinguagem. Exercício esse muito comum na obra de Manoel de Barros. Assim, quando lemos, por exemplo, os versos de Manoel de Barros: “As coisas tinham para nós uma desutilidade poética. / Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber”⁵⁰, somos colocados num espaço poético que nos obriga a redimensionar nossos hábitos de leitura, desacomodando os valores convencionais de nossa relação com o mundo. A “desutilidade” enunciada pelo poeta não é apenas uma palavra inventada para surpreender, mas, sobretudo, uma re-invenção do funcionamento da linguagem e de seu papel objeto de figuração dentro do poema, ou seja, material carregado de sentidos. E é, justamente por meio dessa linguagem, que o pensamento estético do poeta se manifesta na obra.

Sua obra é metapoética, ou seja, o poeta está preocupado com o próprio fazer poético, característica que pode brevemente ser analisada nos vocábulos que o poeta escolhe como, por exemplo, “Tratado”, “Livro” e “Gramática”, que estão diretamente ligados à palavra,

⁵⁰ BARROS, M. (1996). Livro sobre nada. In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya. (2010, p. 329).

indicando, portanto, a metalinguagem. Essa preocupação com a linguagem está em toda a sua obra. Há outros títulos sugestivos como: *Livro sobre o nada*, *Matéria de poesia*, *Poemas concebidos sem pecado*, *Livro de pré-coisa*, entre outros. Assim, na conjuntura da construção dessa narrativa focada na inovação da linguagem, os personagens da obra de Manoel de Barros são construídos, sempre enredados na proposta de uma metapoesia.

Se a narrativa de Manoel de Barros está fortemente calcada no movimento modernista, que visava a uma crítica ao parnasianismo por meio de uma renovação da linguagem, seus temas e personagens estão igualmente voltados para uma crítica sociocultural ao processo modernizante, que exclui tudo que é considerado inútil. Nas coisas inúteis e abandonadas, coisas do chão está a matéria de poesia de Manoel de Barros.

Nessa perspectiva, os personagens de Barros são sempre pessoas decadentes que vivem na miséria e nos becos. Prostitutas como Maria-pelego-preto e Antoninha-me-leve, bêbados, vagabundos e loucos como Catre velho e Bola-sete e Mário-pegasapo, e pessoas que vivem à toa como os andarilhos, marcam a poética de Barros.

Maria-Pelego-Preto, do livro *Poemas concebidos sem pecado* (1937), é um dos personagens mais irreverentes de sua obra, por trazer questões eróticas e de extrema miséria humana escancarada, como veremos no poema que se segue:

Maria-Pelego-Preto

Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, era abundante de pelos no pente.

A gente pagava pra ver o fenômeno.

A moça cobria o rosto com um lençol branco e deixava pra fora só o pelego preto que se espalhava quase até pra/cima do umbigo.

Era uma romaria chimite!

Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...

Um senhor respeitável disse que aquilo era uma indignidade e um desrespeito às instituições da família e da Pátria!

Mas parece que era fome.⁵¹

O poema fala da miséria humana, demonstra a condição submetida à moça pelo próprio pai e revela extrema sensibilidade diante do fato. A paródia, fortemente marcada pela ironia, vertente utilizada como mecanismo crítico pelos modernistas, aparece na poética de Barros de maneira contundente e, por vezes, sutil. Esse poema, que se encontra no subtítulo Portais

⁵¹ BARROS. (1937). *Poemas concebidos sem pecado*. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. (2010, p. 22).

da cidade, é entendido como uma apresentação do que se vai encontrar na cidade de Corumbá, marcada por ser o portal do Pantanal e divisa com a Bolívia, lugares considerados decadentes e longe da civilização, como podemos perceber no poema Antoninha-me-leva:

Antoninha-me-leva

Outro caso é o de Antoninha-me-leva:
Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os
vaqueiros tem vez que de três e até quatro comitivas
Ela sozinha!

Um dia a preta Bonifácia quis ajuda-la e morreu.
Foi enterrada no terreiro com o seu casaco de flores.
Nessa noite Antoninha folgou.
Há muitas maneiras de viver mas essa de Antoninha era
de morte!

Não é sectarismo, titio.
Também se é comido pelas traças, como os vestidos.
A fome não é invenção de comunistas, titio.
Experimente receber três e até quatro comitivas de
boiadeiros por dia!⁵²

Antoninha também aparece no *Livro sobre nada* e no poema Um filósofo de beco, o poeta fala de Bola-sete em Um filósofo do beco, no qual retoma Antoninha como uma eminência dos becos de Corumbá. Segundo Barros, o beco é um lugar que eleva o homem até o seu melhor aniquilamento. Ao mesmo tempo que o poeta humaniza seres naturais e exalta o lugar, ele coisifica os seres humanos, numa tentativa de desconstrução de signos tão valorizados com a modernidade.

Há um tom de denúncia social nos poemas apresentados, mas, em sua grande maioria, esses personagens decadentes aparecem como contraponto social, mostrando a grandeza que existe nas coisas decadentes, como podemos observar no poema sobre Catre-Velho, do *Livro sobre nada* (1996):

8.
Catre-Velho é um traste pessoal à toa.
Nossa mãe falava:
Não vale um cabelo.
Não serve nem pra remendo.
Só presta pra cantar e tocar violão.

⁵² Idem, p. 29-30.

Catre-Velho ensinava: A voz de um cantador tem que
chegar a traste para ter grandezas...

Ele tinha uma voz de harpas destroçadas.⁵³

Podemos observar no poema acima um exemplo de análise a partir de elementos desconstrutivos do ser. No poema que descreve Catre-Velho, um ser admirado por Barros, os adjetivos atribuídos ao personagem constroem uma imagem de um *traste*. O personagem de Catre-Velho é a representação da margem da sociedade. A única coisa para a qual Catre-Velho serve é cantar e tocar violão e, mesmo assim, destaca Barros que sua voz é de harpas destroçadas. Mas Catre-Velho nos ensina que temos que nos diminuir para alcançar as grandezas. Nessa conjuntura, Catre-Velho assim como Bola-sete, que aparecem em diferentes momentos na obra de Manoel de Barros⁵⁴, trazem a exaltação do viver à toa, do ser inútil. Eles nos ensinam a ser pessoas melhores.

Uma vez que grande parte dos modelos da vida privada no século XIX é inseparável das circunstâncias econômicas e sociais criadas pela indústria na modernidade, algumas formas de afirmação das identidades dos indivíduos emergiram com o surgimento da multidão. Portanto, marcar a diferença e exaltar as singularidades dos personagens desse lugar é o reverso da massificação, vai em direção oposta a todo o processo modernizante da sociedade imediatista e industrializada.

No trecho do poema a seguir, Manoel de Barros evidencia esse contraste entre o olhar do civilizador sobre a vivência local, totalmente desprendida da concepção de tempo moderno, onde não há espaço para o viver atoamente. Tomemos o poema:

DONA MARIA

Dona Maria me disse: não aguento mais, já tô pra comprar uma gaita,
me sentar na calçada, e ficar tocando, tocando

– Mas só pra distrair?

– Que mané pra distrair! O senhor não está entendendo?

– Entendo. A senhora vai ficar sentada na calçada, de vestido sujo,
cabelos despenteados, esquelética, a soprar uma gaitinha rouca, não é?(...)

Com pouco a senhora estará balofa, inchada de cachaça, os lábios como
cogumelos

Sua boca vai cair no chão

⁵³ BARROS. (1996). Livro sobre nada. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 332).

⁵⁴ O autor faz referências ao personagem Bola Sete em três poemas diferentes ao longo de sua obra, dois no *Livro sobre nada* (1996) e um em *Ensaio Fotográfico* (2001). (Idem, p. 339 e 352).

Uma lagarta torva pode ir roendo seus lábios superiores pelo lado de fora
 Um moleque pode passar a esfregar terra em seu olho
 Ligeiro visgo começará a crescer de seus pés [...]
 – Epa moço! eu não queria dizer tanto. Só pensei de comprar uma gaita, me sentar na calçada e ficar tocando, tocando... até
 Por favor, moço, mande esses meninos embora pra casa/deles. O senhor já me largou na sarjeta, já fez crescer visgo no meu pé, e agora ainda manda os moleques me xingarem... ⁵⁵

A narrativa compõe a parte ‘Postais da Cidade’. Nesse poema, Manoel de Barros começa o discurso inserindo, gradativamente, elementos da personagem que inicia o diálogo queixando-se da vida. No entanto, impregnado de uma visão pessimista do futuro de Dona Maria, o poeta desmantela diante da personagem o caminho que irá percorrer, e insere imagem por imagem, como que quem conta um filme trágico.

Diante de seus olhos, Dona Maria experimenta a infelicidade de se ver jogada na sarjeta das ruas, crê nos meninos malditos que perturbam sua mente, acionando e presentificando o aniquilamento da personagem. Manoel de Barros trabalhou a linguagem líquida, o discurso de podridão, o vocábulo abjeto para apresentar ao leitor, antes mesmo que pudesse acontecer a saga trágica de Dona Maria.

Nos pressupostos e manifestos modernistas, a presença da inovação artística, em todas as suas formas, é condição irrevogável. Tem-se, nesse sentido, a necessidade da superação dos limites estabelecidos pela sociedade academicista da época. Contudo, de maneira contundente, os modernistas procuravam refutar qualquer estrutura que desencadeasse uma normatização, uma regularização no campo das letras. Em suma, podemos dizer que os escritores modernos possuíam sensibilidade aguçada para perceber as vibrações que iam de encontro às suas propostas de uma linguagem inovadora.

Nesse sentido, atribuímos à forma que Manoel de Barros escolhe para retratar sua crítica ao modo de vida imediatista, por meio da exaltação ao modo de vida pantaneiro, a uma demanda do movimento modernista, que é tão evidente quanto a sua crítica social e a sua crítica a linguagem. Tanto a escolha de seus temas como de seus personagens fazem parte da estruturação de uma linguagem própria de Manoel de Barros, eles marcam o traço de sua poética e constituem-se, assim, o seu projeto poético.

Até agora focamos os personagens do primeiro livro publicado de Manoel de Barros, porque como ele mesmo declara em entrevista, tudo que escreve depois é sempre

⁵⁵ BARROS. (1937). Poemas concebidos sem pecado. In: *Poesia Completa* (2010, p.22).

decorrente desta obra, como algo que faltou acrescentar. A nossa escolha se deu em recorrência de serem esses personagens emblemáticos da obra como um todo, estão no primeiro livro, mas percorrem outros livros ao longo da trajetória poética de Manoel de Barros. Partindo dessa premissa, analisaremos, por fim, Bernardo da Mata, o maior e mais recorrente personagem de Manoel de Barros. Por ser o mais recorrente e transpassar praticamente toda a obra do poeta, acreditamos que ele seja o personagem que melhor traduz o pensamento estético de Manoel de Barros.

Bernardo sintetiza a nossa análise dos personagens e temas da obra de Manoel de Barros. Acredita-se que todos os personagens apresentados até aqui existiram, de alguma maneira, para além da realidade ficcional, mas nada pode ser provado, com exceção de Bernardo da Mata, um personagem que existiu para além da realidade do simbólico. Trabalhou com o pai de Manoel de Barros desde os seus dezessete anos, segundo declaração de Manoel de Barros, em entrevista concedida ao filme *Língua de Brincar*⁵⁶. Seus pais procuravam alguém para cuidar de sua tia louca que não aceitava ninguém, além de um cachorro. Bernardo apareceu, procurando emprego na fazenda, mas quando o pai do poeta observou sua tia louca interagindo com Bernardo, que era mudo de nascença, o contratou.

A segunda parte do *Livro das pré-coisas* (1985), intitulada O Personagem, funciona como uma espécie de lugar que Manoel de Barros reserva para falar de seu personagem. Bernardo é apresentado logo no primeiro poema intitulado 1. No presente. Contudo, no desenrolar desta parte do livro, composta por dez poemas, Bernardo assume outras personalidades. Ora é apresentado a partir de uma voz interior, ora o poema é escrito em primeira pessoa, atribuindo assim um sentido de pessoalidade que torna difícil dissociar o poeta do personagem. Ora aparece como andarilho, figura que também tem um peso simbólico muito grande na obra de Manoel de Barros. Ora aparece como um ser vegetal, mineral e até mesmo coisal, como denomina Manoel de Barros. Assim, Bernardo simboliza o Pantanal, simboliza as pessoas inúteis e, sobretudo, representa o próprio poeta enquanto matéria e tema da sua própria obra.

Analisemos o primeiro poema de O Personagem:

⁵⁶ Filme disponibilizado com o livro de BRANCO, Lucia Castello. *Caderno I. Coleção Amor Ímpar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

1. NO PRESENTE

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era.
Veio de longe com sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-
garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas assistiram seu
nascimento.

Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de chuva e bosta
de ave é seu chapéu. Sementes de capim, algumas, abrem-se de
suas unhas, onde o bicho-de-porco entrou cresceu e já voou de asa
e ferramentas.

De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus cacos
de vidro, seus espelinhos – nascem pregos primaveris!

Não sabe se as vestes apodrecem no corpo senão quando elas
apodrecem.

É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. Seu instinto seu
faro animal vão na frente. No centro do escuro se espraia.

Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase
inaudível. É que tem uma caverna de pássaros dentro de sua
garganta escura e abortada.

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a botação de
um ovo de jacaroa. Sonda com olho gordo e hulha quando o sáurio
amolece a ovejuna. Escuta o ente germinar ali ainda implume dentro
do ventre. Os embriões do ovo ele vislumbra prazenteiro. Ri como
fumaça. Seu maior infinito!

Quando o corpo do sáurio se espicha no areão, a fim de
delivrar-se, Bernardo se ilumina. Pequena luzerna no pavio de seu
olho brandeia. A jacaroa e ele se miram imaculados. A própria
ovura!

Passarinhos do mato bentevi jáo-ferreira sentam no ombro
desse bandarria para catar imundícias orvalho insetos.

Só da de banda.

Nos fundos da cozinha onde se jogam latas de vermes ávidos,
lesma e ele se comprazem. Teias o alcançam. Largatas recortam
seu dólma verde. Formigas fazem-lhe estradas...

Unge com olho as formigas.

No pátio cachorro acua ele. (Pessoas com ar de quelônio
cachorro descompreende) Galinhas bicoram seu casco.

Mal desenxerga.

(Nem mosca nem pedrada desviam ele de ser obscuro.)

Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorjeado por perto.
Com as mãos aplaina as águas.

Deus abrange ele.⁵⁷

Num primeiro momento do poema, percebemos que a biografia do poeta se funde um pouco com a do personagem e, assim, Bernardo se multiplica para dar sentido aos inúmeros alter-egos do poeta, como afirma o próprio Manoel de Barros em entrevista à *Folha de São Paulo*⁵⁸.

⁵⁷ BARROS. (1985). Livro de pré-coisas. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 211).

⁵⁸. Manoel de Barros cisca “Grandezas do Ínfimo”. Disponível em:

Depois, Manoel de Barros segue relatando aquilo que mais chamou atenção em Bernardo, o seu estado de traste. Apoderado pelo chão, ele representa a total integração com a natureza. Vale ressaltar que a integração do homem com a natureza, numa tentativa de desprendimento do materialismo, é uma das ideias forças da obra de Manoel de Barros. A integração de Bernardo é tanta que ele fala em língua de folha e tem uma caverna de pássaro dentro da garganta. Segundo entrevista concedida a Pedro Cezar, para a filmagem do longa *Só dez por cento é mentira*, Manoel de Barros (2010) e outros ex-funcionários da fazenda afirmam que os pássaros pousavam nos ombros de Bernardo e os peixes pulavam em suas mãos. Mesmo sendo mudo, ele assobiava como os pássaros e imitava sons da natureza, gestos que, na perspectiva de Manoel de Barros, faziam da sua ausência de voz uma dádiva, como podemos observar no poema extraído do *Livro da Ignorãças*:

Bernardo é quase árvore.
 Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem
 de longe.
 E vem pousar em seu ombro.
 Seu olho renova as tardes.
 Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho:
 1 abridor de amanhecer
 1 prego que farfalha
 1 encolhedor de rios – e
 1 esticador de horizontes.
 (Bernardo consegue esticar o horizonte usando três
 fios de teias de aranha. A coisa fica bem
 esticada.)
 Bernardo desregula o poente.
 (Pode um homem enriquecer a natureza com sua
 incompletude?)⁵⁹

Em diversos momentos de sua obra, Manoel de Barros usa as incompletudes humanas para enfatizar as maiores riquezas do homem, como é o caso da referência que o poeta faz ao compositor Beethoven, que vai produzir aquilo que seria a sua obra-prima, a nona sinfonia, após perder a audição. No caso de Bernardo, sua incompletude completa a natureza. Em outro trecho de sua obra, Barros afirma: “Bernardo nem sabia que houvera recebido o privilégio do abandono. / Ele fazia parte da natureza como um rio faz, como um sapo faz, como o ocaso faz.”⁶⁰

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrd/fq2811200116.htm> Acesso em: 30/11/2007.

⁵⁹ BARROS. (1993). O livro das ignorãças. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 322).

⁶⁰ BARROS. (2010). In: *Poesia Completa*. (2010, p. 451).

Todavia, Manoel de Barros⁶¹ associa essa integração total de Bernardo com a natureza ao seu total desapego às coisas materialistas. Inclusive, sempre que questionado em entrevista sobre a pessoa de Bernardo enquanto pessoa real, o poeta enfatiza o fato de Bernardo não ser apegado ao ter. O desapego material é outra questão constante na obra do poeta, e certamente uma herança de sua militância no Partido Comunista, que o personagem Bernardo também retoma e que é tão cara ao poeta. Tanto que no terceiro poema dessa mesma parte, O Personagem, Bernardo aparece representando o andarilho como podemos ler nos trechos a seguir:

Prospera pouco no Pantanal o andarilho. Seis meses, durante a seca, anda. Remói caminhos e descaminhos. Abastece de perna as distâncias. E, quando as estradas somem, cobertas por águas, arrancha.

[...] Enquanto as águas não descem e as estradas não se mostram, Bernardo trabalha pela boia. Claro que resmunga. Está com raiva de quem inventou a enxada. E vai assustando o mato como um feiticeiro.

Os hippies o imitam por todo o mundo. Não faz entretanto brasão de seu pioneirismo. Isso de entortar pente no cabelo intratável ele pratica de velho. A adesão pura à natureza e a inocência nasceram com ele. Sabe plantas e peixes mais que os santos.

Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo.

Porque já desde nada, o grande luxo de Bernardo é ser ninguém. Por fora é um galalau. Por dentro não arredou de criança. É ser que não conhece ter tanto que inveja não se acopla nele.⁶²

Andarilho é um ser feito de horizontes, não está apegado a nada. Neste sentido, a pessoa de Bernardo, mesmo não sendo andarilho na vida real, é a perfeita expressão desse ser. Pois, tal qual um andarilho, Bernardo “É homem percorrido de existências”⁶³. Sem dúvida, o interesse de Manoel de Barros pela figura do andarilho está relacionado à possibilidade que o personagem oferece de recuperação desse olhar poderoso capaz de identificar a importância das coisas em pequenos fragmentos, nas coisas simples, rasteiras. No Pantanal, durante a cheia, muitos caminhos são desconstruídos, portanto, os andarilhos desse lugar nunca andam por caminhos certos, pré-estabelecidos, a caminhada é sempre um desbravamento, assim como o fazer poético. Considerando a poesia como uma aventura errática, compara-a com a existência dos andarilhos: “[...]. Os andarilhos não andam por

⁶¹ Cf. CASTELLO, José. In: *Revista Agulha*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castell11.html>
Acesso em: 08/06/2012.

⁶² BARROS. (1985). Livro de pré-coisas. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 214 – 215).

⁶³ Idem. (1989). O guardador de águas. Idem. (2010, p. 240).

caminhos traçados. Eles fazem seus caminhos. Mas não sabem aonde chegar. E se um dia chegam, eles nem desconfiavam.”⁶⁴

O andarilho representa a insignificância, o abandono, representa tudo que está à margem da sociedade capitalista e que quase nunca é percebido. E quando vistos é sempre por uma perspectiva negativa. Em contrapartida, Manoel de Barros enxerga na figura do andarilho o belo. A inocência perdida. Manoel de Barros questiona se existe outro ser que conseguiria se desapegar totalmente do consumo. Um andarilho não tem *ter* apenas *ser*. Sua casa é o caminho que trilha e o chão em que dorme. Para Barros, esse ser está tão próximo da natureza que “as andorinhas, pelo que sei, consideram os andarilhos como árvores.”⁶⁵

Para Manoel de Barros, nesta sociedade cada vez mais imediatista, torna-se preciso Ser no tempo e no espaço do não ter. Ao contrário da inveja do mendigo, no conto de Mia Couto, eis que “o grande luxo de Bernardo é ser ninguém. [...]. Tanto que inveja não se acopla nele”. Na verdade, “o andarilho é um anti-piqueteiro por vocação. Não tem nome nem relógio” como se o tempo que é a matéria e a própria metafísica se unissem nessas duas cadeias intertextuais. O tempo do relógio não tem função para o andarilho, tal qual é para todos os habitantes do Pantanal, o que predomina é o tempo social.

Manoel de Barros sugere que devemos conhecer um pouco sobre a fisiologia dos andarilhos para poder avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre ele; conhecer a relação desse homem com as águas, árvores, aves e pedras; saber, segundo Barros, em quanto tempo ele pode permanecer em suas condições humanas antes de se apoderar do chão e começar a adivinhar, como podemos ler no poema a seguir:

O ANDARILHO

Eu já disse quem sou Ele.
 Meu desnome é Andaleço.
 Andando devagar eu atraso o final do dia.
 Caminho por beiras de rios conchosos.
 Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
 Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
 (Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)
 Não tenho pretensões de conquistar a inglória perfeita.
 Os loucos me interpretam.
 A minha direção é a pessoa do vento.
 Meus rumos não têm termômetro.
 De tarde arborizo pássaros.
 De noite os sapos me pulam.

⁶⁴ BARROS, em entrevista concedida à Ana Cecília Martins, 2005, p. 13.

⁶⁵ BARROS. (2011). O fazedor de amanhecer. In: *Poesia Completa*. (2010, p 477).

Não tenho carne de água.
Eu pertenco de andar atoamente.
Não tive estudamento de tomos.
Só conheço as ciências que analfabetam.
Todas as coisas têm ser?.*
Sou um sujeito remoto.
Aromas de jacintos me infinitam.
E estes ermos me somam.

*Penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergôntes como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriados por relentos como os lagartos. Saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. Saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar.⁶⁶

Conforme Barros, o andarilho aduba os escuros do chão, conversa pelo olho e escuta pelas pernas como os grilos. Ou seja, é um ser pronto à poema que aumenta as insignificâncias do mundo. No primeiro verso do poema “Eu já disse quem sou Ele”, fica evidenciado o caráter autobiográfico do andarilho. Tal qual Bernardo ele é uma vontade de ser do poeta. Quando questionado em entrevista concedida a Heloisa Godoy e Ricardo Câmara sobre Bernardo Manoel de Barros declara:

Bernardo há de ser uma vontade em mim da inocência perdida. Uma vontade em mim do primitivo. Uma vontade em mim da despalavra. Uma vontade de conhecer o mundo só pelo rumor das palavras. Bernardo é a palavra encostada à natureza. Encostada aos mitos. Encostada à invenção. Talvez tudo que dentro de mim quer ser natência, quer se pré-coisa. Bernardo me lembra Tirésias, o cego adivinho de Édipo. Tirésias podia prever através do voo dos pássaros os caminhos de Édipo. Ele tem a sabedoria das fontes. Quero esclarecer que Bernardo não é um heterônimo, não é um pseudônimo, não é ficção. Se trata de um ser humano aonde a poesia mora. Ele existe e está pronto a traste e está pronto a poema. Bernardo faz o papel de meu guieiro. Ele já me ensinou a conversar com as águas, com as árvores, com as aves. E me ensinou a não saber mais nada. (Agora eu já sei) Acho que tudo o que eu não tenho coragem de falar usando minhas palavras eu falo usando os silêncios de Bernardo.⁶⁷

⁶⁶ BARROS. (1996). Livro sobre nada. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 353).

⁶⁷ BARROS apud GODOY; CÂMARA. Revista *Cult*. Edição 15, Outubro de 1998, p. 04-09.

Talvez por isso Bernardo seja o principal personagem de Manoel de Barros, por traduzir em poesia tudo que Manoel de Barros desejou ser, apenas com a sua existência. Bernardo é a mais perfeita contradição a tudo que é considerado civilizado no mundo moderno. Bernardo não tem fetiche por mercadorias, o seu lixo está em não ser ninguém, em uma sociedade de identidades fragmentadas, em que somos cobrados o tempo toda a assumir uma identidade ideal para o mercado e, em função disso, muitas vezes passamos uma vida nos reafirmando, não ser ninguém é de certo um luxo.

Sendo Bernardo o guieiro de Manoel de Barros, todos os demais personagens e temas se fecham, ou melhor, se abrem nele. O andarilho, os loucos e todos os seres humanos abandonados, que vivem à margem da sociedade capitalista, trazem em suas construções as marcas de Bernardo. Esses personagens nos guiam ao entendimento da construção poética do olhar de Manoel de Barros para o ínfimo, para o lixo humano da sociedade capitalista. Pois, são eles que despertam, no poeta, sua vontade pelo primitivismo, a vontade de encontrar a origem, o que ainda não está corrompido pela modernidade. Nessa perspectiva, acreditamos que a volta de Manoel de Barros ao Pantanal, enquanto cenário, inspiração, personagem ou até mesmo enquanto expressão de seu pensamento, simboliza a volta aos primórdios.

O Pantanal traz sim uma perspectiva regional para a obra do poeta, uma vez que está dentro de um determinado espaço demarcado, mas, enquanto significante, ele representa a tentativa de busca ao primitivo. O Pantanal de Manoel de Barros é o lugar dos desacontecidos.

Sem dúvida, o interesse de Manoel de Barros pela figura do Andarilho está relacionado à possibilidade que o personagem oferece de recuperação desse olhar poderoso, capaz de identificar a importância das coisas em pequenos fragmentos. Nas transfigurações do poeta, é possível observar o mesmo interesse da criança pelo residual, a sombra e o que foi jogado fora. Tudo que não tem valor de mercado tem valor na poética de Manoel de Barros. São esses objetos figurativos que dão sentido ao pensamento estético do poeta.

De uma forma geral, os personagens de Manoel de Barros aparecem habitando lugares em decadência, como os becos, “terrenos sitiados pelo abandono, apropriados à indigência. Onde os homens terão a força da indigência”.⁶⁸ Mas, sobretudo são sempre alter-egos de

⁶⁸ BARROS. (1989). O guardador de águas. In: *Poesia Completa*. (2010. p. 262).

Manoel de Barros, pois como já afirmamos aqui, a obra de Barros é autobiográfica e, nessa medida, seus personagens e temas sempre remontam a voz interior do poeta.

No poema a seguir, retomamos alguns dos “pobre-diabos” recorrentes na obra de Manoel de Barros e que optamos por analisar, neste capítulo, justamente por darem significado aos inúmeros alter-egos de Barros, como podemos constatar em:

A Borra

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco
Do que as palavras que moram nos sodalícios –
tipo excelência, conspícuo, majestade.
Também os meus alter-egos são todos borra,
ciscos, pobre-diabos
Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha
– tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego
Preto etc.
Todos bêbados ou bocós.
E todos condizentes com andrajos.
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um
alter-ego respeitável – tipo um príncipe, um
almirante, um senador.
Eu perguntei:
– Mas quem ficará com os meus abismos se os
pobre-diabos não ficarem? ⁶⁹

Assim é composta a poesia de Manoel de Barros: palavras obscuras, pobre-diabos e abismos. Os principais traços que caracterizam a sua poética são a invenção, a criação, a "loucura da palavra". Sua literatura não reproduz a realidade, mas sim tende à criação de uma nova realidade em que o universo é recriado em benefício de uma disfunção do real. Cabe salientar que a obra de arte aqui é sempre entendida como uma figuração que está ligada a um determinado contexto social, mas não é o real.

O fazer poético de Manoel de Barros está associado ao errar o idioma, errar as coisas, ser errante, aventurar-se, nunca andar na trilha, ser agramático. Para Barros, é função da poesia a renovação da linguagem por meio do ser errante, pois não é possível renovar por meio da normatividade. Como podemos notar no poema Comportamento do livro *Ensaaios fotográficos*:

Não quero saber como as coisas se comportam.
Quero inventar comportamento para as coisas.

⁶⁹ BARROS. (2000). Tratado geral das grandezas do ínfimo. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 394).

Li uma vez que a tarefa mais lúdica da poesia é a
 de equivocar o sentido das palavras
 Não havendo nenhum descomportamento nisso
 senão que alguma experiência linguística.
 Noto que às vezes sou desvirtuado a pássaros, que
 sou desvirtuado em árvores, que sou desvirtuados
 para pedras.
 Mas que essa mudança de comportamento gentel
 para animal vegetal ou pedral
 É apenas um descomportamento semântico.
 Se eu digo que grotas é uma palavra apropriada para
 ventar nas pedras,
 Apenas faço o desvio da finalidade da grotas que
 não é a de ventar nas pedras.
 Se digo que os passarinhos faziam paisagens na
 minha infância,
 É apenas um desvio das tarefas dos passarinhos que
 não é a de fazer paisagens.
 Mas isso é apenas um descomportamento linguístico que
 não ofende a natureza dos passarinhos nem das grotas.
 Mudo apenas os verbos e às vezes nem mudo.
 Mudo os substantivos e às vezes nem mudo.
 Se digo ainda que é mais feliz quem descobre o que não
 presta do que quem descobre ouro –
 Penso que ainda assim não serei atingido pela bobagem.
 Apenas eu não tenho polimento de ancião.⁷⁰

O poeta estabelece uma relação direta com as coisas (em-si): chuva, árvores, pássaros, pedras, rio, telhado, lata, água, casa, lodo, formigas, rãs. Diante da inutilidade dos entes, redescobrimos a transitoriedade e a mutabilidade do ser. Manoel de Barros é o poeta do inutensílio, das gratuidades, do nada, dos pobres-diabos, dos andarilhos, dos tontos, dos bocós, das crianças, e dos bêbados. Mas é também o poeta que todos consideramos como sórdido, sujo, do lixo social. Porém, todas essas questões que compõem a ideia força da obra de Manoel de Barros, advindas de suas experiências vividas, como a infância no Pantanal e militância na juventude no Partido Comunista, compõem o seu pensamento estético. Entendemos, assim, que a sua poesia é sempre o resultado da forma como este poeta percebe o mundo, sua obra é a forma pela qual ele significa as coisas.

Para Manoel de Barros, a volta ao estágio inaugural só é possível pela poesia. A palavra poética é que pode dar acesso ao verdadeiro ser das coisas e de tudo, pois criação e palavra praticamente se confundem. Na poética de Barros, a recriação do mundo apresenta-se como uma possibilidade estética e existencial dos homens e, do poeta, em particular.

⁷⁰ BARROS. (Idem). In: *Poesia Completa*. (2010, p. 395-396).

Tal preocupação com o sujeito fragmentado que aparece como a marca do outro, numa visão existencialista, ou no sentido filosófico de *Ser e tempo*, de Martin Heidegger, tendo em vista a elevação de seres marginalizados pela sociedade, tais como loucos, bêbados, poetas, mendigos, o Mário Pega-Sapo, o Bernardo que virou árvore e os seus “nadifúndios”. Todos esses seres e escórias são aclamados na lírica manoelina, o que equivale dizer que a sua poesia possui resquícios da modernidade diante desse outro poetizado em sua obra, como Bernardo da Mata, ou o próprio poeta.

O poeta torna-se parte da obra por meio do Ser-coisa. Cada coisa (objetos, utensílios, personagens, animais, plantas) escolhida para fazer parte da obra, traz em si também a essência do poeta, pois ele se faz na poesia por meio da coisa. A forma com que Manoel de Barros entende a “coisa”, ou a função, e o caráter das coisas em sua obra, está muito próxima dos apontamentos que Martin Heidegger (s/d) faz em *A origem da obra de arte*, na qual, por sua vez nos coloca três questionamentos para que se possamos entender a *coisa* e, com isso, o caráter de *coisa* da obra. Em todos os três é possível fazer aproximações entre o poeta e o filósofo.

Primeiro, o autor parte do entendimento que uma simples *coisa* tem suas características. Mas as características não são a *coisa*, elas fazem parte das coisas, portanto, a *coisa* as tem. Sendo assim, “A coisa é como todos julgam saber, é aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades”. (Idem, p. 16). Neste ponto, a visão de Manoel de Barros das coisas também dialoga com a do filósofo. Manoel de Barros tal qual Heidegger questiona a estrutura sintática com que a língua permite explicar a coisa: sujeito e predicado. Ele sugere que talvez precisasse existir outra estrutura, que não a de causa e efeito, colocando sempre a *coisa* com seu predicado, pois não se percebe ambos separadamente: a percepção é única. Para o filósofo, não há um primeiro para depois um segundo. É a fonte comum mais original a *coisa* como suporte de suas características. Para ele, as explicações que se dão à *coisa*, ou como se as reconhece, vêm de um sistema que impede a visualização da *coisa em si*, do reconhecimento do que é a *coisa*. Como se ela fosse determinada antes de a conhecermos.

Em segundo, o autor ressalta, tal qual Barros, que um meio para se apreender a *coisa*, seria deixar o campo dela livre para que ela possa se mostrar, revelar seu caráter. Neste ponto, as percepções tomam conta do entendimento e a coisa em si também desaparece. Deve-se distanciar e afastar de tudo que foi dito e entendido previamente sobre a *coisa*.

Terceiro, a *coisa em si*, nuclearidade. Nosso reconhecimento da *coisa* por ela ter uma forma. Essa terceira definição sintetiza a matéria e a forma nos colocando ao encontro do

real conceito da coisa. A *coisa* é a matéria em uma forma, ou como diz Heidegger “A coisa é uma matéria enformada. [...] O caráter coisal da obra é manifestamente, a matéria é o suporte e o campo para a informação artística”. (Ibid, p. 19). Como bem pontua Manoel de Barros, é por meio da coisa que a essência da poeta se materializa, é preciso se coisificar, estar a ponto de coisa, para ser poesia. Tomemos como exemplo dois trechos de poemas de Manoel de Barros:

No que o homem se torne coisal – corrompe-se nele
os veios comuns do entendimento.
Um subtexto se aloja.
Instala-se uma agramaticalidade quase insana, que
empoema o sentido das palavras.
Aflora uma linguagem de defloramentos, um
inauguramento de falas.
Coisa tão velha como andar a pé
Esses vareios do dizer. [...]

[...] Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larcial, pedral etc.
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,
edênica, inaugural – [...] ⁷¹

Nos poemas acima a coisa ou o utensílio em forma de matéria perde seu uso para dar lugar a expressão do Ente. Ao torna-se o homem, coisa, ele passa a comunicar por meio de um entendimento do “Mundo”, ou seja, fala por meio dos sentidos e é ao mesmo tempo interpretado a partir das múltiplas experiências do vivido do leitor.

Manoel de Barros ressalta que sua poesia, enquanto obra de arte, deve ser sentida, portanto apreendida a partir dos sentidos. O que envolver passar pela experiência vivida de cada leitor. Como podemos observar neste verso do poeta: “Poesia não é para compreender mas para incorporar / Entender é parede: procure ser uma árvore.” ⁷²

Segundo Maria Heloisa Martins Dias (2009), a fusão visceral entre o real e a linguagem, palavras e coisas, colocadas numa sintaxe especial, impulsiona a poesia à auto-reflexividade, ou seja, a um espaço em que o dizer re-afirma sua própria feitura, explicitando-se como processo. Tornar a palavra uma coisa manipulável como um brinquedo e transformar as coisas existentes numa linguagem desconcertante se interpenetram no

⁷¹ BARROS. (1989). O guardador de águas. In: *Poesia completa*. (2010, p. 265-266).

⁷² Idem. Arranjos para assobio (1980). In: *Poesia Completa*. (2010, p.178).

espaço da poesia. Assim, tanto em relação à língua, enquanto instrumento do poético, quanto em relação à realidade social retratada, o intuito é o mesmo: virar do avesso as convenções, criar o despropósito, que, para o poeta, “é mais saudável do que o solene”.

Os acontecimentos insólitos instaurados na linguagem percorrem insistentemente a poesia de Manoel de Barros, de modo que os “delírios verbais” que “terapeutam” o sujeito poético, para usar os termos do poeta, revelam uma intensa pesquisa ou experimentação na linguagem. E aqui nos reportamos aos conhecidos neologismos criados por Manoel de Barros, poeta que reafirma uma linhagem literária, que nos é familiar, mesmo não explicitando essa herança, como, por exemplo, o diálogo implícito com Guimarães Rosa, que já citamos aqui.

Segundo Martins Dias (2009), quando lemos em meio às poesias afirmações como “E pois.”, “Isto seja”, “Fazia de conta?”, “Bugrinha boquiabriu-se”, estamos ouvindo outra voz infiltrada nessas falas. Contudo, a autora adverte que é preciso reconhecer que as poéticas de Guimarães Rosa e Manoel de Barros constituem dois universos singulares, embora com pontos de confluência para além de qualquer comparação forçada, como se amparadas, cada uma a seu modo, na naturalidade estética de seus projetos próprios. Mas, para ambos, sem dúvida, o revolver das raízes (do real e da linguagem) é ato fundamental, porque fundador de um universo novo. A autora acredita que para ambos, independentemente de qualquer intuito comparativo que buscasse estabelecer influências, o agenciamento revitalizador na operação com os signos linguísticos é, ademais de seu funcionamento poético, um ato de conhecimento. A concepção mitopoética, que enlaça o mundo concreto, e a palavra que o nomeia são essenciais em suas produções literárias: metamorfoses, revelações, sobressaltos, estranhezas, antíteses.

Manoel de Barros (2000) rompe com os limites do signo, procedimento em afinidade com outros, como a burla das convenções, a quebra do sério e solene, as inversões da lógica familiar, o investimento no lúdico, o corte com automatismos, enfim, é a poética de desarrumação da linguagem a existir em Barros como “terapia literária”, para que “expresse nossos mais fundos desejos” (p. 70), afirma o poeta na terceira parte de *O livro sobre nada*.

No entanto, Martins Dias questiona se o contínuo, talvez obsessivo impulso com que essa poética flagra a si mesma pela metalinguagem para se auto-explicar, não estaria diminuindo aquele espanto provocado pela sua poesia? Será que o despropósito, tão caro ao poeta, ao encontrar suas próprias justificativas, não passaria a ter propósito e, portanto, não estaria perdendo seus efeitos mais surpreendentes? Assim, em outro fragmento de *Livro*

sobre nada, lemos: “Escrevo o idioleto manaelês archaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso atrapalhar as significâncias” (p. 43). Para a autora, Manoel de Barros desponta, no fragmento, o jogo paronomástico entre os signos – idioleto/dialeto/idiotas – instaurado pelo poeta para trocar do próprio conceito que está definindo, isto é, a língua peculiar que singulariza o estilo ou “idioleto manaelês”. E a nota de rodapé vem acrescentar explicações a esse modo *archaico* de escrita, ressaltando-se a “desviação ortográfica” que permite a prática de formas alternativas, como “estâmagô” e “celeusma”. Por fim, concordamos com a autora no sentido de que estamos diante de um texto que exhibe a sua Poética, com maiúscula, porque corresponderia a uma conceituação a modelar as poesias, dotando-as de um ideário programático.

Nesse sentido, não é de estranhar encontrarmos na terceira parte do *Livro sobre nada*, mas sobretudo em *Menino do Mato*, o que poderíamos chamar de aforismos acerca do poético: breves notações ou sentenças que vão plantando reflexões sobre o poeta em seu papel perante a poesia. Existindo como fragmentos à parte e não estruturados sob a forma poética, esses textos acentuam aquela metalinguagem (linguagem cuja meta é atingir a si própria) de cariz explicativo, a investir com insistência na caracterização do código, do poeta e da poesia: “O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o / ilogismo”; “Meu avesso é mais visível do que um poste”; “Estilo é um modelo anormal de expressão: é estigma”; “Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia.” (BARROS, 2000, p. 40).

Em *Menino do mato*, penúltimo livro do poeta, ele retoma vários dos seus temas e personagens, mas sobretudo o caráter metalinguístico. Tomemos como exemplo a segunda parte do livro intitulada *Caderno de Aprendiz*. Já no início, Barros usa como epígrafe um verso do Oswald de Andrade que diz “Poesia é a descoberta das coisas que eu nunca vi”. E nessa mesma linha segue toda essa parte da obra, onde Barros declara: “Escrever o que não acontece é tarefa da poesia”; “Para cantar é preciso perder o interesse de informar”; “Os homens no seu abandono. / E as coisas inúteis ficam para a poesia”.⁷³

Em um dos aforismos poéticos pertencentes à série que constitui a terceira parte de *Livro sobre nada*, homônima do livro, a voz lírica de Manoel de Barros enuncia: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.”⁷⁴. Eis aí, imbricada nessa composição imagética, a presença explícita e bem

⁷³ BARROS. (2010). *Menino do mato*. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 457-466).

⁷⁴ Idem. (1996). *Livro sobre nada*. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 347).

marcada da reflexão metalinguística, aspecto que singulariza a sua poesia. Além disso, o trecho destacado manifesta um ponto medular do pensamento do poeta acerca do ser e do fazer da poesia, qual seja a concepção de que o poético advém de uma intervenção criativa nas formas habituais da linguagem. Em entrevista concedida a Martha Barros, o escritor Manoel de Barros declara:

Tudo, creio, já foi pensado e dito por tantos e tontos. Ou quase tudo. Ou quase tontos. De modo que não há novidade debaixo do sol – e isso também já foi dito. “Os temas do mundo são pouco numerosos e os arranjos são infinitos”. – falou Barthes. Então, o que se pode fazer de melhor é dizer de outra forma. É des-ter o assunto. Se for para tirar gosto poético, vai bem perverter a linguagem. Não bastam as licenças poéticas, é preciso ir às licencioidades. Temos de molecar o idioma para que ele não morra de clichês. Subverter a sintaxe até a castidade: isto quer dizer: até obter um texto casto. Um texto virgem que o tempo e o homem ainda não tenham espolegado. O nosso paladar de ler anda com tédio. É preciso propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios. Há que se encontrar a primeira vez de uma frase para ser-se poeta nela. Mas tudo isso é tão antigo como menino mijar na parede. Só que foi dito de outra maneira.⁷⁵

Podemos evidenciar nessa entrevista que repensar o fazer poético é um projeto estético de Manoel de Barros. Pois, mais importante que os temas de sua poesia são a forma de dizê-los, ou melhor, de Ser-los na obra. Para o poeta, todas as palavras (lata, pedra, rosa, sapo, nuvem) podem ser matéria de poesia. Só que as palavras, assim em *estado de dicionário*, não trazem a poesia, ou a anti-poesia nelas inerentes. O envolvimento emocional do poeta com essas palavras e o tratamento artístico que lhes consiga dar, é isso que, na concepção de Manoel de Barros, poderá fazer delas matérias de poesia.

Apesar da aparência de rusticidade e espontaneidade, marca de estilo articulada por meio do aproveitamento de particularidades do texto em prosa, do uso de coloquialismos e regionalismos e da apropriação dos temas da natureza e da simplicidade, a poesia barreniana insere-se na esteira de uma vertente poética mais racionalista, uma tendência cultivada por poetas que pensam os modos de se compor o poético e que introduzem a reflexão sobre os aspectos formais no seio do próprio tecido lírico, incorporando a metalinguagem como mecanismo legítimo de construção da poesia. De acordo com a definição de Gilberto Mendonça Teles (1979), esse mecanismo examina e recria aquilo que a linguagem cria.

⁷⁵ Entrevista concedida à Martha Barros para o *Correio Brasiliense*. In: *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, p. 312.

Nesse sentido, podemos entender a poesia de Barros como linguagem que se expressa por meio do poema do poema, haja vista que toma a palavra, concomitantemente, como objeto e como tema.

A metalinguagem, enquanto fator intrínseco ao corpo do texto poético, concede ao leitor a oportunidade de rastrear, estudar e sistematizar o pensamento fundador de uma obra, seu projeto estético. Devido à presença marcante de sugestões, composições e argumentos metapoéticos⁷⁶ nos poemas compostos por Barros, torna-se oportuno um estudo voltado à sistematização das concepções que integram sua visão do poético, bem como ao decalque dessas concepções na estrutura de sua obra, tendo em vista que as escolhas realizadas durante o fazer acabam por refletir a visão que emerge dos versos.

A vivência convencionada do mundo pode levar o homem a um estado de automatismo, engessando as faculdades da percepção. Diante disso, o projeto estético de Manoel de Barros convida o leitor a uma postura crítica, pois combate essa apreensão mecanizada das coisas. Para o poeta, é preciso experimentar o mundo em suas raízes, para além de todo entendimento automático e imediato, bem como pensá-lo. Se sua poesia rejeita as convenções e as coloca do avesso, vale notar que tal conduta pressupõe um posicionamento ideológico, uma forma poética que engendra ou reflete, também, um pensar o mundo.

Concluimos, portanto, que a obra de Manoel de Barros não se limita às correntes literárias ou às tradições técnicas. Existem em sua narrativa interferências entre os diferentes modos de expressão conhecidos. Nessa perspectiva, na qual os diferentes sistemas de significação são considerados auxiliares do afloramento à consciência, é evidente que os progressos das diversas linguagens não são fatalmente simultâneos. Conforme a obra, ora a expressão literária, ora o social, e ora a expressão plástica que está na frente. Podemos dizer que a obra de Manoel de Barros está mais alinhada a um tempo mental (ligado às vivências do poeta) do que a um tempo cronológico (ligado às correntes e tendências literárias). Por conseguinte, a importância atribuída à interação dos modos de significação não implica de forma alguma ao abandono ou exclusão de uma ou de outra, muito pelo contrário, existe um profundo estudo de todas essas questões por trás das escolhas poéticas de Manoel de Barros.

⁷⁶ Considerando que o conceito de *metaliteratura* aplica-se, entre outros casos, às obras que enfocam a compleição do gênero ao qual elas próprias se vinculam, assimilamos a poesia de Manoel de Barros como metapoesia.

O que Manoel de Barros faz é interpretar os cenários e gestos do povo pantaneiro, figurados em sua poesia em função de certos valores materiais e sociais. Não é a lata, a árvore, as formigas, o chão, os bêbados, os andarilhos e putas, sozinhos, isolados (isto é, a morfologia) que possuem em si uma significação e situam, imediatamente, para um grupo determinado de homens, a cena representada. É também a justaposição ou o encadeamento de signos que comporta um valor de significação convencional, mas absolutamente preciso e que constitui um sistema digno de ser descrito. Tanto quanto o material simbólico quanto o material simbólico de uma época, o sistema de montagem que ela utiliza deve, portanto, ser analisado se queremos alcançar uma compreensão íntima do que ela quis e soube exprimir. Este foi, no entanto, nosso intuito com este capítulo, compreender minimamente as bases que compõem a narrativa de Manoel de Barros.

CAPÍTULO III

É PRECISO DESFORMAR O MUNDO: DIÁLOGOS ENTRE MANOEL DE BARROS E AS ARTES PLÁSTICAS



De ouvir o conto da rã na frase a Dona falou:
Isso é Língua de brincar e é idiotice de
criança
Pois frases são letras sonhadas, não têm peso,
nem consistência de corda para agüentar uma rã
em cima dela

Manoel de Barros – *Poeminhas em língua de brincar*
Ilustração – Martha Barros

Pintura é poesia muda. Poesia é pintura que fala.
(Simônides).

3.1 POESIA E IMAGEM: UMA BREVE HISTÓRIA DESTA RELAÇÃO DIALÓGICA

A obra de Manoel de Barros é fortemente marcada pelo diálogo entre imagem e poesia. O diálogo se dá em por meio das referências que Manoel de Barros faz a artistas plásticos, ao uso de cores psicológicas, à produção de ilustrações que compõem a poesia. Todos esses diálogos compõem a poesia imagética de Manoel de Barros, pois a sua poesia é a expressão de sua forma de pensar por imagens.

Todavia a relação entre imagem e poesia existe desde a Antiguidade e tem sido objeto de análise de vários pesquisadores, muitos acreditam que artistas e poetas buscam por meio da imagem a reafirmação da origem escrita, na ânsia de buscar compreender que a relação de correspondência, o diálogo, entre as duas categorias artísticas, torna-se cada vez maior.

Vários estudiosos tentaram aproximar o texto literário com o plástico. Mário Praz (1982), em *Literatura e artes visuais*, mostra como é possível, por meio da Estética Comparada, encontrar semelhanças estruturais nos vários sistemas artísticos, independente dos meios utilizados. Étienne Souriau (1983), em *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*, diz que o parentesco entre as artes é evidente, pois os artistas, independentemente do modo de expressão, são levitas de um mesmo templo. Maria Adélia Menegazzo (1991), em *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, aponta a identidade entre as artes tendo em vista o contexto social e histórico das manifestações artísticas das estéticas da vanguarda do século XX.

Contudo, como já disse, a relação entre a arte e a literatura é tema de constantes diálogos e discussões desde a Antiguidade. Na obra *Poética*, Aristóteles especifica a ligação entre poesia e arte; posteriormente, Horácio (1997) profere a célebre analogia *Ut pictura poesis*, – *poesia é como pintura* – que ao longo dos séculos originou uma longa história de justaposições, debates e comparações entre a poesia e as artes plásticas. Em busca da

interação entre as duas áreas do conhecimento, ora os pensadores enaltecem a junção de ambas, ora determinam critérios para diferenciar uma da outra. Ao se considerar que os juízos de valor são instáveis, nem a literatura e nem a arte constituem-se em categorias objetivas e imutáveis, mas suas interpretações, sobreposições e desdobramentos são ponderados de acordo com os paradigmas de cada época.

As abordagens comparativas entre Literatura e Artes Plásticas são inúmeras e podem ser extremamente complexas. Segundo Aguinaldo José Gonçalves (1994), ao longo da História da Arte sempre existiram trabalhos de pintores ou de poetas que se realizaram “inspirados”, ou a partir da captação de temas, ou de motivos formais extraídos da arte vizinha e produzindo efeitos expressivos, muitas vezes, de alto valor artístico. Fator este que podemos observar quando Manoel de Barros (2010) toma emprestado para os seus poemas temas de obras de arte, ou quando traz as inquietações que levaram um determinado artista a pintar a tela para a poesia como, por exemplo, no verso desses dois poemas: “A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia de cores.” e “Amo os restos / como as boas moscas”.⁷⁷ O poeta corresponde com o pintor no momento em que se identifica com temas abordados por Miró e, conseqüentemente, os traz para os poemas, seja pela temática ou pela imagem poética.

Outro fenômeno de relevância para a Estética Comparada reside nos casos das “ilustrações” das mais variadas naturezas, tanto naquele mais comum, em que um artista plástico ilustra o texto literário, quanto em casos mais raros, em que é também pintor e compõe sua obra a partir da associação dos dois códigos. Na obra barreana, os dois fatores são uma constante, em alguns casos Manoel de Barros ilustra seus poemas, trazendo desenhos que também dialogam com outras tendências, como, por exemplo, a fase de linhas de Paul Klee, e também a ilustração de artistas plásticos como a artista Martha Barros, a qual o poeta diz que suas obras iluminam seus poemas.

Segundo Gonçalves (1994), o “meio” específico de uma obra de arte é um fator pré-formado pela tradição e tem um poderoso caráter determinante, informador e modificador dos processos e da expressão do artista individual. O artista concebe, em função do elemento material concreto, e o concreto meio pelo qual se exprime tem a sua própria história, no entanto, muito diferente da de qualquer outro meio de expressão. Neste sentido, é inegável a necessidade de se compreender as especificidades dos gêneros e de se deplorar a confusão

⁷⁷ BARROS. (2000). Ensaios fotográficos. In: *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. (2010, p. 385).

entre eles. Só assim, na perspectiva do autor, torna-se possível caminhar no sentido de uma compreensão mais além das influências e atingir a “homologia estrutural” de procedimentos.

Nessa perspectiva, a reflexão deve-se alicerçar, por um lado, nas análises dos próprios objetos de arte e nas suas relações estruturais, por outro lado, é fundamental que se compreenda em que medida os dois sistemas artísticos conseguem ampliar suas possibilidades expressivas, ao se observarem mutuamente, sem implicar concorrência dos gêneros, mas sim implicar mútuas iluminações. Sobretudo, por que tais condições da arte só foram conseguidas, totalmente, nos tempos modernos, assim, compreendê-las implica trilhar o percurso histórico-estético de seu desenvolvimento e perseguir as ideias-chave daqueles que demonstraram seus interesses pelo problema. É verdade que o meio de expressão é um fator pré-formado pela tradição e tem um poderoso caráter determinante na produção, pois, antes de sê-lo, representa os próprios fluxos ideológicos das épocas e é nele e por ele que se inscrevem e se transmitem as visões de mundo.

A questão crítica das analogias entre pintura e poesia remonta à Antiguidade e são recuperadas pelo Renascimento, daí toma feições variadas, quer sob o ponto de vista criador, quer sob o ponto de vista teórico, ao longo de toda a história moderna da literatura e da arte. Muito polemizado entre os séculos XVI a XVIII, o assunto manteve-se em aparente trégua durante o século XIX e foi reformado no século XX, com grande intensidade.

Para Aguinaldo J. Gonçalves várias são as causas que justificam ser o Renascimento o ponto de partida para o estudo das relações comparativas. O autor acredita que a Renascença deslocou o ponto principal do debate sobre as artes e começou a encarar várias das artes imitativas como membros de uma categoria geral literalmente unificada. O privilégio concedido pela Idade Média a certas artes verbais como a poesia e a retórica modificou-se gradualmente na Renascença de modo a admitir, no mesmo pé de igualdade, as artes visuais, como a pintura e a escultura. Como consequência, mudou a posição social do artista, uma vez que se evidenciou o caráter científico de seu trabalho. Entre as manifestações influentes nessa concepção que se desenvolvia, coloca-se Leonardo da Vinci que, comparando pintores e poetas, defendia a ideia de que a pintura e a escultura eram artes teóricas, tentando desfazer a antiga concepção do caráter artesanal, ou ofício manual das duas artes.

Durante os séculos XVI ao XVIII, caracterizados pelo Classicismo, Barroco e Neoclassicismo, as questões das artes comparadas tomaram proporções consideráveis, através de produções artísticas e de discussões críticas e filosóficas. Porém, Gonçalves

ressalta que todas elas ocorreram dentro das várias interpretações da Poética de Aristóteles, dos conceitos de mimese que nortearam o pensamento clássico. Atuaram como forças impulsionadoras de tais aproximações, sobretudo no final do século XVII e início do século XVIII, duas ideias: uma, da Antiguidade Clássica, que consiste no aforismo de Simônides, “a pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala”. A outra, extraída da Arte Poética de Horácio, *Ut pictura poesis*, valeu como simulacro e força persuasiva para interpretações errôneas e consequências muitas vezes lamentáveis nas forçadas aproximações entre a poesia e as artes visuais, nas quais nos aprofundaremos.

A obra *Ut pictura poesis*, interpretada da maneira que melhor convida as ideias dos críticos, tornou-se um emblema e conduziu várias polêmicas naquele período. Como a dominante era o processo imitativo, acreditava-se que os modelos para as duas artes deveriam ser encontrados nos clássicos, e sugeriam os temas históricos e heroicos que envolviam a natureza humana, ideal ou heroica. A apreciação das obras se baseava nesses elementos temáticos, além do rigor formal de imitação que deveria respeitar, o mais possível, as várias técnicas utilizadas pela arte clássica.

No final do século XVII desencadeou-se um verdadeiro movimento de teorização sobre o processo de criação e sobre a natureza da obra de arte. Uma série de estudos denunciava a necessidade de uma sistematização, sob bases lógicas, dos vários gêneros artísticos e de sua natureza específica. Segundo Gonçalves, a comparação das artes fazia-se presente na maioria desses estudos e se iniciava uma progressiva transição da concepção meramente “imitativa” para a concepção das “belas artes”, que surgiu nos meados do século e se aprofundou nos séculos XIX e XX. Assim, a necessidade não apenas de teorizar sobre as várias artes, mas de traçar paralelos entre elas, tornou-se necessária.

Para se compreender melhor alguns passos desse processo, Gonçalves acredita que é necessário passar pela obra de G. E. Lessing (1998), *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia*, publicada na Alemanha em 1766, e que, segundo Gonçalves, não só permitiu influenciar todas as camadas da opinião intelectual da época, mas também os estudiosos de analogias entre “artes temporais” e “artes espaciais” do nosso século.

Na perspectiva de Gonçalves, Laocoonte representa uma espécie de caleidoscópio crítico que resulta num convite ao estudo e à investigação. Para compreendê-lo, é necessário, antes, tentar compreender as condições do século XVIII. A tese principal da obra de Lessing, na perspectiva de Gonçalves, está contida no capítulo XVI Do Laocoonte, cujo núcleo pode ser lido a seguir a partir da tradução de Gonçalves:

Eis aqui o meu raciocínio: se é verdade que a pintura se vale, para suas imitações, de meios ou signos totalmente deferentes dos da poesia, posto que os seus são formas e cores cujo domínio é o espaço, e os da poesia, sons articulados cujo domínio é o tempo, se é indiscutível que os signos dispostos uns ao lado dos outros no espaço, só podem representar objetos ou suas partes que existam uns ao lado dos outros; e, do mesmo modo que os signos que se sucedem no tempo, só podem expressar objetos sucessivos ou objetos de partes sucessivas, [...]

Porém os corpos não existem unicamente no espaço, mas também no tempo. Todos têm uma duração e podem, a cada instante dela, mostrar-se sob novas aparências e novas relações. Cada uma destas aparências, cada uma destas relações momentâneas, é efeito de uma aparência e relação anteriores, e pode se causar, por sua vez, de subseqüentes aparências e relações, podendo ser considerada, portanto, como o centro de uma ação, a pintura pode imitar também ações, porém, somente por via indireta, sugerindo-as por meio dos corpos.

Por outro lado, as ações não podem substituir por si mesmas, mas devem referir-se a seres determinados. Como estes seres são corpos em realidade ou podem ser considerados como tais pode-se dizer que a poesia também os representa, porém, só indiretamente, através das ações”⁷⁸

A partir desses pressupostos, Gonçalves acredita que a mesma linha imaginária, que aproxima a pintura artística da poesia, determina as suas diferenças. Guardando o devido entendimento contextual da passagem de Horácio, é a comparação ou o *símile* a forma retórica que melhor esclarece a relação entre pintura e poesia. Como uma força ressonante ao longo dos tempos, tal relação volta e voltará sempre a registrar o belo incômodo que envolve as duas artes. Gonçalves está certo que Lessing, ao dizer que para o crítico é mais fértil analisar as diferenças que apontar as semelhanças, essa verdade não confere a ele, crítico, estigmatizar o que é intrincável. O *símile* preserva a independência relativa dos universos comparados, ao mesmo tempo que aproxima e transforma universos distintos. A questão se acentua ao notarmos que se trata de formas de representação da realidade, ou de formas de transcendentalização da chamada realidade sensível, em busca da captação expressiva do essencial. Pois, como já bem colocou Rousseau (1979), “existir é sentir” e, nesta assertiva, o filósofo coloca a emoção e o sentimento como fundamentos da existência humana. O sentimento para o autor vem antes das ideias. Assim, a sensibilidade assume um caráter relacional, como percepção do mundo, entre aquilo que é dado a ver e o que pode ser visto de forma indireta.

⁷⁸ LESSING, 1992 apud GONÇALVES, 1994, p. 177-184.

A palavra e a imagem, ou o símbolo e o ícone, ordenados intencionalmente por índices expressivos, atingem o ouvido e o olho, num movimento indivisível de apreensão incomunicável através da sensibilidade, em que se operam metamorfoses e se abrem espaços para interpretações da “natureza”. O artista sabe da necessidade de aproximar o homem do mundo, racionalizado. Se, por um lado, o ícone pode propiciar o simulacro das formas visíveis como processo imitativo de identificação. Todavia, os processos de criação ora abordados, driblam esses mecanismos tão comuns, quer na relação do homem com os signos naturais, quer na sua relação com os signos artificiais numa esfera diferente; montam um “mundo novo” de estranhamento, em que já não se dá, como é esperado, a relação ícone-coisa, ou símbolo-conceito. Os planos de metaforização alteram a expectativa, irrompem para o insólito, atingindo aquela linha fronteira entre o igual e o diferente. É nessa linha de reflexão que, na perspectiva de Aguinaldo J. Gonçalves, se torna inviável a normatização da arte.

Com todas as transformações ocorridas durante o Romantismo, sobretudo a mudança da concepção de arte mimética para arte expressiva, alterou-se completamente a orientação da poesia. Fator este que Gonçalves ressaltava que não poderia ser outro, uma vez que era, do propósito da arte romântica, voltar-se para uma relação entre o criador e a obra representada. Tem-se, neste sentido, de reconhecer a importância de Lessing, por ter formulado uma teoria estética a partir de um assunto tão polemizado desde os antigos, mas sempre de maneiras diversificadas e não resolvidas. Todavia, o que incomoda na sua teoria é a ambivalência: dá nova orientação à ideia da relação, entre criação inventiva da arte, meios próprios de construção e percepção do fruidor.

Para isso, tocou todos os pontos vulneráveis da literatura e das artes plásticas e, neste sentido, estabeleceu paradigma. Porém, sua teoria se baseia na concepção mimética de criação artística e, neste sentido, representou o caminho oposto ao das novas posições. Mesmo assim, seu fundamento básico (forma espacial para as artes plásticas e forma temporal para a literatura) tornou-se o ponto central para a análise da evolução das várias formas de arte. O desenvolvimento da poesia lírica e da pintura, especialmente, ocorrera através de suas oscilações entre esses dois polos.

A direção centrípeta, que passou a conduzir a obra de arte plástica ou poética com o Romantismo, intensificou-se ao longo do século XIX, seja na produção estética, seja no pensamento crítico. E atingiu seu ponto extremo na poesia de S. Mallarmé e na pintura de Paul Cézanne. A “grande meta”, isto é, compreender a natureza do poético atinge neste ponto

seu momento de demonstração: compreender o “mais além” das influências temáticas, ou correspondências estilísticas entre pintura e poesia. Detectar, dentro de alguns princípios, o que Gonçalves chamou de “homologia estrutural” entre as duas artes, numa época em que os artistas podem desenvolver livremente suas experiências de invenção. Essa conquista da arte tem como consequência o pagamento do tributo para que se justifique seu fim e sua potência.

O confrontar-se com a própria identidade significa mirar-se detidamente num espelho convexo, e isto representa sempre uma opção muito difícil. Para Gonçalves, essa opção, no nosso tempo, dá-se pela arguta perscrutação do insondável, da tensão entre realidade e linguagem que alguns artistas conseguem superar numa relação dialética, em que a consciência auto-reflexiva de sua composição acaba por instaurar a própria crise da representação.

Wassily Kandinsky (1981) discute essa questão de modo certo. Para ele, paradoxalmente, é graças à diversidade que as artes se fazem tão próximas umas das outras, nos últimos tempos. Uma arte pode apreender da outra o modo com que se serve de seus meios para depois, por sua vez, utilizar os seus da mesma forma, isto é, segundo o princípio que lhe seja próprio exclusivamente. Concordando totalmente com o pensamento de Kandinsky, Gonçalves (1994) afirma que mais do que uma busca de correspondências entre os elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes, existe um princípio consciente de “construção”, em que esses elementos são utilizados como ingredientes, mas “em relação” aos demais, próprios de cada sistema, são procedimentos construtivos que podem ser apreendidos por um e outro artista da arte vizinha e são eles responsáveis pela “homologia estrutural” entre as artes.

Alguns procedimentos fundamentais conduzem a arte do século XX, marcada, na sua maioria, pela intensificação da energia no espaço vibrante da obra. Sempre conformada enquanto hipótese, como um esboço de possibilidades, esta forma de arte se realiza pela dissonância entre o desejo e a manifestação, que são, portanto, tensões de energia, seja no poema, seja na pintura. Se, no poema, o conflito da criação concentra-se no conflito entre o signo e a realidade, na sua relação arbitrária com o mundo; na pintura o conflito se dá na relação entre o ícone e o mundo, numa espécie de “suspensão indicial” de elementos visuais.

Para Gonçalves, a luta de forças (tempo e espaço empíricos) conduz a uma compreensão das duas artes num ponto indefinível em que os limites se bifurcam na “hora extrema” da manifestação criadora. As formas de expressão nas duas artes internalizam, por

eliminação, as referencialidades empíricas imediatas e com elas a concepção empírica de tempo e de espaço. Na pintura, por exemplo, o movimento da linha funde-se à visualização da cor. Se a obsessão pelo “reconhecimento” ou pela “identificação” imitativa atuou como estigma aprisionador na longa história da pintura, é nela que podemos assistir ao estilhamento verdadeiro desta dependência cognoscível do mundo. Cumpre participar do processo estabelecido por ela, em função de uma expressividade que acaba por recuperar o verdadeiro sentido das coisas. E Gonçalves reforça que as tensões de energia se acentuam nas obras pictóricas chamadas “abstratas” que, nem por isso, eliminam completamente sua força mimética.

Da mesma maneira, no que diz respeito à poesia, o destino das palavras já não pode mais ser compreendido como forma de ilustração do conhecimento. Já em poetas como Rimbaud e Mallarmé, nota-se uma permanente sondagem para encontrar o caminho, num processo vagaroso de recriação dos mesmos poemas, num processo de busca da palavra inaudita, cuja meta se assemelha a de pintores como Cézanne e Matisse. O exercício se estende, portanto, para além das veleidades empíricas, ou da personalidade do artista, e muitas vezes atinge a autonomia pura de uma nova realidade, sem deixar de conduzir, neste novo espaço, a uma leitura mais profícua da própria tradição. É evidente, nessa linha de realização, que os temas se reduzam, pois, eles se transformam em motivos na tentativa de apreensão só do essencial, em que não mais tem lugar a multiplicidade de conteúdos da realidade externa. Para Gonçalves, basta que se observem e se acompanhem, com atenção, as numerosas produções de *O monte de Santa Vitória*, de Cézanne, para que se entenda esse processo que se opera no objeto natural, conduzindo as imagens representadas a certas incorporalidades.

Graças ao mútuo aprendizado dos sistemas plásticos e poéticos, é possível hoje se estabelecerem homologias macro ou microestruturais entre produções de tantos artistas. Uma espécie de consciência estrutural aproxima, por exemplo, a obra poética de Manoel de Barros à pintura de Joan Miró, Paul Klee, Van Gogh, Picasso, Chagal, Rodin e Arthur Bispo do Rosário.

A dimensão retórica de certas imagens que seriam do domínio da poesia passou a determinar a obra de certos pintores, como é o caso do uso da metáfora insólita de René Magritte, ou da metonímia metamorfoseante de Piet Mondrian.

Livres da necessidade de imitar, pintura e poesia passaram a privilegiar a “expressividade”. Esse fio condutor das artes é determinado sempre pelo procedimento de

“singularização” através do qual o artista, seja pintor ou poeta, retalha o signo comunicativo e constrói a teia resguardadora do enigma.

A necessidade de comunicação do homem fez com que ele criasse diferentes formas de expressão. Assim, para interagir, explicar ou tentar entender o mundo que o cerca, o homem criou diferentes linguagens que coabitam o mesmo universo. Diante disso, fica difícil entendermos a não possibilidade de relações ou correspondências entre as linguagens, sejam elas visuais, sonoras ou plásticas. Porque, acreditamos que as diferentes linguagens são maneiras peculiares de cada um em traduzir, explicar ou entender o mundo que nos rodeia. Sendo assim, verifica-se, no texto literário e nos signos que veiculam, possibilidades de correspondências com outras artes e também o caminho a determinadas transformações.

3.2 MANOEL DE BARROS E AS ARTES PLÁSTICAS

O projeto estético de Manoel de Barros passa pelo diálogo com pintores, escultores, músicos, cineastas e literatos, que alimenta sua poesia com imagens de quadros e esculturas, tonalidades musicais, filmes e um vasto campo cultural da literatura brasileira e internacional. Esses diálogos nos dão indício do vasto repertório cultural que Manoel de Barros tem pela arte de uma maneira geral.

As referências a artistas, estilos, obras de arte e Bienais demonstram, com muita propriedade, o domínio do jogo intertextual, explorando a plasticidade no discurso poético e ressaltando as inovações que esses artistas introduziram no fazer artístico, sejam pelos seus temas ou técnicas de vanguarda.

O poeta, às vezes, omite o título da obra, deixando apenas evidente o traço do artista, demonstrando sua habilidade em aproveitar criticamente outros materiais interdiscursivos, por meio de citações, alusões ou referências. A fala do poeta é habitada por outras vozes, seu discurso é composto por outros discursos que respaldam o seu projeto estético e político.

Nessa conjuntura, podemos evidenciar que a relação entre poesia e imagem é uma constante na obra de Manoel de Barros, para além dos diálogos, o poeta pensa por imagens, como ele mesmo diz no poema Os dois:

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

pensa por imagens,
Como diria Paul Valéry.
O primeiro está aqui de unha,
roupa, chapéu
E vaidades.
O segundo está aqui em
letras, sílabas, vaidades
Frases
E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.⁷⁹ (Grifo nosso)

Por proporcionar um certo (des)concerto e a (des)ordem no leitor, Manoel de Barros é aliado à estética surrealista por muitos críticos de sua obra. As imagens delirantes que o poeta compõe por meio de sua poesia é o que torna possível dizer o indizível. Assim, a poesia de Manoel de Barros é sempre a expressão do pensamento do poeta, e ele pensa por imagens. Sua poesia é a transfiguração de seu olhar em palavras e, nessa conjuntura, a relação entre poesia e imagem é sempre tratada com muita intimidade como podemos ver no poema a seguir:

O Vento

Queria transformar o vento.
Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física
do vento: uma costela, o olho...
Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
de uma voz.
Quando se disse que o vento empurrava a canoa do
índio para o barranco
Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a
canoa do índio para o barranco.
Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.
Estava quase a desistir quando me lembrei do menino
montado no cavalo do vento – que lera em
Shakespeare.
Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos
prados com o menino.
Fotografei aquele vento de crinas soltas.⁸⁰

Tal como a criança, Manoel de Barros usa a escrita para figurar sua imaginação, o verbal em sua poesia não está a serviço da gramática. Para romper com o verso branco, linear, ele “delira” o verbo até estar a “ponto” de poema, e estar a “ponto” de poema significa

⁷⁹ BARROS. (2004). Poemas rupestres. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 437).

⁸⁰ BARROS. (2000). Ensaios fotográficos. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 384-385).

usar o verbal para dizer o que as limitações do racional não permite descrever, pois, só assim ele pode dar uma forma concreta ao vento. Partindo de suas experiências pessoais como menino do campo e de suas referências culturais como a leitura de Shakespeare, Manoel de Barros vai construindo sua poesia imagética.

Entendemos, portanto, que os diálogos que Manoel de Barros estabelece ao longo de toda a sua obra são de extrema importância para a composição do seu pensamento estético, eles fundamentam, embasam e respaldam o imaginário do poeta. Todavia, o diálogo que estabelece com as Artes Plásticas inicia-se com mais ênfase quando o poeta se desfilia do Partido Comunista e faz um autoexílio. Nesse momento, Barros teve contato com o que há de mais primitivo, convivendo na aldeia dos Chiquitos, na Bolívia, e com o que há de mais moderno, estudando cinema e pintura no Museu de Arte Moderna, em Nova York, onde conviveu com a renovação estética proposta por obras de grandes artistas, tais como Picasso, Chagall, Miro e Van Gogh⁸¹. Assim, acreditamos que os diálogos de Manoel de Barros com as artes plásticas são mais profícuos. Por ter estudado artes plásticas, a intertextualidade entre essas duas artes se dá de diversas formas na poética de Barros.

A viagem de autoexílio data de 1940 a 1946, a partir daí é possível analisarmos um diálogo mais aprofundado do poeta com determinados artistas plásticos e o uso de técnicas da pintura na construção de suas imagens poéticas. Manoel de Barros chega a utilizar técnicas da estética plástica em sua poesia, como, por exemplo, o uso das cores para expressar sentimentos.

Segundo Wanêssa Cristina Vieira Cruz (2009), os artistas citados nos poemas podem ser aproximados de Manoel de Barros com base nas seguintes características: o onírico em Chagall e Miró, a cor em Van Gogh, o resto em Arthur Bispo do Rosário, a matéria em Rodin, o traço em Picasso, Modigliani e Klee.

A primeira referência que Manoel de Barros faz a um artista plástico é a Van Gogh, em seu segundo livro *Face imóvel* (1942); o livro é escrito durante a Segunda Grande Guerra e trabalha temas como paz, guerra, soldados, entre outros que estão nesse contexto social. No poema intitulado *Os Girassóis de Van Gogh*, Manoel de Barros faz uma referência direta à obra do artista plástico, construindo homologias entre os temas do poema que diz:

⁸¹ CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. In: Jornal *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03 de dezembro de 1993. Disponível em: <<http://secrel.com.br/jpoesia/castell1.html>>. Acesso em: 26/11/2007.

Hoje eu vi
Soldados cantando por estradas de sangue
Frescura de manhãs em olhos de crianças
Mulheres mastigando as esperanças mortas

Hoje eu vi homens ao crepúsculo
Recebendo o amor no peito.
Hoje eu vi homens recebendo a guerra
Recebendo o pranto como balas no peito.

E, como a dor me abaixasse a cabeça,
Eu vi os girassóis ardentes de Van Gogh.⁸²

Nesse poema, Manoel de Barros dialoga com a imagem de seu poema e com a imagem do quadro de Van Gogh, fazendo uma correspondência dos sentimentos atribuídos por ele. Os Girassóis representam a contrariedade dos sentimentos envolta no poema, traz a delicadeza das flores com a intensidade dos vários tons de amarelo, com pincelada forte e expressa.

Segundo Etienne Souriau (1983), muitos poetas encontraram assuntos de inspiração, nos salões de pintura ou nos museus. Algumas inspirações destinam-se aos estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umas trabalham este ou aquele pedaço de tela, definitivamente consagrado à determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais. Todas essas inspirações podemos observar na obra de Manoel de Barros. No poema destacado, ele escolhe os “girassóis” de Van Gogh para representar a aflição que busca transmitir com o poema. Há um diálogo com os sentimentos figurados no quadro e com os do poema.

Os “girassóis” de Van Gogh aparecem em outro momento da obra de Manoel de Barros, em *O livro das ignoranças* (1993). Nesta obra, Manoel de Barros cita o pintor no verso: “Um girassol se aproximou de Deus: foi em Van Gogh.”⁸³ Aqui o diálogo se dá pelas cores. O poeta e o pintor infiltram raios solares em suas criações. Amarelos, ouros, brilhos iluminam seus poemas-cores: “Os girassóis têm o dom de auroras”⁸⁴, trazem a luz e facilitam o caminho para Deus.

⁸² BARROS. (1942). Face imóvel (1942). In: *Poesia Completa*. (2010, p.86).

⁸³ BARROS, Manoel de. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 301).

⁸⁴ Idem. (1960). Compêndio para uso de pássaros. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 116).

Van Gogh escapa do lugar comum, faz do uso das cores sua melhor linguagem. Pintou uma sequência de girassóis demonstrando, assim, sua predileção por esse tema, talvez porque ele pudesse usar em abundância a cor amarela. Contemplando *Doze girassóis numa jarra*, percebemos que tanto a cor quanto a pincelada revestem-se de um caráter simbólico-intimista e adquirem novos valores conforme as alterações emocionais do artista.⁸⁵

Doze girassóis numa jarra



Figura 1

Autor: Vincent Willem van Gogh (1888).

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Doze_Girass%C3%B3is_numa_Jarra

Óleo sobre tela: 91 x 72 cm

Munique – Neue Pinakothek.

Este é, provavelmente, o quadro mais conhecido de Van Gogh, considerado uma façanha em termos técnicos, pois é quase todo pintado em amarelo. Esta cor, aliás, foi a sua favorita, preferência que se manifestou em Paris, sob a influência da arte japonesa. Brilhante e chocante, este simples vaso de girassóis explode com uma intensa vibração. As pinceladas foram feitas com tinta espessa, que Van Gogh aplicava como um escultor aplica argila para fazer um relevo.

As cores, sombras de amarelo e marrom, e a técnica expressam um belo mundo de esperança e sol. Na época em que esse quadro foi pintado, no entanto, o mundo estava escapando lenta, mas inexoravelmente das mãos do pintor em desespero. Talvez a superfície do quadro, agitada, quase maníaca, reflita o estado de espírito do artista, que se aproximava

⁸⁵ BACHELARD, 1986, p. 26.

do final trágico de sua vida breve. Talvez fosse essa correspondência que Manoel de Barros buscava fazer entre os girassóis e os soldados de guerra. O fato é que esses desconcertos psicológicos atraem Manoel de Barros, pois como ele declara em sua poesia “A maior riqueza do homem é sua incompletude”⁸⁶ e, nesta perspectiva, certamente o fato de Van Gogh ter construído essa obra em um momento perturbado de sua vida, fez com que Manoel de Barros se atraísse ainda mais pela pintura.

Outra questão que certamente levou Manoel de Barros a citar tantas vezes Van Gogh em sua obra é o fato de que o pintor adorava a natureza e era capaz de enxergar pura beleza nas coisas simples. Holandês de nascimento, Van Gogh terminou sua vida emocionalmente carregada em 29 de julho de 1890, na cidade francesa de Auvers-sur-Oise.

Na superfície de *Doze girassóis numa jarra*, as pinceladas vigorosas, com tinta espessa, refletem o estado de espírito do artista. Esse empastamento é a sua marca: “A necessidade de expressão do que é sentido se reflete na forma, provocando distorções que se adensam através da técnica de aplicação de grande quantidade de tinta em um mesmo detalhe”. (MENEGAZZO, 1991, p. 36). Os girassóis representam a intensidade do sentimento que Manoel de Barros buscava expressar para o soldado em tempos de guerra. Os girassóis representam a cor amarela que, na obra do poeta e do pintor, ganha uma figuração dotada de vida própria, essa cor, muitas vezes, torna-se independente em relação às formas figuradas.

Para Van Gogh, cada cor era o símbolo de uma paixão, o fascínio exercido pelas cores advém de sua necessidade de vazão interior. A intensidade cromática cria efeitos que expressam sentimentos. Fato constatado na escolha do amarelo para pintar sua casa em Arles, que serviria para montar uma comunidade artística. Em cartas a seu irmão Theo, o artista confessa sua crença na ressonância profunda de cada matiz na alma humana.

Para Wanessa Cristina Vieira Cruz (2009), o amarelo em Manoel de Barros é glorificado, o sol e o ouro clareiam as sombras onde quer que elas estejam nos versos do poeta. Neste sentido, a autora acredita que o diálogo entre Manoel de Barros e Van Gogh se dá pela cor amarela. Acreditamos que o diálogo entre ambos vai muito além das cores, se dá pelos sentidos e sentimentos expressos na obra de cada um, mas corroboramos com a autora na perspectiva de que existe sim um diálogo com a cor amarela. Como já ressaltamos aqui,

⁸⁶ BARROS. (1998). Retrato do artista quando coisa. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 374).

usar as cores para expressar sentimentos é uma técnica muito utilizada por Manoel de Barros e, sem dúvida, a inspiração do uso dessas cores vem das artes plásticas.

A poesia de Manoel de Barros é impregnada de luzes e cores que transubstanciam a natureza circundante em linguagem-cor: Compõe “palavras-cores” e neologismos como “amareluz” para construir correspondências com as artes plásticas. Assim, inova a linguagem por meio de sua imaginação. Observemos a oitava parte do poema Sabiá com trevas do livro *Arranjos para assobio* (1980):

VIII

– O que é o que é?
(como nas adivinhas populares)

Escorre na pedra amareluz.
Faz parte de árvore. É acostumado
com uma parede na cara.
Escuta fazerem a lama como um canto.

Bicho-do-mato que sói de anjo
refulge no próprio esgoto.
Camaleão finge que é ele.
Rio de versos turvos.

É lido em borboletas como o sol.
Se obtém para o voo nos detritos.
Cobre de vasta extensão de si mesmo com nada.
Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus.⁸⁷

Em *Arranjos para assobio* (1980), um livro todo dedicado à construção de imagens, Manoel de Barros faz uma reflexão sobre a sua própria poesia, em outra parte do mesmo poema, e se coloca na posição de leitor e questiona a “– Quem é sua poesia?”; “– Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?”⁸⁸ e, segue respondendo numa tentativa de explicar seu projeto estético. Este é claramente um livro em que Manoel de Barros se propõe a dialogar com as artes plásticas, além de brincar com as cores, ele questiona e responde em outro momento do mesmo poema: “– É de um ser inseguro a imagem plástica? / – Nos resíduos das primeiras falas eu cisco meu verso”⁸⁹.

Na parte VIII, como podemos ler mais acima, o neologismo “amareluz” ganha sentido de adjetivo e incorpora, em um só elemento, duas ou mais qualidades. Em princípio, nota-se

⁸⁷ BARROS. (1980). *Arranjos para assobio*. In: *Poesia Completa*. (2010, p.173).

⁸⁸ Idem, p.178.

⁸⁹ Ibidem, p.179,

a junção de “amarelo” e “luz”, que posteriormente deixa entrever outras palavras misturadas, tais como “amar” e “luz”, e “luz” (do substantivo “luz” ou do verbo “luzir”). É interessante perceber que o termo “amareluz” incorpora duas qualidades: a junção “amarelo” e “luz”, ideia que irá iluminar inúmeras passagens da poética de Manoel de Barros. A palavra amálgama, em razão do grande número de ideias aí veiculadas, é um fecundo terreno para a criação de polissemia ou ambiguidade.

Já no terceiro livro intitulado *Poesias* (1947), em uma estrofe do poema Na rua Mário de Andrade, o diálogo de Manoel de Barros é com a obra de Jean-François Millet, mais propriamente com o tema “os camponeses”, como podemos ler no trecho do poema a seguir:

No fundo vê-se o pai lendo
as suas coisas –
a esposa diligencia o almoço
Haverá uma estampa do camponês
de Millet
e os filhos brincando – que ternura!⁹⁰

O que interessa ao poeta é estabelecer um diálogo com a imagem da obra de Millet e com os sentidos envolvidos nas obras do pintor que retrata uma família simples com hábitos e costumes simples. Millet é considerado pelos críticos de arte como a lição socioeconômica que encantou Dali e Van Gogh.

Jean-François Millet nasceu em 1814, filho de um pequeno fazendeiro da Normandia, norte da França, precocemente mostrou seus dons para a pintura. Foi para Paris em 1838. Durante muito tempo viveu em extrema penúria. Em 1840 foi convidado para uma exibição no Salon, patrocinado pelo governo francês. Dois anos mais tarde, casou-se. Voltou a exibir seus trabalhos no Salon e teve boa aceitação.

Após a revolução de 1848, Millet foi perseguido pelas suas tendências socialistas. Mudou-se para Barbizon, onde seria um dos principais expoentes da chamada Escola de Barbizon, um grupo de pintores, que se instalaram nessa cidade. Do grupo, entre outros, faziam parte Théodore Rousseau, Diaz, Daubigny e Corot. Em 1858 pintou o *Ângelus*, sua pintura mais famosa. O *Ângelus* esteve exposto no Louvre e atualmente se encontra no Museu d’Orsay, em Paris. Millet era um Realista e teve grande influência para os artistas mais jovens. No fim de sua vida, seu trabalho tinha alguma afinidade com o dos impressionistas. A marca da obra de Millet são as pinturas retratando a vida no campo, uma

⁹⁰ BARROS. (1947). *Poesias*. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 86).

paisagem quieta e bucólica, com um tom de introspecção, quase tristeza, como podemos observar em *Ângelus*:

Ângelus



Figura 2

Autor: Jean François Millet (1858).

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ângelus>

56 cm x 66 cm

Museu D'Orsay Paris, França

Dali, ao ver a obra, declarou que a emoção transmitida pelo quadro talvez tenha sido uma das maiores da história da Arte⁹¹. Posteriormente, Dali produz *Atavismo do crepúsculo* (1933), inspirado na obra de Millet. Assim como Dali e Van Gogh, Manoel de Barros também vai sofrer influências de Millet, ao nos aprofundarmos nas motivações e inspirações que levaram Millet a produzir uma obra extremamente emotiva e introspectiva, podemos observar muitas outras coisas que poeta e pintor têm em comum. Em um trecho da conversa de Millet com Dali, Millet declara:

Sou filho de camponeses e vi muito de perto o difícil trabalho no campo. A terra traz aos que nela trabalham muito pouco. Quando vim para a cidade também vi gente desempregada, e com fome. Não considero o trabalho

⁹¹ DALI, S. Um café com Jean-François Millet e Salvador Dali. Disponível em: http://www.naturale.med.br/artes/5_Um_cafe_com_salvador_dali.pdf Acesso em: 13/03/2018.

honesto algo capaz de gerar felicidade, constatação que faço com muito pesar. Sendo Humanista, falei sobre o valor do trabalho do homem que foi o que me fez ser perseguido pela Revolução de 1948. Muitos morreram ou foram deportados por defenderem o seu trabalho e lutarem contra a fome. O que aconteceu naqueles dias, não foi uma luta política da classe operária ameaçada, e sim o reclamo dos que nada tinham. Foram estas experiências que tornaram a minha obra introspectiva, silenciosa, como o trabalho resignado dos humildes.⁹²

Millet ainda declara que era um leitor da Bíblia. Assim, sua obra é um misto de referências bíblicas, de sua origem no campo, da revolução e do Humanismo. Em todos esses pontos podemos fazer aproximações com a obra de Manoel de Barros. Por fim, Millet declara: “a vida das pessoas simples, dirigiram o meu caminho na arte”⁹³. Tal qual Manoel de Barros, a obra de Millet é autobiográfica, ele fala a partir de suas experiências vividas e seus temas dialogam diretamente com os temas do poeta. Socialista, sua obra tem um forte caráter social de denúncia das condições de vida dos camponeses, mas Manoel de Barros, ao transportar a imagem da obra de Millet para o seu poema, a ressignifica, dá a ela um olhar de ternura. Manoel de Barros busca enxergar na obra de Millet um outro lado, o da beleza na vida simples e cotidiana.

Outro diálogo recorrente na obra de Manoel de Barros é com Pablo Picasso. A primeira referência direta à obra do pintor está no poema *Sabiá com trevas*, do livro *Arranjos para assobio* (1980), já citado aqui. A referência aparece na epígrafe da IV parte do poema e diz assim:

IV.

(A um Pierrô de Picasso)

Pierrô é desfigura errante,
andarejo de arrebol.
Vivendo do que desiste,
se expressa melhor em inseto.

Pierrô tem um rosto de água
que se aclara com a máscara.
Sua descor aparece
como um rosto de vidro na água.

Pierrô tem sua vareja íntima:
é viciado em raiz de parede.
Sua postura tem anos

⁹² Idem.

⁹³ Idem, s/p.

de amorfo e deserto.

Pierrô tem o seu lado esquerdo
atrelado aos escombros.
E o outro lado aos escombros.
.....
Solidão tem um rosto de antro.⁹⁴

Nesse poema, Barros faz uma espécie de descrição da obra de Picasso, como se fosse uma leitura poética das escolhas estéticas usadas por Picasso. Analisemos a pintura a seguir:

Pierrot



Figura 3

Autor: Pablo Picasso (1918).
Fonte: <http://www.pablo-ruiz-picasso.ru/work-105.php>
Óleo sobre tela: 92,7 cm x 73 cm
Museum of Modern Art (MoMa). New York

⁹⁴ BARROS. (1980). Arranjos para assobio. In: *Poesia Completa*. (2010, p.171).

Manoel de Barros utiliza-se da técnica de fragmentação da realidade e decompõe a figura a cada verso, traduzindo verbalmente a imagem de Picasso, ao fazer a leitura poética da obra. Barros apresenta ao seu leitor, não o que é de fato a pintura de Picasso, mas sim o seu olhar pessoal sobre a pintura. O que temos no poema é antes uma representação de Manoel de Barros, do que uma descrição fiel da pintura de Picasso. Ao criar esta representação, o poeta ressignifica a obra a partir do seu imaginário.

O quadro serve de inspiração para que Manoel de Barros estabeleça um diálogo entre sua escrita e os traços de Picasso. Os termos “desfigura”, “rosto de água”, “descor” e “rosto de vidro na água” demonstram as formas que o poeta utiliza para produzir, por meio do texto verbal, imagens que dialogam com a corrente cubista, na qual a pintura de Picasso está enquadrada.

O cubismo é um movimento artístico que surgiu no século XX, nas artes plásticas, tendo como principais fundadores Pablo Picasso e Georges Braque, posteriormente é expandido para a literatura e a poesia pela influência de escritores como John dos Passos e Vladimir Maiakovski. Os diálogos de Manoel de Barros com esse movimento se dá em diversos momentos de sua obra, mas é na quarta parte do *Livro sobre nada* (1996), intitulada Os Outros: o melhor de mim sou eles, que Barros faz referência direta às suas correspondências com esse movimento.

Essa parte do livro é dedicada aos personagens e alter-egos de Manoel de Barros que representam as vozes interiores do poeta. Barros abre essa parte com uma nota explicativa que diz muito de suas referências artísticas e nela faz referências a Pablo Picasso, Georges Braque e Paul Klee. Artistas plásticos com especialidades particulares, que passam por mais de uma corrente de vanguarda, e são unidos aqui pelo cubismo, traço em comum na obra dos três. A nota diz:

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldos de lagartas (era o verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava poças de piranhas derretidas para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os

efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc. etc. E depois quebrou planos, ao de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja.⁹⁵

Rômulo Quiroga é um personagem de Manoel de Barros, segundo Menegazzo (s/d), ele era um pintor de casa que prestou serviços à família de Manoel de Barros por anos. Quiroga é um alter-ego de Manoel de Barros, um personagem que traz as referências plásticas do poeta para a obra. Ele é usado, sobretudo, para construir diálogos entre Manoel de Barros e o artista plástico com o poeta. Rômulo Quiroga é um artista plástico que dá vários conselhos a Manoel de Barros, e o seu diálogo com as artes plásticas é marcado pela trajetória do personagem. Barros, de fato, passa um tempo convivendo com os chiquitos na Bolívia, durante o seu autoexílio como já falamos aqui, portanto, é nesse momento que ele tem contato com essa arte mais primitiva. As referências plásticas do poeta começam a ser formadas nesse momento de sua vida e vão ser melhor trabalhadas, quando ele se dedica a estudá-las, momento em que tem contato com Picasso e tudo que há de mais moderno em termos de arte.

Na nota, Manoel de Barros usa suas experiências vividas e referências para fazer um contraponto entre arte moderna e primitiva. Rômulo Quiroga, com sua arte primitiva produzida dentro de uma aldeia à margem da sociedade moderna, já usava cores psíquicas e formas incorporantes. Quanto à referência que faz a Picasso, podemos ler que o poeta está se referindo à obra *Les Femmes d'Alger*, pintura conhecida como marco inicial do cubismo.

⁹⁵ BARROS. (1996). Livro sobre nada. In: *Poesia Completa*. (2010, p.349).

Les Femmes d'Alger (O Version O)



Figura 4

Autor: Pablo Picasso (1907).

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Les_femmes_d%27Alger

Óleo sobre tela: 243,9 x 233,7 cm.

Museu de Arte Moderna (MoMA) – New York

Segundo Nikos Stangos (2000), enquanto esteve trabalhando suas *demoiselles*, Picasso entrou em contato com a escultura africana, fato que marcou essa obra. O rosto como máscara da *demoiselle*, na extrema esquerda e, sobretudo, os rostos violentamente distorcidos e retalhados das duas figuras da direita são testemunhos claros do impacto que essa escultura exerceu sobre ele.

A despeito de sua repulsa inicial, posteriormente, pelas inovações estilísticas, essa obra introduz uma inovação no mundo da arte, criando novos cânones de beleza estética e um tratamento inédito do espaço. Maria Adélia Menegazzo (1991) ressalta que, ao recusarem a perspectiva linear como ponto de fuga fixo, os cubistas procuraram concentrar seu interesse

no objeto e sua posição no espaço, atribuindo, a cada plano, uma nítida função estrutural dinâmica.

Para Giulio Carlo Argan (1992), a ideia da apresentação simultânea de diversas visões de um objeto é latente, resultando num trabalho obcecado de desenhos reduzidos cada vez mais ao essencial. Essa obra reflete o novo enfoque da representação de volumes tridimensionais numa superfície bidimensional. É aí que reside sua originalidade – nos planos quebrados e na simultaneidade das visões. Nas cabeças das três figuras, na metade esquerda da composição, as intenções de Picasso são enunciadas de um modo cru, esquemático, as cabeças das duas figuras centrais são vistas frontalmente e, no entanto, têm narizes de perfil, ao passo que a cabeça vista de perfil tem um olho colocado de frente. Mas, na figura agachada à direita, a parte mais importante do quadro – e a última a ser pintada –, essa espécie de síntese ótica é aplicada mais imaginativamente a toda a figura. O rompimento com a perspectiva tradicional resultaria, mais tarde, no que os críticos chamariam de visão simultânea, a fusão de várias vistas de uma figura ou objeto numa única imagem.

Argan conclui que a tensão entre as zonas lisas de cor e as linhas angulosas, que criam a ideia de volume em *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, mostra a hierarquia que faz a cor submeter-se à forma. A cor é abandonada em favor de uma paleta quase monocromática: no caso de Picasso, por que a cor lhe parecia secundária em relação às propriedades esculturais de seus objetos. Nesse sentido, “a decomposição cubista visava a um conhecimento mais preciso e exaustivo do dado objetivo, e a uma construção mais correta do espaço”. (Idem, p. 20).

Outro artista plástico importante que Manoel de Barros cita na nota é Georges Braque que, juntamente com Picasso, criaram o cubismo. Picasso conhece Braque justamente no momento que este está produzindo sua *Les Demoiselles d'Avignon*, em 1907.

No ano seguinte, Braque realiza suas primeiras pinturas configuradas em uma linguagem posteriormente denominada como "cubismo analítico", a exemplo de Guitare et compotier:

Guitare et compotier



Figura 5

Autor: Georges Braque (1908).

Fonte: <http://pt.wahooart.com/@/8LHW58-Georges-Braque-Guitarra-e-Fruteira>

73 x 60 cm, óleo sobre lienzo

(Museu de Belas Artes de Berna).

Nesse período de grande transformação estética na arte parisiense, a obra representa um objeto, segundo diversos ângulos de visão, em múltiplos pontos de vista, simultaneamente. A partir de 1912, em um modo de aproximação da pintura à realidade, introduz na composição letras, números, partituras musicais e imitações de papel de parede em áreas pintadas que se assemelham aos elementos reais, criando um jogo visual com o espectador. Na sequência de suas pesquisas plásticas, Braque sobrepõe à superfície pictórica os primeiros papiers collés (papeis colados). Esse procedimento plástico marca a transição para o que se denominará "cubismo sintético". Braque, trabalhando junto a Picasso, também experimenta outros materiais agregados ao óleo, como areia, cinza e, inclusive, limalhas de metal.

Quanto às referências que Manoel de Barros faz a Paul Klee, podemos perceber inúmeros diálogos entre ambos. Paul Klee é, entre os três citados na nota, o artista plástico do qual Manoel de Barros mais se aproxima. Tal qual Manoel de Barros, Paul Klee tem necessidade de propor uma nova linguagem, e idealiza instituir as bases de uma nova arte,

livre das convenções, aproximando-se do ponto de partida de uma linguagem que evidencia a crise de uma longa tradição. Klee confirma sua vocação artística, inicialmente hesitante entre a música, a poesia e o desenho, investindo nas artes plásticas, sem descuidar das afinidades decorrentes das diferentes formas de expressão artística. A obra de Klee é cheia de diálogos e correspondências entre as artes, como a poética de Manoel de Barros.

A crença na mútua expansão dos limites entre vida e arte impulsiona Paul Klee a se afastar da academia em Munique (1903) e desenvolver um trabalho que oscila entre expressão e construção. Segundo Maria Beatriz da Rocha Lagôa (2006), apesar de compreender perfeitamente a ruptura espacial cubista em seu caráter geométrico construtivo, Klee não crê na expansão de um racionalismo estético e ambiental, disseminado nas demais propostas construtivas. O que importa para o artista é penetrar em uma região habitada por signos não conscientes, buscando na memória os restos de lembrança mais intensos, resistentes aos processos atingidos pela consciência.

Talvez por esse motivo seu traço sonhador antecipe o movimento surrealista, pautado no "automatismo psíquico" e nas técnicas que autorizam o surgimento de imagens pré-objetivas, exploradas pelos dadaístas. Em Klee, o que lhe interessa é explorar as possibilidades de tempo e espaço, geradoras da forma em suas transmutações.

Nessa perspectiva, evidenciamos que existe um diálogo entre Manoel de Barros e Paul Klee por meio de uma proposta de inovação e reformulação da linguagem artística, com a relação vida e obra e, sobretudo, com a proposta de uma obra que não se enquadre em nenhuma corrente vanguardista, que busca antes se corresponder com as mais variadas formas de arte.

A primeira referência que Manoel de Barros faz à obra de Paul Klee é no livro *Gramática expositiva do chão* (1966). Na perspectiva de uma recepção intertextual de artes, Manoel de Barros faz uma referência direta à obra *A Máquina de Chilrear*, de Klee, no poema *A máquina de chilrear e seu uso doméstico*. Observemos o quadro de Klee:

Máquina de chilrear

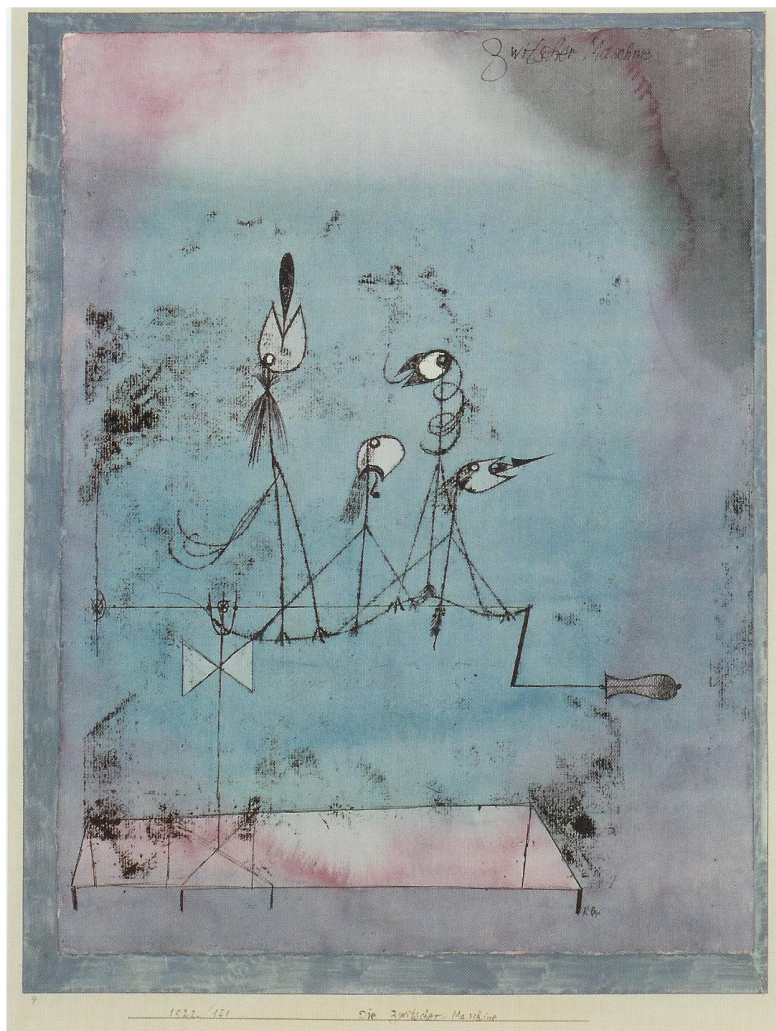


Figura 6

Autor: Paul Klee (1992).

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/286963807484974987/?lp=true>
Desenho a óleo e aquarela sobre papel colocado sobre cartão - 41,3 x 30,5cm
Nova Iorque (N.Y), Museu de Arte Moderna (MoMA).

Manoel de Barros traça um diálogo plástico com a obra de Klee. O poeta explora as fantasias que fundem o mundo real e o surreal, com a união entre a natureza biológica e industrial; a obra de Klee dá a Barros as ferramentas de chilrear que farão parte da criação da linguagem poética. A máquina de Klee parece adquirir vida e movimento. A imagem remete a uma caixinha musical executada pelos passarinhos que traz o canto dos pássaros no significado do termo chilrear (assobiar). Ao mesmo tempo que a pintura se assemelha ao

mundo lúdico e ao projeto infantil, ela lembra o onirismo do movimento surrealista, pois tal ideia se concebe na imagem da cama que evoca o sonho e acima dela erige a máquina se movendo pela imagem da música.

A obra de Klee traz as suas referências como músico e um diálogo com as produções artísticas da época. A rigor, em tal obra entende-se que a sua pintura se situa na arte do século XX e se insere no processo gradativo, de figuração simples, influência de viagens, para uma intensa abstração do mundo real. No projeto estético de Klee, além da comunicação com a música chilreante, há um circular movimento da máquina que se confunde com outros elementos de corpo e múltiplos desenhos, fundando-se a plasticidade da imagem ou o adensamento de significados da pintura como ocorre no desdobramento da imagem que Manoel de Barros cria no poema A máquina de chilrear e seu uso doméstico, contido em *Gramática expositiva do chão* (1966):

IV. A MÁQUINA DE CHILREAR E SEU USO DOMÉSTICO

O POETA (por trás de ia rua minada de seu rosto andar perdido nela)
– Só quisera trazer pra meu canto o que pode ser carregado como papel pelo vento
A LUA (com a noite nos lábios)
– Pelo nome do rosto se apostava que era cálido
O PÁSSARO (olhos enraizados de sol)
– Ainda que seu corpo permanece ardendo, o amor o destruiria
O CÓRREGO (perdido de borboletas)
– O dia todo ele vinha na pedra do rio escutar a terra com a boca e ficava impregnado de árvores
O PÁSSARO (em dia ramoso, roçando seu rosto na erva dos ventos)
– Há réstias de dor em teus cantos, poeta, como um arbusto sobre ruínas tem mil gretas esperando chuvas...
O CÓRREGO (apertado entre dois vaga-lumes)
– ... como no fundo de um homem uma árvore não tem pássaros!
O MAR (encostado na rã)
– Em cima das casas um menino avino assobia de sol!
O SOL (sobre caules de passarinhos e pedras com rumores de rios antigos)
– Iam caindo umas folhas de mar sobre as casas dos homens
A ESTRELA (sentada nos ombros de Ezequiel, o profeta, em Congonhas do Campo)
– ... e o silêncio escorava as casas! [...]
O PÁSSARO (Cheiroso som de asas no ar)
– Ela está enferrujada (...)
O PÁSSARO (submetido de árvore)

– A Máquina de Chilrear está enferrujada e o limo apodreceu a voz do poeta [...] (Grifo nosso)⁹⁶

Na recepção da máquina de Klee, Barros realiza sua exegese com uma soma de signos, mas traz sua experiência poética e estética da leitura da pintura. O quadro de Klee, na poesia de Barros, nasce da sugestão do poético diante dos pássaros e da máquina. No quadro, a poesia é imóvel assim como no poema, porém ela recebe a função de uso doméstico pelo poeta.

Os mundos de Barros e de Klee se interseccionam no traçado mais simples, na retomada da dimensão onírica do homem, na busca de uma linguagem poética e pictórica de uma linguagem poética e pictórica que persiga o real em toda a sua grandeza. A intersecção entre poesia e pintura também pode ser conjugada no recurso da repetição do desenho e da palavra. Na pintura, Klee opta por quatro pássaros. No poema, Barros repete a palavra pássaro na mesma quantidade. Musicalmente dizendo, o número quatro simboliza as quatro vozes que formam a música: soprano, contralto, tenor e baixo, as quais determinariam a canção dos pássaros, o chilrear da máquina.

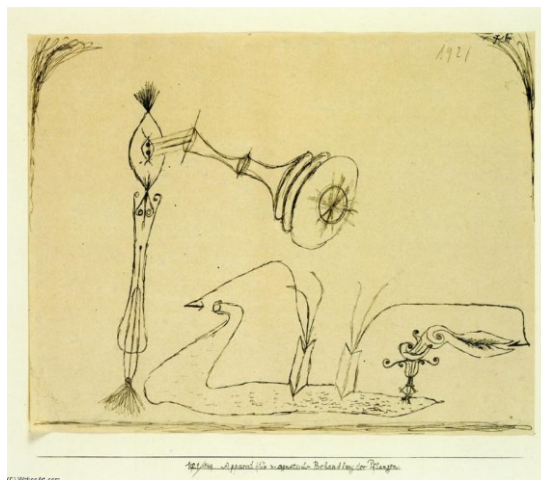
Manoel de Barros também se corresponde com Paul Klee por meio de seus desenhos. No livro *O guardador de águas* (1989), o segundo poema denominado Passos para a transfiguração, escrito em VI estrofes, é todo ilustrado por Manoel de Barros. O poeta faz desenhos que não só ilustram, mas compõem o poema em si, são partes constituintes do poema. Contudo, ao analisarmos seus desenhos é possível constatar que eles muito se aproximam dos desenhos da fase das linhas de Paul Klee.

O desenho de Klee é uma de suas atividades e constitui um instrumento de manifestação emotiva e fantasiosa. Segundo Argan (1992, 447), “Klee também se interessava pelas atividades gráficas das crianças: elas se lhe afiguram como os primeiros atos de um pensamento que procede por imagens, e não tanto por conceitos.” Observemos primeiramente alguns desenhos de Paul Klee:

⁹⁶ BARROS. (1966). In: *Poesia Completa*. (2010, p. 135-137).



"Desenhar é levar pela mão a *linha* a passear"
(Paul Klee),
FIGURA 7



Aparelho para o tratamento magnético de plantas,
1908, por Paul Klee
FIGURA 8

Os temas e títulos dos desenhos de Klee quase podem ser confundidos com versos dos poemas de Manoel de Barros, como, por exemplo: “Poesia e voar fora da asa”⁹⁷ ou “O aparelho de ser inútil estava jogado, quase coberto de limos”⁹⁸. Por meio do texto poético, Manoel de Barros cria inúmeras imagens que têm, em comum com Klee, o olhar que lembra o infantil que está livre dos conceitos pré-estabelecidos. As imagens trabalham memórias de infância significadas a partir de suas vivências e, nesse sentido, as referências ao olhar infantil estão dentro de um projeto estético que busca levar o leitor a refletir sobre o primeiro olhar, aquele em que as significâncias do mundo moderno não tomaram conta ainda; para ambos, trazer essa perspectiva da criança para seu projeto estético significa caminhar para os primórdios. Para além das correspondências entre a poesia de Klee e Barros, podemos evidenciar um forte traço de correspondência entre o traço dos desenhos de ambos. Observemos os desenhos de Manoel de Barros:

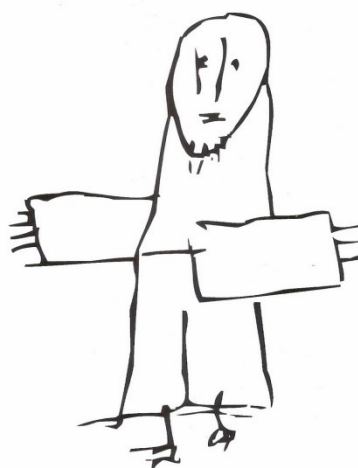
⁹⁷ BARROS. (1903). Livro das ignoranças. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 302).

⁹⁸ Idem. (1989). O guardador de águas. In: Idem.



EU VI UM ÊXTASE NO CISCO!

Manoel de Barros



PEDRAS APRENDEM
SILÊNCIO NELE

Manoel de Barros

Os desenhos de Manoel de Barros sempre partem de um fundo branco e uma linha que vai criando a imagem. Neste sentido, conseguimos evidenciar uma correspondência direta de Manoel de Barros com a obra de Paul Klee, que se dá por meio da poética, dos temas, do projeto estético e do traço onírico. A função da livre fantasia em Klee e em Barros será a de criar imagens, dentro da aquarela e da poesia, que não se limitam às margens impostas pela lógica racional e, sim, procuram ultrapassá-las, originando um universo novo em linguagem renovada, uma linguagem que busca no primitivo seu objeto para criar.

Outro diálogo de Manoel de Barros com as artes plásticas se dá com o de Amedeo Modigliani que, assim como os demais artistas que já trabalhamos neste capítulo, sua obra também não deve ser enquadrada em nenhuma escola ou movimento artístico da época. Segundo alguns críticos de artes, suas pinturas e esculturas possuíam um estilo único e autônomo. Porém, algumas características do expressionismo (deformação, por exemplo) aparecem nas obras do artista. Modigliani buscou, em suas obras, "tirar a roupa" dos seres humanos e mostrar a alma. Nesse contexto, as obras de Modigliani buscam enfatizar os sentimentos, a essência do ser.

Na obra de Manoel de Barros, Modigliani é citado diretamente no *Livro de pré-coisas* (1985), um livro em que Barros enfoca a essência das coisas, e apesar de o subtítulo do livro ser Roteiro para uma excursão poética no Pantanal, o poeta já nos adverte no começo que o livro não é sobre o Pantanal. A proposta de Manoel de Barros com esta obra é transfazer a

natureza por meio da linguagem poética, como podemos observar no *Anúncio* que está na abertura do livro:

Anúncio

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.)

Essas pré-coisas de poesia.⁹⁹

A pré-coisa é, portanto, a anunciação da coisa, o que Manoel de Barros busca atingir é o que vem antes da coisa enquanto conceito pronto e acabado e para isso ele recorre ao mundo das imagens, como faz em toda a sua obra. No último poema do livro *A nossa Garça*, Manoel de Barros faz referência à obra de Modigliani, a correspondência se dá pelos temas das obras de ambos. Analisemos o poema:

Penso que têm nostalgia de mar estas garças pantaneiras. São viúvas de Xaraés? Alguma coisa em azul e profundidade lhes foi arrancada. Há uma sombra de dor em seus voos. Assim, quando vão de regresso aos seus ninhos, enchem de entardecer os campos e os homens.

Sobre a dor dessa ave há uma outra versão, que eu sei. É a de não ser ela uma ave canora. Pois que só grasna – como quem rasga uma palavra.

De cantos portanto não é que se faz a beleza desses pássaros. Mas de cores e movimentos. Lembram Modigliani. Produzem no céu iluminuras. E propõem esculturas no ar.

A Elegância e o Branco devem muito às garças.

Chegam de onde a beleza nasceu?

Nos seus olhos nublados eu vejo a flora dos corixos. Insetos de camalotes florem de suas rêmiges. E andam pregadas em suas carnes larvas de sapos.

Aqui seu voo adquire raízes de brejo. Sua arte de ver caracóis nos escuros da lama é um dom de brancura.

À força de brancuras a garça se escora em versos com lodo?

(Acho que estou querendo ver coisas demais nestas garças. Insinuando contrastes – ou conciliações? – entre o puro e o impuro etc. etc. não estarei impregnando de peste humana esses passarinhos? Que Deus os livre!)¹⁰⁰

⁹⁹ BARROS. (1985). Livro de pré-coisas. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 197).

¹⁰⁰ Idem. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 236).

As garças, com suas linhas longilíneas, lembram, ao poeta, a obra de Modigliani no culto à forma pura, cujo volume é plasmado e definido exclusivamente pela linha. Assim como existe um vazio no olhar das pinturas de Modigliani, existe uma nostalgia e uma dor nas garças de Barros. Em voos silenciosos, as garças, assim como os personagens de Modigliani, figuram uma profunda melancolia.

Woman With Blue Eyes



Figura 9

Autor: Amedeo Modigliani (1918).

Fonte: <http://www.modigliani.org/woman-with-blue-eyes.jsp>

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
Paris, France.

Cabeça de uma mulher 4



Figura 10

Autor: Amedeo Modigliani (1911/12).

Fonte:

<http://pt.wahooart.com/@/8EWCG6-Amedeo-Modigliani-Cabe%C3%A7a-de-Mulher-4->

Escultura em pedra calcária – 70,5 x
23,5 x 7,6 cm

Philadelphia - Museu de Arte de
Filadélfia

As esculturas de Modigliani têm uma correspondência com as máscaras primitivas da África e nos faz refletir sobre uma pré-história em plena a modernidade. A obra de Modigliani é inovadora, não existe nada parecido; apaixonado pela arte egípcia, Modigliani renova a arte por meio de uma volta ao primitivo. Nessa conjuntura, o diálogo entre a obra de Barros e a de Modigliani se dá por meio das pré-coisas, das imagens e dos sentidos que pré-existem às coisas.

A próxima referência que Manoel de Barros faz é a Auguste Rodin, artista plástico que é citado diretamente em dois momentos da obra do poeta, no *Livro das ignoranças* (1993), na primeira parte intitulada Uma didática da invenção, e em *Retrato do artista quando coisa* (1998), na quarta parte do poema Biografia do Orvalho.

Auguste Rodin é um dos maiores escultores e estabeleceu como alvo de seu trabalho o corpo humano, dedica-se inclusive a estudar anatomia humana para melhor trabalhar o corpo humano e, dessa maneira, traz a corporeidade a uma réplica do próprio ser. Fiel ao pensamento naturalista e positivista de sua época, integrou à matéria qualidades retiradas da vida; os corpos que modela são compactos, mas não inertes, as superfícies estão plenas de vibração pelas saliências dos músculos, tendões e ossos, formando relevos e reentrâncias, num jogo de luzes e sombras. As massas modeladas guardam a latência de uma forma viva captada da realidade. O corpo é matéria, tem densidade e possui especificidades próprias.

A primeira correspondência que Manoel de Barros faz com o artista plástico é por meio do tema de sua obra, ou seja, pela aflição e tensão que Rodin consegue colocar em suas esculturas. Os versos do poema dizem: “Adoecer de nós a Natureza: / – Botar aflição nas pedras (como fez Rodin).¹⁰¹ Rodin articulou uma verdadeira fisiologia das paixões humanas em linguagem escultórica, procurando agarrar a vida, por toda a parte, para onde quer que volvessem seus olhos. Rodin criou o gesto e lhe deu a forma. Para Manoel de Barros, a arte está no olhar do artista. Na forma como o artista vê o mundo e as coisas. O artista plástico, assim como o poeta, pensa por imagens e as concretiza por meio da transformação da natureza e dos objetos utensílios em arte. Por isso, a pedra, matéria que une poeta e escultor, é apropriada por ambos e significada a partir de suas aflições, de suas inquietações.

O poema é todo dedicado a fazer uma crítica ao uso das coisas. Manoel de Barros nos chama a atenção para ver o utensílio além de sua utilidade, pois só assim este pode estar em função da arte. Manoel de Barros também entende que o artista só se insere na obra por meio da coisificação da matéria.

A “coisa” é uma questão importante na obra do poeta, nessa perspectiva poderíamos dizer que ela ganha sentido de alegoria e é simbólica, na medida em que, para além de ser coisa em si, abre espaço para trazer à reflexão do leitor novas coisas. Objetos, utensílios ganham uma nova significação na obra de Barros, poderíamos assim dizer que a sua poesia

¹⁰¹ BARROS. (1993). *Livro das ignoranças*. In: *Poesia completa*. (2010, p. 302).

consiste em dar novas funções às coisas, de olhá-las com outros olhos e não ver apenas a função que lhe foi estabelecida.

Ao longo de todo o poema que tem XXI partes, esta é a questão central e é neste diálogo que Rodin está inserido. Logo na primeira parte Barros diz: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios”¹⁰² e depois segue com versos como: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha”.¹⁰³ Contudo, a pedra tem uma significância maior na obra de Manoel de Barros, na parte anterior à que cita Rodin, Barros diz: “Não tem altura o silêncio das pedras”¹⁰⁴. A pedra representa o silêncio, a solidão. Pedra é matéria fria, que nas mãos de Rodin consegue representar dor, sofrimento, desejos. Rodin humaniza as pedras com suas esculturas.

O segundo diálogo que Manoel de Barros estabelece com Rodin encontra-se no livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), no qual o poeta faz referência direta à famosa escultura de Rodin, *Os Burgueses de Calais* (1888). O livro é composto apenas por dois poemas: *Retrato do artista quando coisa* e *Biografia do orvalho*, ambos de caráter biográfico falam sobre o fazer poético, como os próprios nomes dos poemas já dizem é um retrato do artista. Vamos ao trecho do poema em que Barros cita Rodin:

4

Me achei como aqueles des-heróis de Calais que Rodin esculpiu: nus de seus orgulhos e de suas esperanças. Só de camisolões e de cordas no pescoço. Pesados de silêncio e da tarefa de morrer.

(Morrer é uma coisa indestrutível.)¹⁰⁵

Os Burgueses de Calais é uma das mais famosas esculturas de Auguste Rodin, concluída em 1889. Ela serve como um monumento a uma ocorrência em 1347, durante a Guerra dos Cem Anos, quando Calais, um importante porto francês no Canal da Mancha, ficou sob cerco dos ingleses por mais de um ano. Rodin, em 1885, foi contratado para criar um memorial para aqueles homens da cidade. Depois de quase quatro anos de trabalho em esboços, a escultura ficou pronta em 1888, para ser finalmente concluída e inaugurada em 1895. Atualmente, existem vários exemplares dessa famosa escultura no mundo.

¹⁰² Idem, p. 299.

¹⁰³ Ibidem, p. 300.

¹⁰⁴ Ibidem, p.301

¹⁰⁵ BARROS. (1998). *Retrato do artista quando coisa*. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 370).

Observemos as imagens da escultura:

Os Burgueses de Calais



Figura 11
Auguste Rodin

Os Burgueses de Calais



Figura 12
Auguste Rodin

A escultura representa o acontecido de setembro de 1346, quando Eduardo III cerca a cidade de Calais, onde a guarnição francesa comandada pelo cavaleiro Jean de Vienne resiste heroicamente. Depois de um cerco de onze meses, a cidade, esfomeada, negocia sua rendição. O rei inglês, cansado e irritado com a longa resistência dos habitantes de Calais, aceita que seis burgueses lhe sejam entregues para ser executados: é o preço que ele vai cobrar para poupar a vida dos demais moradores da cidade. Contudo, sua mulher, Philippa de Hainaut, ao ver esses seis infelizes sofrendo, cobertos por trapos, uma corda no pescoço, nas mãos as chaves da cidade e do castelo, consegue convencer o rei a poupar suas vidas. Eduardo poupa a vida de Eustache de Saint-Pierre (*acima*) e seus cinco companheiros. O

fato ocorreu no dia 3 de agosto de 1347, quando Calais passou a ser inglesa, o que perdurou até 1558, quando Henrique II de França toma a cidade de Mary Tudor, filha mais velha e herdeira de Henrique VIII.

Manoel de Barros se compara aos burgueses de Calais e os denominam de des-heróis, despidos de seus orgulhos e esperanças, só tem como certeza a morte, que para o poeta é uma coisa indestrutível. No mesmo poema, na parte 11, Barros diz que “A maior riqueza do homem é a sua incompletude.”¹⁰⁶ Para o poeta, a beleza e as grandezas da vida não consistem em ser perfeito ou completo, mas sim nas fraquezas.

No entanto o que realmente está em voga neste poema para Manoel de Barros é a linguagem, o fazer poético e seu projeto estético, como podemos evidenciar na última parte do poema:

12 (Apêndice)

1. Ninguém consegue fugir do erro que veio.
2. 2. Poema é lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez.
3. A limpeza de um verso pode estar ligada a um termo sujo.
4. Por não ser contaminada de contradições a linguagem dos pássaros só produz gorjeios.
5. O início da voz tem formato de sol.
6. O dom de esculpir o orvalho só encontrei na aranha.
7. Pelos meus textos sou nublado mais do que pelo meu existir.
8. Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético senão que por instinto linguístico.
9. Sabedoria pode ser que seja ser mais estudado em gente do que em livros.
10. Quem se encosta em ser concha é que pode saber das origens do som.

¹⁰⁷

Nessa parte do poema, Manoel de Barros evidencia bem seu projeto estético de produzir uma poesia que propõe a renovação da linguagem por meio do delírio, da transformação da matéria utensílio em coisa. Neste sentido, o diálogo com Rodin nessa obra se dá por meio da significação do inútil, da figuração dos trapos humanos, do desespero. A beleza da escultura de Rodin está na representação do desespero e da desesperança que ele consegue expressar por meio do uso que faz da matéria (pedra). A pedra é para Rodin, o que a palavra é para Manoel de Barros.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 374.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 374 - 375.

Outro diálogo com as artes plásticas que podemos evidenciar na obra de Manoel de Barros é com o pintor Marc Chagall. A referência é feita em *Livro sobre nada* (1996), na quarta parte do livro, já discutida aqui por ser a parte em que o poeta também faz referências a Picasso, Braque e Klee. Logo após a *nota* de abertura desta parte do livro, em que Manoel de Barros apresenta Rômulo Quiroga, ele cita Chagall no primeiro poema intitulado *As lições de R.Q.*, como podemos observar no poema a baixo.

AS LIÇÕES DE R.Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.¹⁰⁸

Marc Chagall participou dos movimentos modernos do pós-impressionismo, incluindo surrealismo e expressionismo. Nascido perto da aldeia de Vitebsk, na atual Bielorrússia, Chagall mudou-se para Paris em 1910, permanecendo lá até 1914 para desenvolver seu estilo artístico, retornando à Rússia por sentir saudades de sua noiva Bella, com quem se casou. Em 1923, mudaram-se novamente para a França, para escapar das dificuldades da vida soviética que se seguiram à Primeira Guerra Mundial e à Revolução de Outubro. Em 1941, mudou para os Estados Unidos, escapando da Segunda Guerra Mundial, e ali permaneceu até 1948, retornando à França.

De todos os artistas com quem Manoel de Barros estabelece diálogos, Chagall é talvez o que mais se aproxima das experiências de vida do poeta. O início da vida de Chagall

¹⁰⁸ BARROS. (1996). *Livro sobre nada* (1996). In: *Poesia Completa*. (2010, p.350).

deixou-o com uma memória visual poderosa e uma inteligência pictórica. Depois de viver na França e experimentar a atmosfera de liberdade artística, ele criou uma nova realidade, que se baseou em ambos os mundos internos e externos. Mas foram as imagens e memórias de seus primeiros anos em Belarus, na Rússia, que sustentaram a sua arte por mais de 70 anos. Há certos elementos em sua arte que se mantiveram permanentes e são vistos ao longo de sua carreira. Um deles foi a sua escolha de temas e forma como eles foram retratados. O elemento mais constante, obviamente, é o seu dom para a felicidade e sua compaixão instintiva que, mesmo nos assuntos mais sérios, o impediam de dramatizar. Para usar os termos de Barros, poderíamos dizer que a obra de Chagall é sempre uma forma dele transver o mundo. Mesmo partindo de suas memórias, que de uma forma geral são sofridas, o pintor encontra em sua imaginação a possibilidade de usar essas memórias para compor algo alegre e feliz; a partir de então, Chagall cria uma arte singular, na qual são tiradas da natureza todas as suas naturalidades, e o mundo é desformado.

Uma dimensão simbólica sempre esteve presente nos temas de Chagall. Sem dúvida, esta abordagem ajudou Chagall a atingir a popularidade que seu trabalho desfrutava na época, mas, ao mesmo tempo, o desejo de ser compreensível emprestou às pinturas um toque de romantismo que parecia um pouco fora de época. Através de sua linguagem poética altamente original, ele foi capaz de criar um novo universo a partir das três culturas diferentes que ele havia assimilado. Flores e animais são uma presença constante em suas pinturas, habilitando-o, por um lado, a superar a interdição judaica de representação humana, enquanto, por outro lado, formando metáforas para um mundo possível. Sua arte constitui uma espécie de mixagem entre culturas e tradições.

Assim como Manoel de Barros, Chagall propõe com sua obra uma nova perspectiva de olhar o mundo. A chave fundamental para sua modernidade reside no seu desejo de transformar uma obra de arte em uma linguagem capaz de fazer perguntas que não foram ainda respondidas pela humanidade.

Autorretrato



Figura 13

Autor: Marc Chagall (1968).

Fonte:

<https://br.pinterest.com/pin/80572280812300686/?lp=true>

Uffizi Gallery, Florence – Itália

Vilarejo com cavalo verde ou visão sob a lua negra



Figura 14

Autor: Marc Chagall (1959).

Fonte:

<https://br.pinterest.com/pin/80572280812300686/?lp=true>

76 cm X 55,8cm - Guache, óleo, nanquim e pastel sobre papel colado sobre tela
Marc Chagall

Existe um caráter biográfico na obra de Chagall, ou seja, ele pinta as suas memórias. Segundo Argan (1992), Chagall mantém-se mais próximo ao plano da experiência sensorial, que para ele é imediatamente contínuo ao plano da psique. A estrutura ilógica de suas telas adapta-se adequadamente ao mundo fabuloso, onírico, subvertida à sucessão ordenada, racional, dos planos, não surpreende que tudo caminhe ao contrário, como nos sonhos. Herbert Read (1972, p. 107) comunga pensamento semelhante quando afirma que é “função da arte transtornar os planos: arrancar as coisas da segurança de sua existência normal e colocá-las onde nunca estiveram antes, exceto em sonhos.”

Para Chagall assim como para Barros, de nada valem as leis do mundo físico. Não há mais barreiras entre os diversos reinos da natureza e as diferentes fases do tempo. Como no pensamento surreal, as coisas que normalmente são alheias entre si, tornam-se interligadas. O presente não é só o “agora”, é também a lembrança do passado. A verdade é subjetiva. Por isso, a arte de Chagall representa a autobiografia íntima do pintor. Quando o artista chegou a Paris, já trazia consigo essa perspectiva poética e ilógica do inconsciente e da intuição, radicalmente oposta à reflexão racional.

Essa é a sua revolução: substituir a ilustração do mundo percebido pelos sentidos, ou seja, “o mundo normal, real, objetivo”, pela ilustração da presença do “irreal” que existe nesse mundo. Chagall nos mostra até que ponto o elemento surreal permeia os dados mais concretos de nossa vivência diária. Daí, também, o desaparecimento dos limites entre o ontem e o hoje. O tempo pertence ao objetivo. Em nosso subconsciente, em nossas dimensões mais interiores, passado e presente coexistem e se fundem.

Ora, se o pintor se liberta da necessidade de reproduzir o mundo sensível, é natural que igualmente use a cor com inteira liberdade, fazendo com que a cor assuma função puramente simbólica. “Os tons de Chagall não contêm a luz física, mas sim iluminação psicológica”, no dizer de Argan (1992, p. 437).

Quanto aos temas das pinturas de Chagall, muitos se assemelham aos das poesias de Barros. Nesses anos de formação, a evocação da infância, o amor, a paisagem russa e o calor da intimidade na casa paterna ocupam preponderantemente os pinceis do artista. Até mesmo suas recordações de infância tornam-se mais líricas, como se passassem da memória para a tela por meio de um filtro de delicada sensibilidade.

Para Argan (Idem, p. 437), parece ser essa a situação que Chagall quer determinar: “o que se pede à fábula é que seja inacreditável.” Caracterizando o fabuloso, o sonho e a espacialidade mística, Chagall adota o voo como seu motivo principal. Nessa conjuntura, o diálogo que Manoel de Barros estabelece com Chagall se dá por meio do ilógico, do onírico, da poesia biográfica, das cores psíquicas, mas vai além, existe uma correspondência entre o projeto estético de ambos, de pensar o mundo por imagens que desformam, há um certo tom de comicidade que permeia a obra dos dois, um outro olhar para o drama da vida cotidiana. As lições no poema são de Rômulo Quiroga, um alter-ego de Manoel de Barros, mas podem facilmente ser confundidas com lições de Chagall, pois ninguém mais apropriado do que este para nos ensinar que “a expressão reta não sonha” e que “a força de um artista vem das suas derrotas.”

O onirismo também está presente nos diálogos entre Manoel de Barros e Joan Miró. Miró é o último artista plástico a ser citado diretamente por Manoel de Barros, ele aparece na obra *Ensaaios fotográficos* (2001) em um poema que leva o seu nome “Miró”.

Conforme relatou o próprio Miró, sua infância foi triste e solitária. Os momentos de alegria restringiam-se às férias de verão na casa dos avós paternos em Cornudella, em Tarragona, e da avó materna, em Palma de Maiorca. Em ambos os locais, o pequeno Miró desfrutava do contato com a natureza, o que não era possível no ritmo urbano e cosmopolita de Barcelona, e demonstrava fascínio por seus mistérios, que eram traduzidos em inocentes desenhos.

Miró dialoga com o projeto estético e político de Manoel de Barros, justamente por trazer para as suas obras a ingenuidade da infância que, na perspectiva de Barros, é elemento importante para nos fazer retornar aos primórdios. Miró assim como Barros usa suas memórias de uma infância próxima a natureza para construir uma crítica ao progresso.

Ensaaios fotográficos é o livro que Manoel de Barros se dedica a construir imagens poéticas. O livro é dividido em duas partes Ensaaios fotográficos e Álbum de família, logo na epígrafe da primeira parte, Barros já nos dá indício do que se trata o livro, com uma citação de Jorge Luís Borges que diz: “Imagens não passam de incontínuas do visual.”

Nesse livro, Manoel de Barros retoma todas as questões que compõem o seu projeto estético e político e que já foram trabalhadas ao longo dos livros e diálogos anteriores como podemos evidenciar no poema Despalavra:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os podem humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com as suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.¹⁰⁹

No poema, Manoel de Barros afirma que tudo que ele vai propor como renovação da linguagem poética vem de sua forma de ver o mundo por imagens. Depois de atingir o reino

¹⁰⁹ BARROS. (2001). Ensaaios fotográficos. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 383).

das imagens, o poeta passa a humanizar as coisas, a escrever por metáforas, romper com o mundo conceitual. É por meio das imagens que Manoel de Barros desforma o mundo, subverte a ordem e dá vazão a sua imaginação. Nessa conjuntura, a obra de Miró vem ao encontro com o projeto estético do poeta, como podemos evidenciar no poema a seguir:

Miró

Para atingir sua expressão fontana
Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
que aprendera nos livros.
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
do quintal à busca de uma árvore.
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
que havia aprendido nos livros.
Depois depositava sobre o enterro uma nobre
mijada florestal.
Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
insetos, cascas de cigarra etc.
A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
de cores.
Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
dejeto de mosca deixado na tela.
Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
escura.
O escuro o iluminava.¹¹⁰

Após estudar na Escola Superior de Artes Industriais, Miró vai para a Academia de Galí. Ali, o futuro pintor encontrou um ambiente para cultivar a sensibilidade como fonte de experiência artística. Galí logo percebeu que seu novo aluno possuía grande dom para a cor, mas seu domínio das formas deixava a desejar. Para solucionar essa deficiência, o mestre colocou uma venda nos olhos de Miró e o fez tocar os objetos para depois reproduzi-los em papel. O original método de desenho “pelo tato” deixou uma profunda marca em Miró. Além de familiarizá-lo com o volume, as texturas e as formas, despertou sua fascinação pelas irregularidades das superfícies, característica que se tornou evidente em obras de nus e retratos, como podemos observar na imagem a baixo.

¹¹⁰ Idem. Ensaios fotográficos. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 385).

Nua em pé

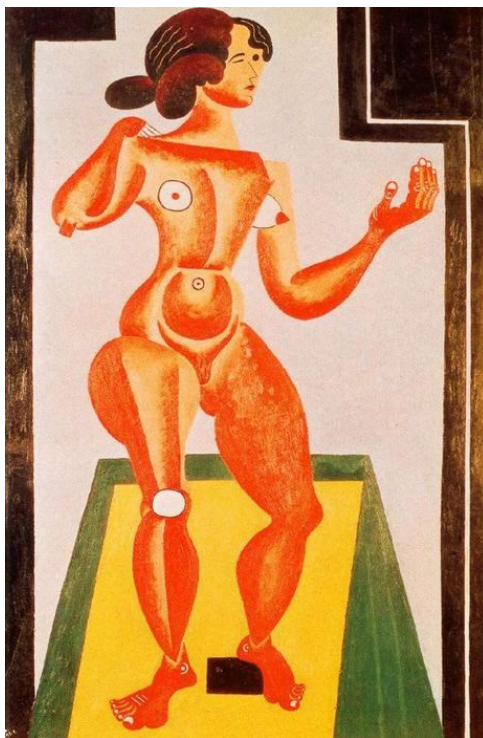


Figura 15

Autor: Joan Miró (1921).

Fonte: <http://pt.wahooart.com/@/5ZKCUM-Joan-Miro-Nua-em-p%C3%A9>

Oléo sobre tela. 130 x 96 cm

Perls Galleries – New York, EUA

Para se tornar a referência de arte que Miró é hoje, com um traço marcado e particular, ele precisou desaprender tudo que aprendera nos livros. Pintor, escultor e gravador, Joan Miró também foi um criador de formas, figuras coloridas, imaginárias, que o identificam por um léxico próprio composto por manchas, pontos e linhas carregados de um intenso cromatismo.

Segundo Argan (1992, p. 437), “o mundo do inconsciente de Miró é um mundo claro, solar, sem implicações mórbidas, e seu mitologismo é fácil, transparente, como o das fábulas”. Sua pintura é caracterizada pela absoluta ausência de censuras. Permaneceu leal ao princípio surrealista de liberar as forças do inconsciente, do controle da lógica e da razão. Seus quadros procuram mostrar a realidade de uma forma simplificada, quase infantil, sem a complexidade e o mistério de um surrealismo do tipo de Salvador Dali ou René Magritte, aposta mais na recuperação da inocência de uma infância feliz do que no inconsciente profundo.

Em 1925, Miró abandonou a figuração fantástica e aprofundou-se ainda mais na simplicidade da pintura e da abstração, superando o real e o imaginário. Os especialistas catalogaram as obras pintadas entre 1925 e 1927 como pinturas oníricas. A tela *O Carnaval de Arlequim* (1924-25) encerra a fase das obras dominadas pela imaginação:

O Carnaval de Arlequim



Figura 16

Autor: Joan Miró (1924-25).

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Carnaval_do_Arlequim

— Óleo sobre tela: 66 x 93 cm

Buffalo (NY), Galeria de Arte Albright-Knox

O tom da cena é de brincadeira inocente. Essa obra é uma das mais representativas pinturas de Miró do período surrealista. Também congrega, como na poesia de Manoel de Barros, elementos conflituosos. Miró declarou que essa obra foi inspirada nas alucinações da fome. A tela é colorida, mas a expressão dos personagens é triste.

As diferentes figuras fusionadas rompem com a lógica, os elementos soltos no espaço nada têm em comum. Notas musicais, olho, insetos, misturados a formas geométricas só se relacionam numa atmosfera surreal da imaginação. O mundo que Miró pinta não é possível dentro do mundo conceitual, é preciso romper com a razão para compreender os sentidos de sua obra. O mesmo vale para latas que rezam, sapos que viram árvore, pedras que dão leite e murmúrios na poesia de Manoel de Barros. A violação das leis da lógica é perturbadora,

pois se distancia do reconhecimento que temos da realidade, assegurados pela verossimilhança e pela mimese.

Miró prefere trabalhar mais uma linguagem cifrada, feita de símbolos, de germinações alusivas, fruto de uma fantasia captada em sua manifestação da consciência. Buscou criar meios de expressão metafórica, ou seja, descobrir signos que representassem conceitos da natureza num sentido poético e transcendental.

O diálogo entre a poética de Manoel de Barros e a obra pictórica de Miró evidencia-se pela evocação à matéria que se faz de restos, focalizando as interfaces do verbal e do visual. No pintor catalão, pontos, manchas e linhas compõem a matéria-prima para a cosmogonia de sua obra. Desses elementos seminais surgem as primeiras figurações de Miró. A presença do “dejeto de uma mosca” e manchas escuras expõe a matéria-prima de sua arte. Várias de suas obras sugerem uma produção não planejada e espontânea de manchas, de formas e linhas semiabstratas – é o aleatório se transformando em arte. As pinturas finalizadas são versões ligeiramente modificadas de desenhos preliminares nos quais o que se vê são formas achatadas, detalhes enxutos e intensificação das cores.

Manoel de Barros traz do traço de Miró a expressão “fontana” para a sua poesia. No poema *Canção do ver*, do livro *Poemas rupestres* (2004), Manoel de Barros diz:

Por viver muitos anos dentro do mato
moda ave
O menino pegou um olhar de pássaro – contraiu visão fontana.
Por forma que ele enxergava as coisas
por igual
como os pássaros enxergam.
As coisas todas inominadas.
Água não era ainda a palavra água.
Pedra não era ainda a palavra pedra.
E tal.
As palavras eram livres de gramáticas e
podiam ficar em qualquer posição.
Por forma que o menino podia inaugurar.
Podia dar às pedras costumes de flor.
Podia dar ao canto formato de sol.
E, se quisesse caber em uma abelha, era
só abrir a palavra abelha e entrar dentro
dela.
Como se fosse infância da língua.¹¹¹

¹¹¹ BARROS. (2004). *Poemas rupestres*. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 425).

Assim se dão os diálogos com as artes plásticas na obra de Manoel de Barros. O poeta se apropria dos traços plásticos que dialogam com o seu projeto estético e político e os transpõe para o texto poético verbal. São raros os momentos que Barros cita diretamente uma obra de arte, como o fez com o *Pierrô* de Picasso e *Os Burgues de Callais* de Rodin. De maneira geral, o poeta dialoga com o projeto estético do artista plástico, com as questões que estão em voga na construção desse projeto. Todos os artistas plásticos aos quais Manoel de Barros faz referências, partem de inquietações muito semelhantes às do poeta, como uma renovação da linguagem artística, ou buscam inspirações em lugares comuns com Barros, como as memórias de infância, o traço primitivo, as questões sociais. Nessa perspectiva, entendemos a obra de Manoel de Barros dentro de um postulado que se desenvolve em torno das artes figurativas, inserido na problemática do imaginário.

Abordamos os diálogos de Manoel de Barros com as artes plásticas, na perspectiva da história social da arte. Acreditamos, todavia, que as obras de arte constituem fatos positivos da civilização com o mesmo peso que as instituições políticas ou sociais e que a função figurativa é uma categoria do pensamento tão completa como outras e tão suscetível de levar à elaboração direta, a partir do percebido de obras que possuem sua realidade e sentido, sua lógica e estrutura, sem necessidade de transferência e relacionamento com sistemas verbais.

Para Francastel (1970), a função figurativa constitui uma categoria do pensamento imediatamente ligada à ação, não supletiva do pensamento operatório ou pensamento verbal, mas complementar e geradora de objetos de civilização que dão testemunho de aspectos, de outra forma, inacessíveis à vida das sociedades presentes e passadas. Manoel de Barros corrobora com Francastel na medida em que para o poeta só a expressão verbal não dá conta de todo o imaginário, é preciso considerar as expressões figurativas de uma civilização para compreendê-la em seu tempo e espaço, como podemos evidenciar ao longo dos diálogos estabelecidos por Manoel de Barros com as artes plásticas de uma forma geral, e com o reino das imagens de uma forma mais específica. A imagem ultrapassa o pensamento verbal operatório, e limitar a compreensão do mundo apenas pela palavra escrita seria limitar o imaginário. Assim como Francastel, Barros também indaga o fato de se usar as palavras para se descrever uma figuração. Tomemos, como exemplo, a XXIV estrofe do poema *Cadernos de Apontamentos*¹¹²

¹¹² BARROS. (1991). Concerto a céu aberto para solo de aves. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 279).


XXIV.

Ouço uma frase de aranquã:ên-ên? Co-hô!

ahê han? Hum?

Não tive preparatório em linguagem de

aranquã

Caligrafei seu nome assim  Mas pode


uma palavra chegar à perfeição de se tornar um

pássaro?

Antigamente podia.

As letras aceitam pássaros.

As árvores seviram de alfabeto para os Gregos.

A letra mais bonita era a  (palmeira).

Garatujei maus pássaros até a última natureza.

Notei que descobrir novos lados de uma

palavra era o mesmo que descobrir novos lados

do Ser.

As paisagens comiam no meu olho.

Quando analisa a relação dialética do signo e da percepção óptica, Francastel se apropria das leituras de Henri Matisse para afirmar que o signo é determinado no momento em que eu o emprego e para o objeto no qual deve participar. Para o autor, não podemos registrar, em nível da retina, nenhuma percepção pura. Nenhuma excitação exterior se transmite diretamente ao cérebro de um modo isolável, pois toda sensação é já diferenciada, ativa e combinatória. Assim, não se percebem, não se diferenciam senão coisas que correspondem às experiências determinadas pelos níveis da cultura. Nessa medida, uma imagem figurativa e uma imagem verbal não coincidem inteiramente uma com a outra, tendo em vista que para descrever uma imagem figurativa é necessário que se passe pelo imaginário individual de cada um. Fator esse que nos possibilita uma leitura não só do imaginário e das referências de Manoel de Barros ao lermos a sua obra, mas de toda uma geração. A obra de Manoel de Barros nos traz as inquietações do seu tempo e espaço, pois ele está falando a partir de um determinado lugar que é o de repensar a função da arte, o de uma profunda crítica à linguagem poética que está preocupada apenas com as rimas e que

procura o belo na perfeição das formas. Com sua poética visual, Manoel de Barros rompe com a razão e propõe uma outra forma de pensar o mundo das coisas.

Manoel de Barros pensa por imagens e propõe isso para seus leitores, pois pensar por imagens exige um leitor reflexivo que constou o poema junto com o poeta. Francastel (1970) afirma que quando se reduz à descrição uma obra figurativa, despojamo-la do que constitui sua realidade. Para o autor, o papel da Arte é abrir aos homens uma possibilidade de manifestar, por meios adaptados, uma série de valores que só podem ser apreendidos e notados através de um sistema autônomo de conhecimento e de atividade, pois vale ressaltar que, para Francastel, existe um pensamento plástico (ou figurativo) como existe um pensamento verbal. A retórica não é o único modo de reunir signos. A partir do momento em que nos referimos ao mecanismo da percepção, devemos admitir que a operação figurativa consiste não numa transferência de valores extraídos em seu meio ou em outros sistemas simbólicos de objetos e de signos que emprega. Na mesma perspectiva, Deleuze (2005) afirma que as figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. Para o autor, são sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires.

Uma segunda questão que buscamos ressaltar, mas que não está dissociada das demais, é sobre a noção de visão de mundo de Manoel de Barros que está colocada nos diálogos que ele estabelece ao longo de sua obra. Para tal compreensão, baseamo-nos na obra de Georges Lukács (1960) sobre a significação presente do realismo crítico. Para Lukács trata-se de pôr na balança, dentro de um contexto tão “histórico” quanto possível, duas concepções da Arte e da vida que, caracterizam nosso tempo e que se defrontam, a seus olhos, numa visão bastante maniqueísta da história. Sua finalidade é denunciar um romantismo, por assim dizer revolucionário, e opor ao realismo burguês da sociedade capitalista, o verdadeiro realismo da sociedade socialista.

Lukács pretende provar que é erroneamente considerar a vanguarda como a única forma possível e viva da Arte em nosso tempo. É possível que, diante de um realismo crítico e medíocre que, na sociedade burguesa leva antes ao naturalismo que ao verdadeiro realismo, a arte de vanguarda tenha surgido como a única forma de protesto possível contra os imperativos mórbidos de um estilo oficial. Em suma, para Lukács, o realismo, o famoso realismo socialista, é simultaneamente uma doutrina de Arte e a expressão de uma fé no futuro do Socialismo. Lukács não concebe de modo algum o termo realismo em função de uma doutrina especulativa sobre as diferentes formas de linguagem. Toma-o num sentido imediato, no contexto de uma situação mais política ainda que histórica. O autor evidencia

que existe uma visão do mundo subjacente às técnicas de vanguarda literária, demonstração fácil de ser feita igualmente sobre documentos de arte, para o autor é nessa relação precisa, concreta, histórica que se encontra a forma estética do romance moderno relativamente às tomadas de posição dos autores.

Assim, compreendemos que não podemos desconsiderar as visões de mundo impostas em uma obra de Arte, pois conforme nos afirma Francastel, existe uma estrutura que precede a obra e que procede da natureza íntima e permanente do próprio homem. Nessa conjuntura, é que Manoel de Barros, assim como os artistas plásticos que escolhe dialogar, não está fora do alcance dessas estruturas e suas obras partem de suas respectivas visões de mundo. As visões de mundo de Manoel de Barros, por vezes, se fundem com as de outros artistas, portanto, entendemos que o projeto estético de Manoel de Barros se faz no diálogo que estabelece com as artes plásticas. Mesmo tendo estudado artes plásticas, o que dá uma boa base para ele propor experiências visuais em sua poética, Barros se apropria de outras estéticas para compor os seus projetos estético e político.

Quanto ao projeto político de Manoel de Barros, acreditamos que sua maior correspondência seja com Arthur Bispo do Rosário, o diálogo com Bispo traz as questões mais filosóficas e sociais para o centro das discussões que Barros se propõe a fazer. Por isso optamos por trabalhá-lo no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

OUTRAS DIMENSÕES DA EXPERIÊNCIA HUMANA: O DIÁLOGO COM O BISPO DO ROSÁRIO

Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou:
Mas lata não agüenta uma Tarde em cima dela, e
ademais a lata não tem espaço para caber uma
Tarde nela!

Isso é Língua de brincar
É coisa-nada.



Manoel de Barros – *Poeminhas em língua de brincar*
Ilustração – Martha Barros

Eu já disse quem sou Ele.
Meu desnome é Andaleço.
Andando devagar eu atraso o final do dia.
Caminho por beiras de rios canchosos.
Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.
Carrego latas furadas, pregos, papeis usados.
(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)
Não tenho pretensões de conquistar a inglória perfeita,
Os loucos me interpretam.
A minha direção é a pessoa do vento.
Meus rumos não têm termômetro.
De tarde arborizo pássaros.
De noite os sapos me pulam.
Não tenho carne de água.
Eu pertenço de andar atoamente.
Não tive estudamento de tomos.
Só conheço as ciências que analfabetam.
Todas as coisas têm ser?
Sou um sujeito remoto.
Aromas de jacintos me infinitam.
E estes ermos me somam.
(Manoel de Barros, *Livro sobre nada*)

Este capítulo tem como objetivo compreender a relação dialógica estabelecida entre o poeta Manoel de Barros e o artista plástico Arthur Bispo do Rosário. Desse modo, analisar-se-á como a obra desse poeta consagrado por retratar as “grandezas do ínfimo” dialoga com a obra do artista plástico consagrado por significar as coisas cotidianas por meio de sua obra. Ambos se utilizaram de elementos banais, marginalizados e do ilógico, para criar suas obras, obtendo como resultado duas obras singulares que, em seus projetos estéticos, trazem a subversão da lógica por meio do imaginário, requisitando na interpretação de suas obras o sujeito reflexivo. Barros e Bispo rompem com os cânones da arte na medida em que questionam a normalidade e o padrão, produzindo obras que são em sua essência metalinguagens.

O discurso de Arthur Bispo do Rosário dialoga com o discurso de Manoel de Barros à medida que Barros propõe um olhar para a essência das coisas; ao entrarmos em contato com a obra de ambos, somos levados a ver as coisas fora do seu lugar “comum”, mas essa transcendência do Ser-coisas só é possível por meio da linguagem poética que habita em ambos e é aqui que acreditamos estar o maior e mais profícuo diálogo entre essas duas obras.

A obra de Manoel de Barros é permeada de diálogos, como já foi pontuado no capítulo anterior. Observamos, portanto, a menção constante que o poeta faz a três autores que considera essenciais na construção de sua poesia: o Padre Vieira, Rimbaud e Oswald de Andrade. Manoel de Barros afirma, segundo entrevista concedida a Turiba e João Borges¹¹³, que teria aprendido com Vieira a manter a frase na tensão exata, entre o clássico e o barroco, entre o erudito e o popular. É de Vieira também que vem esse gosto pela frase que sustenta a ambiguidade prosa/poesia. De Rimbaud, sobretudo de Rimbaud de *Illuminuras*, aquele que dá à prosa uma dimensão poética nunca antes vista, Manoel de Barros afirma ter seguido dois conselhos: o desregramento dos sentidos e o apreço pelas “pinturas idiotas”. De Oswald de Andrade, enfim, uma certa *leveza* semântica e o flerte com o humor verbal.

Nessa conjuntura, evidenciamos que em se tratando de Manoel Barros, as filiações literárias são muitas e mudam conforme a fase do poeta, ou como diria Müller Jr. (2003), as filiações na obra de Manoel de Barros são tão ou mais móveis quanto as águas do Pantanal. Por isso, torna-se de fundamental importância localizarmos o tempo e o contexto sociohistórico em que os diálogos são realizados.

No que tange aos diálogos com o Bispo do Rosário, eles se dão em vários pontos da obra de Manoel de Barros, seja por meio dos pontos que já citamos aqui, ou ainda pela ausência de fronteiras entre a vida e obra. Mas, o fato crucial desse diálogo se dá na abertura para o Ser por meio do nada. Nessa conjuntura, a apropriação das coisas consideradas inúteis por uma sociedade, que presa, cada vez mais, pelo imediatismo e consumismo, ganha um novo sentido nesse diálogo. Assim, a linguagem poética de Bispo do Rosário torna-se relevante para a poética de Manoel de Barros. Bispo está a ponto de “matéria de poesia”, como diria Barros, e acaba se tornando mais um dos tantos “eu” presentes na poética de Manoel de Barros.

A obra de Bispo do Rosário (1992) assim como a de Manoel de Barros são cheias de (des)limites e, ao fazermos uma leitura tanto de uma como da outra, temos sempre a impressão que ambos estavam o tempo todo fazendo uma única grande obra. Todas as obras de Bispo fazem parte de uma só e compõem o seu legado nessa vida. O mesmo podemos observar na obra de Manoel de Barros, na qual os temas e narrativas são circulares, quando lemos a obra do poeta, sobretudo pós década de 60, temos a impressão que o poeta está escrevendo o mesmo livro. É como se todos os livros de Manoel de Barros fossem amostras

¹¹³BARROS. (1970 - 1989). Conversas por escrito In: *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). (1992, p. 325).

de um só livro. Müller Jr., por exemplo, nos chama a atenção para observar os títulos de suas obras que apontam para a natureza linguística e retórica da experiência de Barros, a exemplo: *Compêndio* (1960), *Gramática* (1966), *Ensaio* (2000), *Livro* (1985/1993/1996), *Tratado* (2001). Para cada um dos livros, Manoel de Barros fabrica uma espécie de livro dentro do livro, personagens, narrativas e as temáticas das coisas desprezadas, da exaltação aos restos, os desvelamentos do nada são retomados ao longo de toda a obra de Manoel de Barros.

Poeta da “natureza da palavra”, mais do que da palavra da natureza, embora muitos reconheçam nisso um dos aspectos preponderantes da poética de Manoel de Barros. Contudo, a questão que se coloca é de que natureza estamos falando, em se tratando da poética de Manoel de Barros? Pode-se falar da Natureza como o conjunto dos entes, da natureza por oposição à cultura e, finalmente, da natureza humana. Se assim entendermos a palavra, todos os poetas falam e sempre falaram da natureza¹¹⁴. E é assim, de fato, que devemos entender Manoel de Barros.

No livro *Tratado geral das grandezas do infimo*, de Barros (2001), podemos evidenciar a referência a várias formas de natureza: a natureza da poesia (disfunção lírica); a natureza dos bichos e seres inanimados (as formigas, a pedra, os caramujos, os lagartos); a natureza da infância (o neologismo, o olhar infantil) e a natureza dos seus personagens, seres marcados pelo abandono, pelo isolamento (Bernardo, o andarilho, Catre Velho, Maria pelego preto, Antônio Ninguém). Mas talvez seu grande tema seja a sua própria natureza, a natureza do eu-lírico, que está se mostrando em todas as partes de sua obra, como no trecho do poema a seguir:

Natureza é fonte primordial?
– Três coisas importantes eu conheço: lugar
apropriação para um homem ser folha; pássaro que se
encontra em situação de água; e lagarto verde que
canta de noite na árvore vermelha. Natureza é uma
força que inunda como os desertos. Que me enche
de flores, calores, insetos, e me entorpece até a
paradeza total dos reatores
Então eu apodreço para a poesia
Em meu labor se inclui o Paraclete.¹¹⁵

¹¹⁴ “Natureza” aqui é entendida a partir da concepção de Heidegger que, já antes da publicação de *Ser e Tempo*, tinha uma ideia que dizia respeito à estreita relação entre a “natureza” do Ser e do Tempo. Na obra *Ser e Tempo*, o projeto é partir da investigação da natureza do homem (*Dasein*) para buscar compreender o Ser, que se baseia na constatação de que o ente homem tem a capacidade de compreender o Ser e, portanto, o estudo de sua natureza deveria conduzir ao próprio Ser. (HEIDEGGER, M., 2005).

¹¹⁵ BARROS. (1980). Arranjos para assobio. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 179).

Manoel de Barros sempre repetiu em suas entrevistas que não basta descrever as coisas poeticamente, é preciso saber dar voz às coisas, é preciso *sê-las*. O poema *é*, plenamente, na medida em que torna possível a eclosão do Ser. O Ser, aprendemos com Heidegger, não nos é dado: ele advém (ou não) por intermédio de uma busca que pressupõe um Projeto. Toda a poesia da alta modernidade diz isso, de Baudelaire a Drummond. Baudelaire, aliás, marca a cisão profunda entre uma poesia que se fundamenta no modo de ser social e íntimo, na subjetividade, ancorada na ideia de uma linguagem *transparente* em relação ao mundo, e uma poesia que sofre e faz sentir um abalo nos alicerces da subjetividade, na qual o sujeito lírico *se despersonaliza*, exatamente porque é posto e se põe numa distância irônica em relação a si mesmo e ao mundo. O Eu descobre o Outro na poesia antes que seja formulada a ideia de uma psicanálise. Ao se despersonalizar, o poeta não mais se vê pisando no solo firme de uma retórica: a linguagem se torna opaca, incapaz de traduzir literalmente o mundo e as angústias da existência. Pois bem, essa é a fonte onde bebe a poesia de Manoel de Barros. A pedra que fala no poema é, portanto, o Outro, ou o eutro. Todas as referências e diálogos, que Manoel de Barros traz para a sua poesia, vêm nos dizer dele e não do outro, é um encontro do poeta nos outros seres, personagens e em outras linguagens. Nesse sentido, quando estudamos os outros presentes na obra de Manoel de Barros, estamos nos centrando num trabalho de hermenêutica da obra desse poeta.

Tomemos as análises que Heidegger (2008) faz sobre o Dasein para compreender melhor essa relação do “eutro”. Na perspectiva do filósofo, “O *Dasein*, enquanto este ser-no-mundo, coincide, assim, com o *ser-uns-com-outros*, ser com outrem” (p. 37), ou “numa unidade ser-com-os-outros (*Miteinander-sein*), estar com os outros.” (Idem, 1979, p. 19). Isso quer dizer compartilhar com os outros o mesmo mundo, encontrando-se com os outros, onde Heidegger distingue ainda duas modalidades de estar com os outros: primeiro o ser-para-os-outros (*Für-einander-sein*), ou seja, o ser que se mobiliza pelos outros ou age considerando os outros, ou ainda que é tido e considerado pelos outros como *Dasein*; e, segundo o “estar-perante” (2008, p. 37), ou “ser disposto (*Vorhandensein*) para os outros” (Idem, p. 39), ou ainda, no sentido de ser tido pelos outros como um ente entre outros entes, que não tem as características próprias de *Dasein*¹¹⁶. Por exemplo, como uma pedra que está aí, que não possui o mundo e não cuida do mundo. O ser que tem a estrutura ontológica em comum com os outros *Dasein*, a saber, o *falar* (*Sprechen*). Esse falar, explica Heidegger, é

¹¹⁶ O Dasein para Heidegger é o Ser-no-mundo ou Ser-aí (existência).

no modo complexo de se expressar, inclusive se explicando e se compreendendo em sua natureza de *Dasein*. À medida que o *Dasein* fala sobre a sua natureza, ele se autoexplica, como podemos observar na citação a seguir:

No modo como o *Dasein* no seu mundo fala sobre o modo de lidar com o seu mundo está dada uma auto explicação do *Dasein* (*Selbstausslegung des Daseins*)” e “No falar uns-com-os-outros, no que se diz por aí, está sempre em cada caso a auto-interpretação da actualidade, que reside neste diálogo.”¹¹⁷

Para Heidegger, o *Dasein* é um ente que se determina como um “eu sou”. Isso quer dizer que uma característica do *Dasein* é ser propriamente ele a cada momento. O *Dasein* embora seja determinado como um eu-sou, de fato, normalmente, ele não é ele, mas é os outros. Na concepção do filósofo, “Na quotidianidade, ninguém é ele mesmo”¹¹⁸. O Ser-aí (*Dasein*) uma vez que é determinado ontologicamente como ser-uns-com-os-outros, por isso mesmo já é, em parte, os outros mesmo. Os outros enquanto “gente” configura um “impessoal”. Nesse impessoal estão as concepções de todo mundo que ao mesmo tempo não pertencem a ninguém determinado. “Esse ninguém, do qual na quotidianidade (*Altäglichkeit*) todos nós vivemos, é o ‘se’ (*Man*) (diz-se, ouve-se, e se é a favor, cuida-se de algo).

Ou seja, o *Dasein*, uma vez que compartilha sempre, e pelo menos parte, das concepções do impessoal, ele mesmo não se constitui, normalmente, como um eu plenamente próprio. Contudo, nesse meio impessoal, que não lhe é próprio, encontra suas possibilidades próprias, a saber, aquelas que têm conformidade como seu eu próprio. Contudo, o *Dasein* tem a possibilidade de se elevar saindo do nível do impessoal ao encontro de seu eu-próprio. Assim são os outros de Manoel de Barros, o poeta se transcende por meio dos outros, como podemos observar no poema a seguir:

A maior riqueza do homem é sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou – eu não
aceito.
Não aguento ser apenas um sujeito que abre
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
compra pão às 6 da tarde, que vai lá fora,
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.

¹¹⁷ Heidegger, 2008, p. 37.

¹¹⁸ Idem, p. 39.

Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas.¹¹⁹

Nesse poema, Manoel de Barros já declara sua necessidade em transcender o Ser por meio do *eutro*. Ser apenas um sujeito que abre portas é ser um ente sem a percepção do Dasein. Mas, ao ser os outros, o poeta se permite ao diálogo e a se fazer por meio do outro. Contudo, acreditamos que o maior exemplo da importância do *Outro* ou *eutro* para Manoel de Barros fica evidenciado na quarta parte do *Livro sobre nada* (1996), intitulada Os Outros: o melhor de mim sou eles.

Nesta parte, Manoel de Barros retoma personagens que já havia trabalhado em outros livros como Mário-pega-sapo, um louco que pegava sapos na rua e abria a canivete para ler as entranhas, do livro *Poemas concebidos sem pecado*¹²⁰, Antoninha-me-leve, prostituta dos becos de Corumbá, da mesma obra¹²¹, o Andarilho, que perpassa praticamente toda a obra do poeta, ora como Bernardo e ora como o álter ego de Manoel de Barros, como podemos verificar no *Livro de pré-coisas*¹²², no qual o Andarilho aparece na parte em que o poeta se autodescreve como seu próprio personagem, e Arthur Bispo do Rosário que, junto com os demais personagens de Manoel de Barros, representam os *eutros* do poeta.

A preocupação do poeta com o sujeito fragmentado aparece como a marca do outro, tendo em vista a elevação de seres marginalizados pela sociedade, tais como loucos, bêbados, poetas, mendigos e os seus “nadifúndios”. Todos esses seres e escórias são aclamados na lírica manoelina.

As práticas anormais, que beiram a loucura, inspiram o poeta, pois, em geral tais práticas trazem à tona o gosto pelo desprezível, pelo ilógico, pela imaginação sem limites. A loucura é o não estar preso às convenções, por isso ela traz a possibilidade de transcendência. Para compreender as coisas por meio do ilogismo é preciso que estejamos suspensos no nada, o ilógico solicita o olhar que não estava preso a ver as coisas apenas como entes, pois estas para serem compreendidas, a partir do ilogismo, precisam ser vistas como Ser-coisas. Podemos observar a presença do ilógico em Manoel de Barros (1937, p. 20) quando ele fala de Mário-pega-sapo no poema A Draga: “Meia dúzia de loucos e bêbados moravam dentro dela, enraizados em suas ferragens. / Dos viventes da draga era um o meu

¹¹⁹ BARROS. (1998). Retrato do artista feito coisa. In: *Poesia Completa*. (2010. p.374).

¹²⁰ Idem, 1937.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem, 1985.

amigo Mário-pega-sapo”, ou quando fala de seu Antônio Ninguém, pessoa que ele conheceu através do poeta brasiguaiou Douglas Diegues: “Meu olhar tem odor de extinção. / Tenho abandonos por dentro e por fora. / Meu desnome é Antônio Ninguém. / Eu pareço com nada parecido”. (Idem, 2010, p. 51).

Antônio Ninguém é mais um personagem que representa bem o interior do próprio Manoel de Barros. Antônio Ninguém é a própria representação do nada humano, assim como o filósofo do beco. Ambos exaltam o aniquilamento do homem como virtude e encontram sua essência no nada humano. São personagens incomuns, que não parecem com nada parecido. Partilham de uma vivência anormal e têm um cotidiano fora do padrão. Seres abandonados e que se misturam com o Ser-coisas. Assim, aliás, são todos os personagens de Manoel de Barros, eles não se diferenciam das coisas e, muitas vezes, são a própria coisa.

O Ser é pensado, a partir de um interior velado anterior à presença do desvelado, não mais como *Fundamento*, mas como *Abismo*. Deixa de se pôr como um solo firme, seguro, no qual o homem pode erguer seu império para dar-se como mistério, vereda, onde o homem corre o risco de perder-se, mas também a possibilidade de encontrar o inesperado. É assim que se dá, na concepção de Heidegger, a passagem da questão da essência da verdade à da verdade da essência. O essencial deixa de ser aquele ente primeiro do qual tudo se predica, aquele ente primeiro do qual, enquanto filósofo, possuidor de um saber seguro do qual não se pode errar, deve-se buscar. Essa fonte originária, esse abismo provedor não é nenhum tipo de ente enquanto ente. É o próprio não-ente. E se é não-ente não pode ser ao mesmo tempo ente. É o não-caminho, vereda do qual o pensamento reto não se concretiza, não se fundamenta.

No bojo de todas essas questões se dá o diálogo de Manoel de Barros com Arthur Bispo do Rosário. O artista plástico aparece em várias referências ao longo da obra de Barros (2010, p. 146) como, por exemplo, no verso do poema *Matéria de poesia*, em que diz: “Os loucos de água e estandarte / servem demais”, referindo-se às matérias que servem para a poesia, em seguida, na mesma obra, a referência vem como título do poema *Com os loucos de água e estandarte*.

A relação de Bispo do Rosário com as águas é um traço marcante em sua obra, nascido em Japarutuba, cidade que leva o nome do rio que banha e significa, segundo Marta Dantas (2009), “rio de muitas voltas”, as águas desse rio o levaram em direção ao mar, em 1925, aos 15 anos de idade, e acompanhado pelo pai, alistou-se na Escola de Aprendizes de Marinheiros de Sergipe, em Aracaju. Em 1926, foi transferido para o Quartel Central do

Corpo de Marinheiros Nacionais de Villegagnon, no Rio de Janeiro, e nunca mais retornou ao Nordeste. (SILVA, 2003).

Segundo Luciana Hidalgo (2011), Bispo foi preso por oito dias na solitária. Conheceu a reclusão do cárcere e do alto-mar. Não ancorava na cidade, acostumado ao flutuar dos navios. Um cotidiano de marés altas e baixas, tormentas e calmarias, disciplinado por leis que Bispo ora respeitou, ora burlou nas instituições da vida. Dessa sua história com a marinha nasce sua relação com a água e com os estandartes que, de um modo geral, trazem bordados os nomes dos marinheiros, suas funções e navios ao mar e, ainda, bordava mapas e outras técnicas de comunicação muito usadas em alto-mar como podemos observar na imagem seguinte:

Estandarte



Figura 17
Autor: Arthur Bispo do Rosário.
Fonte: Acervo Museu do Bispo do Rosário (RJ).

Desse contexto é que entendemos que quando Manoel de Barros se refere aos loucos de água e de estandarte, ele está fazendo uma referência indireta a Arthur Bispo do Rosário. No entanto, é na obra *Livro sobre nada*, na quarta parte intitulada Os outros: o melhor de

mim sou eles, que Manoel de Barros faz uma referência direta ao artista plástico, como podemos evidenciar no poema a seguir:

A.B. DO R.

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões de Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores-coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus.

Nessa parte do livro, Manoel de Barros reúne pessoas e personagens que representaram seus ideais ao longo de suas obras e que dialogam diretamente com seu projeto, como, por exemplo, os já mencionados personagens: Andarilho, Mário-pega-sapo, Antônio Ninguém, e os artistas plásticos Rômulo Quiroga e Arthur Bispo do Rosário, todos retomados nessa quarta parte do livro.

Para além das menções, diretas ou indiretas, que Manoel de Barros faz em sua obra sobre o artista plástico, demonstra que tinha profícuo conhecimento de sua produção artística. Seus diálogos vão além, a obra de Bispo dialoga com o projeto político de Barros, retoma as questões de cunho sociais tão caras na obra do poeta. Não é à toa que Bispo do Rosário aparece justamente nessa parte do *Livro sobre nada*, ele é um dos *eutros* de Barros.

Façamos uma breve análise sobre quem é Arthur Bispo do Rosário, esse personagem que produziu uma bela obra com seus delírios irracionais da imaginação, para entendermos um pouco mais o fascínio de Barros por essa linguagem poética tão singular e de uma estética tão contemporânea e autônoma das escolas de artes. Bispo do Rosário, como ficou popularmente conhecido, nasceu em 1909, na cidade de Japaratuba, estado de Sergipe, filho de negros católicos, foi educado em meio a uma cultura caracterizada pela mistura de elementos afro-brasileiros. Quando estava com 29 anos, um acontecimento mudou sua vida: sete anjos lhe anunciaram que havia sido escolhido por Deus para julgar os bons e os maus, para recriar o mundo para o Dia do Juízo Final. Experiência essa que resultou no diagnóstico de esquizofrenia-paranoide e no seu internamento em instituições psiquiátricas por 51 anos, num trabalho de criação que só teve fim com sua morte. (HIDALGO, 2011).

Bispo do Rosário é considerado como um dos grandes artistas plásticos brasileiros e construiu toda sua obra durante o período em que esteve internado na Colônia Juliano

Moreira, no Rio de Janeiro. Bispo do Rosário dizia criar porque “vozes sagradas” lhe ordenavam, assim sua obra, que soma hoje mais de 800 peças, se deu no diálogo que estabelece entre a arte e a loucura, é de uma contemporaneidade incontestável e está em sintonia com o que há de mais criativo em algumas das vanguardas da segunda metade do século XX. (DANTAS, 2009).

A Colônia Juliano Moreira é fruto dos processos de transformações socioeconômicas, no século XIX, com o progresso despontou uma novidade na forma de conceber os cuidados com a saúde mental: a cura pelo trabalho. A psiquiatria da época apoiava a noção de que o trabalho seria uma forma de curar as mentes encaradas como doentes. Nessa conjuntura, iniciou-se a construção das colônias pautadas no conceito de isolamento como medida terapêutica, por evitar o contato dos “doentes” com os males da vida urbana, considerados os principais desencadeadores das perturbações mentais, naquele momento.¹²³

Sua extensão de 7.350.000 m² propunha humanizar a loucura e propiciar aos doentes um ambiente que desse a ideia de liberdade, pelo seu entorno, e assim possibilitar que os doentes com problemáticas afins pudessem conviver socialmente e até voltar a se socializar, ou seja, conseguirem executar tarefas consideradas úteis para o seu dia a dia. Contudo, não levou muito tempo para o projeto, à época, considerado inovador, ser subvertido, perdendo as características de reabilitação pelo trabalho e isolamento rural para se transformar em um dos maiores “depósitos de gente” do país, chegando a ter cerca de cinco mil pacientes simultaneamente, uma verdadeira cidade de loucos. Além de pacientes psiquiátricos, a instituição abrigou alcoólatras, epiléticos, sífilíticos, criminosos, pessoas consideradas “anormais” e irrecuperáveis para a “sociedade padrão”, desviando-se das questões da psiquiatria e revelando o uso político do espaço e da loucura.

Alguns internos, considerados “sociáveis”, tinham autorização para sair da Colônia e voltar quando quisessem. Mas, internamente, a terapêutica para internos mais agressivos, ainda, era a de submeter o cidadão a eletrochoques e contenção física através de instrumentos de intimidação, para assim manter o seu “humor” sob controle. Bispo do Rosário tinha autorização para sair da Colônia, mas pelo que se sabe, nunca o fez, pelo contrário, se trancou em seu quarto, transformado por ele em uma fortaleza para realizar a “missão” que recebera

¹²³ O processo de urbanização e a consequente vida nas cidades, iniciados no século XVIII com a Revolução Industrial, trouxeram mais do que uma transformação na rotina dos trabalhadores que, ligados à vida agrícola, passaram a seguir para as fábricas com jornadas de trabalho de até 16 horas por dia. Novas doenças e valores morais apareceram no fluxo de tais modificações da estrutura social. Neste contexto, surgiu a contraposição entre a vida no campo, frugal e saudável, e a vida nas cidades, viciosa, moralmente condenável e nociva à saúde.

de “reconstruir o mundo”. Mesmo vivendo em um espaço restrito e sem comunicação verbal efetiva com os outros e com o mundo, criou mecanismos em sua malha intelectual e produziu uma obra com materiais retirados de seu cotidiano. No início dos anos 80, permite a visita periódica da estagiária de psicologia, Rosângela Maria Magalhães Gomy, a quem dedica grande parte de seu trabalho. (HIDALGO, 2011).

Segundo Marta Dantas (2009), essa produção artística marginal, que não atende às exigências da ideologia do sujeito, é considerada por muitos discursos como arte psicopatológica, expressão maléfica de um déficit de seu criador; por outros, como a mais genuína criação por estar em contato com as camadas mais profundas do inconsciente e distante dos condicionamentos sociais.¹²⁴ O fato é que depois de mais de um século de debate sobre a relação entre arte e loucura, obras como a de Bispo do Rosário continuam colocando mais questões do que as respostas que podemos extrair delas.

O primeiro registro de uma organização museal data de 1952, quando um setor museológico, que abrigava a obra dos ateliês de arte terapia, recebe o nome de *Egas Moniz*, em homenagem ao médico e neurologista português que inventou a lobotomia. No final dos anos 1980, com os avanços da reforma psiquiátrica, o museu passou a se chamar *Nise da Silveira*¹²⁵ e tornou-se o local onde, com a morte de Bispo do Rosário, as obras do artista foram abrigadas, e que em 2000 recebeu o nome de *Museu Bispo do Rosário*.¹²⁶

Em 1982, o crítico de arte Frederico Moraes inclui suas obras na exposição *À Margem da Vida*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). A partir daí, Bispo do Rosário passa a ser tema de filmes de curta e média-metragens, de livros e de peças teatrais.¹²⁷ Em 1989, funda-se a Associação dos Artistas da Colônia Juliano Moreira com a finalidade de preservação de suas obras, que são tombadas em 1992, pelo Instituto Estadual

¹²⁴ Como podemos observar no título das conferências realizadas durante a primeira mostra individual e póstuma de Arthur Bispo do Rosário, no Parque Lage em 1989: *Arte nas instituições psiquiátricas, Arte e Loucura, O Bispo e a Arte Contemporânea*. A exposição foi organizada pela Associação dos Amigos dos Artistas da Colônia Juliano Moreira e teve curadoria de Frederico Moraes. Cf. *UH Revista: Um artista muito louco* (1989). Acervo do Museu Bispo do Rosário.

¹²⁵ Nise da Silveira foi a psiquiatra brasileira que reformulou a maneira de compreender a loucura, dando voz ao universo interior dos pacientes. Atualmente, parte de seu trabalho com os internos está exposto no Museu do Inconsciente no Rio de Janeiro. Contudo, vale ressaltar que ela não teve contato com o Bispo do Rosário.

¹²⁶ O material, com informações disponíveis, organizado pela exposição *Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*, foi distribuído pelo Museu Bispo do Rosário na comemoração dos 450 anos do Rio de Janeiro. O material faz parte de uma Ação Educativa que buscou construir um diálogo aberto e efetivo com os mais variados públicos, ao promover encontros da sociedade com a criação, a partir das inúmeras possibilidades poéticas que surgem na obra de Bispo.

¹²⁷ Cf. Documentário: *Bispo do Rosário* (1992); Filme: *O prisioneiro da Passagem* (1982); Série de TV: *O Bispo* – Série Vídeo-Cartas (1986); Reportagem de TV: *Colônia Juliano Moreira*. Programa Fantástico (1980).

do Patrimônio Artístico e Cultural. Uma das maiores divulgações do seu trabalho ocorreu em 1995, com uma vasta seleção de peças que representaram o Brasil na Bienal de Veneza. Em 2003, a *Galerie Nationale du Jeu de Paume*, de Paris, exhibe trabalhos do artista na mostra *La Clé des Champs et Arthur Bispo do Rosário*, que também reuniu uma seleção de 117 obras realizadas por pacientes com problemas mentais de diversos países.

Consagrado, então, como artista plástico, a obra de Bispo do Rosário tem sido cada vez menos associada à Arte e Loucura e cada vez mais à Arte Moderna e Contemporânea, nos fazendo refletir sobre os cânones da arte. A obra de Bispo desloca o nosso olhar para o marginal, pois não só é feita a partir das coisas marginais, como é fruto de um artista marginalizado pelo seu diagnóstico de esquizofrenia-paranoide. Portanto, seu lugar de produção é a margem, e ao visitarmos o museu, tivemos contato com os internos que ainda vivem lá e ocupam o museu junto com as obras de Bispo do Rosário, levando o expectador a ter contato com o outro que foi excluído da sociedade normativa.

4.1 O DIÁLOGO EM TORNO DE UMA POÉTICA DAS COISAS INÚTEIS

Cada *coisa* que Manoel de Barros escolhe para compor seus poemas desvela um Ser e ocupa uma função fundamental em sua poética. Assim, quando analisamos seus poemas, temos que refletir sobre o que cada Ser-coisa quer nos dizer para termos, então, um entendimento do projeto político-filosófico do poeta.

Partindo da concepção de Heidegger sobre a origem da obra de arte, poderíamos dizer que a poesia de Manoel de Barros instaura a *Terra* (matéria) e nos revela um *Mundo* (*sentido*). Nessa filosofia, *a coisa, a obra e a verdade* chamam atenção por ser o meio pelo qual a coisa deixa de ser um mero utensílio e passa a ser obra. Por ser parte da obra, a coisa nos conduz ao entendimento da verdade que está na obra, pois como afirma Heidegger (s/d, p. 12): “O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experienciar a partir da essência da arte.” Em outras palavras, tudo o que o artista/poeta figura em sua obra só pode ser apreendido por meio da própria obra, através de sua essência. Heidegger denomina a essência da obra de poesia da arte, contudo, cada receptor, observador ou leitor apreende a poesia da obra a partir de sua subjetividade, de suas experiências estéticas.

Entendemos, a partir de Heidegger, que a obra não é só coisa, mas também não é só vivência, apreciação e experiência estética. A obra é coisa ao ponto de considerarmos que

um objeto pode ter um sentido para além da sua mera utilidade. A obra é algo de outro, que vai além da coisa (em alemão: *Dinhafi*), é onde se constitui o artístico. Assim, a obra de arte é, com efeito, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo diferente do que a simples coisa é. Assim, a arte é alegoria no sentido de publicar uma outra coisa que não apenas a si mesma e é símbolo ao representar em um, ambos (a própria coisa e o outro). Essa unidade é, para Heidegger, o caráter de coisa da obra, ou o que o filósofo vai chamar de “coisalidade da obra”.

Heidegger (s/d) afirma que a experiência estética não pode contornar o caráter coisal da obra de arte. Há pedra no monumento, há madeira na escultura talhada, há cor no quadro, há som na obra falada, há sonoridade na obra musical. Segundo o filósofo, o caráter de coisa está tão incorporado à obra de arte, que deveríamos até dizer antes ao contrário: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira, o quadro está na cor, a obra musical está no som e a obra da palavra está no som da voz. Entendemos, portanto, que a obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é, ela nos dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa e, nesse sentido, abordaremos os diálogos em torno da coisa na obra de Manoel de Barros e Bispo do Rosário, buscando compreender os significados que estão figurados por meio da coisa.

Ao analisarmos a poética de Manoel de Barros, podemos evidenciar que além de pensar o utensílio para além de sua utilidade e assim colocá-lo em função da arte, Barros também entende que o artista só se insere na obra por meio da coisificação, como declara em entrevista:

[...] Eu era então cheio de arpejos e indícios de águas. 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 que 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. Então o poeta poderia transmitir o seu adoecimento às coisas, ou às palavras que nomeiam essas coisas e que as movimentam. Falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras. E que perverte os textos até os limites mais fróidicos da palavra. Penso que os subtextos e os intertextos resultam de uma perversão sensorial. A um poeta, habitar certos antros, faz frutos. E produz uma fala proteica. Ou, como em escritas se denominam, produz ambiguidades. Então, quando se transfigura algum artista, ele se desnatura, desreina de natureza, e consegue

ser apenas uma pedra (que apenas consiste e não existe) e aí o artista se coisificou.¹²⁸

O poeta torna-se parte da obra por meio do Ser-coisa. Cada coisa (objetos, utensílios, personagens, animais, plantas) escolhida para fazer parte da obra, traz em si também a essência do poeta, pois, ele faz na poesia por meio da coisa. Assim também é a obra de Bispo do Rosário, a partir da escolha dos objetos/coisas que compõem sua obra o artista se faz presente na obra.

A obra de Arthur Bispo do Rosário é composta por objetos inúteis, que no contexto de sua obra, ganham significado de coisas. Os cenários da vida cotidiana são circunscritos por esses objetos, que, por sua vez, convenciam contextos e determinam comportamentos. Segundo Ricardo Alexandre Rodrigues (2014), nossa relação com esses objetos nunca é direta, porque estes não são vazios de significados. Muito pelo contrário, a escolha de um objeto depende de algo que transborda o uso: sua beleza, sofisticação, raridade, valor afetivo, social ou mercadológico.

Rodrigues ressalta que, em uma arrumação, um artefato associado à ideia de refinamento ou “bom gosto”, por exemplo, pode influenciar as atitudes, dirigir os gestos e conter excessos, deixando entrever, nesses cenários, uma forma de atuar que perpassa os objetos. Fica subentendido, nessa conjuntura, a necessidade de projetar o olhar além da inércia dos objetos e flagrar sua dinâmica na cena social: eles figuram na condição de produtos e de processo de fatos culturais. Por esse motivo, a artificialidade da matéria e do valor dos objetos devolve um nítido reflexo do código regulador dos jogos sociais.

Partindo dos pressupostos semiológicos, Roland Barthes (2001) afirma que temos um deslocamento do conceito de objeto, considerando-o como aquilo que se oferece à vista, numa aparência e numa existência não humana. Estar na condição de objeto significa ser alvo de especulações, isto é, ser assediado pelo pensamento, na tentativa de convencionar funcionamentos ou atuações em um cenário predeterminado. A convenção, nesse caso, torna-se índice da existência de outras possibilidades de realização para as coisas, mas, por razões que beneficiam um grupo, uma delas foi apontada como padrão. De fato, não haveria abstração possível se ficassemos sensíveis às potencialidades das coisas. Em nome de uma praticidade é suprimida a pluralidade.

¹²⁸ Entrevista concedida a Turiba e João Borges. (1992, p. 325).

Na vida cotidiana, os objetos, de um modo geral, passam despercebidos por nós à medida que suas funções já estão dadas e não requisitam nossa reflexão. Nessa conjuntura, Rodrigues afirma que, na poética de Bispo do Rosário, o insólito das novas relações entre os objetos reunidos ocasiona incidentes que abalam a confiança na “naturalidade” e os devolvem para o universo das coisas inventadas, artificiais, onde também são vislumbradas potencialidades de atuação. O artificial, que é da ordem do fabricado, inventado, forjado, figura como um dos signos da liberdade criadora.

Na perspectiva de Rodrigues, a partir daí, iluminam-se caminhos para melhor aproximar-se dos objetos afirmados pelos arranjos de Bispo, uma vez que cada um deles parece renunciar ao estado de reconhecimento imediato, encerrado como natural, o qual é preciso saber operar bem para ser considerado normal. O reconhecimento é da ordem do social e está a serviço da constatação do fato. Mas, desse lugar inaugurado por Bispo do Rosário, os objetos acenam para outras ideias e reclamam por novos olhares que atravessam a “facticidade evidente”.

Assim surge a arte de Bispo do Rosário, numa constante significação dos objetos banais, ele constrói suas imagens da potência do mundo. Cada coisa concentra um universo de referências que se tornaram anacrônicas para as relações dentro dos arranjos estudados. O surpreendente nas composições de Bispo está no uso que faz dos objetos triviais da cena social e é justamente este, um dos pontos em que se estabelecem os diálogos entre o seu texto e o texto de Manoel de Barros.

A partir de restos, das linhas desfiadas dos lençóis e do rude fio de algodão azul, o texto de Bispo é tecido, bordado com agulha e linha azul, e se inscreve nos objetos como a letra no papel. Segundo o crítico de arte e curador Frederico Moraes, “Bispo reuniu objetos esparsos, enigmáticos para nós, que ele colecionava como parte do mundo [...] Ele tentou reproduzir tudo o que conhecia no mundo com o seu bordado de letras.”¹²⁹ Bispo do Rosário compôs mais de sessenta *assemblages*, a partir desse entulho que colecionou nos redutos marginalizados da pobreza, numa prática de significar objetos do cotidiano urbano, que foram considerados, mais tarde, obras de arte. As *assemblages* podem ser vistas como jogos de construção com coisas achadas ao acaso. Elaboradas com os mais variados objetos tornaram-se uma prática artística com alta carga de ambiguidade, ironia e crítica aos próprios sistemas de valores que definiam o que era arte. Na arte contemporânea é uma obra

¹²⁹ QUINET, 1998, p. 13 apud DANTAS, 2009, Ebook.

tridimensional, figurativa ou não, que reúne objetos e/ou materiais diversos não convencionais, para se obter um efeito insólito e romper com as técnicas tradicionais da pintura e da escultura. (HIDALGO, 2011).

Em seus movimentos de linguagem, Bispo do Rosário recolhe objetos utilitários e fixa-os em suportes de madeira e papelão, destituindo-os do interesse imediato, assim, na concepção de Rodrigues (2014), cada peça do arranjo participa da condição de “coisa”: isto que se permite à especulação de sentidos não programados que, para serem acionados, dependem da força de um pacto sobre as retinas de quem as vê.

As vitrines de Bispo do Rosário são uma grande mostra do seu trabalho com os objetos que, ao serem utilizadas na obra, ganham um sentido próprio, se tornam coisas e passam a transmitir a poesia de sua obra. Observemos a vitrine a seguir:

Congas e Havaianas



Figura 18

Autor: Arthur Bispo do Rosário (s/d)
Fonte: Acervo do Museu Bispo do Rosário (RJ).
Madeira / plástico/ papel / tecido e borracha

A obra de arte fez saber o que o objeto “calçado” é na verdade, ou seja, o que ele é antes de ser apenas um utensílio com fins utilitários. Na obra, os calçados perdem a função de calçar e ficam abertos aos sentidos que lhe serão atribuídos. Isto só é possível através da obra de arte, e só nela, o Ser-coisa dos objetos é desvelado. Com essa compreensão, vê-se que não foi apenas uma questão intuitiva a análise do calçado, mas foi o que veio da obra, o que estava ali representado. E o que está ali representado é o que já foi, em algum momento, vivenciado, apreendido. (HEIDEGGER, s/d).

As coisas são, sem dúvida, as engrenagens que articulam as reflexões perpassadas entre os arranjos de Bispo e Barros. A partir de objetos desprezados, a arte de ambos ganha consistência. No caso de Bispo, as coisas são reagrupadas sem o compromisso de reproduzir a ordem cotidiana dos sentidos, despertam no observador suspeitas sobre a obviedade de suas formas e sobre a naturalidade de suas funções. No caso de Barros, a linguagem poética perpassa os objetos e os transforma em signo de um fato cultural. Assim, partindo da perspectiva de Barthes, o objeto também aparece sobre um cruzamento de duas coordenadas, uma simbólica, de profundidade metafórica, e outra, a da classificação, de extensão criteriosa e enciclopédica. (BARTHES, 2001). O objeto, nessa perspectiva, pode trazer sentidos diversos que não estão necessariamente associados a sua função, mas que se constroem na interação entre sujeito reflexivo e objeto/coisa. A partir daí, o objeto, enquanto signo da cena social, passa a dinamizar um movimento vertical de aprofundamento nas camadas do real, a fim de explorar reservas de sentidos, redimensionando a experiência do sujeito.

Segundo Rodrigues (2014), as imagens de Bispo nos dão a experiência da ampliação dos limites do mundo pelas coisas desimportantes. Por meio delas, a linguagem ramifica-se, desdobra-se, envolvendo-nos em uma atmosfera poética. É importante notar que, nesse caso, num jogo de ambivalência, a expansão ou leveza do pensamento é sugerida por objetos marcados pela concretude, pela materialidade bruta, sem nenhum refinamento. Rodrigues ressalta que a poética de Bispo é cheia de nuances e ambivalências que aparecem nas ideias de utilidade/desutilidade, ordenação/vertigem, construção/desconstrução, vida/morte, prosaico/poético. Portanto, a liberação de efeitos semânticos está prazerosamente relacionada a não ter obrigação de encerrar uma cadeia de significados, escolhendo entre um ou outro sentido.

Na passagem da sociedade artesanal para a industrial outros conjuntos de valores foram agregados ao material produzido. As transformações na estrutura social

desencadearam mudanças no ritmo de vida, que logo revelaram a carência de novos produtos a fim de garantir a adaptação nessa fase. Inovações técnicas e resultados de produção implicam outro tipo de relacionamento com o objeto produzido. Além da funcionalidade, sua coexistência na cena moderna recebe um apelo de conotação formal, que logo se desdobra em signo de poder aquisitivo. Nas sociedades de consumo, mais do que um utensílio, o objeto virou um emblema, uma assinatura, índice de estilo de vida. Os olhos criam estruturas de valor e significado diante de um conjunto de objetos. Nessa conjuntura, é atribuído ao objeto duas funções, uma que é a de ser utilizado, a outra de ser possuído.

Bispo e Barros constroem suas obras na contramão dessas abordagens. O que Manoel de Barros busca é justamente uma crítica ao mundo do consumo, que enxerga o objeto dentro apenas de seus valores comerciais. Ao transformar objetos-utensílios em ser-coisas, o poeta tira seu leitor do lugar de conforto e o faz refletir sobre as múltiplas significações das coisas no mundo cotidiano.

A ressignificação do banal em extraordinário, por meio da significação das coisas, é atravessada pelo movimento espontâneo da imaginação. Nas estratégias artísticas ou poéticas do desvelamento das coisas inúteis, é importante considerar também a relação com a vida, a atenção diante das pequenas coisas e o acaso. Manoel de Barros (1970, p. 14), em consonância com Bispo do Rosário, afirma que “cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral [...] O que é bom para o lixo é bom para a poesia”. Manoel de Barros possui estima por tudo que é ordinário. O que a nossa civilização rejeita, o poeta, nos achamentos do chão, vai catando e transformando em matéria de poesia. Considera que “as coisas apropriadas ao abandono o religam a Deus” (Idem, 1996, p. 57). Nesse sentido, Manoel de Barros também se aproxima de Bispo do Rosário, o inventor de uma poética que reinventou a si mesmo enquanto esperava um reencontro com Deus, para cumprir sua missão de apresentar o mundo ao Criador, buscou o próprio objeto sem mediação de um esquema de reconhecimento, numa atitude de redenção das coisas fadadas à superficialidade, banalizadas pelo imediatismo da função, a verdadeira sagração do objeto. Para Manoel de Barros, que estudou em escolas de padres e teve sempre um diálogo bem próximo com o religioso, o divino é também alcançado por meio do Ser- coisas.

E assim é que o poeta, no espaço do sagrado, faz a intermediação do mundo humano com o divino. O mesmo não pode ser feito pelo pensamento racional. Busca a universalidade na generalidade, mas não atinge a universalidade em sentido originário. Bispo do Rosário não teve contato com as vanguardas do seu tempo, como já ressaltamos aqui, mas como

poeta, produziu uma das obras mais originárias da contemporaneidade. O racional, segundo Heidegger, não dá conta do real, por isso, parafraseando Manoel de Barros, afirmamos que é preciso poesia para “transver o mundo”. Gravetos, cacos de vidro, fragmentos de ossos, sapatos cobertos de líquenes, pregos enferrujados, latas abandonadas e os homens marginalizados são coisas que o poeta apanha nas ruínas e nos montes de borra. O que deixa de funcionar “pode um dia milagrar de flores” como o “buquê de pedras com flor” de Bispo do Rosário. (BARROS, *idem*).

Para Heidegger, a serventia de um objeto é a consequência essencial da sua solidez. O utensílio existe por ela, mas não termina nela. A solidez de que se fala seria a força do objeto em representar algo além da sua utilidade. Assim, um objeto que se perde pelo seu uso possui uma solidez escassa, que maior será quanto mais se esquece o objeto em si pela sua utilidade. Seria o “Mero utensílio” que é a fabricação de uma forma em uma matéria. (HEIDEGGER, *s/d*).

O utensílio utiliza a matéria de que é feito para determinar sua serventia e utilidade. Esse material é consumido na fabricação e esvanece-se na serventia, desaparece. Assim, Heidegger afirma que a matéria é mais adequada na medida em que não oferece resistência ao seu desaparecimento através da utilidade. Não se percebe o material porque se está muito ocupado com a utilização do produto que ele originou. Isso seria o desaparecimento do Ser-utensílio do utensílio. Já a obra apresenta a matéria. Na obra a matéria é. Os materiais são mostrados como são, fazem parte dos objetos e são vistos não apenas como matéria, mas pelo que são. Estão, num sistema, das artes, no qual todos os elementos participam com um mesmo peso, no qual nenhum desaparece e aparece em função de outro, no qual todos fazem parte do Ser-obra.

Trancado em sua cela, Bispo do Rosário deu início ao texto tecido e bordado da criação do mundo e, ao mesmo tempo, de si mesmo. O efeito derivado do deslocamento das coisas e das narrativas para os bordados, em lençóis e uniformes da Colônia Juliano Moreira, antecipa um jeito muito particular de se fazer na obra, isto é, de se relacionar e de se pensar a sua própria existência, sua realidade. Na perspectiva de Rodrigues, estes deslocamentos da realidade do artista para a obra são índices que anunciam o limiar com outros regimes de sentido. Toda a obra de Bispo é assim, à medida que fala do outro, Bispo fala de si mesmo, mas podemos analisar, em uma das suas jaquetas, um bordado bastante significativo de seu trabalho. Observemos a jaqueta na imagem a seguir:

Eu vim



Figura 19

Autor: Arthur Bispo do Rosário (s/d).

Fonte: Acervo do Museu Bispo do Rosário (RJ).

Tecido, linha, plástico e metal / 71 x 127 x 5cm

A data bordada “22/12/1938 aparece em outros trabalhos e significa o registro de um alumbramento originado por uma aparição divina. Dela recebeu ordens de preparar uma apresentação do mundo, a qual deveria ser entregue no dia do juízo final e é justamente, no cumprimento de sua missão, que Bispo do Rosário inicia seu trabalho de catalogação, por meio do qual vai reunir e significar as coisas que compõem o seu mundo. O texto bordado é lugar de memória. A agulha que perfura o tecido borda os nomes de todos os eleitos que o acompanhariam na viagem. A história da vida se desloca para o pano. O pano-texto é narrativa, mistura poética.

A partir de um “coisário”, Arthur Bispo do Rosário e Manoel de Barros estruturaram suas obras. Um “coisário” é um conjunto de objetos e coisas reunidas em qualquer lugar. O termo foi sugerido pelo filósofo Bachelard (1988), em seu livro *A poética do devaneio*. Esse

“coisário” consistiria em um local em nós mesmos, no qual depositaríamos nossas lembranças, vivências e afetos, e que poderíamos frequentemente revisitar: “Nossos devaneios de objetos, se profundos, fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso *coisário*.” (Idem, p.160). Assim, reunir coisas implica potencializá-las para novas possibilidades de uso, valor, significado e interpretação. Objetos de convivência, de estimação, descartáveis, coisas da infância, coisas ínfimas, coisas anônimas fazem parte do “coisário de nadezas” barreano que, se compõe dessa maneira: “o chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho possui um coisário de nadezas” (BARROS, 1993, p. 99), referindo-se a pregos, latas, folhas e ciscos que acumulam debaixo das árvores.

Para Manoel de Barros (2001, p. 43), o que perde a função ganha o privilégio do abandono: “catar coisas inúteis garante a soberania do Ser. / Garante a soberania de Ser mais do que Ter”.

Tal qual Manoel de Barros, Bispo do Rosário encontrou sua matéria-prima em seu cotidiano, no agora de sua própria experiência: canecas, pentes, garrafas, latas, ferramentas, talheres, embalagens de produtos descartáveis, papelão, madeira de caixas desmanchadas de feira, cabos de vassouras, botões, restos de tecidos puídos, estatuetas de santos, brinquedos, enfim, tudo o que a sociedade jogou fora, desprezou.

A arte de Bispo é movida pela incessante busca da retomada da razão que contém, em si, uma *poética* surpreendente. Nessa perspectiva, tanto Barros quanto Bispo do Rosário buscam a significação das coisas por meio da construção de um texto poético que leva o expectador à transcendência, que o suspende ao nada para então ter o encontro com o Ser-aí. Entendemos, portanto, a partir desse diálogo, que é preciso outro olhar, outro pensar capaz de ver como que, depois de um longo período de adormecimento, de esquecimento, as “coisas sem feitio” ganham significado na poética de Bispo e Barros, pois, como bem afirma Barros (2010, p. 302), “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis, elas querem ser olhadas de azul”.

É assim que esse diálogo entre Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário diz sobre a necessidade de um cuidado com a linguagem. Um cuidado que não se dá na gramática, no dicionário e nas significâncias, mas na escuta silenciosa do que advém do abismo das insignificâncias, do fechado da matéria, do abandonado, do nada. Uma relação com a linguagem que onde está não se desgaste com o uso, mas que neste uso ela venha a ser o que é. Que venha a ser criação.

Segundo Heidegger (s/d), a obra de arte não se trata de uma reprodução singular do Ente, mas da reprodução da essência geral das coisas. Nessa conjuntura, entendemos que a obra de Bispo e Barros não representam uma cópia das coisas, pois não se copia o que é, mas é uma figuração do que existe, com um sentido e uma expressividade determinada pelo artista plástico e pelo poeta. Portanto, o que se tem é a tentativa de evidenciar os diversos sentidos da coisa na obra de arte, pois como Manoel de Barros bem ressaltou, não se trata da coisa em si, mas antes da pré-coisa.

O que na obra está em construção é a abertura do objeto para o Ser-coisa, que seria o acontecimento da verdade, ou seja, o desvelamento da poesia da obra de arte. Segundo Heidegger, a obra não é um objeto com valor estético. Assim, como a mera coisa não é um objeto sem seu caráter de serventia e de fabricação. A forma como a estética considera antecipadamente a obra de arte está sob o domínio da interpretação tradicional de toda a matéria/objeto enquanto tal. Assim, para Heidegger, o movimento de entendimento da coisa na obra é o caminho que nos leva à coisa, através da obra e não o inverso.

A poética de Bispo do Rosário dialoga com o projeto político-filosófico de Manoel de Barros por meio da significação das coisas. Evidenciamos, nesse diálogo, que os objetos/utensílios do mundo cotidiano, ao serem incorporados na obra de Bispo e Barros, recebem nova função, ou melhor, ao se tornarem coisas, eles perdem a função de sua utilização e passam a desvelar a poesia que está em obra na obra de arte.

4.2 O DIÁLOGO EM TORNO DE UMA POÉTICA SOBRE O NADA

Outra questão importante no diálogo, que Manoel de Barros estabelece com Bispo do Rosário, é sobre o nada que, de certa forma, já pontuamos aqui, mas agora vamos aprofundar nessa questão que se tornou o propósito de um livro de Barros.

Vale ressaltar que o poema em que Manoel de Barros fala sobre o Bispo do Rosário, e que leva como título o nome do artista plástico abreviado, *A. B do R.*, está na obra *Livro sobre nada*. Num trecho do poema já citado acima, Manoel de Barros (2010, p. 352) escreve: “Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus”. Entendemos, então, que Barros traz a referência de Bispo nesse livro para enfatizar o seu projeto político-filosófico de escrever um livro sobre o nada. O poema *A.B do R* compõe a quarta parte do livro *Os outros*: o melhor de mim sou eles, porque Bispo representa justamente isto, um outro de Manoel de Barros.

Já tem algum tempo que tenho trabalhado e pesquisado o *nada* em Manoel de Barros¹³⁰, e de todas as perspectivas analisadas, acreditamos que o nada em Barros se aproxima ao nada de Heidegger. Para este filósofo, o nada exerce uma função enquanto possibilidade pela qual o Dasein (Ser-humano-no-mundo ou Ser-aí) pode entrar numa relação com a totalidade do ente, ou seja, com o Ser-coisas.

Na apreensão da totalidade das coisas, o nada é imprescindível na medida em que é através dele, ou melhor dizendo, suspenso nele, que o Dasein humano entra em relação com o ente em sua totalidade. Daí se extrai o papel importante do nada em sua ontologia. Fazer com que o *Dasein* encontre a totalidade das coisas é de fato o projeto de Manoel de Barros, podemos encontrar referências desse desejo do poeta na escrita sobre o nada antes mesmo de se propor a escrever o *Livro sobre nada* (1996), observemos um trecho do primeiro poema do livro *Guardador de águas* (1989), livro escrito logo após o *Livro de pré-coisa* (1985), no qual Manoel de Barros se dedica a fazer uma análise da coisa antes de sua função de utilidade, é um livro sobre a essência das coisas como já bem pontuamos aqui.

IV.

O que ele era, esse cara

Tinha vindo de coisas que ele juntava nos bolsos –
por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos
de guardar moscas, selos, freios enferrujados etc.

Coisas

Que ele apanhava nas ruínas e nos montes de borra de
mate (nos montes de borra de mate crescem abobreiras
debaixo das abobreiras sapatos e pregos enfordam...)

**De forma que recolhia coisas de nada, nadeiras, falas
de tontos, libélulas – coisas**

Que o ensinavam a ser interior, como silêncios nos
retratos.

Até que de noite pôs uma pedra na cabeça e foi embora. [...] (Grifo
nosso)¹³¹

Podemos evidenciar, nesses versos, como a temática das coisas continua presente nos próximos livros, mas sobretudo como a discussão sobre o *Nada* de Manoel de Barros também vem pelas *Coisas*. Portanto, um tema está diretamente associado ao outro e é a partir dessa conjuntura que defendemos a tese, cujas discussões fazem parte de um projeto estético e político-filosófico de Manoel de Barros, e que, por sua vez, consiste em criar uma poesia imagética que leve o leitor a refletir sobre o que são as coisas por meio da suspensão no

¹³⁰ Cf. MARTINS, Fernanda, 2016, s/p apud COSTA, R. F; FREITAS, T. T. M., 2016.

¹³¹ BARROS, 2010, p. 241.

Nada, no mesmo poema que acabamos de citar e que, na estrofe seguinte, Manoel de Barros completa:

V.

Eles enverdam já nas auroras.
São viventes de ermo. Sujeitos
Que magnificam moscas – e que oram
Devante uma procissão de formigas...
São donos de nadifúndios.
(Nadifúndios é lugar em que nada
Lugar em que osso de ovo
E em que latas com vermes emprenhados na boca.
Porém.
O nada destes nadifúndios não aludem ao infinito menor
de ‘ninguém’.
Nem ao Néant de Sartre.
E nem mesmo ao que dizem os dicionários: ‘coisa que
não existe’.
O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letras
minúsculas.)
Se trata de um tratal.
Aqui pardais descascam larvas.
Vê-se um relógio com o tempo enferrujado dentro.
E uma concha com olho de osso que chora.
Aqui, o luar desova...
Insetos umedecem couros
E sapos batem palmas compridas...
Aqui, as palavras se esgarçam de lodo.¹³²

Nesse trecho, Manoel de Barros já nos dá indícios de suas referências sobre o Nada. O nada para Manoel de Barros se trata de ver a essência dos trastes, por isso a obra de Bispo do Rosário vem ao encontro do projeto político e estético do poeta, por que ela exalta as coisas, eleva utensílios banais à arte contemporânea. Bispo do Rosário vê na caixa de um remédio, que provavelmente seria lixo, um objeto propício para arte. As imagens criadas com esse material são experiências das situações limites de reconhecimento e estranhamento, de equilíbrio e vertigem, o que desperta nas coisas comuns um potencial expressivo. Segundo Rodrigues, é desse potencial expressivo que resulta os arranjos de Bispo que, em vez de “registros da realidade”, são lidos como exercícios de (re)descobrir a multiplicidade e as imensidões do mundo.

Para Manoel de Barros, ao significar as coisas, sobretudo, as coisas abandonadas, são estabelecidos os nadifúndios, uma vez que o nada de Manoel de Barros consiste no

¹³² BARROS, (1989). O guardador de águas. In: *Poesia Completa*. (2010, p. 242).

transcender pela essência dos entes. O nada de Manoel de Barros se dá no momento em que os objetos e os sujeitos passam a ser considerados como coisas. Possibilitando, assim, ao Ser-humano-no-mundo (Dasein) a ver o Ser-coisas dos entes como podemos observar nos versos do poema Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada, também do livro *Guardador de águas* (1989):

VIII.

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, lavral, pedral etc.
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,
edênica, inaugural –
Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às
crianças que foram
Às rãs que foram
Às pedras que foram.
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
reaprender a errar a língua.
Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
nos mosquitos?
Seria uma demência peregrina.¹³³

Depois de ser transformado em coisas, um novo estágio seria, segundo Manoel de Barros, que os entes já transformados dessem origem a uma linguagem inaugural, como a das crianças. Uma linguagem que não faz pelos conceitos. A partir desses três trechos de poemas, podemos evidenciar um projeto de Barros que se faz por meio das coisas, do nada e de uma nova linguagem poética, uma linguagem que revele por meio da imagem o Ser das coisas, pois como bem nos coloca Barros: “Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.”¹³⁴

Outra questão importante que podemos evidenciar, a partir dos poemas escolhidos do livro *Guardador de águas* (1989), é que o nada de Manoel de Barros não diz respeito ao Néant de Sartre, pois para este filósofo, o nada aparece ao homem quando, numa atitude interrogativa junto ao ser, entra em relação com o mundo. Deste modo, Sartre investiga a interrogação como conduta primeira porque, segundo ele, ela é “uma atitude dotada de significação”¹³⁵. Todas as vezes que interrogamos o ser (o interrogado) esperamos dele uma

¹³³ Idem, p. 266.

¹³⁴ Ibidem, p. 263.

¹³⁵ SARTRE, 2001, p. 14.

resposta. Esta espera se dá porque sempre perguntamos “sobre o fundo de uma familiaridade pré-interrogativa com o ser”¹³⁶. Sempre que uma atitude interrogativa se efetiva, existirá, por parte do investigador, “a possibilidade permanente e objetiva de uma resposta negativa”¹³⁷. Dentre as várias condutas humanas, Sartre elege a *interrogação*. Esta é, de certa maneira, uma conduta primordial do homem, tendo em vista que é a primeira, através da qual o homem estabelece um primeiro contato com o mundo. É na atividade interrogativa que é estabelecida a primeira relação homem-mundo e, a partir deste comportamento, é que o homem permite que o mundo se desvele para ele como uma resposta positiva ou negativa.

Apesar de Sartre ter se baseado no trabalho de Heidegger para escrever o *Ser e nada*, existe uma diferença substancial entre os autores que está, entretanto, na origem deste nada. Foram tais constatações que levaram Sartre, na análise da negação, perguntar pela origem do nada. De acordo com Sartre, “o não-ser (nada) não vem às vezes pelo juízo da negação: ao contrário, é o juízo de negação que está condicionado e sustentado pelo não-ser (nada)”¹³⁸. Sartre analisa a possibilidade da origem do nada a partir de duas vertentes: a primeira, a concepção dialética de Hegel e, a segunda, a concepção fenomenológica, na qual Sartre expõe as contribuições de Heidegger.

Sartre discorda de Heidegger quando este afirma que “a contingência do mundo” (o ente enquanto tal, nas palavras de Heidegger) “aparece à realidade humana quando esta se instala no nada para apreendê-lo”¹³⁹. O Nada, em Sartre, “não pode ser a menos que se nadifique expressamente como nada no mundo; quer dizer que, na sua nadificação, dirige-se expressamente a este mundo de modo a se constituir como negação do mundo”. Esta nadificação do nada proposta por Sartre é bem distinta da de Heidegger. Sua distinção se dá, sobretudo, por objeções feitas por Sartre a Heidegger, principalmente, em dois aspectos. Primeiro, o nada não pode ser constatado fora do ser, pois para Sartre, o nada, não sustentado pelo ser, dissipa-se *enquanto nada*, e recaímos no Ser. O nada não pode se nadificar a não ser sobre um fundo de ser: se um nada pode existir, não é antes ou depois do ser, nem de modo geral, fora do ser, mas no bojo do ser, em seu coração, como um verme. Segundo Sartre, o nada não pode (ele mesmo) se nadificar, se quisermos nos aproximar do problema, o filósofo defende que devemos admitir primeiro que não se pode conceder ao nada propriedade de “nadificar-se”. Porque, embora o verbo “nadificar” tenha sido cunhado para

¹³⁶ Idem, p. 45.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Idem, p.51.

¹³⁹ Ibid., p.60.

suprimir do nada a mínima aparência de ser, há de convir que só o *Ser* pode nadificar-se, pois, como quer que seja, para nadificar-se é preciso ser.¹⁴⁰

Nesse sentido, para Sartre o nada vem ao mundo por meio da consciência, na medida em que esta é *ser-para-si*, ou seja, não é idêntica a si mesma, em outras palavras, ela não é o *ser-em-si*. Sartre reforça que “Seria inconcebível um Ser que fosse plena positividade e mantivesse e criasse fora de si um nada de ser transcendente, porque não haveria nada no Ser, por meio do qual este pudesse transcender-se para o Não-Ser”¹⁴¹. Portanto, deve haver um ser que traga o nada ao mundo, mas que ser será este? Sartre observa que sendo o nada aquilo que sustenta a negação; sendo a negação uma das possibilidades da interrogação e esta, por sua vez, uma atitude primordial do homem, fica evidenciado para o filósofo que é “o homem o ser pelo qual o nada vem ao mundo”¹⁴².

Para Sartre, explicar como por meio da interrogação o homem faz o nada surgir no mundo, é preciso explicitar um processo chamado por ele de *recuo nadificador*¹⁴³. Este processo consiste em que o para-si, ao interrogar o Ser, se coloca numa relação com o interrogado, descola-se do Ser, percebendo-se como *não-sendo* este Ser, em outras palavras, *ele (para-si) não é o que é*. Distante do ser, o para-si, como já foi dito anteriormente, não coincide consigo mesmo, sendo assim, a fórmula se inverte e ele passa a ser o *não é*, ou seja, *ele (para-si) é o que não é*. É através desta dupla nadificação que o homem vê-se rodeado de nada.

Assim, com a interrogação, certa dose de negatividade é introduzida no mundo: vemos o Nada irisar no mundo, cintilar sobre as coisas. Mas, ao mesmo tempo, a interrogação emana de um interrogador que se motiva em seu ser como aquele que pergunta, desgarrando-se do ser. A interrogação é, portanto, por definição, um processo humano. Logo, o homem apresenta-se, ao menos neste caso, como um ser que faz surgir o Nada no mundo, na medida em que, com esse fim, afetasse a si mesmo de não-ser.¹⁴⁴

A questão que nos colocamos é que ser é este capaz de “segregar um nada que a isole”¹⁴⁵. Segundo Sartre, este ser é liberdade. O conceito de liberdade em Sartre está intimamente ligado ao seu conceito de angústia. Sendo o homem o *para-si*, ele é sempre

¹⁴⁰ Ibid., p.64-65.

¹⁴¹ Ibid. p. 65).

¹⁴² Ibid. p. 67.

¹⁴³ Ibid., p. 66.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid., p. 67.

indeterminação. Tal estrutura que o coloca sempre como possibilidade de sempre ser *o que não é*. Com base nisso é que Sartre diz que “a liberdade humana precede a essência do homem e torna-a possível: a essência do ser humano acha-se suspenso na liberdade”¹⁴⁶. Além disso, Sartre ainda faz uma ressalva. Sendo a liberdade o ser da consciência, a consciência tem que existir como consciência de liberdade. E o homem chega à consciência de sua liberdade por meio da *angústia*. Segundo Sartre, é pela angústia que o homem se percebe como o ser da liberdade. A descoberta da liberdade em Sartre, sobretudo, como fundamento do homem, não soa como uma conquista, mas como uma extrema responsabilidade pelo ser de seu ser. Não há nada no mundo que tire do homem esta responsabilidade pelo seu ser, por isso a liberdade se torna consciente no homem como angústia.

A compreensão do *nada* é fundamental tanto para o pensamento de Heidegger quanto para o de Sartre. Enquanto para Heidegger, a suspensão no nada, pela angústia, é que permite ao *ser-aí* humano, manter uma relação com o ente enquanto tal; e fazer ciência, para Sartre, o homem faz o caminho inverso. Quando o homem, um ser que é livre, acima de tudo, interroga o ser do mundo, ele faz o nada surgir nele mesmo. A compreensão de si mesmo como nada de ser o angustia.

Assim, na articulação entre as estruturas da existência humana: angústia, nada, ente ou mundo e liberdade, uma clara distinção entre eles se percebe, sobretudo, uma nítida inversão no percurso. Em Heidegger, o *ser-aí* humano, na disposição de humor da angústia, se suspende dentro do nada, nesta suspensão, se relaciona com o ente enquanto tal e conhece a liberdade. Em Sartre, o homem, como aquele ser, essencialmente, livre, interroga o ser do mundo, neste interrogar, faz surgir o nada no mundo, ao se perceber, também, como um nada de ser, se angustia.

Concluimos após essa breve análise que o nada de Manoel de Barros se aproxima do nada proposto por Heidegger. Este filósofo identifica que o homem se afastou do Ser na medida em que passou a considerar as coisas como objetos. O homem passou a considerar apenas os entes e não tem mais acesso ao Ser dos entes. E para encontrar o Ser dos entes, ele precisa estar suspenso no nada a que a linguagem se refere. Heidegger (2006) discorre sobre o nada na obra *O que é a metafísica?*, e é a partir de seus estudos sobre a metafísica que ele se aprofunda na questão do nada.

¹⁴⁶ Ibid., p. 68.

Nesse sentido, também podemos fazer algumas aproximações com o Nada de Manoel de Barros, pois como ele afirma no poema a seguir, o seu Nada surge depois de entender melhor a metafísica.

De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o
mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus
loucos, de suas crianças e de seus bêbados.
Ali me anonimei de árvore.
Me arrastei por beiradas de muros cariados desde
Puerto Suarez, Chiquitos, Oruros e Santa Cruz
de La Sierra, na Bolívia.
Depois em Barranco, Tango Maria (onde conheci
o poeta Cesar Vallejo), Orellana e Mocomonco
– no Peru.
**Achava que a partir de ser inseto o homem poderia
entender melhor a metafísica.**
**Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente
e achar o que não procurava.**
Naqueles relentos de pedra e lagartos, gostava de
conversar com idiotas de estrada e maluquinhos
de mosca.
Caminhei sobre grotas e lajes de urubus.
Vi outonos mantidos por cigarras.
Vi lamas fascinando borboletas.
**E aquelas permanências nos relentos faziam-me
alcançar os deslimites do Ser.**
Meu verbo adquiriu espessura de gosma.
Fui adotado em lodo.
Já se viam de mim nos lagartos.
**Todas as minhas palavras já estavam consagradas de
pedras.**
Dobravam-se lírios para os meus tropos.
Penso que essa viagem me socorreu a pássaros.
**Não era mais a denúncia das palavras que me
importava mas a parte selvagem delas, os seus
refolhos, as suas entraduras.**
Foi então que comecei a lecionar andorinhas.(Grifo nosso) ¹⁴⁷

O poema acima compõe a terceira parte do *Livro das ignoranças* (1993), intitulado Mundo Pequeno. No trecho que citamos do poema Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada, do livro *Guardador de águas* (1989), Manoel de Barros já diz que a busca pelo encontro da linguagem inaugural das crianças era um convite à ignorância, pois,

¹⁴⁷ BARROS, Manoel de. Livro das ignoranças. In: *Poesia Completa*. (p. 323-324).

antes de escrever o *Livro sobre nada* (1996), Barros escreve o *Livro das ignorâncias* (1993), em cujo título, o poeta nos dá indícios de sua proposta, pelo enunciado e pelo erro de português proposital ao escrever *ignorâncias*.

O poema Mundo Pequeno é o penúltimo do livro, e esta obra, como já falamos, antecede o *Livro sobre nada* (1996), ou seja, é como se fosse uma introdução ao tema que Manoel de Barros iria abordar no próximo livro. Assim, encaramos esse poema como um indício do interesse de Manoel de Barros em buscar os deslimites do Ser por meio do desvelamento do Ser-ente, uma vez que o poema demonstra que o poeta tinha leituras sobre a metafísica.

A viagem a que Barros se refere foi uma espécie de autoexílio que faz, logo após se desfiliar do Partido Comunista. Manoel de Barros, que à época morava no Rio de Janeiro (RJ), cidade onde foi estudar, volta para Corumbá¹⁴⁸ (MS), sua terra natal, e de lá segue para uma viagem que vai terminar em New York. Como Manoel de Barros mesmo relata no poema, essa viagem o “socorreu”, nas primeiras obras do poeta publicadas antes da viagem: *Poemas concebidos sem pecados* (1937) e *Face imóvel* (1942), pois já existia uma preocupação de Barros com a linguagem, mas o foco estava sobretudo no uso que ele fazia da palavra em si. Depois da viagem que o colocou em contato com outras questões, toda a sua obra ganha um novo sentido.

Após essa viagem, um projeto estético e político começa a se desenhar na obra de Manoel de Barros. *Poemas concebidos sem pecados* (1937), seu primeiro livro, surge como uma grande crítica aos parnasianos, com o enfoque para uma nova estrutura poética. Contudo, Barros retoma, em outras obras, temas e questões que já estavam colocadas em *Poemas concebidos sem pecados*, mas agora com uma crítica social mais delineada. Vale ressaltar que o período da viagem de Manoel de Barros é marcado por conflitos nacionais e internacionais. Enquanto o Brasil vivia os anos finais da Era Vargas, no cenário internacional estávamos vivendo a fim da Segunda Grande Guerra, e é nessa conjuntura que Manoel de Barros dá início ao seu projeto estético e político-filosófico de uma poesia que levasse os sujeitos a refletirem sobre as coisas descartadas pela sociedade capitalista e sobre si mesmos. O sujeito ganha o entendimento, por meio da poesia de Barros, que a partir do momento que

¹⁴⁸ Corumbá é considerada pelo poeta como sua cidade natal, embora tenha nascido em Cuiabá MT. Ele se muda para Corumbá com quatro meses de idade e é lá que seu pai adquire a fazenda que mais tarde faria o poeta se fixar novamente no Pantanal sul-mato-grossense. As referências a Corumbá, enquanto cidade natal, podem ser conferidas no *Livro de pré-coisas* (1985), no qual Manoel de Barros propõe uma excursão poética pelo Pantanal, e no segundo poema do livro, intitulado Narrador apresenta sua terra natal, ele apresenta a cidade de Corumbá. (BARROS, M., 1985).

ele se colocasse no lugar das coisas (revelasse o Ser-coisas), ele entenderia melhor a sua metafísica (ele teria a abertura para o Ser-aí).

Nesse poema, Manoel de Barros cita Cesar Vallejo, poeta peruano que ficou conhecido por ser o “poeta dos vencidos”, formado em filosofia, Vallejo adotou como fundamentação teórica a *Estética* de Hegel¹⁴⁹, uma vez que desenvolve, em profundidade, conceitos sobre poesia, linguagem e a subjetividade do poeta. A obra de Vallejo é fortemente marcada pelo desamparo. Segundo Candela (1992), esse desamparo trata-se de uma dor metafísica, ontológica, absoluta, principio e fim de todo sofrimento. Além de Cesar Vallejo, muitos outros poetas e artistas plásticos aparecem na obra de Manoel de Barros após essa viagem. Esses encontros que conferem historicidade à obra de Manoel de Barros, aos pouco revelam uma outra perspectiva do fazer poético que não se limitava aos movimentos de vanguardas modernistas tão fortemente vividos no Brasil, na década de 1922. A viagem coloca o poeta com as realidades mais decadentes das Américas da década de 1940, Barros passa a ter contato com poetas, pintores e artistas plásticos que estão engajados nas lutas sociais.

Após ter vivido em lugares decadentes, como declara no poema, as coisas passam a ter um novo sentido na poética de Barros, mas sobretudo muda a concepção do fazer poético de Manoel de Barros. O seu projeto político é alterado, ele passa a ser também filosófico. Podemos perceber, nas obras antes e depois de 1946, algumas diferenças no projeto de Barros. Nas primeiras obras há uma grande influência do modernismo e, como consequência, a poética de Barros está preocupada com a palavra. Sobre tudo, pós década de 60 do século XX, o poeta começa a se importar com as *coisas* e usa a linguagem poética para chegar à essência das coisas.

Os personagens decadentes, marginalizados e a temática das coisas desprezíveis são mantidas por toda a obra, mas agora há um interesse de Manoel de Barros pela descoberta do Ser por meio das coisas. Pois, como ele diz no último poema apresentado: “E aquelas permanências nos relentos faziam-me /alcançar os deslimites do Ser.” E então “Não era mais a denúncia das palavras que me / importava mas a parte selvagem delas, os seus / refolhos, as suas entraduras.”. Agora o que interessa é o que está por trás das palavras, o oculto, o fingimento, os desvelamentos do ser. Nesse sentido, acreditamos que Manoel de Barros quer é significar as coisas por meio da linguagem, para então dar acesso ao Daisen. Pós 1946, há

¹⁴⁹ Segundo Antonio Merino apud C. C. Valejo (1998, p. 48), a dialética hegeliana era produto, e ao mesmo tempo solução, da problemática romântica, uma espécie de “distribuição” sem sair do irracional, do elemento milenarista e do elemento místico contemplativo, com o qual, metafisicamente, Cesar Vallejo alinhava-se.

uma constante preocupação em comunicar por meio da linguagem poética a essência das coisas, e é nessa conjuntura que o diálogo com a poética de Bispo do Rosário torna-se extremamente relevante para Manoel de Barros.

Bispo e Barros (des)simplificam o olhar cotidiano, nesse contexto, a palavra “arte” para os dois aparece como um dispositivo que aciona outras experiências com o mundo, num tipo de enfrentamento revelador da necessidade de reaprender a vê-lo. Ao entrarmos em contato com a poética de ambos, somos provocados a um alargamento dos horizontes do plano da realidade. Bispo e Barros destacaram-se por usar o próprio cotidiano para falar de uma realidade comum e despretensiosa, articulando-a como linguagem, como matéria de criação, permitindo que as coisas cotidianas se tornassem expressão de si mesmas.

Segundo Ricardo Alexandre Rodrigues (2014), nas mãos de Bispo, resíduos e práticas sociais recebem grandeza poética e agem sobre o imaginário do espectador. Na concepção do autor, Bispo (re)apresentou nos arranjos um mundo que já fora dito, mas que também é capaz de dizer por si mesmo. Nessas composições, porém, os objetos não estão mais na condição de decorativos, nem de funcionais. Quando colocados para fora do alcance dos “discursos de verdade”¹⁵⁰, recobram sua expressividade e aparecem como operadores da multiplicidade de perspectivas, da co-presença de ideias. Todo material catalogado atua como linguagem do mundo, por isso cabe neles a expressão *objeto-mundo*. (Ibid, p. 48). Nesse sentido, as coisas na poética de Bispo do Rosário têm a função de desvelar o ser dos entes.

Segundo Heidegger, o pensamento atual, focando exclusivamente a parcela do mundo passível de conceituação, ou seja, os entes vão se esvaziando da facticidade da vida e progredindo para a nadificação. Assim, para que se possa compreender melhor os males do mundo atual, Heidegger acredita que é necessário previamente investigar o “vazio de sentido”¹⁵¹ que permeia o pensar e o agir humano. Partindo dessa perspectiva, tanto a poética de Bispo como a de Barros desenvolvem a função de fazer com que os sujeitos (re)pensem

¹⁵⁰ Rodrigues usa a expressão “discurso de verdade” com base nos estudos de Foucault, publicados no livro *Microfísica do Poder* (1979). Está contida nessa expressão a teoria dos tipos de discurso que a sociedade acolhe e usa como verdadeiros, sob os quais transitam silenciosamente o controle, o regramento, a autoridade. Esses mesmos discursos servem como dispositivos a serviço do poder.

¹⁵¹ Segundo Gilles Lipovetsky (2005), estamos vivendo novos tempos. O filósofo acredita que a revolta dos anos de expansão foi substituída pela indiferença e pelo narcisismo. A despadronização e a sedução sucederam a lógica da uniformização. Para ele, estamos em uma nova era democrática que se traduz pela redução da violência e pelo desgaste do que há um século vem sendo considerado como vanguarda. E ele defende, ainda, que com esse novo estágio histórico do individualismo, as sociedades democráticas avançadas estão agora situadas na “era do vazio”. *Era do Vazio* representa a síntese do pensamento desse filósofo francês.

seu agir e sua forma de se relacionar com o mundo das coisas, para tanto se faz necessário que antes se descubra o Nada, pois somente suspenso nele é que os sujeitos poderão ter acesso à verdadeira essência das coisas, a sua poesia.

Acreditamos, todavia, que a proposta de Manoel de Barros de escrever o *Livro sobre nada* e trazer nele referências diretas a Bispo do Rosário, tenha se desencadeado da necessidade do poeta em se aprofundar na descoberta das coisas inúteis. Logo na abertura desse livro, Manoel de Barros escreve um pré-texto, ou seja, um texto explicativo da sua intenção ao escrever a obra e nos orienta sobre o que exatamente é o seu Nada, como podemos analisar:

Pretexto

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria um livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.¹⁵²

Ao contrário de Flaubert, o nada de Manoel de Barros é o nada existencial, o nada metafísico, pois como ele ressalta no poema acima, o livro é um abridor de amanhecer, é o livro no qual Barros vai retomar as coisas desúteis e os seres abandonados e elevá-los ao nada. Conforme nos coloca Heidegger (1973), se o *Dasein* não estivesse suspenso previamente dentro do nada, ele jamais poderia entrar em relação com o ente e, portanto, também não consigo mesmo. Sem a originária revelação do nada não há como o ser entrar em contato consigo mesmo, nem liberdade. Portanto, o nada se faz necessário para que haja a tomada de consciência do sujeito que Manoel de Barros busca com sua poesia.

Na perspectiva de Heidegger, é por meio do nada que o Ser-aí transcende e entra em contato com sua essência, mas para isso primeiro é necessário entrar em contato com a essência das coisas-ente, só assim, então, o ser consigo mesmo encontra a liberdade. Para o filósofo, o nada cumpre as duas condições que caracterizam as questões metafísicas. A primeira condição é que uma questão metafísica não pode se limitar a um domínio, mas antes, abarca a totalidade. Outra condição é que aquele que é interrogador, seja ele mesmo

¹⁵² BARROS, Manoel de. Livro sobre nada (1996). In: *Poesia Completa*. São Paulo. (2010, p. 327).

problematizado. E Heidegger mostra que, na busca de respostas sobre o que é o nada, as duas condições estão satisfeitas.

Quando Manoel de Barros escreve o verso: “O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo”, ele usa o prefixo (des), que é uma constante na obra do poeta. As palavras *desutilidade*, *dessaber*, entre outras, compõem uma série dos neologismos de Manoel de Barros e representam um trabalho de desconstrução do significado dos radicais que, ao mesmo tempo, criam novos significados para as coisas. Ao criar um neologismo, o poeta suspende o ente das coisas no nada, pois só assim é possível, transcender o significado utilitário das coisas; nesse processo, o seu leitor é levado a atribuir outra função para uma determinada coisa ou pelo menos a imaginá-la em outra função.

Nessa conjuntura, os neologismos presentes na poética de Manoel de Barros dão origem a uma outra coisa, os neologismos não são mais a coisa em si na sua origem do radical, agora aparecem livres para serem significados a partir da experiência estética de seu leitor. Estão em estado de desutilidade, ao significar uma coisa por meio de sua experiência poética, o leitor encontra a si mesmo, pois a sua significação não diz respeito à coisa em si enquanto ente, mas dele mesmo enquanto sujeito reflexivo. Todavia, vale ressaltar que para essa coisa estar livre da sua utilidade e receber uma nova significação, no ato da experiência poética, ela precisa estar suspensa no nada, no nada que seja ente.

No poema *Arte de infantilizar formigas*, que abre a primeira parte do *Livro sobre nada* (1996), Manoel de Barros escreve:

1.
As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.
A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.
O truque era só virar bocó [...].¹⁵³

Nesse poema, Manoel de Barros faz uma crítica à noção de *Saber*. Ao contrário do processo modernizante que prega o conhecimento constante, o poeta diz que para “aprender o truque de fabricar brinquedos com as palavras é só virar bocó”, ou seja, *dessaber*, *dessaprende*, deixar de lado o conhecimento científico tão almejado por essa sociedade modernizante. Como diz Barros no poema *Lides de campear*, do *Livro das ignoranças* (1993), “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios”.¹⁵⁴ Nele, o poeta busca construir uma

¹⁵³ BARROS. (1996). *Livro sobre nada* (1996). In: *Poesia Completa*. (2010, p. 329).

¹⁵⁴ Idem. (1993). *Livro das ignoranças* (1993). In: Idem, p. 299.

crítica ao modo de trabalho capitalista que, por muitas vezes, desconsidera o modo de trabalho do Pantaneiro, que por possuir um tempo próprio, não está enquadrado aos padrões do mercado.

O que Manoel de Barros está criticando é o quanto abandonamos o nosso saber cultural em prol de um conhecimento científico que autodetermina tudo, todas as coisas já são concebidas sob a égide de sua funcionalidade e não há espaço para a invenção, criação e imaginação fora dessa conjuntura. Com o processo modernizante, somos cobrados a aproveitar bem o nosso tempo e, para tanto, temos que estar em constante processo de aprendizado, fator que interfere diretamente na experiência vivida pelo sujeito. Pois como afirma Marshall Berman (2007), a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna é de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e auto-desordem. Assim, a relação do sujeito com as coisas é alterada pelo conhecimento científico, e consequentemente a experiência dos sujeitos com as coisas são cada vez mais impessoais, como consequência dessa relação temos uma abstração cada vez maior do Ser.

Em relação ao nada, Heidegger (1973) parte do fato de que, aquele que interroga é alguém que está inserido na comunidade dos pesquisadores, ou seja, os intelectuais, e que, sendo assim, todos os casos estão existencialmente dependentes da atitude científica. Heidegger (Idem, p. 233) questiona: “O que acontece de essencial nas raízes de nossa existência na medida em que a ciência se tornou nossa paixão?” As ciências são distintas e dispersas por tratarem de objetos distintos. Contudo, algo lhes é comum na concepção do filósofo:

A referência ao mundo que impera através de todas as ciências enquanto tais, faz com que elas procurem o próprio ente para, conforme seu conteúdo essencial e seu modo de ser, transformá-lo em objeto de investigação e determinação fundante. Nas ciências se realiza – no plano das idéias – uma aproximação daquilo que é essencial em todas as coisas. (HEIDEGGER, idem, p. 234).

Assim, fica caracterizado que as ciências se dirigem ao ente unicamente e não ao Ser dos entes, pois apenas o que é essencial é que tem valor para a ciência. Pesquisado deve ser apenas o ente e mais nada. Desse modo, Heidegger verifica que, para que as ciências se caracterizarem enquanto tais, definem-se a si mesmas por se dirigirem ao ente. Mas, por outro lado, para se definirem inadvertidamente usam a palavra “nada”. (Ibid.).

Não é a validade das ciências que está em discussão, mas o que elas representam como possibilidade humana. Como teoria, a ciência nasce da experiência antes predicativa. Sua origem é, portanto, extracientífica. Os conceitos fundamentais de uma ciência não são por ela mesma instaurados. As descobertas de sua investigação incidem sobre o já aberto do ser dos entes, que predelineia, no modo da projeção, a experiência constitutiva do mesmo domínio. Sendo a projeção uma possibilidade do Dasein, a abertura correspondente é um acontecer histórico. A historicidade das ciências expressa-se nos conceitos fundamentais em que se baseiam. Essa posição consiste no reconhecimento de uma “verdade ôntica” do conhecimento científico, com o fim de traçar por meio disso a “questão ontológica”.

Para Heidegger (1973), o nível de uma ciência determina-se por sua capacidade de experimentar uma crise de seus conceitos fundamentais. Nessa crise imanente das ciências, vacila a relação mesma da investigação positiva com as coisas a respeito das quais indaga. Como momentos de crise, são períodos críticos de revolução científica, nos quais se abandona uma perspectiva dominante de conhecimento, ou seja, os paradigmas, e procede-se a uma revisão de conceitos. Irrompida a crise, perturbada fica a rotina de práticas que se estabilizaram. Prevalece antes ao sobressalto da liberdade, temporalizando sobre “o abismo do Dasein”, de sua transcendência, a verdade originária que desvela o ente desocultando o ser. Tal abertura desloca para a transcendência o sentido da prática teórica da ciência. Quer isso dizer que o desloca para fora do universo científico institucionalizado, que integra o mundo circundante público do cotidiano.

Como modo de conduta do Dasein, a ciência está ligada ao enfrentamento do Nada. Contudo, é preciso ressaltar que o nada não é um conceito oposto ao ente; pertence, de modo originário, à mesma essência do ser. Admitiu-se, agora, a finitude do ser, que só se manifesta na transcendência do Dasein “suspenso dentro do nada”. Benedito Nunes (2002), em suas análises sobre a obra de Heidegger, conclui que a questão do nada é a mesma do ser e vice-versa. Com isso, o império da lógica vacila. Vacila, também, a superioridade da ciência. Em contrapartida, a metafísica se converte em “acontecimento essencial no âmbito do Dasein”. Em suma, a ciência para Heidegger está associada ao mundo cotidiano e ela só pode conceituar aquilo que já foi aberto pelo ser.

Manoel de Barros, por sua vez, faz uma forte crítica em sua obra ao conhecimento científico que determina apenas o essencial das coisas; para Barros, ao fazer certas determinações, a ciência perde os encantos e limita a criatividade dos sujeitos. Como podemos observar no poema a seguir:

9.

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá
mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem
nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare.

Os sabiás divinam.¹⁵⁵

Esse poema compõe a segunda parte do *Livro sobre nada*, intitulada Desejar ser. Manoel de Barros abre essa parte do livro com uma epígrafe do Padre Antônio Vieira que diz: “O maior apetite do homem é desejar ser. Se os olhos veem com amor o que não é, tem ser.” E assim segue toda a segunda parte, feita dos desejos de ser do poeta. Escrita em primeira pessoa, Manoel de Barros se faz presente nos poemas por meio de suas inquietações como podemos evidenciar nos versos: “Prefiro as linhas tortas, como Deus”; “Só as coisas rasteiras me celestam. / Eu tenho cacoete pra vadio.” Podemos evidenciar que as temáticas sociais são uma constante no projeto de escrever um livro sobre nada, assim como seu compromisso de renovar a linguagem. Todos os temas, personagens e diálogos, já abordados nos outros capítulos desta tese, aparecem aqui como parte dos anseios do ser Manoel de Barros, como podemos ler, em outro trecho desse poema, os delírios verbais que terapeutam o poeta:

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso porque não encontrava um título para os seus poemas. Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o acalmou.)

As antíteses congraçam.¹⁵⁶

O poema ressalta a importância das antíteses para Manoel de Barros, em um breve diálogo com Baudelaire, Barros evidencia o quanto das contradições são presentes em nossos

¹⁵⁵ BARROS. (1996). Livro sobre nada. In. *Poesia Completa*. (2010, p, 340-341).

¹⁵⁶ Idem, 2010, p. 339.

conflitos internos, ninguém é apenas uma coisa, somos muitos e plurais. Outra questão importante que sempre aparece na obra de Barros é o elogio à loucura. Para o poeta, a loucura é uma parte de nós que é ocultada pela normatividade, pela ciência que determina o que é normal e o que é anormal. Portanto, fazer o que não tem coerência, o que não tem conexão, aclara as loucuras.

Segundo Michel de Foucault (2003), a loucura é um momento difícil, porém essencial, na obra da razão, e através dela, e mesmo em suas aparentes vitórias, a razão se manifesta e triunfa. A loucura é, para a razão, sua força viva e secreta. O autor ressalta que, no momento em que corresponde à experiência renascentista da loucura (séculos XV e XVI), a loucura é um saber, uma das próprias formas da razão. Um saber fechado, esotérico, mas que prediz e manifesta a realidade de um outro mundo, e nos entrega o homem essencial, que em sua natureza íntima é furor e paixão. Nesta medida, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura, na qual ela encontra sua verdade irrisória. (FOUCAULT, 2003).

No entanto, em menos de meio século, a loucura torna-se reclusa. Se antes, como ameaça ou ensinamento, a loucura estava instalada na vida cotidiana, no século XVII, Foucault afirma que ela será rejeitada e banida. A chamada Idade Clássica reduzirá as vozes da loucura, já parcialmente dominadas, no Renascimento, a um silêncio, cuja contrapartida institucional será o internamento. Nesse novo sentido, a loucura só se distingue da razão em sentido negativo, quer dizer, como ausência e transgressão dos limites bem demarcados da racionalidade: é como *desrazão* que a loucura se deixa averiguar pela sensibilidade clássica, e os registros das práticas, dos rituais, das formas institucionais, da cisão entre razão e desrazão, serão requisitados por Foucault como testemunhos de sua justaposição às formas do saber que preparam o advento da Idade Moderna. Assim, a experiência realmente relevante da loucura na Idade Clássica teria sido o de seu internamento, não como procedimento médico, mas como prática social. O louco não é reconhecido como tal pelo fato de a doença tê-lo afastado para as margens do normal, mas sim porque nossa cultura situou-o no ponto de encontro entre o decreto social do internamento e o conhecimento jurídico que discerne a capacidade dos sujeitos de direito. (Idem).

A psicologia do século XIX, e talvez ainda a nossa, acredita situar-se e tomar suas medidas com referência a um “homem normal”, considerado como dado anterior à toda experiência da doença. Mas para Foucault, na verdade esse dito “homem normal” é uma criação. Em certa medida temos aqui a tese principal da *História da loucura na Idade*

Clássica, e também sua polêmica central. Para que a loucura pudesse colocar-se ao olhar como um objeto de estudo, ela inicialmente precisou ser constituída como desrazão, isto é, mantida à distância e enclausurada pela razão. Nas palavras de Foucault (2003, p. 337), portanto, é a “redução da experiência clássica do desatino a uma percepção estritamente moral da loucura” que “servirá secretamente de núcleo a todas as concepções que o século XIX fará prevalecer, a seguir, como científicas, positivas e experimentais”. E é neste ponto que o terceiro momento de *História da Loucura* anuncia, entre fins do século XVIII e início do XIX, o aparecimento do asilo representa, justamente, este confisco quase definitivo da loucura pela razão, sua forma institucional se dará através da reestruturação da experiência clássica a partir da transformação do internamento em ato terapêutico. (Idem).

Desde então, a loucura se individualizará, adquirirá traços próprios, quer dizer, sua forma propriamente *positiva*¹⁵⁷ de “doença mental”, passando a ocupar, de maneira exclusiva, o espaço de reclusão da institucional asilar. Dito de outro modo, a individualização da loucura como doença mental exige a criação de espaços institucionais destinados exclusivamente aos loucos que, por sua vez, constituirão uma categoria social própria, cujos traços marcantes serão apreendidos como devendo ser, de direito, objetiváveis para um saber. Neste sentido, dirá Foucault, a loucura fecha o homem na objetividade, isto é, torna-se um fenômeno interior ao próprio sujeito, um fenômeno que, dizendo respeito à sua verdade, interioriza-se, psicologiza-se para tornar-se fenômeno antropológico, e é aqui que se joga a possibilidade de uma ciência positiva do homem. É essencial para a possibilidade de uma ciência positiva do homem que exista, do lado mais recuado, esta área da loucura, na qual e a partir da qual a existência humana cai na objetividade.¹⁵⁸

No horizonte da modernidade, portanto, a loucura torna-se a forma mais pura, a forma principal e primeira do movimento com o qual a verdade do homem passa para o lado do objeto e se torna acessível a uma percepção científica. Na estrutura asilar, finalmente, a loucura é entregue ao conhecimento, o que significa que ela se dá como conhecida e ao mesmo tempo dominada num único e mesmo ato de consciência. Em síntese, a distância entre a consciência trágica e a consciência crítica da loucura não mais deixará de aumentar, abrindo, na unidade profunda da loucura, um vazio ou uma cisão, que não mais será

¹⁵⁷ Foucault (2003, p.134) concebe “Positiva” no sentido da elaboração de um saber pretensamente objetivo sobre a loucura, o que implica reconhecê-la por si mesma e não apenas como contraface negativa da razão, como ausência de razão, como negação da razão. De forma geral, cabe ressaltar que a loucura não é jamais compreendida por Foucault como um dado natural, mas sim como um “fato de cultura” ou de civilização.

¹⁵⁸ Idem.

preenchido. Para Foucault (2003), na passagem do Renascimento para a Idade Clássica e desta para a Idade Moderna, assistiremos ao progressivo privilégio da consciência crítica (aquela que fazia da loucura uma experiência no campo da linguagem, uma experiência onde o homem era confrontado com sua verdade moral) sobre a consciência trágica.¹⁵⁹

O diálogo de Manoel de Barros com Bispo do Rosário também se dá por meio da loucura. A arte de Bispo para Barros não é fruto da loucura, muito pelo contrário, a loucura só o ajudou a entrar em contato com o Ser das coisas. O que está em questão para Barros, na obra de Bispo, é o fator social, a marginalização dos que não correspondem à normatividade, aos que não estão dentro do padrão. Na estranheza da escritura bruta de Bispo reside uma inversão de poder, então era ele que classificava e ordenava as coisas, ele quem detinha o verbo. Porém, como descreve Marta Dantas (2009, s/p), sua escrita revela mais “a angústia e o prazer de uma linguagem em crise”, prazer de brincar com a linguagem, aventura comum na infância e neutralizada pela educação, logo, análoga àquela criação plástica.

A loucura de Bispo do Rosário só ajudou a encontrar o nada, pois era pela loucura que ele entrava em estado de angústia que o levava ao nada, de onde ele produziu toda a sua obra. Nessa conjuntura, a obra de Arthur Bispo do Rosário é a própria representação do nada. Segundo Dantas (Idem), a “transformação” de Bispo se dá por meio da angústia desencadeada pela espera do Dia do Juízo Final, mas o que de fato é o momento da “transformação” é a necessidade incontrolável de retirar-se da vida, de desligar-se de todas as coisas terrestres, de todas as relações mundanas. Em outras palavras, é no momento de angústia que Bispo do Rosário se suspende no nada e consegue transcender o ente, dando sentido ao seu Dasein. Nas palavras de Dantas (Ibid.), um autoexílio imprescindível para a criação do novo mundo.

Em seus escritos Bispo subverteu tanto a língua como a escritura para que houvesse certa mediação entre a primeira e a sua subjetividade, certo afrouxamento dos condicionamentos sociais presentes na linguagem convencional. No estandarte *Dicionário de nome – letra A, I*, diferente do que ocorre em outros bordados, o espaço não é totalmente preenchido. Bispo demonstra total controle sobre o espaço da obra, em que nomes próprios iniciados com a letra *A* foram organizados no canto superior esquerdo do estandarte, formando um triângulo irregular decrescente e finalizado com o nome Arthur, como podemos observar na imagem a seguir:

¹⁵⁹ Ibidem.

Dicionário de nomes – Letra A, I

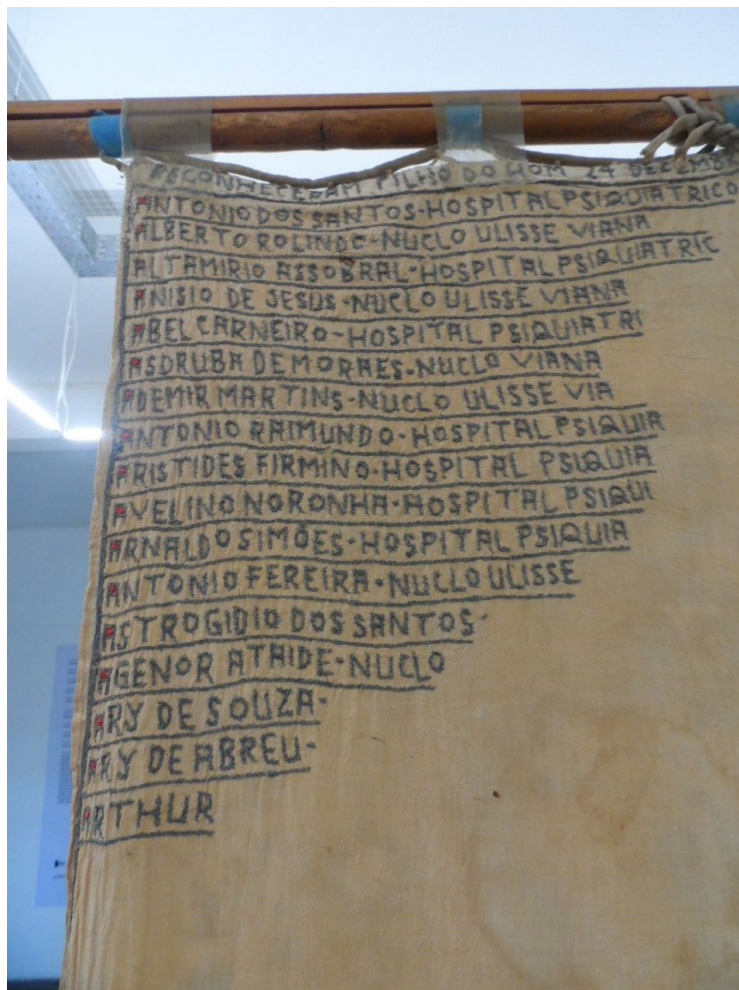


Figura 20

Autor: Arthur Bispo do Rosário

Fonte: Acervo do Museu do Bispo do Rosário. (RJ).

Bordado sobre tecido, 129X205 cm

Já em *Dicionário de nomes – letra A, II*, como em outros trabalhos, o espaço é tomado, quase na sua totalidade, pelos nomes bordados. O preenchimento obsessivo, com formas ou escritura em todo o espaço da obra, é tido como uma das características da expressão esquizofrênica: o horror do vazio. Para Dantas, não é possível elucidar, empiricamente, se esse “horror ao vazio” é uma espécie de angústia diante dos espaços livres ou uma necessidade desenfreada e lúdica de deixar as marcas da experiência vivida. Antes de tomar essa organização como característica estilística do autor ou sintoma mórbido, é preciso lembrar que os trabalhos de Bispo não contavam com o apoio material, que hoje existe nos chamados “ateliês de arte-terapia”. Bispo do Rosário produziu sua obra às margens, numa

espécie de clandestinidade, e deparava-se com a dificuldade de obter os materiais necessários para sua criação, logo, cada espaço em branco deveria ser bem utilizado, explorado ao máximo. Dantas (2009, s/p) acredita que a dificuldade de material associada ao tempo livre talvez explique o chamado “horror ao Vazio”.

Se pudermos elencar aqui a obra mais simbólica do trabalho de Bispo, seria *O Manto da apresentação*. Segundo Morais, “De todas, a mais impactante e verdadeira síntese das preocupações de Bispo, é o ‘manto do reconhecimento’, isto é, a roupa que o identificaria no momento em que se apresentasse a Deus”¹⁶⁰. *O manto* é ressonância e recriação de elementos das festividades religiosas e populares brasileiras, nas quais o negro, num momento de êxtase festivo, é coroado e cortejado como rei dos reis; momento de inversão de valores e de condição social, abolição do passado, afrouxamento de si nos movimentos do corpo que dança, dissolução e união com as divindades. Ele é a síntese de toda a sua mitopoética. Espécie de rebelião através do jogo porque converte a propensão lúdica em instrumento de afirmação criadora, de libertação subjetiva perante o escoar do tempo, o espaço agônico entre a materialidade transitória das coisas e a transcendente perenidade do espírito. (ÁVILA, A, 1980).

A tentativa de fundar uma outra realidade é tão grande, que por meio da angústia Bispo se suspende no nada e dá origem à autônoma realidade da arte. A arte é a linguagem que provoca a abertura de Bispo para a essência do seu Ser, é por meio da expressão artista que ele transcende, mas para isso ele é afetado primeiro por uma angústia que o suspende a esse processo de olhar para si. Ao contemplarmos o Manto da apresentação, nos fixamos em um espetáculo que representa uma postura existencial diante do impacto da angústia ante a efemeridade da vida. Fruto da visão trágica do mundo, revela, por meio do artifício, da potência do falso, que a vida é ilusão e desilusão. Obra centrada na imaginação, de natureza aglutinadora, envolvente e sintética, é a encarnação do sacrifício e da salvação, da dor e do êxtase, da infância e da glória. No ser submetido à brutalidade e à privação, ela tem o poder de restituir a dimensão dos impulsos afetivos e de ser apreciada com os olhos da alma, porque “o que nela se manifesta aponta para o invisível, o impalpável, o inefável”. (SEVCENKO, 2000, p. 14).

Observemos a frente e o verso do Manto:

¹⁶⁰ MORAIS, F. A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário. In: Museu de Arte de Belo Horizonte. Arthur Bispo do Rosário: registros de minha passagem pela terra. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte / Secretaria Municipal de Cultura/ Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1990. (Catálogo da Exposição, p. 20).

Manto da apresentação



Figura 21

Fonte: Acervo do Museu Bispo do Rosário (RJ).

(Face externa, frente, bordado sobre tecido – cobertor - com superposição de cordas de cortina)

Manto da Apresentação do lado avesso:

Manto da apresentação



Figura 22

Fonte: Acervo do Museu Bispo do Rosário. Rio de Janeiro
(Face interna, frente, bordado sobre tecido - cobertor-)

A loucura de Bispo representa para Barros apenas a forma pela qual acessa suas angústias por meio da angústia. A loucura para Manoel de Barros faz parte de todos nós e não pode ser separada da razão. Assim, Bispo do Rosário tem a seu favor o diagnóstico de esquizofrenia paranoide, que lhe permite se ausentar com facilidade do mundo conceitual na composição de sua obra. Talvez, por isso, Manoel de Barros (2010, p. 353) declare: “Não tenho pretensões de conquistar a ingloria perfeita, / Os loucos me interpretam”. Nesse sentido, Bispo do Rosário é o outro de Manoel de Barros, ou eutro, que realizou toda uma obra sobre o nada.

A poética de Bispo do Rosário é inconexa, seu bordado diz da essência de seu ser, e talvez, justamente por isso aclara a sua loucura, ele encontra o conforto na produção de seus delírios verbais que se dão por meio das antíteses. Assim, é também o *Desejar ser* de Manoel

de Barros (Idem, p. 347), para quem “a terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto de ela expressar nossos mais fundos desejos”. Nesse sentido, a poética de ambos são abastadas. No poema a seguir, também da segunda parte do livro, Barros (Idem, p. 343) escreve:

14.

O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

(Represente que o homem é um poço escuro.

Aqui de cima não se vê nada.

Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver
o nada.)

Perder o nada é um empobrecimento.

Segundo Manoel de Barros, para encontrar o nada é preciso que o Ser-ente faça um mergulho interior no fundo do poço e, ao encontrar o nada, há a abertura do ser, por isso perder o nada é um empobrecimento, porque o Ser perde a oportunidade de encontrar o Dasein. Nessa conjuntura, Heidegger (1973, p. 242) levanta então o seguinte questionamento: “Por que existe afinal o ente e não antes nada?” Sob certo aspecto, seria colocar a questão de quem vem primeiro, o ente ou o nada. Ou seja, primeiro nos desviamos do ente para estar no nada, ou é o próprio nada, já sempre presente, que determina nossa direção, quer nos dirigindo para o ente, quer nos dirigindo ao contrário, para o nada do que seja ente. Heidegger (Idem) considera que, mesmo quando nos dirigimos e nos ocupamos com o ente, de fato, é nosso conhecimento prévio do nada que nos faz fugir do nada em direção ao ente. Por um lado, “Quanto mais nos voltamos para o ente [...] tanto mais nos afastamos do nada.” Mas por outro lado, é este constante, ainda que ambíguo desvio do nada, em certos limites, seu mais próprio sentido. Ele, o nada, em seu nadificar, nos remete justamente para o ente. “O nada nadifica ininterruptamente sem que nós propriamente saibamos algo desta nadificação pelo conhecimento no qual nos movemos cotidianamente.” (Ibid., p. 239).

Mesmo assim, não há entre o ente e o nada uma relação de oposição. “O nada não permanece o indeterminado oposto do ente, mas se desvela como pertencente ao ser do ente”. Por outro lado, para que se manifeste o ser, é necessária a condição de “transcendência do Dasein suspenso dentro do nada.” Em outras palavras, usando a metáfora de Manoel de

Barros, é preciso um mergulho profundo dentro do poço, que é o Ser-homem, para que se encontre o nada e consequentemente o Dasein. Para Heidegger, isso se torna necessário devido à própria relação do ser com o ente: Ser e nada co-pertencem, mas não porque ambos, vistos a partir da concepção hegeliana do pensamento, coincidem em sua determinação e imediaticidade, mas porque o ser mesmo é finito em sua manifestação no ente.

O que possibilita o desvelamento do ente como tal é a liberdade. Mas liberdade entendida não como “o arbítrio humano que dispõe da liberdade”, mas como a liberdade que “possui o homem, e isso tão originariamente que somente ela permite a uma humanidade inaugurar a relação com o ente em sua totalidade [...]. (HEIDEGGER, 1973, p. 337). A liberdade a que se refere Heidegger se relaciona com o mesmo “estar suspenso no nada” acima referido e que permite ao homem a abertura para o ente: “a liberdade é o abandono ao desvelamento do ente como tal.” (Idem). A liberdade de que cada ente seja o ente de não estar preso às convenções e normatividade. É graças à liberdade que o homem se coloca sem pressupostos diante do ente. O pensamento de Heidegger está nos limites da possibilidade da linguagem, para tanto a imagem é tomada como forma apropriada para pensar o ser. Pois, como bem coloca Manoel de Barros (2010, p. 345), na terceira parte do livro: “Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira”. A poesia, assim como as artes plásticas, comunica por imagens e por isso pode dar conta de traduzir pensamentos que a linguagem verbal não é capaz de traduzir pelas limitações da própria escrita.

Segundo Rodrigues (2014), Bispo investiu num espaço possível para gestar um mundo e apresentá-lo ao Criador. Porém, na formação de seus arranjos, a mobilização de referências da cena social implica a abertura de outras instâncias de sentido. Nessa vontade de interlocução, de apresentar o mundo, é que tais arranjos são interpretados como manifestações de linguagem que só podem ser lidas com total liberdade de imaginação. Ao dedicar atenção para o que via, Bispo estendeu a experiência como o real além das relações de função e de significado, atravessando o lugar comum dos paradigmas, portanto, não é possível apreender a obra do artista plástico por meio de uma leitura literal, é preciso transcender. Pois, descritos assim, os trabalhos de Bispo parecem recolocar de maneira nova uma expressão filosófica da condição humana: sob a rubrica de uma individualidade, construir planos de linguagem, em que as mudanças de perspectivas são possíveis e até desejáveis, com o objetivo de imprimir neles sentidos para as experiências de mundo.

Nessa perspectiva, a obra de Bispo do Rosário é repleta de liberdade. Partindo do entendimento do objeto, enquanto linguagem, notamos que o objeto carrega consigo uma

relação de significados e convenções culturais de uma determinada sociedade. Todavia, é importante compreender isso sem negligenciar seus contornos, texturas, cor, capacidade de impressionar e acender a imaginação, é isso que Bispo faz, ele olha as coisas, enquanto linguagem, e as significa a partir de seu mundo.

Na década de 1980, como já mencionamos, o nome de Arthur Bispo do Rosário ganha destaque no cenário das artes contemporâneas brasileiras e sua obra torna-se nome de destaque em exposições também fora do país, como a Bienal de Veneza de 1995. A partir daí, Bispo foi tema de vídeos e pesquisas em diversas áreas¹⁶¹, apesar de frequentemente aparecer sob o rótulo de arte do inconsciente, ou ainda rotulado como arte e loucura. A obra de Bispo ganha respaldo internacional e em nada se diferencia de obras de artistas desta época, e chega a ser comparada às produções artísticas do surrealista Marcel Duchamp.

As aproximações com Duchamp intensificam-se com a descoberta de uma das criações de Bispo, com pedaços de madeira e um aro de Bicicleta, que muito se assemelha a um ready-made de Duchamp. A arte conceitual, da qual Duchamp foi precursor, buscava questionar a própria natureza da arte. A característica comum de toda a obra chamada e vista como conceitual não é ver o objeto, sua plástica, mas sim seu recado, a discussão de um assunto, a comunicação, passar a ideia, a interação entre o artista e o espectador. Levantar discussões e reflexões sobre o ser-do-ente. Observemos as semelhanças entre o trabalho de Duchamp e, posteriormente, o de Bispo do Rosário:

¹⁶¹ Cf. Documentário: *Bispo do Rosário*. (1992); Filme: *O prisioneiro da Passagem* (1982); Filme: *O senhor do labirinto* (2010); *Reportagem de TV*: Colônia Juliano Moreira. Programa Fantástico. TV Globo (1980); *Série de TV*; *O Bispo - Série Vídeo-Cartas*, TV Bandeirantes (1986).

Roda de bicicleta



Figura 23

Autor: Marcel Duchamp (1913).

Fonte: <https://criticadeartebh.com/2017/01/16/marcel-duchamp-roda-de-bicicleta-1951/>

Roda da fortuna (s/d)



Figura 24

Fonte: Acervo do Museu do Bispo do Rosário.
(madeira, metal, tecido e acrílica)

Aliás, na conjunção de tais leituras é comum encontrarmos correspondências entre as composições de Bispo do Rosário e o conceito de ready-made introduzido por Duchamp. O ready-made é um conceito usado para se referir à transformação do objeto cotidiano em uma nova coisa, uma ideia nova, de tal modo que o significado utilitário fique sobreposto por outros pontos de vista. Mas nele há um jogo intencional de desconstrução de significados instituídos, revelando assim um interesse mais filosófico do que prático. É uma crítica à noção de obra de arte. É claro que Bispo do Rosário não tinha essa consciência, pois, como já falamos aqui, ele não teve contato com as vanguardas artísticas de sua época. De uma forma geral, ele significou sim os objetos cotidianos, mas não na tentativa de se construir uma crítica a nenhum movimento de vanguarda. Sua significação das coisas expõe a sua verdade, e sua liberdade de linguagem artística é sua forma de encontrar e expressar sua essência.

Contudo, é preciso tomar alguns cuidados com essas aproximações, é preciso lembrar que Bispo produziu toda sua obra trancado em um quarto da Colônia Juliano Moreira, longe

das influências e tendências de arte; a produção artística de Bispo, que varia entre textos bordados e uma vasta produção de utensílios, ganha destaque de dinâmica e singularidade. Rodrigues (2014) ressalta que se tratam de propostas estéticas diferentes. De um lado, Duchamp, inscrito no repertório da tradição artística, com sua produção comprometida com o Dadaísmo e o Surrealismo, tinha a intenção de criticar e abalar os fundamentos do pensamento da civilização ocidental, através da profanação da arte, lembrando que o dadaísmo era fortemente comprometido em produzir uma anti-arte e uma anti-literatura. Do outro lado, estão os arranjos compostos por Bispo, com objetos prosaicos na dissidência da funcionalidade, combinados segundo sua visão particular, sem o compromisso de reproduzir uma ordem instaurada. (Idem).

Segundo Rodrigues, isso até sugeriria uma identificação com as propostas Dadaístas. No entanto, as imagens que ele confeccionou não se comprometem com uma realidade de fora, isto é, não se convertem em outra coisa: não apontam para um significado, nem são a insígnia de um modelo de pensamento. No entanto, embora os trabalhos de Bispo não estejam comprometidos com movimentos de vanguardas nem com tendências da arte na segunda metade do séc. XX, é importante ressaltar que essas vanguardas e tendências artísticas deram visibilidade para uma nova forma de expressão artística, influenciando o modo como concebemos e interpretamos hoje os arranjos estudados. Decerto, as experiências proporcionadas, pelos movimentos culturais de vanguardas, ampliaram os horizontes das manifestações artísticas da linguagem e reclamaram novas perspectivas, outros olhares.

Rodrigues (2014) defende que buscar referências no sistema de analogias foi o modo como se administrou o impacto visual causado pela produção de Bispo, na ocasião em que ganha conhecimento público.

Ao modo da escrita poética de Manoel de Barros, Bispo não só foi apresentado como também se misturou na matéria de poesia nas composições do poeta, que tem o mesmo apreço pelo deslocamento e pela experiência com a matéria monumentada pelo abandono. É notável a admiração de Manoel de Barros pela poética de Bispo do Rosário. O motivo de tal entusiasmo é ver o trabalho estético reanimar a capacidade humana de perceber a diferença, o não idêntico, que reside sobre as coisas triviais. O estado de abandono e de inutilidade requisita outras maneiras de ver e pensar as coisas e o mundo.

Manoel de Barros mostra apreço e cumplicidade com a poética de Bispo do Rosário, ao se assombrar com a normalidade que pesa sobre as coisas. Como Barros ressalta, no

poema *A.B. do R*, aquilo que é convencional e, portanto, já seria o esperado, parece registrado como se fosse uma descoberta que causa espanto e admiração.

Com olhar lúdico-transformador, característico da infância, que acende a pluralidade das coisas, Barros e Bispo, a partir das coisas ordinárias e cotidianas, exploram os limites do mundo, deixando-os confusos e, assim, inauguram outras perspectivas, exercitam a ação de “transver o mundo”, tal qual escreve Manoel de Barros. Bispo traz referências da sua infância em Japarutuba, onde teve contato com técnicas de bordado e um mundo de festividades e religiosidades. Já Manoel de Barros significa, ao longo de sua obra, suas memórias da infância no Pantanal, e busca na lembrança da memória o olhar infantil despido das normativas do mundo “civilizado”.

Nessa conjuntura, a poética de Bispo do Rosário trazem à tona um mundo particular, onde habitam desejos, conflitos, angústias, histórias e interpretações que não têm espaço no mundo organizado, mas se agitam dentro do Ser. Nesses ajuntamentos poéticos, no encontro entre objetos de natureza distinta, sem a preocupação de reproduzir uma coerência, acontece a redenção das coisas subjugadas pela função: surpreendemo-nos com as cores, com as formas, com as reentrâncias na superfície de artefatos corriqueiros e nos faz lembrar como tudo pode ser engraçado e surpreendente quando dedicamos a ver o Ser dos entes.

Tudo isso nos faz lembrar que o mundo, tal como o concebemos, é uma invenção humana gerada a partir do modo como organizamos e damos sentido ao que nos impressiona. Essa sequência de ideias ganha sustentação quando voltamos o pensamento para outras formas de arrumação, como a da memória e aquelas sugeridas pelas obras de arte, em que flagramos a suspensão temporária da ordenação cotidiana. Aí reside uma das maiores grandezas e singularidades da obra de Bispo do Rosário, o artista consegue, por meio da obra, nos suspender pela ordenação cotidiana. Quando estamos diante da arte de Bispo, não são as coisas, enquanto objetos cotidianos que nos afeta, mas sim o que o artista quer comunicar com sua arte. Bispo consegue transmitir sua verdadeira essência através das coisas, e isso, consequentemente, afeta seu receptor. Em síntese, para chegarmos à compreensão da obra tanto de Bispo como de Barros, precisamos deixar que as coisas nos afetem, e vermos com os olhos da imaginação.

Segundo Rodrigues, a tarefa de Bispo é de (re)apresentar o universo e, tal qual um poeta, sair à procura de outras configurações possíveis de mundo, que podem estar esquecidas em sucata, detritos e em todo tipo de matéria que perdeu sua função e, consequentemente, a visibilidade no cenário social. Bispo nos apresenta uma experiência

estética, em estilo próprio, que nos provoca a sair em busca de novas formas de rever e de repensar as coisas. Para Rodrigues, as composições elaboradas por Bispo deixam transcender em enquadramento diferente da realidade objetiva, que devolve visibilidade e expressividade ao que só era percebido no imediato de sua função.¹⁶²

Uma apresentação/exposição sempre consiste em se fazer notar algo que por si só, talvez, não revelaria o mesmo impacto, no ato da apresentação da coisa transformada em arte. O nada aparece. Comove o pensamento a apresentação preparada por Bispo com material que já está dito no plano social pela função e pela nomenclatura. As coisas transformadas em arte deixam entrever as multiplicidades e as contingências do mundo, que de outro modo não poderiam ser reveladas, sob o risco de aniquilá-las. Vale insistir, ainda, nesse tema, para ressaltar que a apresentação montada por Bispo não constitui um mecanismo que serve ao controle, ou à contenção da linguagem num regime da monossemia. Bispo não vigia a linguagem, não programa um desdobramento, nem espera para ver o efeito do que articulou; ele não poupa o observador e tampouco se poupa. Por isso, sua apresentação em nada se assemelha com o modelo discursivo regido por normas específicas, de cunho burocrático, em oposição a práticas mais espontâneas da linguagem, fecundas de significados.

Por essa via, o tema da apresentação ganha profundidade nos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário, porque cultiva a necessidade de buscar argumentos fora de explicações estéticas, ou de normas didáticas da enunciação. Segundo Rodrigues, na apresentação, Bispo expõe todo o seu maquinário de interpretações e perspectivas que foram identificadas em reflexões anteriores como a “prosa do mundo”.

Nessa conjuntura, faz todo o sentido para que Bispo do Rosário, antes de aparecer no *Livro sobre nada*, tenha sido referenciado no livro *Matéria de poesia*, pois, o artista plástico é a própria matéria de poesia que Manoel de Barros tanto enfatiza em sua obra. Ao converter objetos banalizados pela utilidade em sua matéria poética, Bispo ressignifica o banal por meio da sua linguagem poética e promove a abertura do Ser, relevando a essência de verdade das coisas. No decorrer dessa atividade, que exige uma suspensão do ser para a sua concretização, Bispo se torna matéria de poesia para Barros.

O diálogo entre Bispo e Barros não consiste apenas entre suas propostas estéticas, Bispo em si, enquanto ente também representa o projeto de Manoel de Barros, pois ele

¹⁶² RODRIGUES, 2014.

(Bispo) está pronto para o poema, assim como Bernardo, o Andarilho e todos os demais personagens de Barros. Bispo então assume tanto o lugar de diálogo como o de personagem da obra de Barros. Ousamos dizer que Bispo sintetiza os demais personagens de Barros, negro, pobre, louco, marginalizado, mas com o olhar livre de civilização.

Portanto, no que se refere ao nada, segundo Heidegger, (2006, p. 168), “Quanto mais poético um poeta, mais livre, seja, mais aberto e preparado para acolher o inesperado é o seu dizer; com maior pureza ele entrega o que diz ao parecer daquele que o escuta”. A passagem para o poético em Heidegger relaciona-se, então, com a verificação de que a verdade se encontra no desvelar do ente, graças a uma abertura do homem, capaz de situá-lo na escuta sem qualquer pré-conceito, pois ele tem como fundamento a liberdade. A partir dessa conjuntura, é que entendemos que Bispo do Rosário representa para Manoel de Barros a própria liberdade, ainda que seja por meio da loucura, que o angustia e o suspende da realidade, levando-o ao nada no qual ele produz a sua poética.

A importância do conjunto de imagens presentes na obra de Bispo do Rosário, além de conferir beleza ao debate, aparece também como articuladora de questões que fundamentam e dinamizam os estudos literários: pensar o poético como lugar privilegiado onde acontece a reconstrução de percepções e versões sobre o mundo social. Isso significa enveredar pela criação de planos de linguagem, em que são realizados encontros entre o sujeito e os discursos de verdade, que aparecem sob a rubrica da funcionalidade.

Nas composições de Bispo, percebe-se que o potencial significativo das coisas foi explorado para trazer à tona as suas perspectivas de mundo. Trata-se de um trabalho bastante expressivo com objetos familiares que presumem gestos e comportamentos na cena social, tanto que reconhecemos, neles, utilidades, funções ou significados. Pensando dessa maneira, Bispo não só devolveu expressividade às coisas que ficaram restritas ao exercício de uma função normativa, como também na articulação dessas expressividades, deu forma a sua versão de mundo. Nesse caso, ficou flagrante a inclinação dele para arriscar outros modos de administrar e fazer caber as suas impressões de mundo, potencializando as coisas que já existem.

Rodrigues enfatiza ainda, que ao seu modo, Arthur Bispo do Rosário compôs uma prosa do mundo, articulou, de forma singular, referências bem conhecidas e aceitas, construindo planos de linguagem para dar nexos às suas criações humanas, ferramentas usadas para ordenar aquilo que impressiona os sentidos. No plano ficcional, inventam-se mundos estranhos que são, na verdade, novas versões, diferentes texturas, outras

visualidades. Mas estas não criadas dentro de uma proposta de negação ou alienação da realidade objetiva, ao contrário, buscam novas entradas na realidade, novos enquadramentos para dar sentido ao que nos afeta a percepção.

Sendo o poeta aquele que inaugura as possibilidades do habitar humano, bem se vê que a ideia de poesia é bem diferente daquela que se toma no ordinário. Bem ao contrário, Heidegger identifica que a verdadeira poesia é a que cumpre sua essência. Ou seja, a poesia não é um acessório de nossa vida, mas, ao contrário, é a que inaugura e renova a vida mesma. O homem não habita somente porque instaura e edifica sua morada sobre esta terra. O homem só é capaz de construir nessa concepção porque já constrói no sentido de tomar poeticamente uma medida¹⁶³. E também com relação ao mérito, a atividade do poeta se diferencia das atividades que o homem realiza na terra por esforço próprio, a exemplo do construir, cuidar, empreender. Acreditamos, no entanto, que é essa dimensão poética que Manoel de Barros (2010, p. 347) almeja alcançar, como declara nos versos: “Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia”

Tal é a singularidade dos agrupamentos feitos com objetos familiares, que só uma operação de linguagem tão pessoal quanto a de uma apresentação, poderia sugerir a experiência íntima de Bispo com a realidade circundante. Pois, tendo em vista as “vitrines” e os demais arranjos que ele preparou, a ação de apresentar sugere a exposição daquilo que impressionou os sentidos. Apresentar denota, então, um estado de afetação gerado a partir do objeto a ser anunciado. É dar a ver o que comoveu a atenção, aquilo que causou impacto e requisitou o pensamento e a sensibilidade. Segundo Manoel de Barros (Idem, p. 348), “Melhor para chegar a nada é descobrir a verdade.” E é justamente essa a experiência que temos por meio das apresentações de Bispo. Uma apresentação, por assim cogitar, traz a público a aventura da descoberta. Trata-se de um evento que revela algo como especial. São coisas especiais porque, no instante em que são vistas, algum aspecto desperta no observador o desejo de vê-las, pois, à medida que são vistas há a revelação do Ser-coisa. Isso faz pensar as composições de Bispo, porque nelas foram exibidos artefatos cotidianos sem restringi-los à ordem funcional. Assim, foi dada visibilidade ao que de tão comum em nossos horizontes passava despercebido.

No horizonte dessas reflexões, a apresentação, enquanto gênero textual, anuncia um espaço ainda em preparação pela linguagem, para o exercício dela própria. Por isso, deve ser

¹⁶³ HEIDEGGER, 2006, p. 178.

considerada como instante oportuno para espreitamos a performance da linguagem no limiar da significação, instância das expectativas por onde corre o tempo da espera. Desse plano erguido pela linguagem, aponta-se uma direção, mas sem mostrar o que de fato há no horizonte, sem revelar o que está à espera.

Segundo Rodrigues, a dinâmica da linguagem como uma extensa e contínua apresentação, está sempre a comover o olhar do leitor para que se aperceba dos sinais de um acontecimento que será anunciado mais adiante. Essa análise ganha força quando o retorno às composições de Bispo, que se dedicou a produzir imagens para apresentar o mundo ao Criador. Sua obra foi construída sob o signo da espera. Reuniu objetos diversos, compôs listas de nomes e coisas, registrou acontecimentos, confeccionou sua indumentária, tudo com singular dedicação estética que anuncia, com efeito, a grandiosidade de um evento por vir (o dia do juízo).

Cada espaço de significação, na obra de Bispo, revela uma configuração peculiar, um estilo próprio, que se serve dos mecanismos de linguagem com a finalidade de assegurar uma coesão interna. No caso de uma apresentação, especulam-se possibilidades para experienciar um determinado assunto, as quais podem se concretizar ou não. Mas, de qualquer modo, promove a dramatização de saberes pela inquietação das expectativas, causa um frenesi nos referenciais que se desdobram na manifestação da matéria literária estudada como uma força que faz girar todos os saberes, vertiginosamente. E, antes que tudo se assente e se acomode em seus devidos lugares, somos muitas vezes arrebatados por uma inexplicável sensação de deleite, que suponho ter a ver com reminiscências de sentir o mundo acontecendo pela dinâmica da linguagem.

Nas palavras de Manoel de Barros (2010, p. 345), “Não pode haver ausência de boca nas palavras: nenhuma fique desamparada do ser que a revelou”. Assim compreendemos que o diálogo de Barros com Bispo se estabelece por meio da linguagem inaugural que possibilita o desvelamento do ser dos entes coisas. Dessa maneira, as coisas inúteis relegadas ao abandono e marginalizadas pela sociedade capitalista são apropriadas e figuradas na poética de ambos. Não só a obra de Bispo, mas ele próprio é poesia. A obra de Bispo representa todo o projeto de Manoel de Barros em escrever um livro sobre o nada, porque, na perspectiva heideggeriana, Bispo constrói sua arte a partir da angústia que o leva ao nada, que o possibilita ver nas coisas a essência de verdade.

Acreditamos que o projeto de Manoel de Barros de escrever um livro sobre o nada, um livro em que o nada seja nada mesmo, que como ele mesmo descreve seja “coisa nenhuma

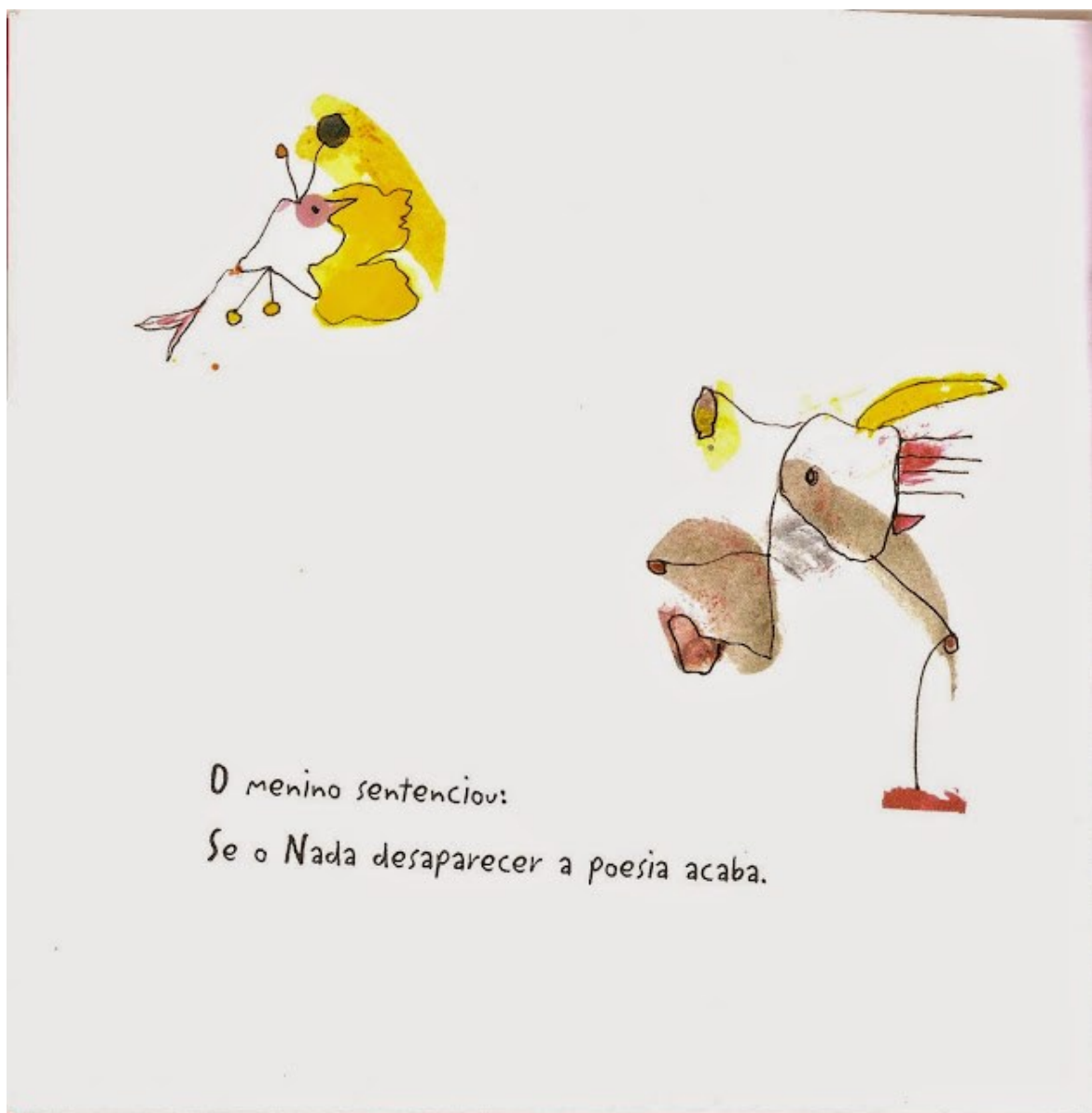
por escrito”, esteja permeado de uma vontade de buscar a experiência fundamental do nada. Para Heidegger (1973, p. 236), a busca é saber do nada que é justamente nada do que seja ente, e conclui que “nossa busca somente pode ser legitimada por uma *experiência fundamental do nada*.” (Grifo nosso). Segundo o filósofo, essa experiência fundamental se encontra na angústia, pois à medida que somos suspensos de nossa realidade rotineira pela angústia, nossa totalidade entra em fuga, somos obrigados a olhar para nós mesmos, é como se a angústia nos requisitasse a olhar para nós mesmos. Assim, com a experiência fundamental da angústia, o nada fica manifesto. (Idem). O nada se revela na angústia, mas não enquanto ente. Tampouco nos é dado como objeto. A angústia não é uma apreensão do nada. Entretanto, o nada se torna manifesto por ela e nela. Nessa conjuntura, evidenciamos, mais uma vez, que o projeto de Manoel de Barros de escrever um livro sobre o nada, assim como as apropriações e os diálogos que estabelece com a obra de Bispo, procedem de uma leitura da obra de Heidegger. Diferente de Bispo que produziu toda a sua obra recluso, utilizando-se apenas de seus instintos e inspirações internas, Manoel de Barros escreve a partir de uma conjuntura social-histórica bem delimitada, as referências literárias, estéticas, filosóficas e políticas do poeta são evidências ao longo de toda a sua obra como bem demonstramos aqui. No entanto, ao se tornar obra, o *Livro sobre nada* revela o Nada de Manoel de Barros, que não é nem o nada de Sartre nem o nada de Heidegger, o nada de Manoel de Barros transcende qualquer conceituação.

Diferentemente dos outros diálogos que Manoel de Barros estabelece ao longo de toda a sua obra, o diálogo com Bispo vai além de uma proposta estética, ele perpassa o projeto político-filosófico de Barros, na medida em que se faz por meio das pré-coisas e pela nadificação. Para além das referências diretas e indiretas que Barros faz de Bispo em sua obra, o diálogo se dá na escolha dos temas das coisas desprezadas pela biografia de Bispo (homem negro, pobre e diagnosticado com esquizofrenia paranoide), pelo ilogismo e por Bispo ser de todos os artistas plástico o mais original e inaugural. Se tem um ponto em comum em todos os artistas plásticos que Barros traz para a sua obra, é que estes estão, cada uma a sua maneira, tentando renovar a linguagem artística de seu tempo. Nesse sentido, a obra Bispo é completamente original e singular, longe de tudo o que fora pensado, ela é adâmica, edênica e inaugural, e para Manoel de Barros isso só é possível porque Bispo já está metamorfoseado de coisa, lugar esse que só podemos chegar quando ultrapassamos a razão, o mundo conceitual e, nessa perspectiva, Bispo é para Barros um *desejar ser*.

Na intenção de acender traços que delineiam os processos, ou caminhos da significação das coisas,¹⁶⁴ é que se estende esse debate sobre a apresentação de ambas as linguagens poéticas, de Bispo e Barros, cada uma nas suas singularidades. Considerando que inventar novos sentidos supõe intimidade com o ato da experiência, com o momento da dúvida, com o equívoco, com a angústia, com a prática da associação e deslocamento de ideias, com a abertura para o inesperado. É a busca por significados para o mundo o que caracteriza a atividade da linguagem humana, logo, o sentido não é um acontecimento natural, é preciso reivindicá-lo de uma perspectiva histórica e cultural.

¹⁶⁴ Vale ressaltar que o próximo livro de Manoel de Barros, publicado após *Livro sobre nada* (1996), vai ser *Retrato do artista em quando coisa* (1998) e que o poeta abre o livro com uma epígrafe do Fernando Pessoa que diz: “Não Ser é outro Ser”. Esta nota vem reafirmar a noção de continuidade da obra de Manoel de Barros, que já mencionamos neste capítulo, como se um livro fosse a continuação do outro. E nessa perspectiva, Barros continua seu projeto em busca da essência do Ser por meio da linguagem poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



O menino sentenciou:
Se o Nada desaparecer a poesia acaba.

Manoel de Barros – *Poeminhas em língua de brincar*
Ilustração – Martha Barros

Nasci para administrar o à toa
o em vão
o inútil.
Pertença de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
Retiro semelhanças de pessoas com árvores
de pessoas com rãs
de pessoas com pedras
etc. etc.
Retiro semelhanças de árvores comigo.
Não tenho habilidade pra clarezas.
Preciso de obter sabedoria vegetal.
(Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã
no talo.)
E quando esteja apropriado para pedra, terei também
sabedoria mineral.
(Manoel de Barros, *Livro sobre nada*)

Como podemos observar, o problema de uma História da Arte não toca somente nas relações de fato existentes entre algumas disciplinas intelectuais mais ou menos vizinhas, mas conduz à colocação do problema geral da situação do artista na sociedade. A partir do momento em que se reflete sobre ele, que se possui o mínimo de conhecimento sobre o contexto de sua produção, percebe-se que esse problema não concerne apenas à questão de saber como os homens ocupam seus lazeres a fim de encantá-los.

Buscamos trabalhar aqui com a Arte não apenas no domínio das satisfações fáceis e imaginárias, mas sim como um objeto que informa atividades fundamentais. Imensos aspectos da vida atual, assim como do passado, manifestam-se em setores que dependem da Arte. Assim, as artes servem, tanto quanto as literaturas, como instrumento aos senhores das sociedades para divulgar e impor crenças. A estética penetra em cada um de nossos pensamentos e ações. Uma estreita ligação existe entre as mais livres, e aparentemente mais gratuitas especulações dos artistas, e a disposição representativa do universo que nos cerca.

Segundo Francastel (1970), a técnica jamais, em tempo algum, determinou isoladamente a forma de nossas ações, ela sempre forneceu os meios, mas não passa de uma virtualidade ou de um processo de aplicação; como a Arte, oscila entre a distinção fundamental da série e do protótipo, mas, a partir do momento em que o técnico superior

cria não só um objeto, mas uma forma, ele age como artista, isto é, como criador não apenas de conceitos ou de objetos, mas de esquemas de pensamento.

Em suma, corroboramos com o autor que existe um pensamento plástico que precisa ser estudado e este pensamento plástico não se limita a reutilizar materiais elaborados. Ele é um dos modos pelos quais o homem informa o universo. Por conseguinte, deve necessariamente ser apreendido por uma tomada imediata em atos particulares, que não são nunca autônomos, mas sempre específicos. Nessa conjuntura, as obras de artes aqui analisadas nos conferem elementos de informação que, de outro modo, não poderíamos possuir. As conclusões que podemos tirar, para o conhecimento do passado e do presente, de uma abordagem estética da vida transformam e completam as concepções dedutíveis de um conhecimento puramente sociológico ou histórico, econômico, político, geofísico do mundo que nos cerca. Uma Sociologia da Arte implica, pois, fundamentalmente, um deciframento sistemático não só das obras de arte que se apresentam como tais, mas igualmente de inúmeros setores de atividade. Ela supõe, uma vez mais, o reconhecimento de um pensamento plástico ou estético tão fundamental como as outras formas, mais bem estudadas até agora, das atividades primeiras do homem.

Não tivemos aqui a intenção de descrever as obras de arte analisadas, uma vez que compartilhamos a concepção de Heidegger (s/d) de que o racional não consegue traduzir a essência da arte (sua poesia), pois a essência da arte só pode ser apreendida durante a experiência estética que o leitor tem ao se por diante da obra. Segundo Francastel, o que manteve, há gerações, o pensamento plástico à margem das outras especulações, foi o fato de não se utilizar o veículo língua para se exprimir. O artista cria e, criando, pensa tanto quanto o matemático ou o filósofo, mas utiliza, para manifestar em condutas o produto de suas intuições, um outro instrumento que não os outros. O erro fundamental é acreditar que os valores tornados manifestos pelo artista devem ser traduzidos em linguagem para tocar a sociedade.

Assim, quando abordamos aqui a arte figurativa, levamos em consideração que a obra por si mesma constitui o meio que torna a comunicação possível. Entendemos, portanto, que uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa, ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada, a obra de arte aqui não é entendida como um duplo de qualquer outra forma, seja ela qual for, mas realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras. Nessa conjuntura, consideramos que uma história da arte só possui significado se nos

permite, graças à análise precisa de certas obras consideradas como produtos de uma atividade original do espírito, enriquecer os dados fundamentais em função dos quais se elaboram uma história e uma cultura do mundo moderno.

Nossa tarefa aqui, enquanto historiadores da arte, foi a de buscar compreender as significações atribuídas à obra do poeta pela crítica especializada; o processo histórico e sociocultural em que a obra foi criada; os valores técnicos e figurativos das obras de arte e dos artistas com que Manoel de Barros dialoga, enfocando o diálogo com Arthur Bispo do Rosário.

O diálogo de Manoel de Barros com Bispo do Rosário se dá por meio de uma Forma que consiste na descoberta de um esquema de pensamento imaginário, a partir do qual os artistas organizam diferentes matérias. Embora já tenha sido abordada no decorrer da tese, vale ressaltar que existe aqui uma diferença entre formas e Forma. Segundo Francastel (1970), as formas são inúmeras, mas o aparecimento de uma Forma é um acontecimento na história. Enfim, a maneira pela qual as formas se encadeiam é muito diferente, segundo se considerem a série e a matriz. A atitude do artista que descobre uma nova conduta não tem relação com aquela que, em seguida, repete e imita, mesmo desenvolvendo o sistema. Todo objeto é forma, mas não existe transformação senão quando aparece uma Forma. Nessa perspectiva, a obra de Manoel de Barros e Bispo do Rosário não propõe à sociedade objetos figurativos de suas certezas anteriores, ao contrário, oferece matrizes em que se revelam novas relações, novos valores. É absurdo recusar, a priori, o estudo das Formas colocadas em relação com seu ambiente à capacidade de criar esses valores.

A relação que existe entre a Forma e as formas toca, em especial, no problema muito atual para os historiadores, a natureza dos fatos propriamente históricos. Como bem nos coloca Francastel (Idem, p. 78), “O que faz o homem, a História, é um certo momento de equilíbrio que às vezes perpetua e às vezes também, mais raramente, transforma o atual”.

Fixando nossa atenção sobre a relação da Forma e das formas, a história das artes nos forneceu um terreno particularmente interessante para a apreensão desse fenômeno que é, sem dúvida, o mais importante tanto para a história geral como para a história particular das diversas atividades humanas: a inserção do ato individual no coletivo. Cada forma remete a tipos de pensamento, verbal ou figurativo, cujo número não é infinito em momentos precisos do passado. Quando uma nova Forma aparece, ela não anula a validade das antigas. Cada um de nós é múltiplo, a aceitação de uma Forma não pode ser ligada apenas a um momento histórico. Assim, a criação da Forma, na obra de Manoel de Barros, perpassa uma série de

vivências dos artistas em vários contextos históricos e socioculturais. O figurar do poeta é uma maneira de integrar dentro de um sistema, ao mesmo tempo material e imagético, elementos cuja justaposição cria novos objetos suscetíveis de reconhecimento, de conexão e de interpretação, e esta tese teve como intuito o estudo simultâneo dos elementos e das estruturas da obra de Manoel de Barros, o que implica uma análise da participação do espectador, uma vez que os elementos do objeto figurativo não existem apenas na consciência e na memória do criador, mas de todos aqueles, presentes ou afastados no tempo e no espaço, que, tornando-se usuários desse objeto, lhe conferem definitivamente sua única realidade.

Trabalhar com a História da Arte pressupõe uma abordagem prévia dos problemas de comunicação colocados por uma linguagem. A obra de arte, especialmente a imagem, não é o reflexo de um real recortado, antes de qualquer intervenção do espírito humano, em objetos conformes as nossas nomenclaturas. O homem não acrescenta intelecto a estruturas independentes de seu pensamento. Não se trata de reconstruir objetos dotados de uma realidade em si e permanente, mas pôr em evidência os princípios de uma conduta própria ao homem, no quadro e limites de seus poderes e de seus conhecimentos, num certo momento de sua história e num determinado círculo de civilização. A obra de arte não foi abordada aqui como remetente a um universo de formas imutavelmente talhadas, ela inicia um processo de figuração dialética entre o percebido, o real e o imaginário, ela não é jamais analógica, mas sim sempre constelada por numerosos elementos que associam lugares e tempos não homogêneos. A obra de arte aqui não nos remete a um absoluto, mas aos devires humanos.

Assim, entendemos que a obra de arte e as relações entre Forma e formas estabelece relação fundamental para a compreensão geral das leis que presidem todas as classificações humanas de signos e representativos de valores. Defendemos aqui que existe um projeto estético, filosófico e político em construção na obra de Manoel de Barros e que grande parte deste projeto se concretiza no diálogo que estabelece com Bispo do Rosário, através das coisas e do nada.

Acreditamos que para o desenvolvimento desta tese é de fundamental importância considerar, primeiro, a militância de Manoel de Barros no Partido Comunista (PC) e, segundo, a viagem que faz durante a década de quarenta do século XX para a Bolívia, Peru e Estados Unidos, após sua desfiliação do partido. A militância num partido de esquerda vai alterar significativamente o olhar do poeta para as coisas, e a viagem passa a ser um marco

na obra do poeta, ao terminar em Nova York, onde ele faz um curso de artes plásticas que vai aproximá-lo de forma mais aprofundada às imagens. Acreditamos que é dessa experiência que surgem os diálogos de Barros com as artes plásticas, pois são raros os momentos em que o poeta cita diretamente uma obra de algum artista plástico; de maneira geral, ele dialoga com o projeto estético do artista, com as questões que estão em voga na construção desse projeto. E ao fazer referência a uma obra, faz por meio da descrição de traços que o tocaram e, nesse sentido, é sempre uma correspondência, pois ao fazer isso, Barros reproduz em linguagem verbal a imagem plástica do pintor ou escultor.

Antes da viagem, Manoel de Barros publica *Poemas concebidos sem pecado* (1937), uma grande crítica parnasiana, e durante a viagem *Face Imóvel* (1942), um livro que traz reflexões sobre a Segunda Grande Guerra, e a partir daí seus livros vão ter cada vez mais uma preocupação com a linguagem. Comprometido com a metapoesia, Manoel de Barros vai construir uma poesia imagética comprometida com as coisas inúteis e com os seres desprezíveis, numa junção do olhar de ex-militante de esquerda com suas experiências de vivência em lugares decadentes e abandonados.

Assim, a narrativa, os temas e os personagens da obra de Manoel de Barros tornam-se recorrentes em sua obra, delimitando, o que defendemos aqui, a construção de um projeto estético e político-filosófico que, por sua vez, consiste em criar uma poesia imagética que leve o leitor a refletir sobre o que são as coisas por meio da suspensão no *Nada*.

O *nada* é para Manoel de Barros o meio pelo qual o sujeito tem acesso ao Ser das coisas e, conseqüentemente, a si mesmo. Existe, nesse projeto, um olhar fortemente orientado por um ex-militante de esquerda, leitor de filosofia e amante de artes plásticas. O *nada* de Manoel de Barros surge de estudos filosóficos heideggerianos, mas ganha sentido próprio em sua obra, talvez, por isso, o poeta nunca tenha citado o filósofo, ou talvez não tenha feito por este ter sido um militante do partido nazista. Por outro lado, Bispo do Rosário, ainda que de forma inconsciente, apresenta para a arte contemporânea uma obra que representa tanto esteticamente como politicamente a ideologia de Manoel de Barros. Ela traz uma outra perspectiva do que é considerado arte e, nela, Bispo enxerga o Ser das coisas. Bispo se relaciona de forma diferente com as coisas e acredita que, para cumprir a missão de refazer o mundo pós-juízo final, as coisas são de extrema importância, porque elas dizem de nós, as coisas guardam nossa essência, nossa poesia, nossos desejos. Tudo o que somos, enquanto sujeitos, está figurado nas coisas e na significação que damos a elas. Por isso o diálogo com Bispo do Rosário é tão importante na obra de Manoel de Barros, Bispo construiu

um mundo através das coisas insignificantes enquanto estava suspenso no nada da sua loucura. Bispo é para Barros um desejar ser e, nessa medida, sua obra torna-se de total relevância para a realização do projeto do poeta.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

É se internou na própria casca ao jeito que o
jabuti se interna.



Manoel de Barros – *Poeminhas em língua de brincar*

Ilustração – Martha Barros

1. FONTES:

1.1 Obras de Manoel de Barros:

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Compêndio para uso dos pássaros*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

_____. *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda). Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1992.

_____. *Gramática expositiva do chão*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no pantanal*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Livro sobre nada*, Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Matéria de poesia*, Rio de Janeiro: Record, 1970.

_____. *Memórias inventadas: a infância* São Paulo: Planeta, 2003.

_____. *Memórias inventadas: segunda infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

_____. *Memórias inventadas: terceira infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

_____. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *O guardador de águas*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *O livro das ignoranças*, Rio de Janeiro: Record, 1993.

_____. *Para encontrar azul eu uso pássaros: o Pantanal por Manoel de Barros*. Curitiba: Clichepar, 1999.

_____. *Poemas concebidos sem pecado*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001

- _____. *Face imóvel*. Rio de Janeiro: Record, 1942
- _____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Record, 1947
- _____. *Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro: Record, 2003
- _____. *Poeminha em língua de brincar*. Rio de Janeiro: Record, 2007
- _____. *Menino do mato*. São Paulo: Leya, 2010
- _____. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011

1.2 Teses e Dissertações:

- ALBUQUERQUE, Erika B. *Manoel e Martha Barros: a pedagogia do olhar*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). 2015. 124 f. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.
- AZEVEDO, Lucy Ferreira. *Paixões e identidade cultural em Manoel de Barros: o poema como argumento*. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa.). 2006. 172 f. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2006.
- BÉDA, Walquíria Gonçalves. *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia*. 2007. 131 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2007.
- CÂMARA, Ricardo Pieretti. *Os causos: uma poética pantaneira*. 2007. 393 f. Tese (Doutorado em Humanidades). Faculdade de Filosofia e Letras (FFCHL), USP, São Paulo, 2007.
- CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1996. 299 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- CAMPOS, Alexandre Silveira. *Análise sobre nada: um estudo dos procedimentos poéticos da obra de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). 2007. 109 f. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara: SP, 2007.
- CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – educação pela vivência do chão*. 2007. 412 f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo, 2007.
- CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. *Iluminiras: a imaginação criadora em Manoel de Barros*. 2009. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários.). Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, MG, 2009.
- DAVID, Nismária Alves. *A (meta)poesia de Manoel de Barros: do lúdico a manifestação do mítico*. 2004. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2004.

_____. *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*. 2010. 147 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) Universidade Federal de Goiás. Goiânia, GO, 2010.

GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. *Exercício de ser humano: a poesia e a infância na obra de Manoel de Barros*. 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas). Universidade de Brasília - UnB, Instituto de Letras, 2006.

GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista-Faculdades de Ciências e Letras de Araraquara, FCL-AR / UNESP, 2006.

LINHARES, Andréa Regina Fernandes. *Memórias inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*. 2006. 102 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Fundação Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *O olhar pós-moderno e a poética do recorte*. 1996. 83 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, 1996.

MENEZES, Marcos Antonio de. *Um flâneur perdido na metrópole do século XIX: história e literatura em Baudelaire*. 2004. 184 f. Tese (Doutorado em História). Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

RIBEIRO, Erika Maria. *Aspectos interpretativos da sonata op. 110 de Beethoven*. 2009. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. 2006. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SANCHES, Everton Luiz. *Charles Chaplin: confrontos e intersecções com seu tempo*. 2003. 142 f. Dissertação (Mestrado em História). Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Franca, SP, 2003.

SANTOS, Henrique Pimenta. *Os processos de concisão e de construção da imagem nos poemas de Manoel de Barros*. 2005. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2005.

SILVA, Fernanda Martins. *As contradições da modernidade na obra Livro Sobre Nada (1996) de Manoel de Barros*. UFGD. 2012. 150 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de pós-graduação em história da Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, 2012.

SILVA, Marcos Henrique. *As artes plásticas como representações da história: uma análise da pintura russa nos séculos XIX e XX*. Uberlândia, 2002. Dissertação (Mestrado em História), INHIS, UFU, 2002.

SILVÉRIO, Nirce Aparecida Ferreira. *Memória e interdiscurso em: o guardador de águas de Manoel de Barros*. UFU. 2006. Mestrado (Dissertação.). 2006. 101 f. Programa de Pós-graduação em Linguística. Instituto de Letras e Linguística. Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. *Por um cinema de poesia mestiço: o filme caramujo-flor de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel Barros*. 2008. 178 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2008.

VASCONCELOS, Vânia Maria. *A poética in-verso de Manoel de Barros: metalinguagem e paradoxos representados numa “disfunção lírica”*. 2002. 152 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2002.

1.3 Artigos e Livros:

ALBUQUERQUE, Erika B. Manoel e BARROS, Martha. Diálogos em língua de brincar. *Anais do SILEL*. V. 3, n. 1. Uberlândia, 2013.

ALBUQUERQUE, Erika B. Manoel e Martha Barros: A linguagem da inocência. *Intersimiose*. Revista digital. Ano II, n. 3, jan-jun., 2013.

ALVES, R. E. Folha Ilustrada. *Folha de São Paulo*. 28 de novembro de 2001, p. E4.

BARBOSA, Frederico. Poeta elabora a gramática das coisas inúteis. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 dez. 1990.

BRANCO, Lucia Castello. Autora do prefácio de: BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*, 3. ed. Rio de Janeiro: Record. 2003.

CANÇADO, José Maria. O escárnio e a ternura. *Revista Leia*, [s.l.], jun. 1987. (mimeo).

CASTRO, Afonso. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande-MS: FUCMT - UCDB. 1992.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998. <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>

COSTA, R. F; FREITAS, T. T. M. *Trilhas: os fios da poésis no tear do tempo* (NEHAC 20 Anos). São Paulo: Verona, 2016. EBook.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. In: *Estudos Avançados*. 20 (56), 2006. p. 237-251. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142006000100016>

DAVID, N. A. A Poesia de Manoel de Barros e o mito de origem. *Terra Roxa e Outras Terras*, Universidade Estadual Londrina, v. 5, p. 17-32, 2005.

DIAS, M^a Heloisa M. Espaço e linguagem na poesia de Manoel de Barros: uma constante (des)aprendizagem. Revista: *Antares*, n^o 1, jan-jun 2009, p. 125-133.

LAGÔA, Maria Beatriz R. O avesso do visível: poética de Paul Klee. In. Revista *Alea* V. 8. N^o 1. Janeiro - Junho 2006, p. 127-135.

MARTINS, Bosco; LOPES, João Carlos; SANTINI, José. Um privilégio nosso e de nossos leitores. *Caros Amigos*. Dezembro 2008.

MARTINS, Fernanda. Manoel de Barros: o poeta que fez aparecer o nada. *Correio de Uberlândia Online*. Coluna do Núcleo de Estudos em História, Arte e Cultura (NEHAC). Publicado em 28/11/2014. Disponível em: <http://www.correiodeuberlandia.com.br/colunas/nehac2/manoeldebarrosopoetaquefezapareceronada/> Acesso em: 03/03/2018

MARTINS, Waleska R. M. O. *A poética de Manoel de Barros atravessa gerações: do modernismo ao contemporâneo*. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/108.pdf> Acesso em: 02/07/2017.

MARTINS, Waleska Rodrigues M. O.; GARCIA-RODRIGUES, Kelcilene. Limites Corrompidos: o pós-modernismo em Manoel de Barros. In: *Anais do SILEL*. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Das pré-coisas ao nada, à coisa: o projeto poético de Manoel de Barros. In: *Revista Papeis*, R. Letras UFMS, Campo Grande, MS, V.2 (N4): pag. 14-19, jul/dez, 1998.

_____. A poética visual de Manoel de Barros. In: *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, 2004, Évora. Estudos literários/Estudos culturais. Évora: Ed. Universidade de Évora/APCL, 2004. v. 3. p. 1-8.

MENEZES, Marcos Antonio de. O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur. Revista *fato&versões* / n.1 v.1, 2009, p. 64-81.

NETO, Henrique Duarte. Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso. In: revista *dEsEnrEdoS* - ano III - número 11 - teresina - piauí - outubro novembro dezembro de 2011.

NETO, Miguel Sanches. *Achados do chão*. Paraná: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997, p. 41.

NOGUEIRA, Albana Xavier. *Pantanal: homem e cultura*. Campo Grande/MS: ed. UFMS, 2002.

NOLASCO, Paulo. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: um guia para o sertão. In: *O outdoor invisível: crítica reunida*. Campo Grande - MS, UFMS, 2006.

OLIVEIRA, Clenir Ballezi de. O caminho de Guimarães Rosa entre a pequena Codisburgo e o Olimpo da literatura brasileira. *Discutindo literatura*. Ano 03. n. 13, São Paulo: Escala Educacional, 2007.

PINHEIRO, Carlos E. B. Surrealismo em Manoel de Barros. In: *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*. Unigranrio. V. VI. N. XXIV. Jan/Mar 2008, p.1-8.

ROSA, Guimarães. In: OLIVEIRA, Clenir Ballezi de. O caminho de Guimarães Rosa entre a pequena Codisburgo e o Olimpo da literatura brasileira. *Discutindo literatura*. Ano 03. n. 13, São Paulo: Escala Educacional, 2007, p. 37.

SILVA, Célia Sebastiana. Manoel de Barros: Lírica, invenção e consciência criadora. *Fronteiras* (São Paulo), v. 01, 2010, p. 212-220.

SILVA, Kelcilene Garcia. Poesia: ocupação da imagem pela palavra. In: *Revista Papeis*, R. Letras UFMS, Campo Grande, MS, 2(4), : jul/dez, 1998, p.6-13.

SUTTANA, Renato. *Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros*. Dourados, MS: UFGD, 2009, p.128

WALDMAN, Bertha. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

1.4 Entrevistas Concedidas Por Manoel De Barros:

BARROS, Manoel de. In: ROSA, Maria da Glória Sá; MENEGAZZO, Maria Adélia, RODRIGUES; Idara N. Duncan. *Memória da arte de Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande, MS: UFMS/CECITEC, 1992.

_____. A prática poética da infância. In: *Revista Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional. Ano 13, nº 21, 2005. Entrevista à Ana Cecília Martins.

_____. In: André Luiz. O tema da minha poesia sou eu mesmo. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/barros04.html>. Acesso em: 19/06/2011.

_____. In: CASTELLO, José. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castell1.html> Acesso em: 12/06/2012.

_____. In: DIEGUES, Douglas. Caminhando para as origens. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 Acesso em: 23/05/2012.

BARROS, Manoel de. In: GODOY, Heloisa; CÂMARA, Ricardo. *Revista Cult*. Ed. 15; Outubro de 1998, p. 04-09.

_____. In: MARTINS, Bosco. Caminhando para as origens. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 Acesso em: 23/05/2012.

_____. In: TRIMARCO, Cláudia. Caminhando para as origens. Disponível em: http://www.douradosinforma.com.br/entrevistas.php?id_ent=33 Acesso em: 12/05/2012.

_____. Respostas a 5 perguntas do jornalista João Borges Filho. In: SPÍNDOLA, Pedro. (Org.). *Celebração das coisas: bonecos e poesias de Manoel de Barros*. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006, p. 55.

_____. In: PONTES, Jose Couto Vieira. *História da literatura sul-mato-grossense*. São Paulo: Editora do Escritor, 1981.

_____. In: BIRAM, Tagore. O desconcertador de linguagens. *Zero Hora*. Segundo Caderno, [s.l.], 3.set. 1994. e NAME, Daniela. Um inventor de palavras. *O Globo*. Prosa & Verso, Rio de Janeiro, 2 mar., 1996.

_____. In: COSTA, Thaís. O poeta vive do mistério. Poesia. *Executivo Plus*, [s.l.], [19--].

_____. In: GONÇALVES FILHO, Antonio. Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito. *Folha de São Paulo*. Letras. São Paulo-SP. 15 de abril, 1989.

1.5 Filmografia:

Só dez por cento é mentira: a desbiografia de Manoel de Barros. Direção de Pedro Cezar. Rio de Janeiro. 2008. (76'). Curta metragem.

Bispo do Rosário. Direção: Miguel Przewodowski e Helena Martinho da Rocha. Rio de Janeiro: 1992. (60'). Documentário.

Língua de brincar. Direção de Gabriel Sanna e Lucia Castello Branco. Coprodução Literaterras – Faculdade de Letras da UFMG. Disponibilizado junto com o livro: BRANCO, Lucia Castello. Caderno I – *Coleção AmorÍmpar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. Filme.

O prisioneiro da passagem. Direção: Hugo Denizart. Rio de Janeiro: CNPI, 1982 (30'). Filme.

O senhor do labirinto. Direção: Geraldo Motta Filho. Rio de Janeiro: 2010. (80'). Filme.

O Caramujo-flor. Direção de Joel Pizzini. 1988. Longa metragem.

Colônia Juliano Moreira. Programa Fantástico. Repórter: Samuel Wainer Filho. Produção: TV Globo, 1980. (9'5''). Reportagem de TV.

O Bispo – Série Vídeo-Cartas. Direção: Fernando Gabeira. Produção: TV Bandeirantes, 1986. (9'8''). Série de TV.

2. BIBLIOGRAFIA GERAL

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fonte, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. As fontes da arte moderna. In: *Novos estudos* nº 18, setembro de 1987.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 6. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *O pintor solicitado pelos elementos*. O direito de sonhar. 2.ed. São Paulo: DIFEL, 1986.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Brasília/São Paulo: Ed. da UNB/Hucitec, 1993.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da história: especificidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*, Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2005

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

_____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. Tese V. In: *Magia e técnica, arte e política*. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Trad: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNADET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício do historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOSI, Alfredo. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1966.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp 1977.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo. Companhia das Letras. 1989.

BRANCO, L. C. (Org.). *Coisa de louco*. Belo Horizonte: MAZZA Edições, 1998.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. In: NETO, Henrique Duarte. Manoel de Barros: uma poética do ínfimo e do maravilhoso. In: revista *dEsEnrEdoS* - ISSN 2175-3903 - ano III - número 11 - teresina - piauí - outubro novembro dezembro de 2011.p.4.

BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. *O que é cultura?* Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio De Janeiro. Jorge Zahar. 2005.

BURROWES, Patrícia. *O universo segundo Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

CANDELA, G. P. *El proceso Vallejo*. Trujillo: Ed. de la Universidad Nacional de Trujillo, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e cultura. São Paulo, 24:809-809, set. 1972

_____. *Educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

_____. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1976.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

_____. *Noções de análise literária*. São Paulo. Associação Educacional Humana, 2005.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH (USP), 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Ediouro. s/d.

CARVALHO, M. N.; COUTINHO, F.; MOREIRA, R. (Orgs.). *A vida ao rés-do-chão: artes de Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

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

CHARTIER, Roger. *A história cultural - Entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel; Bertrand, 1990, p. 63.

_____. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade. UFRGS, 2002, p. 61- 79.

_____. *Inscrever & apagar*. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo. UNESP, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 2. ed. São Paulo: Ed. Moderna, 1981.

_____. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Seminários. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUVEAU, A. & TÉTARD, PH. (Orgs.). *Questões para a história do presente*. Bauru SP: EDUSC, 1999.

COELHO NETO, José Teixeira. *Usos da cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COSTA, R. F; FREITAS, T. T. M. *Trilhas: os fios da poésis no tear do tempo (NEHAC 20 Anos)*. São Paulo: Verona, EBook, 2016.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. In: *Estudos Avançados*. 20 (56), 2006. p. 237-251.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do Delírio*. São Paulo: UNESP, 2009.

DELEUZE, Gilles. Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável (saber); As estratégias ou o não-estratificado: o pensamento do lado de fora (poder). [1986] *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 57-100.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Martari. São Paulo: UNESP, 2005.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo. Martins Fontes. 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque de ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FACCHINETTI, Cristina et al. No labirinto das fontes do Hospício Nacional de Alienados. In: *História, Ciências, Saúde*. Manguinhos: Rio de Janeiro, vol. 17, Supl. 2, dez. 2010, p.733-768.

FÁVERO, Osmar. (org.) *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FERNANDES. Claudemar Alves. (Org.). *Sujeito, identidade e memória*. Uberlândia. EDUFU, 2004.

FIRMO, Walter. Um olhar sobre Bispo do Rosário. In: CORPAS, Flávia. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário Arte Além da Loucura*. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013.

FONSECA, Orlando. *Na vertigem da alegoria: militância poética de Ferreira Gular*. Santa Maria. EFSM, 1997.

FOUCAULT, Michel de. (1997) *A história da loucura na idade clássica*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FRANCO, J. L. de A; DRUMMOND, J. A. Armando Magalhães Corrêa: Gente e natureza de um sertão quase metropolitano. In: *História, Ciências, Saúde*. Manguinhos, vol.12, n. 3. Rio de Janeiro, set/dez. de 2005.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do Século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Olhos de madeira: nove ensaios sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOLDSTEIN. Norma. *Versos, sons, ritmos*. 7. ed. São Paulo: Ática. 1991.

GOMES, Angela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 04. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 554.

GONCALVES, A. J. *Laokoon revisitado - Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora EDUSP, 1994.

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, sobre poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estéticos de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 02. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001, p.71.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, s/d.

_____. *A caminho da linguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2008.

_____. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Col. Os pensadores; XLV).

_____. *Ser e o tempo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. A vontade de arte e o material existente na terra dos homens. In: LAZARO, Wilson. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

HIDALGO, Luciana. *Arthur Bispo do Rosário – O senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. Eletrochoques, pena e pincéis. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 1, nº 2, agosto de 2005.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (org.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 5. ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997.

HUNT, Lyn. *A nova história cultural*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é ficcional no texto de ficção. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 02. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Bernardina Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992.

KANDISKY, Vassily. *De lo espiritual em la arte*. Tradução Elizabeth Palma. Premiá, México, 1981. (Esp. 1979)

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC - Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques. *A nova história*. Trad. Eduardo Brandão. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *História e memória*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1990.

LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. V. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: SP, 2005.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Marcia. (Org.) *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: FALE, 2006, p.191-220.

MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 345-351.

MARONI, Amnéris. Os mitos da historiografia. In: *A estratégia da recusa*. (Análise das Greves de Maio/78). São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 41-50.

MARSON, Adalberto. Lugar e identidade na historiografia de movimentos sociais. In: BRESCIAN, Maria Stella e outros. (Org.). *Jogos da política: imagens, representações e práticas*. São Paul: ANPUH/Marco Zero /FAPESP, 1992, p. 31-49.

_____. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da. (Org.). *Repensando a história*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 37-64.

MARX, Karl. *O Capital*. Livro I, vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985, p. 253.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 16. ed. São Paulo: Cultrix. 2003.

_____. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. São Paulo: Cultrix. 1978.

MORAIS, Frederico. Construindo uma Biografia e Perguntas e Respostas. In: CORPAS, Flávia. (Org.). *Arthur Bispo do Rosário arte além da loucura*. Rio de Janeiro: NAU: Livro Galeria, 2013.

MORETTI, Franco, O longo adeus: Ulysses e o fim do capitalismo liberal. In: *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MÜLLER JR. A. Manoel de Barros: o avesso visível. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 59, junho/agosto 2003, p.275 - 279.

NETO, J. Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

NETO, Miguel Sanches. *Achados do chão*. Paraná: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997, p. 41.

NUNES, Benedito. *Heidegger & ser e tempo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Coleção passo-a-passo 6) Epub.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PALMA, Ricardo. O sertão carioca. (Originalmente publicado no *Diário Carioca*, em 20 de setembro de 1932). In: *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, vol. 167, n. 1, 1933.

PATRIOTA, Rosangela e RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). *História e cultura: espaços plurais*. Uberlândia: Aspectos, 2002.

_____. *Eles não usam black-tie: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri*. In: *Estudos de história*, Franca, v. 6, n. 1, p. 99-121, 1999.

_____. RAMOS, Alcides Freire. (Org.). *História e cultura: espaços plurais*. Uberlândia. Aspectus / NEHAC. 2002.

_____. *Revolução na América do Sul de Augusto Boal: a narrativa épica no Teatro de Arena de São Paulo*. In: *ArtCultura*. Uberlândia: NEHAC/UFU, nº 2, vol. 2, 2000, p. 80-93.

_____. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Orgs.). *História e literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia-MG: EDUF, 2006, p.11-28.

PORTOCARRERO, Vera. *Arquivos da loucura*. Juliano Moreira e a descontinuidade histórica da psiquiatria. Rio de Janeiro: Fio Cruz, 2002.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1982.

QUINET, Antônio. *A teoria clínica da psicose*. São Paulo: Forense Universitária, 1997, p. 226.

RAMOS, Alcides Freire. Eisenstein: a utopia do cinema revolucionário. In: BLAJ, I. e Monteiro, J. M. (Orgs.). *História e utopias*. São Paulo: ANPUH, 1996.

_____. Historiografia do Cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: discutindo a "chanchada". In: IOKOI, Zilda e outros. (Org.). *História: Fronteiras. Anais. XX Simpósio Nacional de História ANPUH*. São Paulo: Humanitas/ANPUH, 1999, p. 911-921.

_____. *O canibalismo dos fracos*. São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, F. A. de C.; TEIXEIRA, M. O. L. As origens do alienismo no Brasil: dois artigos pioneiros sobre o Hospício de Pedro II. *Rer. Latinoam. Psicopat. Fund.*, São Paulo, v. 15, nº 2, junho 2012, p. 364-381.

READ, Herbert. *A arte de agora, agora*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética de Arthur Bispo do Rosário: Compêndio de encantamentos do mundo*. Jundiaí, Paco Editorial: 2014, 176 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. Livro IV, 1979.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim. (Org.). *História do marxismo no Brasil: Volume III: Teorias, Interpretações*. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 305-376.

_____. Partido Comunista e herança cultural no Brasil. In: *Ciência e Cultura*, n. 41 (6), jun. 1989, p. 552-565.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo 1970-1980*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANTANA, Marco Aurélio. Política e história em disputa: o novo sindicalismo e a ideia da ruptura com o passado. In: RODRIGUES, Iram J. (Org.). *O novo sindicalismo vinte anos depois*. Petrópolis, RJ: São Paulo, Vozes/EDUC/UNITRABALHO, 1999, p. 133-161.

SANTOS, Regma Maria dos (Org.). In: *História e linguagens: literatura, música, oralidade, cinema*. Uberlândia - MG: Aspectus, 2003.

SARMENTO, C.E.B. *Pelas veredas da capital Magalhães Corrêa e a invenção formal do sertão carioca*. Rio de Janeiro: CPDOC, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo. Brasiliense, 1999.

_____. *O ser e o nada* - Ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 44.

_____. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo. Atica, 1999.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SEVCENKO, N. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

SILVA, Jorge Anthonio. *Arthur Bispo do Rosário – Arte e loucura*. São Paulo: Quaisquer, 2003.

SOURIAU, Ethiene. *A correspondência das artes*. Tradução Maria Cecília Q. M. Pinto e Maria Helena R. Cunha. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1987.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p. 39.

TELES, G. M. *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário*. São Paulo: Cultrix, 1979. P. 101

THOMPSON, Edward P. *A Formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. 7. ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2002.

VALLEJO, C. César. *Vallejo: poesia completa*. Madrid: Akal, 1998.

VENÂNCIO, A. T. A. Da colônia agrícola ao hospital-colônia: configurações para a assistência psiquiátrica no Brasil na primeira metade do século XX. In: *História, Ciência, Saúde*. Manguinhos, Rio de Janeiro, vol. 18, supl. 1, dez.2011, p.35-52.

VESENTINI, Carlos Alberto e DE DECCA, Edgar. A revolução do vencedor. In: *Contraponto*, 1, Niterói: Centro Noel Nutels, nov. 1976, p. 60-71.

_____. *A teia do fato*. São Paulo: Hucitec/História Social USP, 1997.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. 3. ed. Brasília: Ed. UNB, 1995.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. Poesia e história: diálogo e reflexão. *ArtCultura*. Uberlândia, v.07, n.10, p.20, jan-jun. 2005.

VILLAS BÔAS, Glaucia. O ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946 -1951). Arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro. In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; VILLAS BÔAS, Glaucia. (Orgs.). *O Moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

WHITE, H. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. 3. ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensi Dutra. Rio de Janeiro. ZAHAR Ed., 1979.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

3. WEBGRAFIA:

ARRUDA, Raphael Barbosa Lima. Manoel de Barros: aspectos estilísticos e semânticos. *Diário do Nordeste*; Caderno Cultura; 15.11.2006 Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manu.html#raphael>. Acesso em: 18/02/2012

BARROS, Manoel de. In: BARROS, André Luis. O tema de minha vida sou eu mesmo. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, Entrevista, Rio de Janeiro, 24 ago. 1996. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/barroso4.html>>. Acesso em: 26/11/2007.

BRASIL, Ubiratan. Artigo publicado em 04/11/2009 em *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/manoelbarros.html> Acesso em: 18/02/2012.

CARPINEJAR, Faricio. Criançamento das palavras, fragmentos do ensaio. A teologia do traste – a poesia de Manoel de Barros, p.3. Disponível em: http://www.revistazunai.com.br/ensaios/manoel_de_barros_carpinejar.htm> Acesso em: 27-jan.-2009.

CASTELHO, José. Manoel de Barros busca sentido da vida. In: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/castel109.html> Acesso em: 26/11/2007.

_____. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 03 de dezembro de 1993. Disponível em: <http://secrel.com.br/jpoesia/castel11.html>>. Acesso em: 26/11/2007.

CICERO, Antonio. *Homero e a essência da poesia*. Disponível em: http://www.seminariosmv.org.br/2008/textos/antonio_cicero.pdf Acesso em: 24/06/2012.

FILHO, Francisco Perna. Manoel de Barros: Abrindo fendas com o corpo. *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/fpernaens1.html>. Acesso em: 18/02/2012.

Folha de São Paulo. Manoel de Barros cisca “Grandezas do Ínfimo”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrd/fq2811200116.htm> Acesso em: 30/11/2007.

JABOR, Arnaldo. Escrevo hoje um artigo sobre quase nada. *Jornal da Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/arnald01.html> Acesso em: 18/02/2012.

_____. Escrevo hoje um artigo sobre quase nada. *Jornal da Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/arnald01.html> Acesso em: 18/02/2012.

LIMA, Manoel Ricardo. Paciência e silêncio em Manoel de Barros. *O POVO: o jornal do Ceará*. 09/05/1999. Disponível em:

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/mricardo08c.html>. Acesso em: 18/02/2012.

MAYRINK, Geraldo. Disponível em: http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp> Acesso em: 23/07/2006.

MENEZES, Edna. A auto-reflexão em “Estado de palavra” na poética de Manoel de Barros. Disponível em: <www.secrel.com.br/jpoesia/ednamenezes2.html> Acesso em: 19/01/ 2009.

_____. Manoel de Barros: O poeta universal do Mato Grosso do Sul. In: *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes1.html>. Acesso em: 18/02/2012.

NETO, Miguel Sanches. A repetição de si mesmo. In *Gazeta de Curitiba*. 21/12/1998 Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram12.html>. Acesso em: 18/02/2012.

SILVA, Célia Sebastiana. *Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora*. UFG. Disponível em:

<http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/mbarros.pdf> Acesso em: 10/03/2012.

VIANA, Carlos Augusto. Manoel de Barros: a poética da reinvenção. *Diário do Nordeste*. Caderno Cultural 15/11/2006. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/viana.html> Acesso em: 26/11/2007.

4. SITES

http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/manu.html>

http://www.pensador.info/autor/Manoel_de_Barros/

<http://www.fabiorocha.com.br/barros.htm>

<http://www.fmb.org.br/>

http://www.screamyell.com.br/pms_cnts/manoeldebarros.htm

<http://www.overmundo.com.br/overblog/a-caros-amigos-traz-manoel-de-barros-parte-2>

<http://www.youtube.com/watch?v=v6pXFw0zaGc&feature=related>