

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL**

HELVIO HENRIQUE DE CAMPOS

MANOEL DE BARROS: AS CORES DA INFÂNCIA

**GUARAPUAVA
2014**

HELVIO HENRIQUE DE CAMPOS

MANOEL DE BARROS: AS CORES DA INFÂNCIA

Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em Letras na Universidade Estadual do Centro-Oeste, Área de Concentração de Interfaces entre Língua e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes

**GUARAPUAVA
2014**

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

C198m Campos, Helvio Henrique de
Manoel de Barros: as cores da infância / Helvio Henrique de Campos.–
Guarapuava: Unicentro, 2014.
Viii, 100 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,
Programa de Pós Graduação em Letras, área de concentração de
Interfaces entre Línguas e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes

Banca examinadora: Profa. Dra. Débora Cota, Profa. Dra. Cláudia
Carmadella Rio Doce.

Bibliografia

1. Análise Literária. 2. Literatura Brasileira. 3. Infância. 4. Poesia. I.
Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. 801.951

TERMO DE APROVAÇÃO

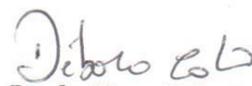
HÉLVIO HENRIQUE DE CAMPOS

“MANOEL DE BARROS: AS CORES DA INFÂNCIA”

Dissertação aprovada em 18/03/2014 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes
(Orientador/UNICENTRO)



Profa. Dra. Débora Cota
(UNILA)



Profa. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce
(UNICENTRO)

GUARAPUAVA-PR
2014

AGRADECIMENTOS

À Deus pela serenidade oferecida nos momentos difíceis.

Aos meus colegas de mestrado, em especial, à Viviane, à Maristela e à Carla, pelas conversas e pelo suporte mútuo.

À minha esposa, pelo carinho, escuta e apoio incondicionais.

À minha mãe, pelo exemplo de vida e caráter.

Aos meus familiares e amigos, que, mesmo não nomeados, foram gravados em cada instante.

Aos professores do mestrado pela dedicação na partilha do conhecimento.

À Professora Rosana pela inspiração e apoio.

Ao meu orientador, Prof. Daniel, pelas orientações, conversas e aulas, instigantes e exemplares do trabalho crítico.

Aos professores convidados para a banca, pelas considerações pertinentes à clareza do trabalho.

Ao povo brasileiro, pela oportunidade de desenvolver meus estudos por mediação de uma universidade pública e gratuita.

Dedico esta dissertação, em especial, ao meu pai, que não pôde me ver formado, mas que me ensinou muito sobre a vida.

Eu sonhava de escrever um livro
com a mesma inocência com que
as crianças fabricam seus navios
de papel.

Manoel de Barros

RESUMO

A presente dissertação insere-se na linha de pesquisa Poéticas da Leitura e da Interpretação, e tem como objetivo analisar a obra do poeta mato-grossense Manoel de Barros sob uma perspectiva teórica pós-estruturalista, buscando identificar nela o olhar infantil, que ainda não acumulou experiências, enquanto ampliação de possibilidades no manejo da palavra. Esse tema é recorrente nos versos manoelinos, havendo a incorporação do modo infante de ser, ver e fazer em sua construção poética, sendo sua poesia expressão de um constante retorno, em retroação à origem informe da vida, a infância. Dois fios teóricos foram destacados para costurar os recortes que a observação contingente impôs à obra desse poeta na eleição da temática exposta: algumas considerações do filósofo Maurice Blanchot sobre o espaço literário e a reflexão de Giorgio Agamben sobre a infância, o experimento da língua e a destruição da experiência, articulando-os com outros autores.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Infância. Poesia. Pintura.

ABSTRACT

The current dissertation follows the Reading and interpreting poetics line of research, intending to analyze the work of the poet from Mato Grosso, Manoel de Barros, under a post-structuralist theoretical perspective, with the purpose to identifying the child point of view, that no experiences has been accumulated yet, whereas as a means to increasing the word ability possibilities. Recurrently, the theme in case has been showed on Barros's verses, thus there are the children's behavior, vision and way of doing things in his poetic construction. Because of that, the expression of his poetry will figure as a usual return to the unformed beginning of life, the childhood. To elect this exposed theme, two theoretical lines had been chosen to connect the pieces that were doubtful observed on Manoel de Barros's work: some literary space Maurice Blanchot's considerations and Giorgio Agamben's reflection about childhood, the language test and the experience destruction, becoming them linked with others writers.

Keywords: Manoel de Barros. Childhood. Poetry. Painting.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	08
CAPÍTULO I - AS CORES DA INFÂNCIA – PERCURSO CRÍTICO	12
CAPÍTULO II - AS CORES DA INFÂNCIA – UMA POÉTICA	21
2.1 O NADA E O ERMO NO OLHO	21
2.2 O REINO DA DESPALAVRA	28
2.3 CIÊNCIA E OLHAR ADULTO	33
2.4 PESADOS DE SILÊNCIO E DA TAREFA DE MORRER	40
CAPÍTULO III - AS CORES DA INFÂNCIA – POESIA E PINTURA	49
3.1 DESENHOS DE UMA VOZ	50
3.2 O QUINTAL DE MIRÓ	55
3.3 RÔMULO QUIROGA	61
3.4 VORAGEM E VAN GOGH	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88
APÊNDICE	92

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Manoel Wenceslau Leite de Barros já passou dos noventa anos e continua escrevendo poesia. Publica, porém, com o nome de Manoel de Barros, com o qual se tornou notório a partir da década de 1980, apesar de ter estreado em 1937 com *Poemas concebidos sem pecado* e, desde aquela época, vir combinando versos. Seus livros passam de vinte e, em 2010, foram compilados pela Editora Leya, sob o título de *Poesia Completa*, porém, com alguns livros de fora. Esse poeta mato-grossense vivenciou inicialmente os reflexos do movimento modernista, deixando repercutir em sua escrita algumas das conquistas deste, como a liberdade de criação e experimentação, a incorporação das expressões coloquiais, o abandono das formas poéticas regulares, a mistura de documento e fantasia, de lógica e absurdo, e, além disso, a quebra do pensamento linear no uso literário da linguagem. Contudo, é difícil enquadrá-lo em um movimento ou escola.

Os compêndios literários, por exemplo, inserem-no na Geração de 1945, mesmo que poucos de seus poemas guardem as características atribuídas aos poetas desse período, sobretudo, nos livros *Face Imóvel* (1942) e *Poesias* (1947). É considerado, junto com João Cabral de Melo Neto, trajetória singular na lírica brasileira, segundo aborda Miguel Sanches Neto (1997). Mesmo que Barros incorporasse algumas características do Modernismo, a palavra, para ele, não significava somente denúncia e choque contra o abuso poético, mas, espaço aos elementos excluídos da tradição lírica ocidental, “[...] ao vocábulo decaído, [...], sujo de realidades inferiores [...]” (NETO, 1997, p. 19) embora ele o fizesse pela umidade/fecundidade/podridão do Pantanal, enquanto Cabral fazia pelo deserto/aridez/lucidez nordestinos, imagens do dionisíaco e do apolíneo de Nietzsche.

O objetivo deste estudo é identificar na poesia de Manoel de Barros o olhar da inexperiência infantil enquanto ampliação de possibilidades no manejo da palavra. Para dar cabo desse objetivo geral, foram elencados alguns pontos a serem buscados no *corpus* de análise: características atribuídas ao olhar infantil; equivalências; lugares em que figuram o olhar infante; contrapontos a esse olhar; ambiguidades que o destacam e fusões permitidas pelo olhar aprendiz. É importante ressaltar, porém, que essas não são as subdivisões que denominam as partições do texto, ou seja, embora os subitens do sumário façam alusão aos pontos listados, esses pontos estão contidos no todo.

Assim, dividiu-se a dissertação em três capítulos. O primeiro aborda o referencial teórico proposto em sua ligação com o tema da pesquisa. O segundo fala de uma poética do olhar infantil: o caráter vazio desse olhar, a infância como exílio do mundo adulto/racional, o

contraponto a um ideal de olhar adulto, e as possibilidades da ambiguidade na poesia, ou seja, do peso do silêncio que fala na obra. E, finalmente, o terceiro capítulo discorre sobre uma abordagem convergente entre pintura e poesia na obra do poeta: sobre fusões no âmbito artístico, sobre o quintal como lugar de retorno, sobre resquícios de memórias infantis como matéria da poesia de Barros, sobre a influência dos povos primitivos, não civilizados e colonizados na arte moderna, como figuração do olhar inocente, e sobre a afinidade das práticas artísticas vorazes do poeta Manoel de Barros e do pintor Vincent Van Gogh.

A escolha teórica que embasa o objetivo geral desta pesquisa é centrada em dois autores (embora conte também com o suporte de outros), Giorgio Agamben e Maurice Blanchot, representantes de um pensamento pós-estruturalista que já não vê a obra de arte como confiança do autor e nem a autoria como representação do homem clássico idealizado pelo iluminismo, ou seja, como representação do homem em plena posse de suas faculdades mentais, utilizando-as para dominar a natureza.

Os principais argumentos destacados dessa escolha teórica para uso na dissertação partem do pressuposto de que o homem é ainda infante diante da grandiosidade do universo, que ele não é pleno de conhecimento e de respostas e que é exatamente sua condição lacunar que permite sua historicidade, sua localização no tempo e no espaço, sua capacidade de pensamento e sua vida social. Associada a essa premissa tem-se a destruição da experiência na era moderna, ou seja, a substituição da experiência pelo experimento científico e pelo método, e a substituição do experimento da língua pela abstração da gramática. Embora, também, como diz Maurice Blanchot (1987), a previsibilidade do dia possa ser visitada por *outra* noite, ou seja, pode-se viver a obscuridade da noite na clareza do dia, conceito passível de ser associado com a prática artística, como participação das instâncias interiores, indefinidas, no lado prosaico da vida, dito de outro modo, a experiência extática da arte.

Sob o prisma dessas escolhas teóricas, metodologicamente, buscou-se uma convergência entre o material analisado e os pressupostos teóricos, numa forma de escrita igualmente participante desse amálgama, assemelhando-se à forma de um ensaio estendido, ou à reunião de ensaios em torno da temática da infância enquanto recurso estético. Cada ensaio/subtópico compreende a articulação entre os conceitos teóricos abordados e os poemas e trechos de poemas recortados do *corpus* poético de Barros, que compreendem a *Poesia Completa* (2010)¹ de Manoel de Barros e o livro *Memórias inventadas – as infâncias de Manoel de Barros* (2010) publicado pela Editora Planeta.

¹ As citações dos poemas de Manoel de Barros, salvo menções em contrário, foram extraídas da edição da *Poesia Completa* (2010) de Manoel de Barros pela Editora Leya, e, por padronização, serão citadas com a sigla:

A experiência fragmentada da leitura permitiu uma visualização da relação entre livro e obra, que explica, em partes, a razão do recorte retalhado do *corpus*. Assim, a leitura impressionista, de certo modo, foi sendo clareada pela perspectiva de uma abordagem convergente entre teoria e *corpus*, pois, sob a batuta de maestros pós-estruturalistas, não se tem mais a ilusão de alcançar a verdade essencial da obra e nem de que recortes precisos são mais relevantes.

A crítica de Manoel de Barros reconhece a singularidade de sua obra no panorama da literatura brasileira. Goindira Ortiz de Camargo (2009) diz que a obra de Barros:

[...] instaura na poesia brasileira o lugar poético das coisas e seres insignificantes, ao mesmo tempo em que expõe a realidade e o homem cindido em meio a uma cultura múltipla e fragmentária, cuja ideia do sujeito histórico uno, contínuo e coerente desaparece sob as ruínas do presente. (CAMARGO, 2009, p. 59).

Além disso, a crítica vê a poesia de Barros como lugar de eliminação do hiato entre os seres e as coisas. Deste modo, Álvaro Cardoso Gomes afirma que Barros pratica a “[...] aprendizagem de desaprender[...]”, ou seja, “[...] procura eliminar o intervalo que existe entre o ser e as coisas, retornar a um grau zero civilizatório, em que não houvesse a consciência intelectual a mediar o homem e a natureza: [...]” (GOMES, 2009 p. 39). Do mesmo modo, Renato Suttana (2009) considera a obra de Barros como um espaço inter-relacional entre os seres em uma natureza sem limites.

Para finalizar, a crítica reconhece a profícua relação entre poesia e pintura na obra do poeta, assim, Maria Adélia Menegazzo (2009) justifica uma leitura da poesia de Barros em dialogia com as artes visuais:

[...] por um lado, pelas inúmeras referências a artistas plásticos, obras de arte e objetos que agem como intertextos na obra literária, provocando a atualização de conceitos, técnicas e elementos da linguagem visual e, por outro, pelo exercício poético consciente que investe na busca de mecanismos discursivos, apropriando-se das linguagens popular e regional, até os poemas metalinguísticos, nos quais critica os críticos, dialoga com leitores e explicita conceitos que norteiam sua poética. (MENEGAZZO, 2009, p. 73-74).

A poesia de Barros não parece ser panfletária de uma mudança global, ela demonstra ocupação pelas coisas pequenas, ínfimas e inúteis, pelos refugos da sociedade progressista e de consumo. Ao tangenciar, pelo olhar torto e vazio da criança, ironizando e reavendo todas

(PC, nº da página). Quando for importante citar o nome do livro que está compreendido na compilação, este será acompanhado do ano de publicação de sua primeira edição. Finalmente, quando houver uma citação do livro *Memórias inventadas – as infâncias de Manoel de Barros* (2010) a sistemática será a mesma usada para os outros tipos de referências.

as esferas da vida e da natureza como parte de seu universo poético, bem como, das variadas manifestações artísticas fundidas em sua poesia, ele procura a depuração de uma razão científicista e de uma preocupação política estritas.

Elege para seus personagens fenômenos naturais, coisas, animais, pedras, árvores, rios, entre outros, e representantes do povo, não alfabetizados, em sua fala coloquial: crianças, loucos, andarilhos, ex-escravos, mendigos, prostitutas e vaqueiros, recuperando uma identidade de sujeito enquanto livre do mundo adulto/racional, problematizando, portanto, o conhecimento, a política, a sociedade, e, primordialmente, os próprios estatutos artísticos. Embora o faça sem o intuito de que sua poesia seja nada mais do que um brinquedo, e que ele permaneça sendo elogiado de primitivo: “Um dia me chamaram de primitivo: / Eu tive um êxtase / Igual a quando chamaram Fellini de palhaço: / E Fellini teve um êxtase” (PC, 371).

CAPÍTULO I

AS CORES DA INFÂNCIA – PERCURSO CRÍTICO

O objetivo deste tópico introdutório é discorrer sobre o caminho teórico que esta dissertação tomou como base, ou seja, algumas considerações do filósofo Maurice Blanchot sobre o espaço literário e a reflexão de Giorgio Agamben sobre a infância, o experimento da língua e a destruição da experiência. Além disso, pretende-se amarrar o texto, pontualmente, com outros autores, como Antonie Compagnon, Carl Gustav Jung, Baudelaire, Edgar Morin, Roland Barthes e Walter Benjamin, em ponderações que contribuem para a noção de um olhar infantil que espelha a prática artística, como acontece em Manoel de Barros.

Barthes (1988) demonstra de uma maneira geral o processo que culminou no ápice e, posteriormente, na queda da figura do autor. Segundo ele, com os adventos do “[...] empirismo inglês, do racionalismo francês e da fé pessoal da reforma [...]” (BARTHES, 1988, p. 66), o escritor perdeu o caráter de mediador que tinha nas sociedades etnográficas para ganhar o *status* de gênio, de espírito singular, pelo prestígio pessoal que o indivíduo tomou. Ao lado disso, a explicação para a obra foi predominantemente buscada no seu criador, nos gostos, nas paixões e na história deste. A despeito de considerá-la como polifonia, ela era vista, afinal, como a confiança do autor.

Compagnon (2001), por sua vez, argumenta que o problema do autor remonta anteriormente ao que Barthes disse que seria o lugar de sua afirmação, resultado do apogeu do indivíduo na Reforma e no empirismo e racionalismo europeus. Essa identificação, segundo ele, levaria sempre à polarização entre “[...] especularidade aberta [...]” pela liberdade de comentário, e história literária, e, dito de outro modo, entre o lugar privilegiado do leitor e a predominância dos aspectos histórico-psicológicos na explicação da literatura, o que, segundo ele, seria a saída mais fácil para a “[...] transposição do problema hermenêutico da intenção e do sentido.” (COMPAGNON, 2001, p. 52).

Os teóricos que foram escolhidos procuraram enfrentar esse problema reafirmando as duas impossibilidades como inerentes ao problema da significação. Para Blanchot (1987), o espaço da obra seria o espaço de uma relação antecipada com a morte, em que a escrita parte desse lugar onde a racionalidade não domina, não mantendo contato com a realidade absoluta, nem no escritor, nem no leitor. O espaço da obra pode ser, também, uma imagem de *outra* noite – a noite vivida na circunscrição do dia –, e não a noite que é só intervalo de descanso no desencadear da vida, ou seja, um ponto absoluto. Essa leitura contrapõe a concepção de arte como espaço primordial do entretenimento, do descanso necessário para que as

engrenagens da máquina da vida tomem novo fôlego na marcha da humanidade, em busca do conhecimento.

Para Agamben (2005), a experiência histórica seria fundamentada numa instância intermediária do conhecimento, a infância, que é uma imagem indefinida, contraposta à imagem idealizada do absoluto, do apogeu, da clareza e da integridade do adulto. A criança já não é a massa informe, imediatamente posterior à concepção, e nem a escultura totalmente definida e coesa que é a imagem que geralmente se concebe da idade adulta. Nesse raciocínio, tanto o momento de feitura da obra² quanto o momento em que o autor sai de cena e não mais pode contradizer, ou explicar, as significações equivocadas geradas no momento da leitura, supondo a possibilidade de réplica a todos os leitores possíveis, são impossibilidades de apreensão.

Blanchot (1987) afirma que:

A leitura que toma a obra pelo que ela é e, assim, a desembaraça de todo autor, não consiste em introduzir, no lugar dele, um leitor, uma pessoa fortemente existente, possuidora de uma história, uma profissão, uma religião e até de leitura, que, a partir disso tudo, começaria, com a outra pessoa que escreveu o livro, um diálogo. A leitura não é uma conversação, ela não discute, não interroga. Jamais pergunta ao livro e, com mais fortes razões, ao autor: ‘O que foi que você quis dizer exatamente? Que verdade me traz, portanto?’ A leitura verdadeira jamais questiona o livro verdadeiro; mas tampouco é submissão ao ‘texto’. (BLANCHOT, 1987, p. 194, grifos no original).

Depreende-se das considerações desse filósofo francês sobre o espaço literário uma distinção entre obra e livro. Há obra e há livro, e o livro é a dissimulação da obra, ou seja, enquanto a obra é toda a busca de um artista, que pode se materializar em qualquer tipo de suporte (tela, partitura, livro, etc.), este seria a tentativa de ordenar o caos dessa busca. Por isso, a afirmação no trecho acima, a respeito da impossibilidade do contato com o livro verdadeiro, porque o livro verdadeiro, aquele que está presente no ato da leitura, já é a materialização dessa impossibilidade, visto que é sempre tentativa frustrada de ordenação de uma busca que nem mesmo o autor consegue expressar, e, por isso, prossegue na busca escrevendo mais, naquilo que Agamben chamou de “[...] obra ausente [...]” (AGAMBEN, 2005, p. 9). Talvez resida nesse ponto a fascinação que as obras literárias exercem, pois o leitor não encontra ali a resposta exata da busca do autor. Ali, ela transfigura-se em sua própria busca, também indefinida, segundo Blanchot, pois o leitor quer ler aquilo que não está

² Momento em que o autor antecipa ou repele o instante no qual entregará o resultado de sua prática literária ao desconhecido – uma luta contra e a favor da morte, ou seja, é uma prática que transcende a essencialidade e utilidade das coisas.

dado: “Eu quero *ler* o que, no entanto, não está escrito.” (BLANCHOT, 1987, p. 195, grifo no original).

Neste sentido é que se volta os olhos para as suas reflexões sobre *A armadilha da noite* (BLANCHOT, 1987, p. 167), da prisão que a noite sucessiva ao dia mantém³, o descanso necessário para o perfeito funcionamento da máquina/corpo. Porém, há, também, o perigo de sabotagem obscura dessa *outra* noite, que busca as origens silenciosas do espírito. Pode-se associar a *outra* noite, essa noite que é vivida no dia, com as práticas artísticas, que não são nem pura noite, nem exclusivamente claridade, iluminação, ou seja, a utopia do iluminismo.

Dessa forma é que são conduzidas as investigações de Agamben, refletindo sobre o conceito de infância como lugar que ainda não foi preenchido e que mantém, em seu espaço vazio, a capacidade de preenchimento. Para ele, todo ato humano de construção/desconstrução é relativo à ordenação do caos e, tanto o *constructo* artístico quanto o científico, nessa égide, fariam parte do sentimento de incompletude, ao qual, por jogo ou rito, puros, o homem tenta dar sentido à sua existência.

O jogo seria a exaltação de um lugar sem tempo no qual a sua passagem não importa, ou seja, da isenção de consequências que exaure o fôlego da experiência, e o rito paralisaria o tempo em uma imobilidade tediosa. Poder-se-ia comparar a atitude científica à do colecionador adulto, que isola o brinquedo da diacronia, mantendo nele a sincronia do rito, ou seja, ele permanece monumento da imagem de domínio sobre o pequeno – miniatura –, atitude com a qual pretende que a poeira do tempo não corroa seus domínios e seus ideais. Seria atitude diametralmente oposta à perda total da referência temporal que o jogo isolado traria, no ideal oposto, mas, segundo Agamben (2005), é no resíduo diferencial entre jogo e rito que a história, como experiência autêntica, faz-se presente. Para ele, sempre haverá resíduo, quando, para a perpetuação do rito, a novidade do brinquedo tenha que se fazer presente, e quando, terminado o evento diacrônico do jogo, o rito tenha que trazer o balão de volta à terra para que a experiência não se dissolva no tempo, ou seja, em uma impossibilidade de estabelecimento de relações significantes.

Para Agamben, haveria dois tipos de resíduos diferenciais: fantasmas e crianças, ou, larvas e crianças; que se opõem aos significantes estáveis: mortos e vivos, os quais representariam a continuidade estática entre natureza e cultura como ideais puros –, ou seja, o

³ Aquela que prepara para o encadeamento linear e utópico do tempo.

puramente animal ou o puramente racional, que, segundo Agamben, não existem, pois, sem os significantes instáveis, não existiria nem tempo humano nem história⁴:

[...] larvas e crianças, que não pertencem nem aos significantes da diacronia nem aos da sincronia, surgem como os significantes da própria oposição significativa entre os dois mundos que determina a possibilidade do sistema social. *Elas são, pois, os significantes da função significativa*, sem a qual não existiria nem tempo humano nem história. O país dos brinquedos e o país das larvas desenham a utópica topologia do país da história, que não tem lugar senão em uma diferença significativa entre diacronia e sincronia, entre *aion* e *chrónos*, entre vivos e mortos, entre natureza e cultura. (AGAMBEN, 2005, p. 104, grifos no original).

Desse modo, larvas e crianças seriam a prova da instabilidade do ser humano, que não domina o tempo, mas que quer dominá-lo. A prova de que ele está vivo, pois ainda não conheceu o fim e, portanto, só pode lidar por projeção com a morte. Já viu outros nesse embate e faz experiência extrínseca do sono derradeiro. Esse ensaio é também o lugar da obra de arte, produto da indefinição, introduzida na história como materialização do infinito do espírito, como diz Blanchot: “O infinito da obra [...] é tão somente o infinito do próprio espírito.” (BLANCHOT, 1987, p. 12). Esse espírito não é material e não pode ser pego pela mão. É uma ausência – pegadas ao lado feitas por quem não se vê, ou marcas no papel deixadas por quem já morreu na obra.

As marcas textuais dessa ausência no *corpus* da obra de Manoel de Barros são o objeto desse estudo, a saber, as relações do olhar infantil e suas variações com a prática artística e a indefinição de gêneros artísticos que a poesia, baseada nesse olhar, produz. Portanto, são questões próprias da negatividade e indeterminação, como manifestações de uma busca verdadeira, como é a busca de todo crítico, segundo Agamben: “Assim como toda autêntica *quête* [*busca*], a *quête* da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições da sua inacessibilidade.” (AGAMBEN, 2007, p.11, grifos no original). Barros coloca a poesia como “[...] infância da língua [...]” (PC, 7), como “[...] desenho verbal da inocência [...]” (PC, 461), como brinquedo: “Eu sonhava de escrever um livro com a mesma inocência com que as crianças fabricam seus navios de papel.” (PC, 453) E, além de outras acepções, como “[...] armação de objetos lúdicos com emprego de palavras imagens cores sons etc.”, como se vê em uma das designações do substantivo feminino poesia, no *Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos*:

⁴ Distinção do sistema significante análoga à proposta por Edgar Morin (MORIN, 2002), entre dois aspectos indivisos da linguagem, pela qual passou o ser humano. Separação entre o que ele chama de prosaico e poético, que culminou em uma supressão do poético, não sem revoltas, em favor do prosaico, no final do século XX, o que pode ser evidenciado pelo apogeu do romance na modernidade e pela categorização dos gêneros literários.

Poesia, s.f.

[...]

Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons etc.
– geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas
loucos e bêbados (PC, 181)

Portanto, a expressão colorida poeticamente no título da dissertação - *As cores da infância* - é uma condensação da segunda linha do trecho acima, no intuito de designar uma experiência que fica aquém da experiência racional adulta, e aquém da experiência que define a linguagem como aprendizado de preceitos já definidos exteriormente. A poesia, *desexplicada* nesse glossário, designa a armação de objetos lúdicos que empregam objetos da percepção sem vírgulas delimitadoras, ou seja, que refletem a arte sem fronteiras sinestésicas, que emprega cores, à pinceladas generosas, na poesia, e, além disso, palavras de pássaros, sons de desenhos etc. Esses objetos são feitos, geralmente, por sujeitos que se aproximam dessa visão comungante da arte: “crianças pessoas esquisitas loucos e bêbados”. Isto é, sujeitos que fazem um experimento da própria língua, de sua capacidade de criação, sem mediação, e que são imagens da própria infância em sua abertura para a percepção. Agamben (2005) fala dessa experiência da própria linguagem, ou seja, que não é buscada fora da linguagem:

Um *experimentum linguae* deste tipo é a infância, na qual os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, na direção de sua referência, mas uma experiência da linguagem como tal, na sua pura autoreferencialidade. (AGAMBEN, 2005, p.12, grifo no original).

Fazer experiência da linguagem é o mesmo que se colocar para falar sem mediações teóricas, em uma experiência infantil que ainda não fez comparações e que pode aproveitar tudo, mesmo aquilo que outra experiência já excluiu das possibilidades da linguagem. Assim, o olhar infantil, como aglutinador de um sentido de entradas do corpo, é aberto para receber todo e qualquer estímulo sensorial e aproveitá-lo ou descartá-lo, sem as pressões da cultura, gerando, assim, o fascínio e a estranheza que o novo produz – a luz ofuscante ao olhar que jazia na escuridão. A sociedade moderna acirrou a colocação da criança já desde pequena em contato com as abstrações da língua e as coerções do sistema linguístico, subtraindo-lhe a experiência, o *experimentum linguae*. Isso se traduz na destruição da experiência da era moderna, que não teve origem, segundo Agambem (2005), na diminuição de possibilidades – já que não houve período na história, a partir do qual, o homem tivesse tantas –, mas sim, na incapacidade dessas impressões se transformarem em experiências:

Daí o desaparecimento da máxima e do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. O *slogan*, que os substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência. O que não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem. [...] Posta diante das maiores maravilhas da terra [...], a maioria esmagadora da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas. (AGAMBEN, 2005, p. 23, grifo no original)

Às vezes, a obra se confunde com a materialização de uma vida rica em experiências. Entretanto, Blanchot (1987) exemplifica que as lembranças provenientes dessas experiências não são o que dão vida a um verso, mas sim, o esquecimento e a profunda metamorfose gerada por elas no calabouço interior. Talvez o ruminar inconsciente dessas experiências é que produza a materialidade artística, dotando-a daquela autoridade perdida de que fala Agamben (2005). Nesse sentido, a obra também é experiência da linguagem, experiência de contato com o ser, segundo Blanchot (1987):

As lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, no silêncio de uma profunda metamorfose, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso. Experiência significa, neste ponto: contato com o ser, renovação do eu nesse contato – uma prova, mas que permanece indeterminada. (BLANCHOT, 1987, p. 83).

No poema *Apanhador de desperdícios* o eu lírico expõe o uso que faz da palavra: “Uso a palavra para compor meus silêncios. / Não gosto das palavras / fatigadas de informar. / [...] Entendo bem o sotaque das águas. / [...] Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.” (BARROS, 2010, p. 45). Ele apanha desperdícios, ou seja, palavras perdidas no tempo para compor seus silêncios, e, dessa forma, compõe seus versos com reminiscências que não se prestam a informar, mas participam de uma linguagem de murmúrios e gemidos, produzida pelas águas. No primeiro poema do livro *Arranjos para assobio* (1980) o eu lírico encontra um homem que estudava formigas e tendia para pedras, que dizia se preocupar só com coisas inúteis: “Sua língua era um depósito de sombras retorcidas, / com versos cobertos de hera e sarjetas que abriam / asas sobre nós / [...]” (PC, 169). É dessas sombras de um passado primitivo que o poeta compõe seus versos, acumulando o interesse por coisas inúteis, como esse homem inútil que ele apanhou, talvez, de uma lembrança infantil, para a escrita desse poema, reproduzindo, da mesma forma, o seu comportamento.

A propósito de ensaiar sobre a pintura de Constantin Guys, Baudelaire (1996) descarta o homem de gênio para falar das faculdades infantis, ao comparar a doença da arte com uma volta à infância:

Ora a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. [...] A criança vê tudo com *novidade*; ela está *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos de inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. [...]. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. (BAUDELAIRE, 1996, p. 18-19, grifos no original).

Assim como na comparação de Baudelaire, vê-se a poesia manoelina como um profundo interesse pelas coisas, mesmo as mais banais, contrapostas às que naturalmente atraem o interesse dos adultos, invertendo-se polos de valores. No poema *Miudezas* do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001) o eu lírico demonstra um profundo interesse por paredes desgastadas pelo tempo a ponto de não saber mais se percorre o deserto delas ou algum deserto que está dentro dele, ou seja, a metamorfose desse movimento diário produziu um poema no qual ele se perde: “Percorro todas as tardes um quarteirão de paredes / nuas. / Nuas e sujas de idade e ventos. / Vejo muitos rascunhos de pernas de grilos pregados / nas pedras. / [...] / Mas nunca tenho certeza / Se estou percorrendo o quarteirão deserto / Ou algum deserto em mim.” (PC, 409). Do mesmo modo, um dos sintomas da disfunção lírica nomeada no poema *Disfunção*, do mesmo livro, é o seguinte: “5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.” (PC, 399).

O modelo arquetípico da criança é o lugar em que as coisas triviais são vistas com maior interesse e curiosidade. Várias imagens podem ser associadas ao modelo infantil pelo residual de infância que ainda as habita inconscientemente: o artista, o pintor, o poeta, o andarilho, a mulher, o louco, o índio, o negro, o bêbado, o trabalhador, os bichos, os sonhos etc. Jung (2000), ao comentar o tema da mitologia da criança, discorre sobre o seu arquetipo e a sua figuração no inconsciente coletivo: “[...] uma vez que o arquetipo é sempre uma imagem que pertence à humanidade inteira e não somente ao indivíduo, [...]: o motivo da criança representa o aspecto pré-consciente da infância da alma coletiva.” (JUNG, 2000, p. 162).

De fato, o arquetipo da criança comparece na arte justamente nessa ideia de um momento anterior de consciência, um pré-consciente, como Jung sintetizou. Então, a poesia, tida neste objeto de pesquisa como um momento anterior à aquisição das faculdades racionais é um lugar de retorno, de revolta contra o tempo. É assim que se pode ver as três infâncias do eu lírico retratadas no livro *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (2010), provavelmente, numa busca de exaurir as possibilidades do momento presente em experiências autênticas e lentas. Primeiro na indefinição em relação às memórias, que, por

serem momentos anteriores à consciência, são despreocupadas da gravação do instante para uma utilização futura. Podem aludir, também, ao ideal de trabalho do artista, à invenção perpétua, ou seja, permanecer diante da vida sempre com a atitude de surpresa ante as novidades da criação. Portanto, a criança, nessa imagem idealizada, pode ter acepção tanto de tema quanto de paradigma para a arte.

A criança como tema não é o foco de interesse, nem como público alvo, como em alguns livros do poeta. Mesmo porque, em seus livros infantis, as construções poéticas não guardam diferenças relevantes em relação aos outros de sua lavra, podendo, mesmo em sua destinação específica, figurarem na classificação de literatura adulta⁵ e vice-versa. Embora não seja o objetivo primordial, pode-se recordar as abordagens de Daniel Link (2002) e Peter Hunt (2010) sobre essa distinção. De uma maneira geral os dois se posicionam contrários à categorização distintiva de literatura infantil, no âmbito em que se funda implicitamente numa divisão entre boa e má literatura, quase sempre escrita e classificada do ponto de vista do adulto. Uma literatura que, por precisar conter o elemento pedagógico, necessitaria renunciar à construção estética como finalidade. No entanto, os autores identificam uma fronteira não facilmente delineável, dado ao fato de haver, sob esta linha divisória, muitas obras ambivalentes, entre as quais, Hunt (2010) cita *Winnie Puff* de A. A. Milne e *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Portanto, pretende-se construir uma reflexão sobre a experiência infantil enquanto técnica e ideal artístico nas poesias de Manoel de Barros, em um campo onde não há fronteiras entre boa ou má literatura. Observe-se, por exemplo, um trecho da experiência de Walter Benjamin (1995) com a palavra e com os brinquedos verbais, quando fez, em sua infância em Berlim, um trocadilho entre as palavras *Kupferstich* (gravura de cobre) e *Kopfverstich* (ação de esticar a cabeça):

Mesmo tendo desse modo deturpado à mim e às palavras, não fiz senão o que devia para tomar pés na vida. A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio das palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas. (BENJAMIN, 1995, p. 99).

Benjamin (1995) relembra um momento de sua infância, no qual teria feito “o que devia para tomar pés na vida”, ou seja, aprendido algo que lhe seria útil, baseado em uma brincadeira infantil com a semelhança das palavras, compreensão possível, acredita-se,

⁵ Não confundir o termo adulta, aqui empregado, com outro subgênero ao qual é imposta classificação etária por tratar da temática sexual.

somente na perspectiva adulta. Na mesma esteira, Manoel de Barros, em vários de seus poemas, identifica a palavra como brinquedo, em reflexão metapoética, ou seja, igualmente, é um adulto observando as experiências infantis como possibilidades no manejo com a palavra. Isso pode ter pelo menos duas conotações. Primeiro, a contradição entre utilidade e inutilidade na poesia, já que, constantemente, Barros reivindica o seu caráter inútil, o que seria contraditório. Segundo, por aquilo que Edgar Morin (2002) descreve como finalidade para a poesia, de colocar o leitor em estado poético, em contraponto à predominância de um estado prosaico na modernidade:

A verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens. [...] Pode ser que essa ideia seja pós-moderna, ou mesmo pós-pós-moderna, mas tudo isso é secundário. O objetivo que permanece fundamental na poesia é o de nos colocar num estado segundo, ou, mais precisamente, fazer com que esse estado segundo converta-se num estado primeiro. O fim da poesia é o de nos colocar em estado poético. (MORIN, 2002, p. 43).

Essa segunda acepção compreenderia a poesia enquanto lugar da ambiguidade, ou, da ambiguidade gerada pela indefinição, já que, de forma metapoética, a finalidade da poesia seria a própria poesia, indistinta da vida, ou, o estado poético. Se existe ou inexistente uma utilidade para a arte é uma pergunta que nunca foi respondida de modo a desfazer a contenda, mas Barros parece comungar dessa acepção, pois sua poesia quer se exilar do mundo racional adulto, como em uma experiência de *desrealidade*, que é abordada por Barthes (2003) no livro *Como viver junto*. Ou seja, o poeta parece querer resistir à cristalização da língua e de suas possibilidades criativas, que podem ser resultado - ou, também, uma das causas - da predominância do prosaico na vida moderna. O eu lírico de Barros, na divisão de todos os seus outros, quer viver em errância intelectual, quer viver na poesia, no “[...] reino da despalavra [...]” (PC, 383), atraindo todas as cores que couberem em seu olhar vazio.

CAPÍTULO II

AS CORES DA INFÂNCIA – REFLEXÃO METAPOÉTICA

Sabe-se que uma das características da poesia moderna é a inserção da reflexão metapoética no corpo da poesia, ou seja, quando a poesia fala de suas próprias relações constitutivas. Em Manoel de Barros esse é um recurso muito utilizado. Sua poesia elenca temas e matérias-primas, descreve ferramentas, faz comparações e analogias com outras artes, enfim, pensa e repensa, constrói e desconstrói o seu brinquedo. Uma das comparações que ele mais utiliza é a da prática do poeta com o olhar infantil que ainda não acumulou experiências, ou seja, do ponto de vista da criança como ferramenta de criação. Embora, sua poesia também reflita sobre a ontologia do ser, sobre a vida e sobre a arte enquanto desvio das funções artificiais da vida.

A arte não, necessariamente, aumentaria a sobrevida do ser humano, mas, talvez, intensificaria as propriedades do ser, dando, à opacidade adulta, as cores do olhar infantil. Esse tema é recorrente nos versos manoelinos. Barros pretende incorporar o modo infante de ser, ver e fazer em sua construção poética, de forma que a poesia seria expressão de um constante retorno, em retroação à origem informe da vida.

Neste capítulo, recortar-se-á do objeto de pesquisa marcas textuais e silêncios escritos que abordem aquilo que se nomeou de uma poética do olhar infantil, ou seja, sobre o caráter vazio desse olhar, sobre a infância como exílio do mundo adulto/racional, sobre o contraponto a um suposto olhar adulto enquanto imagem de seriedade e racionalidade, e, sobre as possibilidades da ambiguidade na poesia, ou seja, do peso do silêncio que fala na obra de Barros.

2.1 O NADA E O ERMO NO OLHO

... se o nada desaparecer a poesia acaba.

Manoel de Barros

Neste tópico foram analisados alguns poemas e trechos de poemas de Manoel de Barros que abordam o olhar vazio da infância. Para tanto, foram consideradas a abordagem de Agamben (2005) sobre o preenchimento do hiato entre língua e fala pelo método/segurança; de Jung (2000) sobre o condicionamento do arquétipo infantil, sobre sua impossibilidade de

ser de outra forma; e de Blanchot (1987) sobre a experiência extática da arte e sobre a ausência de barreiras no olhar do artista.

Manoel de Barros, no *Pretexto* de seu *Livro sobre nada* (1996), escreve uma espécie de máxima para sua poesia. Embora esteja dizendo, em alusão ao título – citação das *Cartas Exemplares* de Flaubert –, o que queria fazer neste livro específico, ele repete o princípio em toda a sua obra. Na introdução, ele define melhor o que seria o nada de seu livro:

[...] Mas o nada de meu livro é o 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. (PC, 327).

O nada de Barros seria sinônimo de retorno às origens insignificantes da vida, um movimento de retroação em todos os seus aspectos, o que significa dizer, na expressão generalista do final do trecho acima, que o nada pode ser relacionado a tudo, a todas as coisas, desde que estejam preenchidas e imersas no abandono. Para a criança, não importa se o parafuso é de veludo, não importa se ele não tem as características que um parafuso precisa para exercer sua função de parafuso. Para ela, a essência dele pode ser mudada e, mesmo assim, não perderá sua função de brinquedo, a função que um objeto qualquer ganha na mão de uma criança. Ela não tem consciência da limitação funcional dos objetos. Desta mesma forma é que se pode escrever um livro sobre nada, que é “coisa nenhuma por escrito”. Essa contradição apresentada não é negação da linguagem, é, antes, ampliação de suas possibilidades, quando incorpora a falta de lógica na construção do texto. Um exemplo explicativo dessa ignorância infantil no nível linguístico aparece em um poema de *O livro das ignorâncias* (1993):

VII

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio. (PC, 301).

A criança ainda não tem domínio das funções gramaticais e, portanto, faz o verbo delirar quando muda sua função. Qual a causa dessa mudança? Pode até haver uma causa extrínseca para isso, mas, em poesia, são os absurdos e despropósitos o que Barros exalta como virtudes: “Será que os absurdos não são as maiores virtudes da poesia? Será que os despropósitos não são mais carregados de poesia do que o bom senso?” (PC, 469).

Ele inicia o poema em alusão ao evangelho de João, porém, utilizando como ponto de partida a origem da vida e não a origem do absoluto, de Deus. Ele parte do começo, que veio depois do descomeço – do infinito –, utilizando-se de uma lógica que se pode aproximar à argumentação de Agamben (2005), de que o que faz do homem um ser que faz experiência, um ser histórico, é justamente sua função recipiente, vazia e não absoluta, um nada que pode ser preenchido. Esse nada foi gerado em um útero apertado e úmido, porém, aconchegante e provedor de alimento, mas, que precisa ser expulso para um novo nascimento posterior à concepção. Um desastre que demove o ser vivente de sua ligação com o absoluto, um “desastre não desastroso”, que não reporta ao absoluto, mas sim, a um “saber liberado de saber”, nas palavras de Almeida (2012):

Deste modo, entendemos a exigência fragmentária ligada ao desastre, exigência não exigente, desastre não desastroso. Isto nos reportaria não ao absoluto – ora, no absoluto, o saber se sabe e sabe o que sabe –, mas ao desarranjo do absoluto pelo desastre, um saber liberado de saber, que jamais se saberá. (ALMEIDA, 2012, p. 95)

Portanto, para Barros, o homem tem uma origem informe, incalculada, uma infância, e a poesia, “[...] que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos...”, seria um movimento retroativo que permite novos nascimentos, mesmo para verbos já envelhecidos e enrugados pelo peso do significado. Isso, porém, não significa a rejeição de qualquer significado, mas, tampouco, a prisão absoluta da razão.

Agamben (2005), quando aborda a experiência incerta que o hiato entre língua e fala dá ao homem em seus primeiros passos, o sofrimento, fala que esse vazio é arbitrariamente preenchido pelo método – a segurança –, e, fazer experiência, torna-se, a partir desse preenchimento, algo que não precisa mais ser investigado, somente reproduzido. O supremo incontornável já não é mais um problema para o homem, ele pode mudar os métodos na necessidade de sentir-se seguro do conhecimento, bastando que o *ego cogito* cartesiano – a consciência –, entre em cena para fazer experiência, que significa: alguém já fez experiência.

Isso, porém, não significa que se deva rejeitar toda a autoridade no conhecimento, mas, que a experiência trazida pela ciência moderna traduziu-se em experiência

exclusivamente fora do homem. Resulta daí, que hoje não se experimenta mais um livro ou uma obra de arte, que se prefiram os resumos, as resenhas, ou que, pelo menos, não haja demora em suas imbricações.

Se o poeta é mesmo um fingidor, como no verso de Fernando Pessoa, ele abriga dentro de si um vazio de significado. A porta de entrada para esse vazio permanece sempre aberta, como um buraco negro, ou, como o olho de um furacão. Barros, no poema *Fingidor* (PC, 392) fala do ermo que um menino tinha dentro do olho, que o fazia nunca realizar nada. A modernidade depõe contra as pessoas que não realizam nada, que não conseguem abstrair-se dos estímulos sensoriais, talvez por isso os poemas de Barros sejam abrigo de tantas imagens – às vezes díspares –, de versos desconexos, de recorrências, de reminiscências, e não de uma poética coesa, racional e proposital.

O invólucro do nascimento já é em si uma força desconhecida e, no entanto, atrativa. Isso é o indecifrável motivo da continuidade da espécie humana. É o que confirma Jung (2000):

A ‘criança’ nasce do útero do inconsciente, gerada no fundamento da natureza humana, [...]. É uma personificação de forças vitais, que vão além do alcance limitado da nossa consciência, dos nossos caminhos e possibilidades, [...]. Ela representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo. (JUNG, 2000, p.171, grifo no original).

A modernidade – consciência –, porém, tenta ter o domínio criador e interpretativo desse fenômeno, criando outras possibilidades – outros remédios –, de manter-se em marcha. Enquanto o poeta, como a criança, aceitaria a inércia de ser participante da natureza, já posta em marcha por outro comandante.

Na segunda parte do livro *Ensaio fotográficos* (2000), em uma representação da historicidade do humano e da continuidade da espécie, intitulada *Álbum de família*, aparece, primeiramente, o *Autorretrato* do eu lírico de Barros, em que este conta sobre seu nascimento e suas mortes, e confessa a impossibilidade da fuga de si mesmo. Portanto, o exílio é algo que estaria dentro dele e, por isso, impossível de ser afastado: “[...] Escrevi 14 livros. / E deles estou livrado. / São todos repetições do primeiro. / (Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim.)” (PC, 389). Nesses versos vê-se, também, que suas criações são ao mesmo tempo a expansão e a retração de seu ser, a possibilidade de ser outros e a impossibilidade de fugir de si mesmo. Logo após, no poema *O poeta*, tendo treze anos, ele fala de seu primeiro verso, de como assumiu suas irresponsabilidades, entrando no mundo das imagens: “[...]”

Mostrei a obra para a minha mãe. / A mãe falou: / Agora você vai ter que assumir as suas / irresponsabilidades. / Eu assumi: entrei no mundo das imagens.” (PC, 390).

E, depois disso, é que ele fala de sua doença e de alguns responsáveis por sua transmissão e manutenção. Porém, não há uma luta contra essa doença hereditária do ermo, que, no poema *Fingidor*, já citado, é tida como “defeito de nascença”, e, no poema *A doença*, é tida como “lonjuras” – transmitida pela mãe –, para aquilo que o pai chamava de exílio: “Nunca morei longe do meu país. / Entretanto padeço de lonjuras. / Desde criança minha mãe portava essa doença. / Ela que me transmitiu. [...] A distância seria uma coisa vazia que a gente / portava no olho / E que meu pai chamava de exílio.” (PC, 390). O hospedeiro tinha, ainda, a provisão do avô, como teve também, em toda a sua obra, muitos outros tentáculos, responsáveis pela manutenção do poeta:

O PROVIDOR

Andar à toa é coisa de ave.
 Meu avô andava à toa.
 Não prestava para quase nunca.
 Mas sabia o nome dos ventos
 e todos os assobios para chamar passarinhos.
 Certas pombas tomavam ele por telhado e passavam
 as tardes frequentando o seu ombro.
 Falava coisas pouco sisudas: que fora escolhido para
 ser uma árvore.
 Lírios o meditavam.
 Meu avô era tomado por lesão porque de manhã dava
 bom dia aos sapos, ao sol, às águas
 Só tinha receio de amanhecer normal.
 Penso que ele era provedor de poesia como as aves
 e os lírios do campo. (PC, 391)

Essa aceitação de ser participante da natureza que, no caso do avô, é como um destino: “Falava coisas pouco sisudas: que fora escolhido para ser uma árvore”, é, também, um destino para o eu lírico do poeta, se esse destino significar não um alvo futuro, mas, uma prévia destinação. No poema *Cabeludinho*, como exemplo, ele confessa sua condição primitiva, quando em confronto com o saber acadêmico, que não conseguia explicar uma simples imagem associativa: “Entrar na academia já entrei / mas ninguém me explica porque que essa torneira / aberta / neste silêncio de noite / parece poesia jorrando... / Sou bugre mesmo [...]” (PC, 15).

Nesse último verso do trecho, vê-se a prisão à sua condição primeira, de viver no completo abandono do ermo, não conseguindo focar-se na linearidade da vida. Jung completa o raciocínio do trecho já citado abordando esse fado, contrapondo a força vital – o impulso –,

à força da consciência. O inelutável impulso do ser é “[...] uma impossibilidade de *ser-de-outra-forma*, equipada com todas as forças instintivas naturais, ao passo que a consciência sempre se emaranha em uma suposta possibilidade de ser-de-outra-forma.” (JUNG, 2000, p. 171, grifo no original). Nessa perspectiva é que se percebe a tentativa do homem consciente de afirmação da possibilidade de se diferenciar da natureza inconsciente, a separação entre o homem racional e o animal irracional.

Porém, a comunhão com a natureza, que contrapõe a força da consciência, pode inverter os polos ativos das ações. No poema que foi destacado acima não era o avô que meditava sobre os lírios, ao contrário, “Lírios o meditavam.”. Da mesma forma, Barros conta, no poema *Um olhar*, que teve uma namorada que via errado, também invertendo os polos ativos das ações:

[...] O que ela via não era uma garça na beira de um rio. O que ela via era um rio na beira de uma garça. [...] Aliás, a moça me contou uma vez que tinha encontros diários com as suas contradições. Acho que a frequência nos desencontros ajudava o seu ver oblíquo [...]. (BARROS, 2010, p. 121)

Como percebe-se no trecho acima, os exercícios erráticos ajudavam o ver oblíquo da menina. As contradições provocadas por esses encontros diários – imagem da própria experiência artística da qual Barros não consegue fugir – abrem lugar ao olhar torto, que não é o lugar de uma consciência plena de si. Esse tipo de consciência assume somente a posição imutável da observação, como um homem que está posicionado no trono de seu próprio reino, e que vê, em perspectiva, sua vasta possessão.

Observar o inverso é um caminho insólito que leva à percepção de que se está sendo, também, observado. Vê-se isso naquele avô, já exercitado o bastante para ser confundido com a natureza, assumindo características de aves e se comunicando na linguagem delas e dos outros componentes do cenário natural, e que só receava voltar à condição normal daqueles que o diagnosticavam como leso. Ele percebe a natureza em seu poder de comunicação, quando já não está mais no centro de si mesmo, isolado do contato. Nesse ponto, pode-se destacar um trecho em que Blanchot (1987) fala da experiência extática da arte, que tira o homem da posição cômoda de espectador e o absorve:

A certeza oculta de que ‘lá’ não é senão uma outra maneira de estar ‘aqui’, quando já não estou somente em mim mas do lado de fora, junto da sinceridade das coisas, é isso o que constantemente me devolve à ‘vista’ delas, o que me volta para elas a fim de que essa volta se concretize em mim. (BLANCHOT, 1987, p. 151, grifos no original).

De acordo com este excerto, é a capacidade de estar em si e fora de si, como duas maneiras de se estar, que permite ao homem ser exposto à vista das coisas, ou seja, é só quando ele rompe a barreira de separação que pode, também, ser percebido por elas. Do contrário, sempre se sentirá incompreendido e sentirá que sua compreensão é excedente. Por esse motivo é que a abertura para o outro resulta em melhor entendimento de si, pois haverá correspondência, e essa reação se concretizará em si, como diz o final do trecho.

Observe-se, agora, o XXVIII item do *Caderno de apontamentos* deixado pelo avô à Barros, antes de morrer, e que foi retirado no livro *Concerto a céu aberto para solos de aves* (1991): “Limos cingem meu exílio / Me desejam / Tentam enverdar meus pés. / Em suas pedras moram meus indícios” (PC, 281). Mesmo que não se saiba em que momento da vida do avô de Barros essa nota foi escrita, pela escolha lexical do verbo cingir e pelo desdobramento da cena, pode-se associar tal acontecimento a uma preparação. Nessa preparação, a natureza se ocupa de preencher o seu exílio até o momento em que ele pudesse perceber os indícios de si que moravam nas pedras. Blanchot (1987) completa o raciocínio do trecho destacado acima dizendo que esse êxtase da arte corresponde à morte, um lugar sem barreiras e, portanto, sem retorno possível:

Ver como se deve é essencialmente morrer, é introduzir na vista esse êxtase que é a morte. O que não significa que tudo soçobre no vazio. Pelo contrário, as coisas oferecem-se então na fecundidade inesgotável de seus sentidos que a nossa visão habitualmente ignora, ela, que só é capaz de um único ponto de vista [...]. (BLANCHOT, 1987, p. 150).

A imagem associativa da arte com a morte, nesse trecho, destaca a miríade de possibilidades que um olhar vazio carrega em relação a um ponto de vista único, provavelmente, centrado. O artista é um homem sem defesa, aberto novamente para uma experiência de vazio, sem a segurança de ser aceito pela normalidade. Vive com um olhar descerrado de pálpebras, não se furtando a nenhuma claridade ofuscante e a nenhum medo, que os normais dissimulam na busca da felicidade (BLANCHOT, 1987, p. 151-152), e, se não foge do medo, ele o sente. A artista é um homem vivendo a contradição deste exílio. Pode-se observar esse conflito harmonioso no poema número 9, do subtítulo *Biografia do orvalho*, do livro *Retrato do artista quando coisa* (1998):

9
Quando o mundo abandonar o meu olho.
Quando o meu olho furado de belezas for
Esquecido pelo mundo.
Que hei de fazer?

Quando o silêncio que grita de meu olho não
 For mais escutado.
 Que hei de fazer?
 Que hei de fazer se de repente a manhã voltar?
 Que hei de fazer?
 – Dormir, talvez chorar. (PC, 373)

Esse poema demonstra o reino da ambiguidade em que o artista vive, a passividade da espera da ação do mundo sobre si, mesmo sendo agente de um grito silencioso. Nota-se que seu olho recebeu a violência da natureza, não esboçando ação defensiva frente ao ataque de suas belezas, e que essa vivência é noturna para ele, pois espera a repentina volta da manhã. Portanto, o poema demonstra um dos polos da vida artística, aquele, possivelmente, ligado à imagem que o artista tem aos olhos dos outros, a vida real e as frustrações do não-pertencimento. A este, opõe-se uma fantasia ativa que põe o artista, a caminho de outro reino, segundo Manoel de Barros, “[...] o reino da despálavra.” (PC, 383).

2.2 O REINO DA DESPALAVRA

Este tópico apresenta uma aproximação do olhar indefeso da criança, como imagem do exílio da construção/acabamento racional, que busca o artista (pelo menos o artista idealizado por Manoel de Barros), à noção de *desrealidade*, um dos polos da *Xeniteia* (gr. temporada no estrangeiro), da qual Barthes (2003) explora a rede semântica:

2. Uma fantasia ativa: a necessidade de partir, logo que uma estrutura pega. Por exemplo: anos passados num mosteiro, peso dos hábitos, consideração da comunidade, à vontade – afastar-se, tornar-se novamente estrangeiro. Do mesmo modo, quando à nossa volta – mesmo se disso participamos – uma linguagem, uma doutrina, um movimento de ideias, um conjunto de posições começa a pegar, a se solidificar, a se cristalizar, a se tornar uma massa compacta de hábitos, de cumplicidades, de facilidades (em termos de linguagem: um socioleto), podemos ter um impulso de *Xeniteia*: ir para outra parte, viver assim em estado de errância intelectual. (BARTHES, 2003, p. 252).

Como se vê, a *desrealidade* pode atingir o homem quando este se depara com a solidificação de alguma coisa, de algo que não pode mais oferecer-se em sua fluidez, em sua capacidade de assumir outra forma, ou melhor, de alguém que não consegue conceber que as coisas não tenham mais a capacidade de expansão e de combinação de elementos.

Aí, então, segundo Barthes (2003), esse alguém pode ter um impulso de *Xeniteia*, querendo tornar-se estrangeiro desse lugar. Embora o cenário da maioria das poesias de Manoel de Barros seja um lugar que inspire já essa liquidez, o pantanal, o lugar do exílio manoelino é a linguagem.

Opondo-se à sua cristalização, ele atinge um reino onde é possível perceber o potencial das coisas. O “reino da despalavra” é o reino onde se percebe mais claramente as similaridades e as aproximações entre elas, diluindo suas fronteiras conceituais, e, ao contrário, na constituição formal da linguagem, por exemplo, o impulso por compreender é o que define, delimita e restringe seus elementos constitutivos. Por isso, segundo Barros, os poetas podem compreender o mundo sem conceitos e podem refazer o mundo por afeto, ou seja, por aproximação, e não por separação.

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 os poetas 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 (PC, 383).

Desse reino abordado por Barros provém que todas as coisas podem ser aproximadas e não somente elementos semânticos semelhantes. Pode-se associar esse dado originário, desse reino, com uma pergunta que Mário Ruoppolo faz para Pablo Neruda no filme *O carteiro e o poeta*, depois da identificação de uma metáfora feita espontaneamente por Ruoppolo, o carteiro, que não concebia a validade de uma metáfora sem intenção: “O mundo inteiro é a metáfora para outra coisa qualquer?”.

É retratada, nesse trecho do filme, a tentação de descartar o dado novo que se oferece no cotidiano de um olhar mais demorado, porque, talvez, o inconsciente coletivo, pelo contato indireto com obras que demonstram a centralidade do homem no processo artístico, manifestasse que o poeta deveria ter o domínio do processo todo para que se realizasse o poema. Este não pode ser acometido pelo acaso e pela surpresa, sendo, a obra artística, a

realização de um espírito singular, que tem em mãos para seu trabalho somente ferramentas incisivas que não oferecem sombra de dúvidas.

Ao contrário, os poetas, no poema, podem incorporar o que intuem de seus estados pressentidos, até mesmo aqueles anteriores à corporificação, ou seja, tem a liberdade de demonstrar-se em sua má-formação, de serem primitivos, de serem “pré-coisas”, “pré-vermes” e “pré-musgos”, de estarem aquém. O “reino da despalavra” é onde a palavra do homem é ainda o murmúrio, da mesma forma como o vento na árvore é um sussurro, o canto dos pássaros, um gorjeio, e o barulho das águas, borbulho, ou seja, o som inarticulado das coisas e dos seres antes de serem, antes de incorporarem algum significado. Agamben (2005), por exemplo, parte dessa experiência ainda muda para questionar qual a relação dessa pré-história da linguagem com a própria linguagem:

Uma teoria da experiência que desejasse verdadeiramente colocar de modo radical o problema do próprio dado originário deveria obrigatoriamente a partir da experiência ‘por assim dizer ainda muda’ (situada aquém daquela ‘expressão primeira’), ou seja, deveria necessariamente indagar: existe uma experiência muda, existe uma in-fância da experiência? E se existe, qual é a sua relação com a linguagem? (AGAMBEN, 2005, p. 46, grifos no original).

Sabe-se que essa instância muda, anterior à manifestação concreta de qualquer ato, pode iluminar também algo sobre o desejo do homem de pensar ou dominar o tempo presente, o tempo real. Todavia, Agamben (2005) diz que a estrutura cindida da linguagem, que remonta a Benveniste, é levada a cabo pelo homem, na potência do conhecimento, quando este se descobre como homem que não somente sabe, ou somente fala, mas como homem que sabe e pode falar, *homo sapiens loquendi*.

Essa descoberta, a passagem da não-potência para o domínio da potência, em que o homem dissimula que não conhecia, acaba por representar a supremacia da idade da razão, enquanto apogeu da civilização, sobre a infância/barbárie e a velhice/decadência. Isso, segundo Agamben, é o que produz a violência sem precedentes do poder humano (AGAMBEN, 2005, p. 14), aquilo que Foucault (2002) apresenta como *A ordem do discurso*, ou seja, a convergência entre o conhecimento e o domínio das instâncias difusoras da fala.

Segundo Barthes (2003), tem-se um impulso de *Xeniteia* quando uma “massa compacta de hábitos” é ratificada por uma linguagem igualmente homogênea, um socioleto, querendo ficar à margem dessa estrutura condensada, e viver “em estado de errância intelectual”. Isso é o que acontece nas poesias de Barros, a exaltação e a prática desse lugar isolado: “O lugar onde a gente morava era uma *Ilha / Linguística*, no jargão dos Dialetólogos

(com / o perdão da má palavra). / Isto seja: que a gente morava em um lugar isolado: / núcleo de dez a vinte pessoas, onde poderia / germinar um idioleto. / [...]” (PC, 361).

Barros pratica a deformação da língua produzida no exílio da civilização, chamando a linguagem ali produzida de idioleto. Sua explicação para esse substantivo, para essa variedade linguística, é dada no poema 4 da segunda parte do *Livro Sobre Nada*, ou seja, de que o idioleto é o dialeto de quem vive em exílio da racionalidade:

4.

Escrevo o idioleto mannelês arcaico (*nota*) (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância para não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

(*nota*) Falar arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés. (PC, 338).

O “reino da despavbra” pode corresponder ao exílio de um lugar físico, em um lugar isolado, podendo ser, também, nesse caso, possibilitado por este isolamento geográfico, mas, antes de tudo, um lugar interior. Assim, o dialeto que Barros usa em sua escrita demonstra a influência desse lugar idílico de formação e, além disso, a mistura com todos os outros lugares de influência, mesmo os antagônicos, como o direito⁶, terreno em que o solene predomina. Isso permite que sua poesia seja campo fértil para o sarcasmo. Ele quer limpar a solenidade usando bosta, ou, limpar a solenidade do discurso usando a palavra bosta. Usa referências racionais, sujando o discurso com o cérebro para que não seja tentado a se considerar menos tolo que os outros, fornece certidão de sua conceituação de tolo, e, finalmente, faz referência ao estado primitivo da linguagem, da ascendência do som sobre o significado, da ressonância ante a significação.

O poeta ouve aquilo que está fora da norma e isso ressoa no vazio de sua má-formação, como se rememorasse o tempo em que o som fazia mais sentido que a comunicação eficaz, algo que se produzia nele, e não, produto de sua teorização. Pode-se observar esse mesmo fenômeno no poema *Palavras* do livro *Ensaio Fotográficos* (2000):

PALAVRAS

Veio me dizer que eu destruturo a linguagem. Eu destruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que

⁶ Manoel de Barros tem formação no curso de Direito.

a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu. (PC, 392)

Nesse poema, há uma alegação de inocência ante a acusação de desestruturação da linguagem. O poeta se defende colocando a culpa de sua prática nas palavras, pois estava passivo ante o movimento da linguagem. Esteve por muito tempo em uma Ilha linguística, num lugar fértil para o germinar de idioletos, e as palavras tiravam sua estrutura de sustentação, assim como, já fora anteriormente, num vislumbre que vem de suas memórias fósseis, na qual cada novo barulho poderia produzir um novo retumbar em sua pele interior. O “reino da despalavra” é um exílio que não sai do homem que entra por seus descaminhos. Agamben (2005) diz que não há um antes e um depois da linguagem, e que a infância não é o momento anterior à sua aquisição, mas, que a aquisição da linguagem coexiste com o homem:

Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito. (AGAMBEN, 2005, p. 59).

A linguagem como função tem o objetivo de munir o homem de possibilidades de comparação, rumo ao esgotamento de um mundo que ele tem como finito e quer ter nas mãos, acabando com as possibilidades do medo. Porém, segundo Agamben (2005), a experiência da infância constitui-se na expropriação da segurança necessária ao ato da fala, a mesma ausência de chão sentida pelo poeta quando ouve uma palavra que não cabe na estrutura da língua, a qual, por isso mesmo, liga-o com o vazio de suas origens. O *télos* do poeta cresce, portanto, rumo à infância, ao mundo infinito, na contramão do *télos* científico, prudente, para não diluir novamente o homem racional na natureza selvagem. Por isso ele brinca com o progresso, sua ascensão é retorno, seu crescimento é para a infância e esse caminho de volta o faz perceber contrapontos à sensatez do adulto, como acontece no poema *Ascensão*:

ASCENSÃO

Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
Foi que vi como o adulto é sensato!
Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?
Como não furar lona de circo para ver os palhaços?
Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?

(Ausência da voz é *infantia*, com t, em latim.)
 Pois como não ascender até a ausência da voz –
 Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo –
 ainda sem movimento.
 Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes –
 ainda sem penugens.
 Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da
 pedra. A escutar
 Os primeiros pios dos pássaros. A ver
 As primeiras cores do amanhecer.
 Como não voltar para onde a invenção está virgem?
 Por que não ascender de volta para o tartamudo! (PC, 409)

Entrar por estes descaminhos é sedutor ao olhar. O poeta vai confessando ser impossível a fuga. A expressão de impossibilidade “Como não” aparece repetidas vezes em seus questionamentos, intercalada com a expressão de motivação “Por que não”. Isso leva o leitor a participar dos argumentos do poeta e percorrer, também, os mesmos carreiros que o levam a emudecer, perplexo ante a grandiosidade do mundo. O poeta quer recuperar a repetição nervosa das sílabas iniciais da fala do tartamudo, ou seja, a intermitência do gago. Deseja voltar a ter os espasmos tateantes das mãos no escuro e a apalpar as pedras. Cobiça a possibilidade de experimentar as coisas sem os prejuízos projetados pelo adulto. O poeta quer emudecer.

2.3 CIÊNCIA E OLHAR ADULTO

Neste *corpus*, aparecem menos referências a um suposto olhar adulto e seus pressupostos, em relação àquilo que já foi abordado - o olhar infantil e sua correspondência com a prática artística. Embora em menor quantidade, o contraponto marcado não é ausente, o que pode significar que não é tão caro ao poeta delimitar fronteiras, ou melhor, que, talvez, para ele não haja separação entre as idades. Mesmo assim, parece haver contraste em relação a uma certa ideia de olhar adulto, que o liga com a racionalidade, a frieza e a respeitabilidade, aproximando-o ao ideal de perfeição que há na máquina resultante do progresso científico. Neste tópico, incorpora-se ao texto, como suporte, citações dos seguintes autores: Agamben (2005), sobre o fundamento da ciência moderna; Blanchot (1987), sobre o caráter inconcluso da obra do escritor e Foucault (2002), sobre a vontade de verdade.

No poema 3, do *Livro sobre nada*, Barros descreve uma cena à mesa:

3.
 À mesa o doutor perorou: Vocês é que são felizes
 porque moram neste Império.
 Meu pai cuspiu o império de lado.

O doutor falava bobagens conspíquas.
 Mano Preto aproveitou: Grilo é um ser imprestável
 para o silêncio.
 Mano Preto não tinha entidade pessoal, só coisal.
 (Seria um defeito de Deus?)
 A gente falava bobagens de à brinca, mas o doutor
 falava de à vera.
 O pai desbrincou de nós:
 Só o obscuro nos cintila.
 Bugrinha boquiabriu-se. (PC, 330)

Essa cena demonstra a visita de alguém pronominalmente titulado de doutor. Além de outras “bobagens respeitáveis”, o doutor concluiu o discurso falando sobre o lugar paradisíaco em que eles viviam, contrapondo, retoricamente, sua condição à felicidade deles por habitarem a morada dos deuses. A reação inicial do pai não foi nenhum contra-argumento ao nível discursivo, foi uma cuspada, em referência ao substantivo empregado pelo doutor, ou seja, agindo como agiam naturalmente os que moravam naquele lugar, de modo não civilizado, diferenciando-se. Engasgou-se com o termo. Não cabia em sua boca. Não dava para engolir. O termo não cabia no lugar. O silêncio que se seguiria ao imbróglio foi preenchido por um ser “imprestável para o silêncio”, o grilo, assim como as pessoas daquele lugar eram, também, imprestáveis aos bons modos. Embora o doutor estivesse falando algo que poderia ser interpretado como um elogio à condição paradisíaca do lugar, a escolha lexical e os bons modos fizeram seu discurso funcionar como diferenciação entre o civilizado e os bárbaros, o estudado e os ignorantes, o lúcido e os obscuros, e essa diferenciação foi levada a cabo pelos anfitriões, amplificando o seu alcance em seus modos contrapostos de agir.

Desta maneira, o poeta também escolhe termos que acirram a separação, utiliza o verbo “perorar” e o adjetivo “conspícuo” que, no contexto, dão um tom irônico à narrativa. O verso “A gente falava bobagens de à brinca, mas o doutor falava de à vera.” ressalta uma demarcação de motivos, ou seja, a língua significava para eles um brinquedo e, para o doutor, um ideal de progresso, de verdade e de ordem, uma demonstração de seriedade. Ao final, o pai “desbrinca”, ou seja, fala uma coisa séria, antecedendo a comprovação de sua própria sentença: “Só o obscuro nos cintila”, como se afirmasse que é justamente a ignorância dos propósitos da língua e da civilização que os cingia de luz, como aconteceu com Bugrinha, que não entendia nada do que estava acontecendo, e por isso mesmo, exprimiu o sentido da frase dele, discernindo a reação infantil das argumentações adultas.

Para Agamben (2005), o fundamento da ciência moderna consiste em eliminar a separação entre o conhecimento humano e o conhecimento divino, unindo esses atributos em

um único sujeito, que encarna a verdade e pode, por este motivo, impô-la. O homem que faz experiência provaria a verdade e não poderia, portanto, ser questionado, tornando-se um deus. O olhar adulto é, dessa forma, um olhar que conseguiria apreender a totalidade, dominá-la, e, por dedução, seria maior que a própria realidade, tendo-a nas mãos:

Em busca da certeza, a ciência moderna abole esta separação e faz da experiência o lugar – o ‘método’, isto é, o caminho – do conhecimento. Mas para fazer isto, deve proceder a uma refundição da experiência e a uma reforma da inteligência, desapropriando-as primeiramente de seus sujeitos e colocando em seu lugar um único novo sujeito. [...], que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: *ego cogito* cartesiano, a consciência (AGAMBEN, 2005, p. 28, grifos no original).

O produto da ciência moderna é, portanto, um homem que já estabeleceu o caminho para o conhecimento, que é sua capacidade de eliminar todas as possibilidades pelo acúmulo de experiências, concentradas em sua capacidade de retirar delas sua verdade essencial, determinando suas regularidades e estabelecendo um método aplicável a tudo. Esse olhar tem a sensação de que nada lhe escapa, ou, pelo menos, dissimula que nada esteja fora de seu campo de visão. Barros nomeia, no poema 9 da segunda parte do *Livro sobre nada*, uma coisa que fica fora do alcance da visão científica:

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.

Para ele, a ciência pode algumas coisas, mas não pode tudo. Não pode, por exemplo, medir o encanto que algo produz, pelas unidades de medida de que dispõe. Barros indica o que pode provocar essa incapacidade de aferição, qual seja, justamente, o acúmulo de informação que faz a ciência ter resposta para tudo. Com o acúmulo de informação perde-se a capacidade intuitiva, que é um vínculo essencialmente negativo em relação ao conhecimento, mas, que permite outro tipo de conhecimento, aferido pelo afeto e pelo encanto. A ciência não responde ao impalpável e ao imponderável. Ela, na verdade, faz o caminho inverso, ela os comprime, limita-os para que caibam em seu horizonte finito. Blanchot (1987) diz que o

escritor, por força da solidão da obra, pratica o interminável, o que significa dizer que seu olhar não é conclusivo como o olhar científico:

A solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora o interminável, o incessante. O escritor já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites (BLANCHOT, 1987, p. 16).

O escritor, em Manoel de Barros, quer manter o vínculo com o imponderável: “Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos.” (PC, 347). Sua sabedoria consiste em permanecer como participante do domínio natural, incorporando seus atributos: “Sábio é o que adivinha.” (PC, 346), ou seja, sua sabedoria está em avançar sobre o desconhecido. O olhar adulto objetiva a reflexão, que tem como pressuposto, a separação. Não há como refletir e analisar se não houver afastamento em perspectiva. Barros, ao contrário, quer ser, e não ficar em posto de observação: “Há um cio vegetal na voz do artista. / Ele vai ter que envesgar seu idioma ao ponto de alcançar o murmúrio das águas nas folhas / das árvores. / Não terá mais o condão de refletir sobre / as coisas. / Mas terá o condão de sê-las.” (PC, 359). Se o olhar do artista precisa envesgar o idioma, o olhar adulto mantém focado o seu objetivo, manter a língua sem a mácula coloquial, como no poema *A draga* do primeiro livro de Barros:

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 uma 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 me engano, é hoje senador pelo Estado.

Se não é, merecia.

A vida tem suas descompensações.

Da velha draga

Abrijo de vagabundos e 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. (PC, 20)

No episódio da morte de Mário-pega-sapo, Barros opõe dialeticamente a fala do povo e a língua nacional, representada pelo literato oficial “cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial”, e demonstra a cumplicidade presente no ato comunicativo que independe da eficácia, quando diz que: “Só as crianças e as putas do jardim entendiam a sua fala de furnas brenhentas”, ou seja, uma demonstração de entendimento pelo encanto e pelo despojamento. Em outro livro, *Matéria de Poesia* (1970), no poema 2, Barros propõe a explicação do porquê de só as crianças e as putas do jardim entenderem a fala de Mário-pega-sapo: “[...] f – Não usar colarinho duro. A fala de furnas brenhentas de Mário-pega-sapo era nua. Por isso as crianças e as putas do jardim o entendiam. [...]” (PC, 148). A nudez, nesse trecho, metaforiza a linguagem despida do nojo.

Nesse poema, aparecem indícios do que Carpinejar (2001), em sua dissertação de mestrado sobre a poesia de Manoel de Barros, chama de teologia do traste, expressão que aparece nos livros *Arranjos para assobio* (1980) e *Poemas rupestres* (2004): a eleição, pelo poeta, de objetos enferrujados para seus personagens e a indiferenciação entre coisas/objetos/natureza e o homem, como se vê no poema citado, entre os habitantes da draga e a própria draga enferrujada, quando diz que os loucos e bêbados, que a habitavam, eram “enraizados em suas ferragens”. Contrapondo-se, também, ao olhar que se baseia na rejeição, como acontece no poema 1, *Matéria de poesia*, do livro homônimo (1970), em que é elencado o que pode ter lugar na poesia, as coisas sem préstimo, ordinárias, rejeitadas e sem importância: “[...] Tudo aquilo que a nossa / civilização rejeita, pisa, mijá em cima, / serve para poesia. [...]” (PC, 145).

Mesmo que Manoel de Barros, no conjunto da obra, tenha deixado de ocupar-se com a defesa de seu modo peculiar de visão que contrapõe o imbricado olhar adulto, empreendendo mais a prática do que a crítica, nesse poema, pode-se identificar o contraponto ao olhar oficial. Dessa forma, o olhar do entendimento é expresso no poema pelo distanciamento: “... a língua nacional lá dele...”; por sua ligação com a política, enquanto instância de poder, e pela interpenetração das instâncias culturais e políticas, representando a defesa da língua culta: “O literato cujo, se não me engano, é hoje senador pelo Estado.”; e pela retração ante as forças culturais populares: “Para que as registre em seus léxicos / Pois que o povo já as registrou.”, demonstrando, em sua explicação para a origem das expressões “estar na draga” e “viver na draga”, o registro dos usos da língua, mesmo quando ainda não foram dicionarizadas. Esse

jogo de forças, de certa forma, explicita a função que literatura teve na formação da nação brasileira⁷.

No olhar adulto, subsistem funções que asseguram o perfeito funcionamento da sociedade. Barros, no poema V, *A máquina: A máquina segundo H.V., o jornalista*”, expõe o funcionamento dessa máquina tentacular de controle:

A MÁQUINA:
A MÁQUINA SEGUNDO H.V.,
O JORNALISTA

A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
não faz atrás de casa
usa artefatos de couro
cria pessoas à sua imagem e semelhança
e aceita encomendas de fora

A Máquina
funciona como fole de vai e vem
incrementa a produção do vômito espacial
e da farinha de mandioca
influi na Bolsa
faz encostamento de espáduas
e menstrua nos pardais

A Máquina
trabalha com secos e molhados
é ninfômana
agarra seus homens
vai a chás de caridade
ajuda os mais fracos a passarem fome
e dá às crianças o direito inalienável ao
sofrimento na forma e de acordo com
a lei e as possibilidades de cada uma

A Máquina engravida pelo vento
fornece implementos agrícolas
condecora
é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,
que não defecam na roupa!

A Máquina
dorme de touca
dá tiros pelo espelho
e tira coelhos do chapéu

A Máquina tritura anêmonas
não é fonte de pássaros⁽¹⁾
etc.
etc.

⁷ Sobre essa questão ver: CANDIDO, 2010 e LEÃO, 2011.

(1) isto é: não dá banho em minhoca / atola na pedra / bota azeitona na empada dos outros / atravessa períodos de calma / corta de machado / inocula o vírus do mal / adota uma posição / deixa o cordão umbilical na província / tira leite de veado correndo / extrai vísceras do mar / aparece como desaparece / vai de sardinha nas feiras / entra de gaiato / não mora no assunto e no morro (...) (PC, 139)

Aqui vão sendo listadas as ações da Máquina abstrata e multiplicada, criando a sensação de que ela abarca todas as possibilidades da vida, não porque o poema realmente as liste, mas, porque os tentáculos de poder da Máquina apontam para várias direções. Quanto mais complexa foi ficando a vida, tão mais complexa foi se tornando a circunscrição da Máquina, que se pode associar ao que Michel Foucault chamou de vontade de verdade. A vontade de verdade é também uma idealização, uma antecipação ao ideal, porém virtual, já que é intrinsecamente contraditório, saber, por exemplo, como é aquilo que se busca, sua descrição, sua estrutura, suas subdivisões e seus motivos, anteriormente a ter tido contato com o alvo da busca. Essa vontade pauta as ações do ser humano e acaba por adquirir materialidade, porque faz com que as pessoas ajam no presente com vistas ao alvo que está na Máquina.

Foucault (2002) diz que: “[...] as grandes mutações científicas podem talvez ser lidas, às vezes, como consequências de uma descoberta, mas podem também ser lidas como a aparição de novas formas de vontade de verdade.” (FOUCAULT, 2002, p. 16), aquilo que se identifica como o aumento da circunscrição da Máquina. Ele completa argumentando que a vontade de verdade prescreve as ações futuras, com vistas ao progresso da humanidade:

[...] por volta do século XVI e do século XVII (na Inglaterra sobretudo), apareceu uma vontade de saber que, antecipando-se a seus conteúdos atuais desenhava planos de objetos possíveis, observáveis, mensuráveis, classificáveis; uma vontade de saber que impunha ao sujeito cognoscente (e de certa forma antes de qualquer experiência) certa posição, certo olhar e certa função [...]; uma vontade de saber que prescrevia (e de um modo mais geral do que qualquer instrumento determinado) o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis. (FOUCAULT, 2002, p. 16 - 17).

O poema contrapõe a verdade do progresso com o outro lado da verdade, como instrumento de controle e de escravização, como se fizesse o papel de uma imprensa alternativa. Foucault ressalta que a vontade de verdade faz saltar aos olhos somente a beleza da vida e os aspectos construtivos que subsistem na razão humana, escondendo as suas mazelas:

Assim, só aparece aos nossos olhos uma verdade que seria riqueza, fecundidade, força doce e insidiosamente universal. E ignoramos, em contrapartida, a vontade de

verdade, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade e recolocá-la em questão contra a verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição e definir a loucura; [...]. (FOUCAULT, 2002, p. 20).

De modo geral, no poema de Barros, pode-se apontar alguns dos discursos que subsistem na Máquina, como a política econômica liberal, sobretudo, a aplicada no Brasil: “atrai braços para a lavoura”; “A Máquina engravida pelo vento / fornece implementos agrícolas”; “incrementa a produção do vômito espacial / e da farinha de mandioca / influi na Bolsa / faz encostamento de espáduas / e menstrua nos pardais”. Outro discurso que a sustenta, que Foucault diz fazer parte da constituição da vontade de verdade, é o discurso do direito, o qual, no poema, exalta sua possibilidade relativa, na ironia que apresenta: “ajuda os mais fracos a passarem fome / e dá às crianças o direito inalienável ao / sofrimento na forma e de acordo com / a lei e as possibilidades de cada uma”. Além disso, a assistência social é escancarada em seu lado mais arcaico, como o resultado das ações beneficentes das primeiras damas: “vai a chás de caridade”.

A Máquina, segundo Barros, “condecora / é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada, / que não defecam na roupa!”, ou seja, seus dirigentes são homens civilizados, que honram, que condecoram, que não deixam o país desviar-se de seu futuro promissor. Além disso, o verso: “funciona como fole de vai e vem” demonstra a regularidade de seu funcionamento, sempre soprando novo fôlego no esqueleto da Máquina.

A estrutura do poema lembra, ironicamente, uma das ferramentas do próprio discurso científico objetivo, na medida em que descreve seu objeto e lança luz sobre o que precisa ser melhor esclarecido, em nota de rodapé. E, finalmente, os versos: “A Máquina / dorme de touca / dá tiros pelo espelho / e tira coelhos do chapéu” poderiam ser lidos como demonstração de que a Máquina não se furta nem à produção simbólica e ao mundo das ideias. Portanto, o olhar da máquina é como um olhar que tudo vê, que sobrepõe seu ponto de vista centralizado sobre os outros, olhar homogeneizador que não permite que os outros sejam outros, e não se permite, também, ser outra coisa.

2.4 PESADOS DE SILÊNCIO E DA TAREFA DE MORRER

A experiência estarrecedora da guerra sem precedentes, resultante do confronto colonialista, atingiu o homem do século XX, produzindo uma *Face Imóvel* – título dado ao segundo livro do poeta Manoel de Barros (1942) –, e o tempo ficou, por um instante, lento. A percepção da grandiosidade e da grandiloquência suspendeu-se. O poeta participou da guerra

sem armas de milícia, e sua mão jornalista, que não dominava, escreveu sobre o *front* por imagens estranhas. A guerra não estava mais no tabuleiro, nas peças com uniformes distintamente coloridos, opostos dialeticamente, inclusive nos tempos de ação, como em um jogo de xadrez. A guerra era necessária para o raiar de um novo dia, para o fôlego de novos mercados e novas formas de posse, porém, aquilo que a naturalidade via como um jogo foi vivenciado pelas pessoas no espírito. O homem emudeceu diante da catástrofe, não soube explicá-la, ateu-se a dados irrelevantes para os anais da história política, e não acreditou que tal coisa poderia mesmo ter acontecido.

Em *Pesados de silêncio e da tarefa de morrer* foram úteis as citações de Agamben (2005) sobre a capacidade de transformação das experiências de perda em poesia, e sobre a infância como lacuna intransponível entre as categorias de semiótico e semântico e o preenchimento desse vácuo com a gramática. Além disso, em Blanchot (1987), foi destacada a arte como vivência do sonho na clareza do dia, ou seja, a *outra* noite que não é a noite intercalada ao dia, e a densidade do símbolo como realidade percebida mesmo antes de uma vivência real, ideia também abordada por Victor Leonardi (1999).

Poema do menino inglês de 1940 mostra um menino contando do bombardeio da rua em que morava e sobre a morte do pai de Katy, mas não se pode saber ao certo que relação ela tinha com esse menino inominado, provavelmente uma relação de amizade. No meio do poema, há um espaço para lembranças anteriores ao ataque, sobre as brincadeiras com a amiga. Algo vai acontecendo com o menino e, independentemente da ligação histórica que o título propõe (provavelmente o bombardeio alemão a alvos militares londrinos, estratégicos, que evoluiu para alvos civis indiscriminados), a experiência vai lhe sendo roubada, não a imediata, mas a experiência da infância:

POEMA DO MENINO INGLÊS DE 1940

A rua onde eu morava foi bombardeada.
Nunca nós havíamos de pensar que uma coisa dessas pudesse acontecer realmente.
Não ficou de pé uma só de nossas casas com seus telhados vermelhos perdidos entre folhagens.

Ontem de tarde eu vi o pai de Katy voltando do trabalho – e nunca mais o verei
Porque por onde ele passou agora as ruínas fumam silenciosamente...

Ah! Nós brincávamos nas linhas dos lagos azuis.
Katy dançava de cabelos soltos no jardim
E eu compunha músicas singelas para seu corpo.
Sobre meus ombros ela chorava.

Agora parece que estou me despindo de alguém
De alguma coisa que vai morrendo dentro de mim mesmo.

Que seria? Seriam aquelas cortinas velhas de nossas janelas?
 Aqueles muros tão conhecidos nossos?
 Os móveis de tua casa, Katy?

Seriam os homens tão misteriosos de nossa rua?

Agora sinto que estou me despedindo de alguma coisa
 De alguma coisa que está morrendo dentro de mim mesmo. (PC, 37)

Que tipo de experiência é essa? De morte? De algo que a percepção mistura no tempo? Percebe-se que o menino, na continuação narrativa da lembrança, diz que Katy chorava sobre seus ombros. Isso fazia parte de um passado remoto, ou da experiência imediatamente anterior à narrativa, ou seja, do bombardeio e da morte do pai dela? A experiência suspensa evoca ligações familiares e as lança igualmente na vala da perda. A rua, os homens que andavam por ela, os muros e as cortinas das casas vão sendo atraídos para esse espiral negro. À infância do menino inglês vai sendo imposto um silêncio profundo, que se traduz no novo, que é aquilo de que ainda não se fez experiência, segundo Agamben (2005):

Em Baudelaire, um homem que foi expropriado da experiência se oferece sem nenhuma proteção ao recebimento dos choques. À expropriação da experiência, a poesia responde transformando esta expropriação em uma razão de sobrevivência e fazendo do inexperienciável a sua condição normal. Nesta perspectiva, a busca do 'novo' não se apresenta como a procura de um novo objeto da experiência, mas implica, ao contrário, um eclipse e uma suspensão da experiência. Novo é aquilo de que não se pode fazer experiência, porque jaz 'no fundo do desconhecido': a coisa em si kantiana, o inexperienciável como tal. (AGAMBEN, 2005, p. 52, grifos no original).

Esse é um paradoxo que a poesia de Barros enfrenta. Por vezes se apresenta como uma tentativa de retorno à experiência infantil, impossibilitada por sua destruição, mas, possível nesse emaranhado de impressões acumuladas, anacrônicas, incompletas e banais, que é a própria visão adulta sobre o ser criança. Pode-se falar, então, numa maneira própria de recuperar os sentidos infantis na construção poética, a eterna novidade de cada ação, mesmo que por repetição.

Assim, é a mistura entre os dados sensoriais acumulados, frustrações e projeções futuras, em um suporte de gravação instável, o subconsciente, que pode aflorar em trabalho artístico, ou não. O nunca mais ver a cena cotidiana do pai de Katy voltando do trabalho dá um tom inevitável ao rito diário das perdas, pelas quais o ser humano passa. No entanto, a marca do poema traz à tona muitos acontecimentos banais que só podem ser vistos do ponto de vista adulto, assim como a experiência da escrita, já que a criança não faz experiência dos acontecimentos, ela não diz "nunca mais o verei".

Por outro lado, a criança pode deslocar o acontecimento, doloroso para o adulto. Por atração diferenciada, ela pode ver a banalidade da fumaça sendo expelida do monturo: “Porque por onde ele passou agora as ruínas fumam silenciosamente...”. Por isso, as experiências de perda são instáveis, não figurando nem a rigidez/fragilidade adulta, por saber no que tal acontecimento resulta, e nem a fragilidade/rigidez infantil que não fez ainda experiência do acontecimento para, por comparação, projetar a falta.

“Agora sinto que estou me despedindo de alguma coisa / De alguma coisa que está morrendo dentro de mim mesmo.” Essa formação intermitente que aparece no poema, intercalada com fantasmas da lembrança, seria a porta de entrada para *outra* noite, que só pode ser apreendida nesse interstício consciente/inconsciente? Essa imagem faz pensar na luta em permanecer abertos que os olhos travam com a força quase absoluta da noite depois de um dia extenuante, a força descomunal empregada para suspender o ínfimo peso das pálpebras, ou, o intervalo entre acordar e estar em pé, que é quando o sonho pode ser lembrado, de igual indecisão, entre o permanecer inerte e a clareza dura do dia. A noite só se torna presente nesses intervalos. Do contrário ela é escuridão total, inapreensível de forma qualquer. É o que diz Blanchot (1987) sobre a *outra* noite:

Na noite tudo desapareceu. É a primeira noite. Aí se avizinham a ausência, o silêncio, o repouso, a noite. [...] Mas quando tudo desapareceu na noite, ‘tudo desapareceu’ aparece. É a *outra* noite. A noite é o aparecimento de ‘tudo desapareceu’. É o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem. As aparições, os fantasmas e os sonhos são uma alusão a essa noite vazia. (BLANCHOT, 1987, p. 163, grifos no original).

A *outra* noite é quando coisas que jazem na memória aparecem de súbito em momentos de lucidez, ou quando essas marcas frequentam o sonho que é apreendido no momento primeiro em que se acorda. Essa morte que ele sente dentro dele só acontece uma vez? A partir daquele momento de morte, que o confronta, ele passaria prontamente para o lado obscuro? Ou o novo fôlego de outro dia seria capaz de levá-lo? Assim como acontece no sucessivo intercalar de dia e noite, acredita-se que várias mortes poderiam ainda acometer sobre ele, ou, várias espécies de morte.

Ali mesmo, várias imagens vão sendo ofuscadas por, provavelmente, um céu cinza duro. Não somente o pai de Katy vai apagando, mas, os muros e os homens misteriosos, bem como as casas, que são agora ruínas, e as cortinas, velhas na lembrança. Ele é agora um velho a enxergar o que se passou, em perspectiva? Ele só começou a tornar a vida em experiência, ou em apagamento, em suspensão. Se anteriormente eles brincavam nas linhas dos lagos azuis

e a imagem dela dançando de cabelos soltos podia ser espelho do próprio sol em seu círculo de luz, agora, tudo está mais opaco como nas imagens de guerra eternizadas no cinema. Nunca se fez guerra em dias coloridos. Todavia, como se viu, *outra* noite ainda dava seus lampejos no poema, um pedaço de criança ainda persistia.

A criança vê a ruína do templo de um homem, seu corpo, de um modo diferente. A falta de uma perna ganharia seu próprio destaque, no olhar dela, como um distintivo. Ela não percebe o modo negativo com que, porventura, os outros olhariam para o velho farmacêutico, como acontece no poema 2 da segunda parte do *Livro sobre nada*:

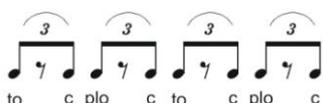
2.

Prefiro as linhas tortas, como Deus. Em menino eu sonhava de ter uma perna mais curta (Só pra poder andar torto). Eu via o velho farmacêutico de tarde, a subir a ladeira do beco, torto e deserto... toc ploc toc ploc. Ele era um destaque. Se eu tivesse uma perna mais curta, todo mundo haveria de olhar para mim: lá vai o menino torto subindo a ladeira do beco toc ploc toc ploc. Eu seria um destaque. A própria sagração do Eu. (PC, 337)

As linhas tortas de Deus, a que esse poema se refere, seriam as curvas parabólicas das parábolas? Uma escrita certa por linhas tortas? Aqui há uma inversão da lógica moderna, do ápice racional e ordeiro da humanidade, ao seguir um caminho de progresso científico. A visão desse menino penetrava a vida resoluta de um homem desalinhado e desproporcional, torto e deserto, e o fazia sonhar com o destaque que ele ganharia por diferir da norma, não por pura transgressão, mas, pelo ângulo transversal de sua visão, ao ser ignorante em relação aos problemas que o homem passaria por ser manco.

O manco não anda por aí fazendo música harmônica e monotonal. No poema, seu ritmo acentua os tempos fortes de uma tercina com o tempo intermediário em pausa: “toc ploc toc ploc”. Faria um *blues*⁸? Se cantasse, provavelmente, sua voz entraria pelos caminhos acidentados de uma quarta aumentada da escala pentatônica menor, ou seja, o quarto grau com um acidente⁹ de sustenido (#4). Essa nota acidentada entre a terceira e a quarta nota dessa escala é uma das responsáveis pelo tom lamentoso do *blues*. Não há preocupação se

⁸ Para exemplificar, coloca-se aqui tercinas (figuras musicais que indicam o uso de três notas ocupando o tempo que normalmente seria de duas) com o tempo intermediário pausado, intercaladas com os tempos da onomatopeia do poema. Cada divisão onomatopeica corresponde a uma dessas tercinas usadas no ritmo *blues*, onde as sílabas tônicas (“to” e “plo”) correspondem aos tempos fortes e a consoante velar (“c”) aos tempos fracos:



⁹ Ex.: as notas pretas do piano são chamadas, na teoria musical, de acidentadas, de duas espécies, bemóis (b) e sustenidos (#).

essa ligação estaria presente na feitura do poema, nas intencionalidades do autor, mas no fato possível que essa onomatopeia gera: a criação de um ritmo no andar que demonstra muito bem a diferença entre as pernas do farmacêutico.

Voltando à experiência da morte, sabe-se que, com ela interrompe-se a linhagem dos fatos reais. O morto deixa de agir realmente sobre os que continuam vivos. O vivo não conspira com o morto para fazer revolução, nem o ama com a reciprocidade física de seu gesto. O gesto do morto é um gesto parado, mas, na verdade, continua atuando no mundo real, com a ressalva de que seus gestos não serão mais registrados em livros como atos exemplares, só por loucos e poetas. A imagem da morte pesa sobre o homem quando ganha o suporte de *outra* noite, que já não se vincula mais com a realidade luminosa do dia. Menos importa a morte singular do pai de Katy, no poema, como teria mais importância para uma possível Katy que vivesse nesse tempo e que tivesse perdido o pai, ou, para o menino envolvido nesse fato. Mesmo assim, a arte, agindo de outra forma, expõe o contato com o espectro dessas experiências, com as quais não se tem relações afetivas diretas.

As esculturas de Rodin, por exemplo, tematizadas nesse poema numerado do livro *Retrato do artista quando coisa*, agem sobre o narrador de forma impenetrável, sem a ligação crítica com a realidade de Rodin, que está ali nomeado só por seu ato escultor e localizado só em sua obra:

4

Me achei como aqueles des-heróis de Callais
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.) (PC 370)

Naturalmente, enquanto massa, ainda não símbolo, as esculturas são nuas de seus orgulhos e esperanças. Mas, mortas na vida do símbolo, ganham ainda mais densidade que os homens em vida, pois, são a morte em sua indestrutibilidade. A vida é passageira e inapreensível e, pela inversão aqui retratada, a morte opera no ser vivente, denunciando suas esperanças fugazes. A morte é uma densa realidade. O homem não tem certeza de nascer e, em vida, acaba dissimulando o vínculo essencial com a morte. Enquanto isso os des-heróis de Callais, que já não esperam mais respostas, estão entregues ao silêncio que ensina os homens sobre a tarefa de morrer, e que não desvela a felicidade que o homem almeja, o bem viver, ou, a feliz-cidade na qual ele pretende morar. Blanchot (1987) fala desse caráter duro do símbolo,

que choca com aquilo sobre o que não se tem domínio, e que, por isso mesmo, acaba ganhando uma densidade ainda maior:

O símbolo não significa nada, não exprime nada. [...] Se o símbolo é uma parede, é então como uma parede que, longe de se abrir, se tornaria não somente mais opaca mas de uma densidade, de uma espessura, de uma realidade tão poderosas e exorbitantes que ele nos modifica, transforma num instante a esfera de nossos caminhos e de nossos usos, retira-nos de todo saber atual ou latente, nos torna maleáveis, nos perturba, nos revira e nos expõe, por essa nova liberdade, à aproximação de um outro espaço (BLANCHOT, 2005, p. 127).

Note que esses des-heróis não dizem nada sobre a realidade, senão sobre o denso silêncio que não move uma folha. Não respiram modificando a paisagem com seu sopro. Não dizem qual será o próximo passo. Quem os erige em símbolo são os vivos, que buscam uma resposta na obra, mas, que saem da experiência da leitura com a densidade do silêncio intensificada. O leitor acumula para si mais um átomo de silêncio que comprime no estreito túmulo de sua vida. Ou seja, segundo Blanchot (1987) o símbolo é tão denso de sentido justamente por abrigar uma essência oculta, que só tem valor para o leitor que vai ao seu encontro por uma busca simbólica:

O símbolo nunca é destruído pelo invisível ou pelo indizível que pretende visar; ele atinge, pelo contrário, nesse movimento, uma realidade que o mundo habitual nunca lhe concedeu, ainda mais árvore por ser cruz, mais visível por causa dessa essência oculta, mais falante e mais expressivo pelo inexprimível junto ao qual ele nos faz surgir, por uma decisão instantânea. Se tentarmos aplicar essa experiência do símbolo à literatura, perceberemos, não sem surpresa, que ela concerne unicamente ao leitor cuja atitude ela transforma. É somente para o leitor que há símbolo, é ele que se sente ligado ao livro pelo movimento de uma busca simbólica, [...]. (BLANCHOT, 2005, p. 128).

Da mesma forma, Leonardi (1999) diz que os “[...] símbolos permitem um outro tipo de abordagem da realidade, porque possuem uma estrutura que envolve uma série de contrários. Graças a eles, podemos expressar algo que a nossa consciência atual ainda não tem condições de compreender”. (LEONARDI, 1999, p. 112)

Dessa forma, tanto Rodin, o escultor de *Les Bourgeois de Calais*, quanto o poeta Manoel de Barros, não encerram a voz dos símbolos, densas esculturas e denso poema. Suas criações falam pelo silêncio imposto pela obra. A voz do silêncio, a vida na morte e a morte na vida, como antíteses, permitem o encontro do ser com algo que ele sequer havia imaginado ou encontrado, assim como acontece quando Pedro encontra com o nojo, nesse trecho selecionado do poema *Encontro de Pedro como o nojo*: “[...] As coisas mais importantes lhe aconteciam no escuro, como a surpresa de uma flor desabrochada à noite. [...] Pedro carrega a

beleza como um prédio em ruínas. [...] Poderemos sequer fazer uma ideia de que resultará do encontro de Pedro com o nojo? [...]”.(PC, 87)

Ou seja, os artistas, no momento da criação, ainda não tiveram contato com a realidade de sua própria morte física, mas, falam de um lugar onde a morte já existe. E ainda, o substrato da realidade já frequenta o lugar da realização, mesmo em sua anterioridade, assim, a flor, mesmo antes do nascimento do sol, pode desabrochar na escuridão. A surpresa só alimenta nesses termos, ante algo que não se domina, mas, que se pode experienciar. E, ao contrário, a intenção, levada ao extremo, pressupõe o conhecimento total do que se quer comunicar, eliminando o dado novo que se oferece na obra.

A destruição da experiência seria a tentativa de supressão do indizível, a imposição de significado pontual a todas as coisas, acontecimentos, processos, lugares, enfim, a tudo o que pode ser alvo da experiência humana, ou seja, fazer experiência é abrir-se às possibilidades de significado e não-significado para um mesmo objeto. Nesse sentido é que funciona a inserção de *outra* noite, o borbulhar de todos os contatos que geram estranheza, que fazem voltar a ter o mesmo sentimento infantil para com tudo. Ela coloca o leitor diante das imagens estranhas dos sonhos e de tudo o que não se consegue explicar, e tem-se a impressão de serem vazões inconscientes da máquina/corpo para seu aperfeiçoamento e longevidade produtiva.

Muito embora se tenha essa percepção em comparação com aquela realidade que já foi prontamente teorizada e aprendida como uma lição, ou seja, de tudo o que por autoridade extrínseca já foi delineado, impedindo a historicidade. Assim, mesmo pelo paradoxo, ou seja, mesmo pelo aperfeiçoar das engrenagens, o inominável se infiltra, e a poesia moderna, ainda que, em boa parte, resultante da separação entre prosaico e poético, utiliza-se da própria linguagem contingente para falar do indizível, não se furtando a ser histórica, sendo, nesse objeto de ponderações, infante da linguagem.

Nesse sentido, é interessante o modo como Agamben (2005) reconhece nos estudos linguísticos o surgimento de uma pergunta fundamental que evoluiu juntamente com a formação de uma ciência da linguagem, e que coloca o problema da teoria da infância como dimensão histórico-transcendental do homem, ou seja, como a lacuna intransponível entre as categorias de semiótico e semântico, e como indagação sobre o porquê dessa dupla significação. Ele discorre sobre uma abordagem diversa da de Saussure, que Benveniste propõe ao reconhecer a existência separada desses dois níveis, mas que não são simplesmente a distinção entre o coletivo e o individual, que o corte saussureano entre língua e fala propunha. Aproxima-se mais do problema a que o linguista chegou, em um manuscrito

inédito, que é o da passagem da língua ao discurso, verificando em que e como se dá essa separação.

Essa sinapse entre língua pura e discurso, segundo Agamben, só pode ser preenchida pelo lugar, ao mesmo tempo recipiente e vazio, que é a infância, ou seja:

Na medida em que possui uma infância, em que não é sempre já falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la como discurso. Torna-se então claro em que sentido se deva compreender a ‘dupla significação’ de que fala Benveniste. Semiótico e semântico não são duas realidades substanciais, mas são, sobretudo, os dois limites transcendentais que definem a infância do homem e são, simultaneamente, definidos a partir dela. [...] Mas o humano propriamente nada mais é que esta passagem da pura língua ao discurso; porém este trânsito, este instante, é a história (AGAMBEN, 2005, p. 68).

De acordo com o autor, desde os gregos, essa transição da língua ao discurso foi preenchida pela gramática, pelo estatuto dos *grammata* (letras). O *gramma*, para Aristóteles, era o quarto elemento da significação linguística, junto com voz, *patemas* (sofrimento) e coisas. Seus antigos comentadores identificaram “[...] o estatuto particular do *gramma* no fato de que este não é, como os outros três, simplesmente *signo*, mas, ao mesmo tempo, elemento (*stoicheíon*) da voz, *quantum* de voz articulada” (AGAMBEN, 2005, p. 16).

Todavia, o que permitia que se considerasse a voz como participante do *signo*, que a letra fosse a forma visual do som, e que o definisse? Não havia nada provado no *gramma* que ocupasse esse hiato de modo substancial. O contrário era dado a crer. Uma arbitrariedade foi posta como afirmação do ser humano consciente, um índice de si mesmo, diferenciando-o do animal em sua voz inarticulada, afirma Agamben (2005). Se a voz era o índice da dor e do sentimento, os *grammata* seriam tradutores do interior humano? Ao afirmar-se enquanto sujeito do conhecimento, o homem pretendia eliminar esse vácuo da experiência, esconder a comunhão tácita e obscura que mantém com a natureza, embora, nos lapsos da experiência, *outra* noite pudesse, por vezes, demover o sentido de sua marcha, promovendo a sabotagem da hiperprosa de que fala Morin (2002), ou seja, “a máquina perfeita, animada por um movimento perpétuo” (MORIN, 2002, p. 42), em que nada se criava, desintegrou-se.

A poesia não faria parte, então, dessa desintegração, desse quebrantar que devolve o peso do silêncio e da morte ao ser humano? Um regresso ao murmúrio e aos gemidos? Saudade dos quintais, e dos garranchos vocais.

CAPÍTULO III

AS CORES DA INFÂNCIA – POESIA E PINTURA

A relação entre a imagem e a linguagem¹⁰ é alvo prático dos seres humanos desde a pré-história, quando abstrações começaram a ser desenhadas nas paredes das cavernas em representação a cenas cotidianas e como resultado da crescente complexidade de suas atividades. Isso é o que a história narra e, com o tempo, essa relação só ganhou traçados mais complexos, vindo a se desenvolver como expressão do pensamento, e posteriormente, como deformação das ideias; como condensação da esfera cognitiva, mas, também como ampliação da experiência dos sentidos, no paradoxo do retorno às descomplexadas atividades primitivas. Dessa forma as representações concretas da linguagem se desenvolveram, tanto a imagem – como representação sensitiva visual –, quanto a escrita, após – como representação dos sons da fala –, na necessidade de singularização da experiência humana.

Até a ruptura técnica que se produziu a partir do século XIX, com o advento mágico da fotografia, o homem participava ativamente do processo de transposição dos sentidos para outro suporte. Com o processo fotográfico, o homem descobriu uma forma de impressão do resultado dos sentidos, que parecia descentrá-lo de um lugar que há muito tempo o posicionava, como o motor principal dessa transposição. Não que o homem tenha perdido totalmente a esteira do processo. Mais tarde, viu-se que ele ainda mantinha funções subjetivas, mas, o que sucedeu foi a percepção da ambiguidade, de que também agiam na representação motivos anteriores e posteriores ao homem, sem que necessariamente tivesse controle de todos eles. Na escrita, da mesma forma, o homem, como figura de autoria, foi descentrado, também como resultado dos desenvolvimentos da modernidade.

A perda dessa aura foi abordada por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN In ADORNO, 2000). Nesse ensaio, Benjamin aborda outra variante que incidiu sobre a referida relação, que foi a possibilidade da obra de arte ser reproduzida em larga escala, o que caracterizou o início do desmonte da ideia de originalidade. Talvez esse tenha sido o principal golpe na centralidade do homem nos processos de criação, até mesmo porque a técnica dos pintores já tinha alcançado resultados muito próximos à mimese da imagem, não sendo, portanto, fator primordial de quebra. Na escritura, a obra alcançava agora lugares jamais imaginados pelo autor, mesmo quando programava sua recepção. Até mesmo quando tinha em mente, ao escrever, seu público

¹⁰ Para um histórico da relação entre pintura e literatura ver o capítulo *Literatura e Pintura* escrito por Clarice Zamomaro Cortez (2009).

destinatário, a obra poderia fugir do círculo interpretativo ao ser distribuída a um mercado consumidor.

Essa relação, na poesia de Manoel de Barros, é incorporante, pois, ele utiliza tanto técnicas modernas, oriundas do espectro de possibilidades da modernidade, quanto um possível retorno aos traços essenciais das pinturas rupestres, em que a linguagem ainda não havia evoluído ao seu grau máximo de abstração, nos caracteres que representavam sons, mesclando a perenidade da comunicação verbal com a eternidade das imagens impressas. O poeta faz referência ao desenho, à pintura e à fotografia. No entanto, ater-se-á à analogia entre a poesia e a pintura em sua obra, diretamente, mas também, indiretamente, na adaptação de procedimentos imagéticos à linguagem poética, ou seja, o poeta como pintor. Essa aproximação se dará na esteira do referencial teórico, que pressupõe um desenvolvimento relativamente comum ao universo artístico, um certo modo de se constituir, uma filosofia, que culmina em uma pluralidade inter-relacional entre as artes, propiciada pela modernidade, colocando vários códigos para funcionarem em conjunto. Aqui, a pintura e a poesia.

3.1 DESENHOS DE UMA VOZ

Nesse ponto, o que se objetiva é demonstrar que poesia de Manoel de Barros empreende um retorno ao lugar onde as artes e as atividades do homem ainda não tinham se tornado singulares, onde não se percebia separação entre imagem, som e representação. Nisso foram relevantes o artigo teórico da professora Clarice Zamonaro Cortez sobre a convergência entre *Literatura e Pintura* (2009), quando afirma que a escrita pressupõe a imagem, e os excertos em que Blanchot (1987) fala da escrita como dispor a linguagem sob o fascínio, da perda das noções de dentro e fora que esse fascínio produz, da comparação desse fenômeno com o olhar no espelho, e, finalmente, da impossibilidade do artista de concluir sua obra.

No poema *Garça*, que participa do subtítulo *Desenhos de uma voz* do livro *Poemas rupestres* (2004), Barros descreve o encantamento poético que sofre ao perceber a palavra garça em níveis diferentes. Não é nenhum dos níveis isolados da percepção o responsável pelo encantamento, é o comungar entre palavra, som e imagem referida, o que, neste caso, produz tal epifania.

GARÇA

A palavra garça em meu perceber é bela.
 Não seja só pela elegância da ave.
 Há também a beleza lettral.

O corpo sônico da palavra
 E o corpo níveo da ave
 Se comungam.
 Não sei se passo por tantã dizendo isso.
 Olhando a garça-ave e a palavra garça
 Sofro uma espécie de encantamento poético. (PC, 439)

O encantamento poético parte do olhar do eu lírico, que reúne a garça-ave e a palavra garça, “o corpo sônico da palavra e o corpo níveo da ave”. Assim, um elemento de correspondência estranha entra no nível discursivo: talvez, o poeta, olhando, pode escutar o som da palavra garça; como no subtítulo à que o poema pertence, *Desenhos de uma voz*, em que a voz e não a mão poderia comandar um lápis no ato de desenhar, ou, teria participação no desenho. A voz pode não ter aparição física nesses desenhos, mas é pressuposta nos desenhos verbais de Barros. O que não é descabido no “reino da despavbra” que o eu lírico atingiu, a fusão do olhar e da audição na percepção, e, do som e da imagem na criação artística. Se essa ave branca não tivesse um referente sonoro tão gracioso para o eu lírico, se a elegância da ave fosse isolada, e se a palavra, igualmente, não referisse a uma ave de andar leve como o cair da neve em suas penas, ao corpo “corpo níveo da ave”, talvez o eu lírico não sofresse esse encantamento poético.

O que se percebe, porém, não é a necessidade de correspondência exata entre os elementos, pois, não há a recuperação da evolução histórica do substantivo garça para que os pontos se liguem, é o olhar do eu lírico, com a sua sedimentação de experiências, única e inapreensível, que os reúne. Além disso, outra pessoa, talvez, não fizesse a mesma correspondência da cor branca com a neve, nessa ave, já que a neve é um elemento estrangeiro no pantanal. Essa revelação poética, portanto, independe de correlações precisas, e, em Manoel de Barros, é dependente da disposição em trilhar um caminho de involução, combinando elementos dispersos, rumo a um destino anterior, de conagraçamento e não de especialização. Dessa forma, não é descabida a problematização do paralelismo no desenvolvimento histórico da poesia e das artes visuais, até mesmo porque, segundo Cortez, a escrita sempre pressupôs a imagem:

A escrita sempre pressupôs a imagem, mesmo anteriormente à sua fonetização, como, por exemplo, nos primitivos desenhos das cavernas, que ainda não obedeciam a nenhum código de representação gráfica, ou na escrita egípcia e chinesa, com os seus abstratos ideogramas, que se afastam do figurativo. Finalmente, a escrita fonética (impressa ou manuscrita) nunca deixou de corresponder a um gesto plástico, capaz de promover a atração do visual. (CORTEZ, 2009, p. 359).

Isso não significa dizer que poesia e pintura tenham que estar sempre juntas em suas aparições, pois, mesmo suas manifestações isoladas pressupõem imagem e linguagem, respectivamente, segundo a autora.

Diante de uma poesia, ou, de uma pintura, a percepção convida o observador a sair de seu posto inativo e interagir, dispondo de seu espírito, intelecto, memória, olhar, fala, tato, audição etc., do mesmo modo que acontece com a apreensão do mundo pelo homem, não de maneira isolada. Mesmo quando há falta de algum, o isolamento sensitivo é inconcebível. Do mesmo modo, não é possível isolar, na poesia, ou na pintura, o conteúdo apreendido pelo intelecto, racionalmente, como se fosse formado pelo contato direto da máquina cérebro com a verdade, não havendo intermediários difusores do senso. No XXIV item do *Caderno de apontamentos* transcrito no livro *Concerto a céu aberto para solos de aves* (1991) pode-se ver esse amálgama de sentidos e ações:

XXIV.

Ouço uma frase de aranquã: ên-ên? ço-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 aceitavam pássaros.

As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.

A letra mais bonita era a  (palmeira).

Garatujei meus 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.

O eu lírico pretende que a percepção seja o resultado da mistura de todas as entradas de seu Ser, notando as coisas nos diversos níveis em que se apresentam, e até mesmo nos níveis em que escondem, o que o permite não só ver a multiplicidade fora de si, mas também, dentro, ou, fazendo repensar as noções de dentro e fora. Audição: o eu lírico “ouve uma frase de aranquã”. Memória e Intelecto: o eu lírico não aprendeu a estrutura que dá sentido a uma frase de um pássaro, mas, sabe que, antigamente, havia uma distância muito menor entre a linguagem abstrata e o referido. Olhar: o eu lírico caligrafa, ou desenha como quem escreve, o nome do pássaro pelo traçado simplificado do que o seu olho vê, “”. Fala e tato: embora não haja referência à fala do eu lírico, ou ao tatear, explicitamente, há a fala do outro, a frase

que ele escuta do pássaro que corresponde às suas garatujas, ou seja, aos seus desenhos inseguros, ao contato impreciso de sua mão com o lápis e do lápis com o papel.

Além disso, pode-se fazer ao menos duas leituras coexistentes dos versos: “Notei que descobrir novos lados de uma / palavra era o mesmo que descobrir novos lados / do Ser.”. Primeiro, que haja a atribuição da condição de ser à palavra, por uma relação comparativa, já que, anteriormente, ele pergunta: “[...] Mas pode / uma palavra chegar à perfeição de se tornar um / pássaro?”; e essa comparação fazer parte do desenrolar argumentativo da resposta assertiva, de que antigamente podia.

Segundo, que Ser, mesmo sem o pronome possessivo, possa atribuir ao ser do eu lírico, a possibilidade de descoberta de seus outros lados no trabalho criativo com a palavra. Mas, nessa mesma leitura, é possível perceber a relatividade dos conceitos de dentro e fora, sendo que aquilo que se faz fora do corpo teria correlação com os processos interiores, ou, também, que o fora se alimenta do interior, que o fora habita e age, também, no interior do Ser: “As paisagens comiam no meu olho.”. Blanchot diz:

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém (BLANCHOT, 1987, p. 24).

O fascínio do poeta pela palavra garça, que é a reunião de todas as possibilidades que ele atribui a esse contato, corresponde ao fascínio pela reunião do canto sempre inaugural do aranquã, com a imagem desse pássaro, com a imagem rabiscada por ele e a abstração linguística levada a cabo no poema. Segundo Blanchot, no trecho acima, escrever é manter a linguagem escrita sob esse fascínio, esse lugar que a imagem toma no olhar do poeta, que sabe-se ser um lugar vazio, uma ausência. Não é a paisagem que subsiste nele, mas, um vácuo de sentido em que cabem todas as coisas. O olho deixa de ser o órgão da visão para ser a tela do fascínio do artista, da mesma forma que as páginas da obra do poeta deixam de ser o abrigo da realidade para serem o suporte dessa presença ausente, uma correspondência rabiscada, opaca, disforme e sem corpo, da natureza posta diante dele.

Nesse ponto, não existe mais a afirmação do eu, que pretende ser uno, e sim a descoberta de outros. O pintor é uma tela e o poeta, uma página, para a materialização de outros. O que se afirma não é o eu, mas esses fantasmas que não são as coisas em si, mas, tampouco, são só ausência, e, por isso mesmo, são os outros lados do poeta. Se esse olhar de

fascinação “[...] é o nosso próprio olhar no espelho, [...]” (BLANCHOT, 1987, p. 23), como escreve Blanchot, isso também acontece com o poeta. Tudo o que apreende com os sentidos ele quer ser, quer ser a vastidão da natureza, a graciosidade da garça e o canto do aranquã. Nessa esteira, é interessante notar a epígrafe do *Caderno de Apontamentos* a que este último poema pertence: “Devo falar agora de mim, / isso seria um passo / na direção do silêncio... / Samuel Beckett / in O inominável”. O poeta silencia porque, talvez, queira ser muitos. Talvez não saiba por qual começar, e, desta forma, a ambiguidade entra na obra, na qual o silêncio se traduz na incessante obra de sua vida, por escrito. O silêncio não significa, portanto, parar de escrever, o silêncio não cessa de falar, assim como Blanchot fala a propósito de Rilke e Van Gogh:

Rilke comenta que, quando escrevia *O Livro de Horas*, teve a impressão de que não podia mais parar de escrever. E Van Gogh diz não poder mais parar de trabalhar. Sim, isso é sem fim, isso fala, isso não para de falar, linguagem sem silêncio, porque nela o silêncio se fala (BLANCHOT, 1987, p. 181).

O silêncio é a afirmação da impossibilidade de conclusão, e é onde, também, não há pausa, ou, onde até mesmo a pausa não é silêncio por completo. O descanso só é alcançado na morte. Já se viu isso, outrora, quando se falava da criança, que manifesta a impossibilidade de ser de outra forma. No poema *Formação* o eu lírico descreve o desfecho inconcluso de sua formação conjunta com as palavras, entes em paridade de crescimento:

FORMAÇÃO

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 encharcava de água. Porque nós íamos crescendo de em par. Se a gente recebesse oralidades de pássaros, as palavras recebiam oralidades de pássaros. Conforme a gente recebesse formatos da natureza, as palavras incorporavam as formas da natureza. Em algumas palavras encontramos subterrâncias 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. (BARROS, 2010, p. 169)

O processo que levou o eu lírico e as palavras que o acompanhavam até ao beco sem saída da metáfora, ao canto inaugural, ao homem das cavernas, para pegar na semente da voz, fez com que tomassem consciência de que não sabiam fazer mais nada além de poesia –

“desenhos verbais com imagens”, ou os “desenhos de uma voz” que titula este tópico. Voltando lá onde a especialização ainda não tinha atingido os seres e nem as atividades, onde as palavras, os seres, as coisas e as paredes etc, podiam receber os formatos da natureza, as oralidades dos pássaros e os elementos – terra e água –, ao modo que uma criança não tem nojo de recebê-los em sua tela branca, não iniciada nos desenhos. Ao modo que os seres se pregam nas coisas. Ao modo como, dessa cosmogonia, poderiam ser impressas no vazio as cores desse retorno, as cores da infância.

3.2 O QUINTAL DE MIRÓ

O quintal é um lugar de retorno na poesia de Manoel de Barros e esse retorno é fonte de poesia. Desse quintal, das reminiscências da infância, nasce a matéria da poesia de Barros. Em *O quintal de Miró*, empreende-se a análise dos poemas *Miró* do livro *Ensaio fotográficos* (2000) e *Achadouros* (BARROS, 2010, p. 67), em analogia à pintura de Joan Miró, que dá nome ao primeiro. Blanchot (1987), mais uma vez, é lido nesse contexto, na definição de um suposto ritual do esquecimento, em que é preciso ignorar que já existe algo feito para que a obra venha à existência, obra que figura uma relação íntima do artista consigo mesmo, em uma arte que é exercício infinito.

No poema *Miró*, o poeta fala de um ritual do pintor Miró para atingir sua expressão fontana, onde, primeiramente, buscava encontrar uma árvore. Depois, enterraria ali, ao pé da árvore, tudo o que havia conhecido de maneira indireta, através dos livros, e, sobre o “enterro”, depositava uma “mijada florestal”, que poderia ser tanto alusão à necessidade fisiológica do menino, fora dos padrões civilizados dos banheiros, quanto ao fato de se deixar o monte às intempéries da natureza. Nasceriam, então, “borboletas, restos de insetos, cascas de cigarra etc.” e “a partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia de cores.”. Observe-se o poema na íntegra:

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 dejetos de mosca deixado na tela.
 Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha escura.
 O escuro o iluminava. (PC, 385)

O nascimento que o décimo primeiro verso sugere, se tomar-se em conta o enterro do conhecimento do verso anterior, poderia ser menção à teoria da abiogênese (teoria da geração espontânea de vida através da matéria bruta) que remonta à antiguidade e que foi retomada por Van Helmont no século XVII (MARTINS, 2009). Aqui, no entanto, não interessa a teoria em si, já que seria uma suposição de origem do dizer, embora sua base ingênua, mesmo para a época, poderia ter sido aproveitada poeticamente em sua ligação com o universo infantil de descoberta e de prova. O fato mais relevante seria o de que os pintores citados, aludidos, nomeados ou tematizados em Barros eram participantes de uma visão artística plurivalente, que não descartava totalmente o conhecimento. Miró, por exemplo, buscava em sua pintura reproduzir esquemas estruturais baseados em outras áreas do conhecimento:

Há aspectos de sua obra que são claramente associados aos interesses dos surrealistas – sua edição e ocultamento altamente idiossincráticos do tema, o caráter expressamente lúdico e infantil de seus quadros, os temas e as imagens sexuais codificados, e assim por diante. Mas, ao mesmo tempo, como observamos, algumas características técnicas de sua obra são bastante desvinculadas da técnica preferida do surrealismo, o ‘automatismo’. Ao contrário, ele mantinha métodos de pintura relativamente convencionais ou conservadores, embora os utilizasse para fins razoavelmente anticonvencionais. [...] Em certos aspectos, sua técnica – de construir abstrações com base em uma fonte naturalista, por meio de uma série de estudos – é uma reminiscência dos esquemas mais formais produzidos por Jeanneret ou Gris, por exemplo. (FER, 1998, p. 77, grifo no original).

O mesmo acontece com Paul Klee, que vinculava o seu interesse pelas disciplinas científicas às suas intenções artísticas:

Seu interesse diversificado abrangia – como comprovam centenas de páginas deixadas por ele – a matemática, em especial a geometria descritiva, a trigonometria relacionada às esferas e a análise combinatória, assim como, na física, a mecânica, a ótica, a teoria da relatividade, além da anatomia, do aprendizado das funções e da biologia. Entretanto, tal interesse pelo desenvolvimento de tantas disciplinas nunca era desvinculado de suas intenções artísticas. (REGEL, 2001, p. 13).

O ritual citado no poema é simbólico do processo artístico enquanto “necessária tarefa de morrer”, ou seja, o esquecimento se traduz ali como a pequena morte que acontece para dar

vida à obra, uma espécie de semente. A semente não é ignorada pelo semeador, pelo contrário, continua sendo um dos elementos que permite o nascimento da obra, mas que precisa ter sua ligação com a terra reestabelecida, tendo sua artificialidade quebrada. O conhecimento, que não é descartado por Miró e Klee, é a base pela qual se daria o nascimento da obra, embora, tivesse que passar pela metamorfose do esquecimento.

Blanchot, quando compara a tarefa de morrer com a tarefa artística, diz que: “A obra exige, sem dúvida, trabalho, prática, saber, mas todas essas formas de aptidão mergulham numa imensa ignorância. A obra significa sempre: ignorar que já existe uma arte, ignorar que já existe um mundo.” (BLANCHOT, 1987, p. 121). Por isso, o poeta diz que “Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas que aprendera nos livros”, para que, num movimento ambíguo de busca da expressão fontana, ele pudesse presenciar o nascimento da obra.

A morte ali também não rechaça de todo a suspensão do tempo, na espera, tendo ainda um vínculo de esperança, pois, o ímpeto que o leva até o quintal é motivado pelo desejo: “Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.”. O desejo muitas vezes tem por pai a pressa, em contraponto à espera, e o interstício de tempo que o poema mostra é relativamente grande, inclusive pela indefinição. Não está definido, por exemplo, quanto tempo se passa entre a “mijada florestal” e o nascimento da matéria da obra. Introduz-se, portanto, o elemento da paciência, definida por Blanchot (1987) como essencial ao labor artístico:

A paciência fala de um outro tempo, de um outro trabalho, de que não se vê o fim, que não nos atribui qualquer objetivo mas em cuja direção pudésemos avançar mediante um rápido projeto. A paciência é, nesse caso, essencial, porque é inevitável a impaciência nesse espaço (o da aproximação da obra) onde não há limites nem formas, onde há que sofrer o desordenado longínquo – inevitável e necessária: que não for impaciente não terá direito à paciência, ignorará esse grande apaziguamento que, na maior tensão, para nada mais tende. (BLANCHOT, 1987, p. 124).

Só depois de lidar com o indefinido de que fala Blanchot, que, inevitavelmente, gera impaciência, é que Miró iniciava sua engenharia de cores, ou seja, o trabalho artístico já havia começado muito antes. A obra do poema não é a obra finalizada de Miró, mas todo o processo que iniciara com o ritual. Esse pode ser um dos motivos do título do poema ser simplesmente *Miró*, porque o processo artístico descrito dá conta do artista por inteiro. Dá conta da vida, das angústias em relação ao conhecimento, das indefinições e do retorno à pequena circunscrição da infância, idealizada por Manoel de Barros. O quintal aparece muitas vezes em sua obra, como imagem de retorno.

No poema *Achadouros* (BARROS, 2010, p. 67) encontra-se uma construção relativamente parecida:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas.

O quintal é um lugar onde se encontram tesouros da infância, analogamente ao que a negra Pombada contava, sobre buracos feitos pelos holandeses para esconder tesouros quando estes precisavam fugir apressadamente, ou seja, nos quintais havia portais para as lembranças que poderiam ter sido deixadas ali no supetão de uma fuga para a idade adulta, nos quais as crianças, agora já adultos, vêm-se pegadas de surpresa pela passagem do tempo. Observa-se que nos dois poemas há uma árvore, nos dois encontra-se restos e vestígios, ou seja, resquícios e reminiscências da incerteza do tempo. Esse segundo poema começa com um elemento de incerteza, um “acho”, que entra em choque com outro de certeza, um “descobre”. Mas o que se descobre? Que o quintal é maior que a cidade? Que na idade adulta todos são acometidos por incertezas? Talvez por isso a arte lide com a estranheza da nostalgia, que irá representar tudo de forma fragmentada, porque tem em mãos só vestígios, resquícios e pedaços do passado.

Vê-se na pintura *Interior Holandês I* (1928) – ver apêndice –, de Joan Miró, vários vestígios, quase abstrações, de uma obra naturalista à moda do século XVII, exemplificando um tipo de procedimento da pintura moderna que é semelhante ao sistema de *Achadouros*:

A série de pinturas *Interior Holandês*, executada por Miró em 1928 após uma viagem para a Holanda, também elege como ponto de partida um conjunto de representações naturalistas – pinturas específicas do estilo do século XVII, produzidas por Sorgh, Jan Steen e Vermeer [...]. Estas também são ‘modernizadas’ por Miró, por meio de um achatamento da forma, da eliminação do detalhe e da intensificação da cor – tudo de um modo altamente personalizado, em um tipo de semicolagem. [...] Eles são interessantes no contexto deste capítulo porque também se relacionam à prática, entre os pintores de orientação purista, de atualizar pinturas de antigos mestres. A versão de Miró de *O tocador de Alaúde*, de Sorgh, por exemplo, pode ser comparada com a releitura de Gris de *Sonhador com um bandolim* [...]. (FER, 1998, p. 81, grifo no original).

Miró consegue se apropriar de temas bem construídos, representações naturalistas, e transformá-los em pinturas lúdicas que deformam, intensificam a cor e são abstraídas do detalhamento. *Achadouros* faz releitura das experiências infantis que são mediadas, sob o olhar do adulto, pela oposição certeza/incerteza, ou seja, reminiscências infantis e relatos históricos, por exemplo, o que a negra Pombada, “remanescente de escravos do Recife”, contava. Ela dava uma explicação histórica para a palavra achadouros: “Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro”. Os achadouros, dessa forma, permitiriam uma descoberta nova ao olhar do adulto, já que seria impossível atravessar toda a tinta acumulada pelo tempo para se chegar à primeira pintura.

O que se conseguiria ver, de todo modo, seriam imagens novas e surpreendentes, assim como eram descritas por Bataille algumas das pinturas de Miró: “Bataille, como já vimos, escrevia por metáforas, e quando descreveu algumas das últimas pinturas de Miró, definiu a sua superfície como um *couvercle*, ou tampa, que vedava ‘uma caixa de surpresas’.” (FER, 1998, p. 247, grifo no original). Dessa forma, ao cavar em busca de “achadouros de infância”, em busca de vestígios da infância, o eu lírico se vê diante de surpresas como a de um menino “tentando agarrar no rabo de uma lagartixa”.

Das muitas coisas que se poderiam fazer pela poesia, Manoel de Barros lista algumas no livro *Matéria de Poesia* (1970), e, dentre essas, ele elenca algo análogo ao enterro do conhecimento do poema *Miró*, em um processo que vai eliminando o detalhe e intensificando a cor da matéria-prima poética:

j – Deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carrear para o poema um gosto de chão – como cabelos desfeitos no chão – ou como o bule de Braque – áspero de ferrugem, mistura de azuis e ouro – um amarelo grosso de ouro da terra, carvão de folhas (PC, 149).

Mais uma vez, a morte é utilizada como metáfora para um contato com a natureza e seus processos de decomposição, processos paciosos que dão vida a obras de natureza-morta, fazendo morrer a artificialidade na integração natural dos elementos. O bule, criação humana formal (alusão às naturezas-mortas de outro pintor e escultor, o francês Georges Braque), ganha cores pastosas e intensas, como azuis e amarelo ouro, no processo de ferrugem. Nota-se que esse processo de artifício natural é visto também em Rômulo Quiroga, em seu processo de fabricação de tintas, que tinha por base a utilização de elementos diretos da natureza em suas combinações. Isso não significa a rejeição das criações formais, mas a

potencialidade dos processos naturais nas criações artísticas, como simulação de procedimentos primitivos.

Na obra *O nascimento do mundo* (1925), de Miró – ver apêndice –, observa-se manchas escuras, umas difusas e outras mais duras, além de algumas formas geométricas com cores mais duras ainda. Retornando-se ao primeiro poema de Manoel de Barros, citado anteriormente, vê-se que o Miró de Barros, em sua busca pela expressão fontana, que se lê também como busca das origens, iniciava sua engenharia de cores, às vezes, de uma mancha escura, assim como faz Miró, na abstração do nascimento do mundo. Nessa tela não há alusão direta a algo familiar, a não ser pelas formas geométricas. São vistas manchas e quase uniformidade:

[...] a tela de Miró *O Nascimento do mundo* não retrata, como o fizera a imagem de Coubert, o corpo feminino. Longe de confrontar o observador com um imaginário explícito, ela é feita de marcas abstratas – um círculo aqui, uma forma geométrica ali, algumas linhas pontuando uma superfície manchada com uma fina camada de tinta escura. [...]. Certamente aqui, no trabalho de Miró, devemos admitir que a ambiguidade e a obscuridade sejam possivelmente uma condição da pintura, que não pode ser ‘vista através’ para chegar a uma imagem mais fixa e reconhecível. [...] A fusão das formas simbólicas é deixada num estado de suspensão, no qual algumas formas são reveladas, outras encobertas pelos emaranhados e borrões e quase apagadas. O que vem à luz é frequentemente obscurecido no processo. (FER, 1998, p. 246-247, grifo no original).

Assim, a irresolução do poema sugere, gradativamente, o retorno tomando conta da expressão, como nos versos finais: “Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha / escura. / O escuro o iluminava.” Portanto, ao adentrar esse túnel retroativo, o pintor inicia por algo que aparentemente não diz nada sobre o alvo de seu retorno. Uma mancha escura não significa nada em uma busca mediada por modelos, por isso ele precisou iniciar com o ritual do esquecimento. O esquecimento permitia a ele aproximar-se de uma mancha escura como quem descobre algo novo, por esse motivo o escuro o iluminava. A única forma de atingir a expressão fontana era despindo-se de suas predisposições analíticas, porque o túnel do tempo só poderia lhe dar pedaços, e nunca a imagem completa, pelo caráter corrosivo da memória. Do contrário, como buscar a origem do mundo, como achar correspondência para essa abstração que se afasta gradativamente no tempo se as teorias e modelos, majoritariamente, pressupunham o movimento ativo, ao retroativo, baseando-se na crescente complexidade da humanidade?

As subdivisões históricas positivas, de idade antiga, média, moderna e contemporânea, eram relacionadas comparativamente em termos de avanços e conquistas, ou seja, em busca de um *télos* futuro. Dessa forma, as criações da mente humana não participavam da narrativa

historiográfica, porque não tinham bases racionais apreensíveis e, por isso, não figuravam o progresso da humanidade.

O conhecimento ilusório de si e das origens passa pela imersão na obra, pelo adensamento de um caminho de volta, de um ritual que tem uma preparação lacunar de esquecimento, ou seja, de uma relação íntima consigo mesmo, como explica Blanchot sobre a arte enquanto exercício infinito:

A obra é o espírito, e o espírito é a passagem, na obra, da suprema indeterminação para o extremo determinado. Passagem ímpar que só é real na obra, a qual jamais é real, jamais consumada, sendo somente a realização do que há de infinito no espírito, que de novo apenas vê nela a ocasião de reconhecer-se e de se exercer infinitamente. (BLANCHOT, 1987, p. 84).

O que uma mancha escura poderia falar da mosca que a realizou, e o que os vestígios deixados pela passagem do tempo falaria sobre o artista que os materializou? Essa tradução, segundo Blanchot, na citação acima, só é possível na obra, e, quando ela for novamente traduzida, em outra passagem ímpar, ela já estará falando de outra obra que está sendo produzida, a qual continuará inconclusa, pois fala do infinito do espírito. Havia, portanto, a busca de Miró, que está transfigurada no poema que se abordou, e há, também, outra, a de Manoel de Barros. Ele retrata Miró ou a si mesmo? Está falando dele mesmo, do processo de criação artística figurado em seu próprio quintal? O quintal de Miró não é senão o quintal de Barros, não porque haja elementos suficientes de memória para que se possa concebê-lo como um poema autobiográfico, mas, porque na obra realizada pelo poeta só existe a impotência morta de Miró, sendo agora a determinação de sua própria busca, de sua maneira própria de pintura, a poesia, igualmente murmurante sobre seu espírito.

3.3 RÔMULO QUIROGA

Aqui foi construída uma reflexão sobre a temática do primitivismo, da influência dos povos primitivos na arte moderna, estendendo essa noção ao não civilizado, ao fronteiro, ao colonizado e a outras figurações aproximadas da visão infantil. Essa reflexão partiu da análise do poema *As lições de R. Q.*, mediada pela concepção de desvio do precursor, o *clinamen* de Harold Bloom, bem como, de um processo de autorreconhecimento interior provocado pela descoberta, do artista, da dialética da influência, e ainda, em Blanchot, o remoer interior que desmonta o imediatismo dos sentidos. O poema está na quarta parte do *Livro sobre nada* (1996) que inicia com o subtítulo: *Os outros: o melhor de mim sou eles*.

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 serrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldas de lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha 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 as 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 lado 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.

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 de 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. (PC, 349)

Rômulo Quiroga, segundo menção em entrevista dada por Barros à jornalista Nina Rahe da Revista Bravo¹¹, é um personagem inventado, à luz de seu nome bacana, e da passagem do poeta pela aldeia boliviana de Chiquitos, o que se vê na nota acima e no penúltimo poema do *Livro das Ignorãças* (1993), que lista algumas localidades bolivianas que o poeta, enquanto narrador, teria passado entre os anos 1940 e 1946, entre elas, Chiquitos.

Os poemas, entrepostos como colaboração para uma certa narrativa, colocam esse pintor, Rômulo Quiroga, na névoa da indefinição entre o mundo real e a narrativa do mundo criado por Manoel de Barros, já que ele é posto, na articulação, ao lado de pintores que tiveram existência real, como Picasso, Georges Braque e Paul Klee.

¹¹ Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/manoel-barros-poeta-fingidor>. Acesso em fevereiro de 2014.

Mesmo que não se saiba se Rômulo era realmente o seu nome, talvez faça referência a um pintor de paredes que prestava serviços à família de Manoel de Barros. Porém, enquanto Rômulo Quiroga, cujo nome tem a pompa de um pintor, ele é ficcional. Contribui para a trama, ainda, o poeta César Vallejo, citado no *Livro das ignorâncias*, que Barros teria conhecido na continuação peruana da viagem, dando mais contornos verossímeis às viagens citadas acima, inclusive na incorporação de mais um personagem real, o poeta peruano, que, morando em Paris, conheceu Picasso, tendo sido retratado por ele em uma de suas telas.

A indefinição, que é efeito do texto poético de Barros, em torno da figura de Rômulo Quiroga, interpela a criação artística enquanto mistura de realidades. Os leitores são levados a uma tentativa de reconstruir a experiência artística, que aqui aparece como fragmentos sobrepostos. Pelo que se percebe no texto, o narrador antecipa, no pintor boliviano, os conceitos que viu em Picasso, embora isso não fique bem claro, porque os tempos da narrativa também se misturam.

A nota começa com uma marcação temporal indefinida, mas, precisa enquanto relação de anterioridade, ou seja, diz que o narrador conheceu, pelo menos a pintura de Quiroga, antes de conhecer Picasso. O texto também sugere que, em Quiroga, conhecer a pintura se desdobrou no conhecimento pessoal do artista, já que, na sequência, o narrador descreve seu processo artesanal de fabricação de tintas, e introduz uma cena e um diálogo, em que, ao ser apresentado a uma de suas telas, o narrador questiona o pintor sobre o que seria uma antinaturalidade. Ele utilizava uma cor em significação contrária à usual que se tem dela. Essa contradição é explicada em uma de suas lições: “Tirar da natureza as naturalidades.” Portanto, o verde, na poesia, pode significar outra coisa que não a esperança, ou, a esperança pode ser vista também no olhar que precede a morte.

Logo após, o eu lírico inicia um período com o verbo lembrar no pretérito perfeito, e esse verbo, nesse lugar, se essa lembrança for mesmo a continuação da narrativa, gera uma situação de ambiguidade. Se ela surge no momento do diálogo com Quiroga o texto da nota fica contraditório, já que ele se lembraria de Picasso sem o ter conhecido, pois, o período inicial sugere que o advento Rômulo Quiroga foi anterior ao advento Picasso: “Um tempo antes de conhecer Picasso...”.

Além disso, a lembrança não poderia ter acontecido no momento da escrita da nota e do poema, o que, se acontecesse, harmonizaria a contradição levantada (se ele escrevesse, por exemplo: Lembro-me, agora, que Picasso...), primeiro porque foi ação já passada e concluída no tempo e, segundo, porque o texto da nota, em sua síntese de pensamento, conclui com o presente da escrita: “Agora penso em Rômulo Quiroga. [...]”, pontuando a diferença. Isso é

necessário para que se discorra sobre a própria forma de escrita do poeta, incorporante da ambiguidade e do retrocesso como possibilidades criadoras, abordando aqui, ao listar as influências de um pintor primitivo, o tema da influência nas artes, em dialogia com os pintores citados e as características dos movimentos à que pertenceram ou transitaram.

É possível que Manoel de Barros tenha introduzido nessa argumentação – denomina-se argumentação pelo caráter de ensaio que a introdução de uma nota explicativa no poema evoca – a temática, muito abordada na história da arte, da influência das culturas primitivas nos artistas modernos, no conceito que ficou conhecido como primitivismo.

É interessante ressaltar, nesse momento, três pontos: Primeiro, que o tema está marcado no argumento: “Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, [...]”. Segundo, que Manoel de Barros, quando morou em Nova York, estudou pintura e certamente teve contato com as obras de Picasso e Braque. E, terceiro, é possível que ele tenha tido contato com as discussões acadêmicas sobre o tema e, se assim for, que tenha incorporado até a controvérsia da temática do primitivismo. Gill Perry no primeiro capítulo do livro *Primitivismo, Cubismo, Abstração* (1998) sugere o litígio:

Já se gastou muita tinta com esse assunto. Ele suscita algumas questões difíceis sobre as definições de assimilação e inovação nas obras de arte moderna, e sobre a relação entre elas quando os artistas fazem empréstimos de obras ‘primitivas’, ou são influenciados por elas. Como por exemplo, podemos entender *Demoiselles d’Avignon* de Picasso [...], vista durante muito tempo como uma obra canônica do primitivismo moderno, em relação a essas questões? [...] Picasso afirmava ter pintado *Les Demoiselles* antes de haver feito sua mitificada primeira visita ao Museo Etnográfico Trocadero em 1907. (PERRY, 1998, p. 3 - 4, grifo no original).

O que significa ser influenciado pela arte primitiva, uso político contra o colonialismo, contestação? E em relação aos estatutos artísticos, cópia ou inovação? Em relação ao tema da influência e da inspiração, o que significa Picasso ter afirmado, como o texto diz, que pintou o quadro *Les Demoiselles* – ver apêndice –, que nitidamente possui traços do primitivismo, antes de ter visitado o Museo Etnográfico Trocadero? O interessante não é a definição, mas, a reflexão sobre os motivos de Manoel de Barros ter invertido os polos temporais da influência, afirmando um contato com Quiroga anterior à Picasso, e depois ter incorporado a contradição, diluindo o tema da influência em um fragmento de texto turvo, que contém elementos de ensaio, de memória, de invenção e de texto poético.

Possivelmente, a nota que antecede a poesia trate da arte sem as instâncias temporais de anterioridade e posteridade. Portanto, está ali presente uma combinação de elementos sem se conhecer a ordem em que os tais foram acrescentados. Ou seja, sem uma fórmula. E, dessa

forma, questiona a racionalidade dos sentidos na arte, pois, como poema versa, “Arte não tem pensa: O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.”.

A visão pode ser um dos elementos, a memória pode ser outro, e centenas de outros elementos esquecidos podem ser material para a arte, porém, pela metamorfose do esquecimento, que já se viu em Blanchot (1987), a arte se desvencilharia da representação, em um ato de pulsão transcriadora. Porém, se a questão não está no real, ou na memória do real, na experimentação, ou na experiência, nem no ressentir-se das lembranças, o que seria então essa transcriação? Segundo Jean Luc-Nancy (2006) seria a imaginação que põe em movimento a imagem que já está lá, que não imagina simplesmente.

A nota insere, ainda, algumas características da pintura de Picasso e Braque, estendidas ao que se conjuga como as linhas gerais do cubismo: “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 lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes”.

O que significariam as subdivisões da arte em períodos ou escolas, ou até mesmo a separação não comunicante entre as artes, que fragmenta o seu estudo em modalidades exatas e distintas? As especificidades poderiam ser tidas como barreiras intransponíveis, e essas formalidades seriam éticas com os objetos de estudo? Não interessa responder a essas perguntas, mas identificar os pontos nevrálgicos nos silêncios do texto escrito. Ou seja, identificar o tema da influência e o desvio do precursor, o *clinamen*, assim como Harold Bloom propõe:

Demos então o salto dialético: em sua maioria, as chamadas interpretações ‘exatas’ da poesia são piores que erros; talvez haja apenas leituras distorcidas mais ou menos criativas ou interessantes, pois não é toda leitura, necessariamente um *clinamen*? [...] Nenhum poema tem fontes, e nenhum simplesmente alude a outro. Os poemas são escritos por homens; quanto maiores seus ressentimentos, mais impudente o seu *clinamen*. [...] Desistamos da fracassada empresa de buscar ‘compreender’ qualquer poema individual como uma entidade em si. Busquemos em vez disso aprender a ler qualquer poema como uma interpretação deliberadamente distorcida por seu poeta, *como poeta*, de um poema ou da poesia em geral de um precursor. (BLOOM, 2002, p. 92 – 93, grifos no original).

Tendo como base unicamente a materialidade textual de que se dispõe, observa-se que a criação de Manoel de Barros brinca com a questão da influência, “deliberadamente distorce” a questão da influência do primitivismo na arte moderna. Assim sendo, ao mesmo tempo em que teria tido contato com o pintor boliviano anteriormente à Picasso e o conseqüente efeito de contradição que, no texto, é gerado, ele coloca características do cubismo na boca de

Quiroga: “A minha cor é psíquica.” e “E as formas incorporantes”, o que, na verdade, vem a marcar o tema da angústia da influência, que é questão universal da criação artística.

Bloom (2002), citando o escritor francês André Malraux, embora vendo mais adequação ao tema da influência poética na máxima de Kierkegaard, de que o disposto para o trabalho cria seu próprio pai, ou seja, inventa sua própria influência, diz que: “‘O coração de todo rapaz’, [...], ‘é um cemitério no qual estão inscritos os nomes de mil artistas mortos, mas cujos únicos cidadãos de fato são alguns fantasmas poderosos, muitas vezes antagônicos.’” (BLOOM, 2002, p. 76, grifo no original).

O autor assim argumenta por querer afastar a aceção, que tem na influência poética um produto do iluminismo, do poder exercido por algumas mentes iluminadas. Foi trazida aqui a citação, primeiro pela explicitação da história cultural, nas alusões, no poema e na obra inteira do poeta, ou seja, os milhares de fantasmas, e depois, porque resta demonstrada também uma conjunção de influências acadêmicas e populares.

É isto o que um dos subtítulos do *Livro sobre nada - Os outros: o melhor de mim sou eles* - no qual o poema analisado se insere, diz. Ele mostra o eu espelhado nos outros, como acúmulo e não como escolha dos fantasmas mais poderosos. Aliás, as criaturas de Barros, que aparecem no restante dos outros poemas que sucedem o analisado nesse subtítulo, são todas impotências políticas, científicas e econômicas, e até mesmo artísticas: Mário-pega-sapo, em *Mário revisitado* (PC, 350), Antônio Ninguém, em *Elegia de Seo Antônio Ninguém* (PC, 351), Bola-Sete, em *Um filósofo de beco* (PC, 352), Arthur Bispo do Rosário, em *A. B. do R.* (PC, 352), e Andaleço, em *O andarilho* (PC, 353). Todos são mais facilmente identificados nas colônias do que nas metrópoles, são marginais às cidades e ao enredo da história tradicional, às discussões acadêmicas, e aos depositários da arte tida como tal.

Dessa forma, voltando à poesia, Manoel de Barros confessa que foi influenciado pelas lições da pintura primitiva de Rômulo Quiroga, ao invés de identificar-se diretamente com o cubismo. Da mesma forma que diz que Picasso foi influenciado pelas “formas bisônticas” da África, quando cita diretamente pintores cuja obra teve contato quando morou em Nova York¹², ele está confessando, também, a influência da pintura moderna. Isso demonstra a mistura do erudito e do popular, da arte e da cultura enquanto estratégia de sobrevivência, e

¹² ‘Melhor lembrança teve do ano em que, depois de visitar aldeias indígenas no Brasil e na Bolívia, foi para Nova York se educar. Visitou museus, onde, além de Klee, descobriu Picasso, Klimt e muitos outros; frequentou cinematecas, onde adquiriu gosto por Buñuel e Fellini; e leu os poetas americanos, como T.S. Eliot. “Mas eu já tinha meus preferidos antes.” Na Biblioteca Nacional, no Rio, lera Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Fernando Pessoa; entre os brasileiros, Drummond e Bandeira, uma de suas maiores influências.’ Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,manoel-de-barros-o-poeta-que-veio-do-chao,523717,0.htm>. Acesso em fevereiro de 2014.

aqui, a influência da pintura sobre a poesia. É também resultado da crítica à pintura acadêmica, com a demonstração da influência do que, definitivamente, não era considerado arte, quando mais, artesanaria, *naif* e arte decorativa.

Assim, o trabalho, a pintura de paredes, o acúmulo de coisas descartadas que, misturadas com algumas técnicas artesanais como o bordado, permitiu a entrada de Arthur Bispo do Rosário nos museus. O poeta não seria o resultado somente dessa confissão, e nem somente dos sentidos que apreendem o mundo exterior, mas também da busca da síntese de si no mundo e do mundo dentro de si, por isso, interpreta-se o que o poeta diz: “O melhor de mim sou eles”, como uma descoberta de si tão diferente da ideia que tinha de si mesmo que ele acaba conhecendo seus outros eus¹³, procedimento também descrito por Bloom:

Quando um poeta em potencial descobre (ou é descoberto por) a dialética da influência, descobre a poesia como sendo ao mesmo tempo interna e externa a si mesmo, inicia um processo que só acabará quando não mais tiver poesia dentro de si, muito depois de ter o poder (ou desejo) de redescobri-la fora de si. Embora toda essa descoberta seja um autorreconhecimento, na verdade um Segundo Nascimento, e deva, no puro bem da teoria, se realizar em perfeito solipsismo, é um ato jamais completo em si. Influência poética no sentido – espantoso, agônico, prazeroso – de *outros poetas*, sentida nas profundezas do quase perfeito solipsista, o poeta potencialmente forte. Pois o poeta está condenado a aprender seus mais profundos anseios através da consciência de seus *outros eus*. (BLOOM, 2002, p. 75, grifos no original).

Rômulo Quiroga era, antes de tudo, a influência do cotidiano, do ínfimo, do terceiro mundo, do latino americano, do trabalhador, e, mais especificamente, do pintor de paredes, que é figura destituída de arte, em uma visão preconceituosa. Assim, esse pintor de paredes, poderia utilizar mais profundamente as cores psíquicas exatamente por ser um processo não deliberado, ou seja, inconsciente. Possivelmente essa seja a razão da sublimação que o poeta faz da figura deste pintor, de que “Ele foi apenas e só uma paz na terra.” Dessa forma, o homem simples, ainda mais quando figura ficcionalmente na tessitura, ganharia vulto no gesto ingênuo ambicionado pelos artistas, assim como Barros ambiciona ser seus outros.

Uma das lições de Quiroga ensina que “A força de um artista vem de suas derrotas” de suas essências interiores. É possível aproximá-las, como explicação, para o porquê de o pintor usar a cor verde no rosto de um ancião, sendo, provavelmente, a quebra com o usual semiótico um dos aspectos que abriria novas possibilidades para a arte, assim como se vê nos versos metapoéticos anteriores: “A expressão reta não sonha.” e “Não use o traço acostumado.” Segundo Harrison (1998), a filosofia bergsoniana forneceu material para as

¹³ Pode-se relacionar essa pluralidade de eus em Manoel de Barros com uma de suas influências, ou seja, com a heteronímia pessoana do início do século XX.

ideias cubistas na medida em que considerava as essências interiores alternativamente às metafísicas, idealismos históricos e às noções de realidade. Assim, o termo cores psíquicas poderia ter sido utilizado nessa antítese ao usual, ou natural, como aquilo que pode ser apreendido pelos sentidos por ser exterior, podendo, o verde-esperança, pintar o rosto de um ancião como, também, pintou o rosto sofrido de uma das figuras femininas de *Les Demoiselles d'Avignon* – ver apêndice –, com traços de máscaras africanas:

Esses rostos são portadores de pelo menos duas referências possíveis. A primeira é às chamadas máscaras africanas ‘primitivas’ e às antigas cabeças iberas, como significantes de uma obsessão contemporânea entre os artistas com noções de ‘primitivo’ e, numa esfera mais ampla, das novas coleções e museus etnográficos como símbolos públicos do lado ‘benigno’ do colonialismo e do imperialismo. [...] A segunda referência tem relação com a primeira. Aqueles que voltavam de regiões ‘exóticas’ traziam doenças, entre as quais as sexualmente transmissíveis. As doenças venéreas eram levadas às colônias e disseminadas através de bordéis de estilo ocidental, cheios de mulheres locais, os quais eram muitas vezes criados para os agentes militares do colonialismo, e depois levados de volta para o país de origem. (HARRISON, 1998, p. 3 – 4, grifos no original).

Outra lição é a de que “Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.” Isso significaria a incorporação do sofrimento como base para a arte, e da arte para a vida, destituindo-a da retratação dos feitos heroicos dos colonizadores. O primitivismo traz a temática do colonialismo, que Barros coloca no contexto da cidade, com os andarilhos; da academia, com o filósofo de beco; do meio artístico, com o pintor de paredes Rômulo Quiroga e com o artista plástico Arthur Bispo do Rosário, todos latino-americanos.

Seria difícil aludir a uma pintura específica de Picasso, ou a um dos pintores citados na nota, o verde do rosto do ancião, sob pena de incorrer naquilo que Bloom adverte, de procurar a exata explicação e as fontes da poesia. Mas, em *Les Demoiselles d'Avignon*, uma das figuras femininas da direita está com o rosto/máscara pintado de verde, e a outra de azul. O verde, talvez, simbolizando a mesma inversão que foi vista no ancião de Quiroga, a esperança no rosto de uma mulher de bordel, passível de humilhação e de ser acometida por todo tipo de doenças, de fome, de sede, assim como, também, as personagens do primeiro livro de Manoel de Barros¹⁴, observadas nas condições de alvo do desejo masculino. A de azul marca o contraste da pureza moral feminina com a prostituição no contexto do colonialismo.

Em Paul Klee, por exemplo, pode-se citar a obra *Actor's Mask* (1924) do acervo do MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) – ver apêndice –, em que está centralizada uma máscara em verde craquelado com linhas vermelhas e amarelas, de diferentes espessuras,

¹⁴ Ver os poemas *Maria-Pelego-Preto* (PC, 22) e *Antoninha-Me-Leva* (PC, 29), do primeiro livro de Manoel de Barros: *Poemas Concebidos sem Pecado*.

dando formato aos seus relevos. A máscara tem ainda cabelos vermelhos e um chapéu de mesma cor. É interessante notar que as três cores que Barros cita na descrição dos materiais que Quiroga utilizava, são as mesmas três cores da máscara de *Actor's Mask*.

Isso não diz muita coisa, mas, Barros descreve o pintor boliviano como um “artista iluminado e um ser obscuro”. A máscara iluminada do artista poderia ser o esconderijo de uma alma atormentada, como em um dos versos/lições de Barros/Quiroga: “Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.”, sendo essa, mais uma alusão na obra do poeta à outra pintura de Klee, *The Twittering Machine* (1922) – ver apêndice –. A outra é o título de um poema que faz contraposição à V. *A máquina: segundo H.V., o jornalista* (PC, 139), no livro *Gramática Expositiva do Chão* (1966), o poema IV. *A máquina de chilrear e seu uso doméstico* (PC, 135).

A arte de Paul Klee fora considerada como “arte degenerada” (KLEE, 2001, p. 112) na Alemanha Nazista e, possivelmente, esses dois poemas de Barros contrapostos sejam também uma crítica ao nazismo e aos propagadores das ideias nazistas no Brasil – o integralismo de Plínio Salgado – no tocante ao que o racionalismo científico impôs ao ser humano como dogma. Outra aproximação poderia ser a obra *Introducing the Miracle* (1916) – ver apêndice –, também do acervo do MOMA, a qual tem guaches mais pastéis, e uma face, quase ao centro, de uma tonalidade de verde. Note-se que, no final da nota que antecede o poema, o narrador identifica em Quiroga os milagres de Klee, mas, insistindo na indefinição irônica do “salvo não seja”: “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.”. O verso/lição “Não use o traço acostumado.” também pode ser referência à Klee, quando este passou a pintar com a mão esquerda para desacostumar o traço.

Na sequência o poema diz: “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.” (PC, 349). Um diferencial entre o que acusavam o cubismo de fazer, de deformar a realidade, é presente em outra ideia do processo artístico que o cubismo praticava, nem um espelhamento inerte da forma dada por Deus, como o poema diz, nem uma deformação da realidade em um sentido puramente político, mas, “desformar”, o que implicaria em mudar a forma de ver o mundo, mudar o ângulo de visão, “transver”, ou seja, passar a criar algo que não tem forma, desmontar a realidade para criar algo novo. Dessa forma, a identificação da arte com o que já estava criado contribuía para que a leitura humana ficasse presa, não somente ao já dado, mas, ao já dado construído por outros. Presa ao que já foi naturalizado nas representações sociais,

sendo o que o cubismo, com as colagens – que influenciaram também a prática poética de Manoel de Barros, em uma espécie de colagem de versos – pretendia “Tirar da natureza as naturalidades.”, “desfamiliarizar” aquilo que de tão natural justificava a dominação:

A técnica da colagem cubista, que se diferencia tanto da arte acadêmica como da arte modernista inicial, torna-se assim uma forma de ‘desfamiliarização’.
(HARRISON, 1998, p. 102 – 103, grifos no original)

Desse modo, emprega-se o sentido que Blanchot (1987) utiliza para o papel da lembrança na criação artística: elas são necessárias para serem esquecidas, e para que no vazio desse esquecimento haja uma profunda transmutação. A experiência da cor pode brotar daí, desse contato com o ser interior que não se liga ao imediatismo dos sentidos, mas que é resultado da sedimentação de experiências e da sobreposição de sentimentos:

O Homem está ligado às coisas, está no meio delas e, se renuncia à sua atividade realizadora e representativa, se se retira aparentemente para si mesmo, não é para livrar-se de tudo o que não é ele, as humildes e caducas realidades mas, antes, para arrastá-las com ele, fazê-las participar dessa interiorização onde perdem seu valor de uso, sua natureza falseada, e onde perdem também, seus limites estreitos a fim de penetrar em sua verdadeira profundidade. (BLANCHOT, 1987, p. 147).

A obra de arte permite ver a realidade de outro modo, não por que ela direcione ao irreal, que é conceitualmente vago, mas, porque ela funde a experiência sensorial ao lado humano não visível, à interioridade, fá-la participar dessa interiorização na qual perde seu valor de uso, segundo Blanchot (1987). Ela permite achar familiar e aconchegante as coisas mais banais e inexplicáveis, que penetram a epiderme e percutem em paredes sobre as quais não se tem a clareza advinda dos sentidos, essencialmente voltados para o exterior que dá significações precisas.

Após citar Chagall, o poeta insere as possibilidades artísticas dessas múltiplas influências na produção do artista, ou seja, como se ele dissesse que depois de aprender tudo isso ele poderia agora produzir: “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.”. Termina, portanto, com um exemplo que retoma o uso da figura feminina¹⁵ no contexto da pintura

¹⁵ Quando Carpinejar (2001) tece crítica em relação à forma estereotipada que a mulher tem na obra de Manoel de Barros, investe-se de razão em partes, porque realmente a mulher não é protagonista como as figuras masculinas e, às vezes, é tomada como o objeto final de um desejo erótico, mas, sob a perspectiva do Professor Rauer Ribeiro Rodrigues, em *Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros* (2011), o retrato da mulher na obra do poeta não é unívoco, e coincide com uma realidade social de fronteira relativamente diferente dos centros urbanos mais desenvolvidos do país, nas quais as mudanças na configuração social

moderna, no colonialismo, com a figura da prostituta, que servia ao aparato da colonização, explicitando o tema do exotismo, e que poderia muito bem ser a construção imagética de um quadro de Picasso, por exemplo, como as pinturas que retratavam, nas linhas do cubismo, os bordéis da colonização francesa.

3.4 VORAGEM E VAN GOGH

Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor.

Baudelaire

Neste último tópico, a partir das análises dos poemas *Os girassóis de Van Gogh* do livro *Face imóvel* (1942) e *Infância* do livro *Poesias* (1947), além de outros trechos de poemas recortados do *corpus*, tencionou-se aproximar a tela voraz de Van Gogh à poesia de Manoel de Barros para além das citações textuais, ou seja, vendo afinidade entre suas práticas artísticas. Assim, buscou-se a biografia destoante de Van Gogh feita por Antonin Artaud, sob o título de *Van Gogh o suicidado da sociedade* (1987), e o estudo da técnica do pintor enquanto resultado de uma identificação com a natureza, feito por Ingo F. Walther no livro *Vincent Van Gogh (1853-1890): visão e realidade*. Teoricamente, procurou-se o trato de Blanchot (2005) sobre o canto sem significado como voragem, sobre o resultado da busca do artista como deserto e não um além maravilhoso, e sobre o caráter inconsistente das imagens, que deixam o artista atrás e não no centro delas. Além disso, foram importantes a abordagem do professor Renato Suttana (2009) sobre o caráter intransitivo das imagens na obra do poeta Manoel de Barros e o trecho em que a pesquisadora Fátima Cristina Regis Martins de Oliveira (2000) fala sobre o sujeito no período clássico.

O turbilhão inebriante das coisas que atraem, de qualquer forma, é atraído por outro abismo que está na íris, a qual abre caminho para um espírito inóspito e errante. Baudelaire, em *Sobre a modernidade* (1996), compara o artista ao convalescente e à criança, em suas incapacidades de controle ante ao que os atrai, e das sensações produzidas pelo contato com o novo: “É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 19). Manoel de Barros quer perder a razão das coisas para fazer jus ao que elas anseiam. Não é

normalmente são mais lentas. Dessa forma, entende-se que questões sócio-históricas precisam de uma abordagem mais exaustiva, quando são objetivadas, não sendo o caso desta pesquisa.

uma criança, mas, deseja olhar como uma criança é olhada, qual seja, atrair e igualmente ser atraído, e, nesse ato voraz, ter as palavras embaralhadas numa compreensão não razoável:

XIII

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. (PC, 302)

“Ser olhadas de azul” pode significar ter comunhão com algo que já absorveu e foi absorvido pelas cores celestes. O céu é azul porque o mar é azul, ou, é azul o mar porque esta é a cor do céu? Quem empresta a quem a sua cor, quem olha ou quem é olhado? Barros exemplifica com uma criança que é olhada de ave (Modo ave? Do ponto de vista da ave?), ou seja, olhada por quem já foi absorvido pela liberdade do voo e pelo vazio significativo do canto.

Ser olhado por alguém que absorve o vazio do céu. Seria isso o motivo da fala articulada, muitas vezes, perder o sentido ante o contato de um adulto com uma criança? Em *Escritura do desastre* – tradução de Eclair Antônio Almeida (no prelo) –, Blanchot fala do desastre como perda do abrigo separado do céu, de uma natureza consagrada, para uma união com o vazio: “‘O azul do céu’ é o que melhor diz o vazio do céu: *o desastre como retração fora do abrigo sideral e recusa de uma natureza sagrada.*” (BLANCHOT, no prelo, grifos no original); e, anteriormente, diz que uma tarefa da filosofia seria também o combate da razão contra a razoabilidade – “[...] la philosophie serait aussi le combat de la raison contre le raisonnable.” (*ibidem*). Assim, da mesma forma que Deus é tomado por um girassol nas telas de Van Gogh, a poesia de Barros quer se apropriar da instância vazia de Van Gogh, de sua voragem, de seu olhar virginal:

VIII

Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh. (PC, 301)

Nesse momento, seria interessante resgatar alguns tópicos da biografia, destoante, do pintor Van Gogh, feita por Antonin Artaud em *Van Gogh: o suicidado da sociedade* (1987), na qual, ao invés de propor a já batida analogia da arte com a loucura, o autor faz crítica à sociedade em que o pintor vivia, que o empurrou para uma fogueira inquisitória. A loucura imputada a Van Gogh é transferida para a sociedade na qual ele está imerso. Para Artaud, quem está enferma, quem delira, quem é desregrada, quem é desonesta, quem é hipócrita é a

sociedade. Seria essa a descrição de um Van Gogh criança, diante de uma sociedade carnalmente adulta e rigorosamente ordeira?

[...] a vida presente se mantém na velha atmosfera do estupro, anarquia, desordem, delírio, desregramento, loucura crônica, inércia burguesa, anomalia psíquica (porque não foi o homem mas o mundo que se transformou num anormal), de assumida desonestidade e de hipocrisia insigne, porcalhão desprezo por tudo quanto exhibe raça, reivindicação de uma ordem baseada por inteiro no cumprimento de uma injustiça primitiva, de crime organizado enfim. Isto corre mal, porque a consciência enferma tem interesse em não sair da sua enfermidade nesta hora capital. Por isso uma sociedade degradada inventou a psiquiatria para se defender de certa lucidez superior cujas faculdades de adivinhação a incomodam. (ARTAUD, 1987, p. 9).

É importante lembrar que Foucault (2002) via, na identificação da loucura com a revelação de verdades maiores, um dos fatores de separação e rejeição que isolava os ouvidos da sociedade do exercício da escuta, ou seja, no deboche e no profeta louco eram colocados os motivos para não se ouvir, caricaturalmente, uma razão mais razoável, uma verdade mascarada que tinha palavras somente nos teatros.

Foucault (2002) ressalta a atitude da sociedade em sua contraditória acusação, invertendo os polos no cinismo, que é quase como dizer, com meia boca irônica: Não! São vocês que estão certos, mas nos deixem aqui em nosso papel, vocês já têm a verdade, deixem-nos com o discurso.

Então, nessa mesma linha, embora Artaud (1987) reconhecesse em Van Gogh a denúncia contra a loucura da sociedade – talvez uma fala de identificação, já que ele mesmo sofreu as exclusões do discurso –, argumenta que o pintor não era louco. Era, em suas pinturas, contraponto inconsciente às instituições, à medicina, à psiquiatria, que, segundo ele, não passavam “[...] de um reduto de gorilas obcecados e perseguidos, eles próprios, e que a disfarçar só têm estados de angústia e sufocação humanas os mais assustadores, uma terminologia ridícula, digno produto de seus miolos podres” (ARTAUD, 1987, p. 11). Van Gogh, nesse sentido, era um alienado, tendo em vista que o polo da alienação é o próprio polo da desestabilização da experiência, em Artaud, ou seja:

[...] um homem que preferiu ficar doido, no sentido em que o entendemos socialmente, a rejeitar uma certa ideia superior de honra humana. Por isso a sociedade mandou estrangular nos manicômios dela todos aqueles de quem quis livrar-se ou defender-se, por recusarem ser cúmplices, com ela, de certas e altíssimas indecências. Porque o alienado também é o homem que a sociedade não quis ouvir e pretendeu impedir de dizer insuportáveis verdades. (ARTAUD, 1987, p. 13).

O eu lírico de Manoel verseja sobre sua alienação como um vestir-se da natureza, que é como um despir-se da roupa/razão em sua honra superior. Como habitar o escuro, em seu medo da normalidade lúcida. Como o medo de perder o olhar infantil e as águas turvas do pensamento, no qual não se pesca com iscas, varas, ou redes teóricas, mas, com as próprias mãos, participantes ativas e despidas de suas luvas/culpas. O medo da lucidez é a coragem – que não julga ser corajosa –, de sujar as mãos na terra, de cortar a própria pele, de ser mordido pelos dentes afiados da floresta, de ser confundido com as árvores. De perder os traços distintivos de humanidade. Ele diz:

IX
 Eu sou o medo da lucidez.
 [...]

 Eu via a natureza como quem a veste.
 [...]

 Peguei umas ideias com a mão – como a peixes.
 [...] (PC, 266)

Desse mesmo modo, seria impossível ler as impressões de Van Gogh sobre o mundo, interior e exterior, de uma forma objetiva, e também sobre essa sociedade em que Artaud (1987) o enquadra, e da qual Barros pretende se exilar, unindo-se à natureza, na poesia. Essa leitura participa da própria sociedade em que Artaud estava inserido. Se viam em Van Gogh um louco, provavelmente, em Artaud também, em sua própria percepção. Então, a crítica social, na obra de Artaud e nas telas de Van Gogh, como são vistas pontualmente incisivas também nos poemas de Barros, seriam participantes de um grito involuntário, mudo, por inclusão, por imersão do diferente no seio do mundo, pela colagem e interpenetração de noite e dia, como acontece na natureza, com sombras povoando o dia, e luzes, o escuro da noite.

Artaud (1987) chama a atenção para a inteira falta de propósito ao se tentar descrever os quadros¹⁶ de Van Gogh depois das explicações secas, simples e objetivas das cartas do pintor, o que elimina qualquer teorização definidora, porque o que se quer estrutural já foi feito, não havendo como pintar novamente a natureza, ao modo de Van Gogh. Antes, considera o fato de que ele:

[...] reinventariou a natureza, fê-la como que retranspirar e suar, espirrar em feixes nas telas, em molhos como que monumentais de cores, a secular moagem de elementos, a assustadora pressão elementar de apóstrofes, estrias, vírgulas, barras, cujos naturais correspondentes já não podemos depois dele acreditar que estejam por fazer. E através de quantos acotovelamentos reprimidos, encontrões oculares bem

¹⁶ Neste tópico, relacionando Van Gogh a Manoel de Barros, não se apresenta nenhum quadro específico do pintor, por isso, colocou-se no apêndice alguns quadros que podem ser consultados à medida que o texto segue.

imitados, pestanejares retirados do tema, tiveram as correntes luminosas das forças que trabalham a realidade de demolir a barragem antes de serem reenviadas enfim e como que içadas à tela e aceites? Não há fantasmas nos quadros de Van Gogh, nem visões, nem alucinações. Aquilo é a tórrida verdade de um sol às duas horas da tarde. (ARTAUD, 1987, p. 33-34).

Ele ressalta, aqui, o caráter simples do olhar estrito de pintor, que vê e passa à tela até as deformações causadas nas imagens geradas pelo sol escaldante que queima a lente do ar, e as rarefações do ar causadas pelo vento, que também criam e alteram as formas por trás da lente. No entanto, talvez essa seja uma leitura distinta do olhar de Van Gogh, pois, provavelmente, ele só via e pintava, sem se preocupar em representar fenômenos físicos e as propriedades físicas da matéria. A miragem é ali, possivelmente, as imagens trêmulas causadas pelo sol. Ou seja, sua pintura não é, também, uma experiência gráfica nas condições ideais, ela é “[...] a natureza nua e pura vista exactamente como se revela quando sabemos chegar-lhe de muito perto” (ARTAUD, 1987, p. 35).

O autor fala, também, dessa sementeira sulfurosa que eram as obras de Van Gogh. As pétalas de seus girassóis são como línguas de fogo, não exatamente detalhadas como numa pintura realista, ou, dizendo de outra forma, aquilo que é impresso no olhar do pintor holandês não está circunscrito a um esboço, determinado por linhas, do girassol símbolo, *mimésis* da natureza, embora o contato com o ordenado Gauguin trouxesse o contorno para sua pintura. Ainda assim, o seu pincel pode deixar fagulhas de fogo para além da pétala, pode deixar no meio do fogo suas linguetas verdes e azuis:

[...] com a cor apanhada como sai espremida do tubo, com a marca dos pelos do pincel como que uns atrás dos outros, com o toque da pintura pintada, como que distinta no seu próprio sol, com o i, a vírgula, o ponto da ponta do pincel enroscada na própria cor esmerada que espirra em fagulhas, que o pintor doma e redobra de todos os lados, o maravilhoso é este pintor só pintor também ser, entre todos os pintores-natos, o que mais nos faz esquecer que estamos metidos com pintura, com pintura a representar o tema que ele escolheu, e à nossa frente, em frente da tela fixa, faz surgir o enigma puro, o puro enigma da flor torturada, da paisagem rasgada, laborada e por todos os lados comprimida pela bebedeira do seu pincel. (ARTAUD, 1987, p. 42).

Walther (2012) também aponta para os empastamentos, a desordem e a intensidade luminosa das obras do pintor:

Um quadro de Van Gogh como a Natureza-morta: Jarra com Doze girassóis, [...] de agosto de 1888, rebusca exactamente essa essência do que é representado. As flores são captadas com rigor minucioso, porém, os empastamentos, as folhas desordenadamente estendidas para fora, a intensidade luminosa que ressalta perante o azul-claro do plano de fundo dão à composição um significado que ultrapassa a mera retratação de flores. Esses girassóis respondem pela imaginação do pintor, pela

sua identificação com elas, por qualquer profunda mensagem que elas parecem sugerir-lhe. (WALTHER, 2012, p. 41).

Ou seja, sua pintura não é uma forma de generalização denotativa do real visto. Van Gogh amplia a realidade, voltando atrás na representação. Ele está constantemente dizendo o porquê de chamarem aquela flor pelo nome do sol, o porquê delas quererem virar-se ao sol, talvez ao seu espelho, o que é uma questão posta no interstício entre as linguagens artísticas, e não uma recuperação histórica do sentido do substantivo girassol. Sustenta-se, aqui, a ideia de que o fogo seja um elemento que permeie a obra de Van Gogh, como diz Artaud, “No momento em que escrevo estas linhas vejo o rosto vermelho de sangue do pintor chegar-se a mim numa muralha de girassóis saqueados, num formidável incêndio de carvões de jacinto opaco e erva de lápis-lazuli” (ARTAUD, 1987, p. 38). Da mesma forma, Nery Nice Biancalana Reiner (2006) vê uma aproximação entre o pintor e o poeta abordados neste subtópico, como elementares e convulsionados:

Os sinais de fogo são impressos, em Van Gogh como um toque quente, em cores vermelhas, em tons de laranja e, principalmente em amarelo. [...] Sua flor preferida, o girassol, busca avidamente virar seu disco açafrao em direção ao astro-rei. Manoel de Barros também, como o pintor holandês, ama a luz, o fogo, o sol, o amarelo. A luz inunda sua obra entremeada pelas águas do Pantanal. (REINER, 2006, p. 25).

Algumas das impressões de Van Gogh parecem mesmo ter passado pelo filtro do fogo antes de serem pinceladas em seus quadros. O fogo, posto entre o olhar e o objeto/paisagem, deforma-os, entorta-lhes a silhueta, queimando o ar, altera constantemente a lente entreposta, causando esse efeito de várias distorções na imagem, como já se viu. Em Barros pode ser que se queimem os verbos e entortem as línguas, no abandono que deixa as coisas fundirem-se à natureza:

O ABANDONO

O mato tomava conta do meu abandono
A língua era torta
Verbos sumiam no fogo
[...] (PC, 160)

Van Gogh também é posto nessa fogueira que consome homem e natureza como igualmente combustíveis. A fala some no fogo. Seus girassóis ardentes, que são todos os sóis que queimam as suas telas, seriam o próprio fogo que salta para queimar sua mão, em seu

esforço de ser tocado tão intimamente por ela, como uma criança que não distingue os perigos do fogo, contrastando-o com a vida costumeira e civilizada que rouba a pulsação:

O esforço principal de Vincent era aproximar-se tanto quanto possível da natureza. Através de toda a sua vida o acompanha esta relação direta, erótica para com a natureza: ‘Não é tanto a linguagem do pintor, como é a da natureza que se tem que escutar’ Captar esta força vital era a intenção primária da sua pintura que devia atingir a ‘raiz ou o princípio das coisas’. Van Gogh queria penetrar na vida tão profundamente quanto possível e, por assim dizer, sentir-lhe a pulsação. Como meio ideal de representação tinha descoberto a cor e a vida própria dela. Ele usava-a de maneira que ela vivia por si mesma e, portanto, adaptada da melhor forma a tornar visível o princípio da vida. O conflito com a cor era por ele entendido, não como simples teoria de uma técnica de pintura especial, mas sempre como a luta por um meio adequado a um objetivo intelectual e anímico. (WALTHER, 2012, p. 65, grifos no original).

Isso foi algo que Artaud (1987) também já tinha identificado, ou seja, era a visão do pintor, sua alma posta escancarada na mesa de dissecação, de alguém que já estava morto para este mundo e, por isso mesmo, via de outro lugar, que não os sentidos frios. Via de dentro do corpo que era o túmulo da alma. Morreu antes de viver, como disse Artaud (1987):

As pinturas de Van Gogh por que me dão esta ideia de as vermos como que do outro lado do túmulo de um mundo onde os sóis no fim das contas terão sido tudo o que alegremente andou à roda e se acendeu? Pois o que vive e morre nas suas paisagens convulsionárias e nas suas flores não é história inteira de tudo aquilo que um dia se chamou alma? A alma que deu ao corpo a sua orelha e Van Gogh restituiu à alma de sua alma, uma mulher para dar corpo à ilusão sinistra. (ARTAUD, 1987, p. 42 - 43).

Van Gogh estava rodeado de ideias circulares, os moinhos de vento, as rodas d’água e o próprio sol. Seria isso o canto das sereias, a voragem do canto sem significado que pretendia atraí-lo? Aquelas paisagens teriam provocado essa música, aquém da harmonia, aquém do que é racionalmente harmonizado pelo homem? De fato, Artaud percebeu também essa música, até nos temas dos quadros, aparência objetiva que guardava, porém, algo do uivo, do grito doloroso da roda e do gemido das casas atormentadas pelo vento:

Não, nos quadros de Van Gogh não há fantasmas, nem drama, nem assunto, direi mesmo objecto, porque o tema em si mesmo o que é? Senão qualquer coisa como a sombra de ferro do molete de uma indescritível música antiga, como o leimotiv de um tema em desespero como o seu próprio assunto. (ARTAUD, 1987, p. 35).

No poema XIV, do subtítulo *O Guardador de Águas*, do livro homônimo, Manoel de Barros cita em epígrafe um ditado popular: “Tapera falou, tem assombração.”, e versa: “Suporte de uma tapera é o abandono.” (PC, 247). Esses trechos mostram o que ganha vulto

por estar no isolamento, assim como o terreno abandonado que ficava atrás do muro, no poema *O muro*, que para uns era a própria exuberância da mente humana, inventiva de um pomar misterioso, enquanto para o eu lírico era o próprio abandono. Dessa forma, faz parte de sua didática da invenção *Botar aflição nas pedras (Como fez Rodin)*. (PC, 302), ou ainda, harmonizar os conflitos com antíteses, como Baudelaire o fez em *Flores do Mal*, segundo Manoel de Barros (PC, 340).

O que gerou as voragens nos céus de Van Gogh? Não seria a atração pelas pedras caladas, pelas flores antitéticas e pelos céus infinitos? O céu seria aquele imenso manto azul, ou o buraco negro da indefinição, o mistério irreconciliável, improdutivo, que absorve o navegadores – metáfora do artista –, como homens do risco? O artista não seria, portanto, aquele que, como os navegadores, teima em deixar a âncora dentro do barco e segue viagem em direção ao perigo?

Blanchot (2005) disse que o canto da sereia atraía o navegador para um alvo inatingível, para um objetivo enigmático que, no entanto, podia ser menos prodigioso que o lugar de onde partira, podendo encontrar no alvo um deserto, como se tivesse involuído, e estivesse à espera, aquém:

Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer. Não devemos esquecer que esse canto se destinava a navegadores, homens do risco e do movimento ousado, [...]. Estranha navegação, mas em busca de que objetivo? Sempre foi possível pensar que todos aqueles que dele se aproximaram apenas chegaram perto, e morreram por impaciência, por haver prematuramente afirmado: é aqui; aqui lançarei âncora. Segundo outros, era, pelo contrário, tarde demais: o objetivo havia sido sempre ultrapassado; o encantamento por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles mesmos, a seu canto humano e até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além só representava um deserto, [...]. (BLANCHOT, 2005, p. 8).

Portanto, acredita-se que, para além da obviedade das citações textuais do pintor na obra do poeta Manoel de Barros, vê-se mais coisas em comum entre os dois, embora não se possa fazer uma simples associação biográfica. Em seus poemas vê-se um olhar extremado e erótico para com a natureza, como no verso: “Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem” (PC, 390), no qual o poeta entorta a linguagem na tela da poesia, não somente pela utilização do verbo, mas, pelas escolhas lexicais de uma linguagem que não pretendia se afastar da fala do povo brasileiro. Observe-se a intertextualidade apresentada no poema *Os Girassóis de Van Gogh*:

OS GIRASSÓIS DE VAN GOGH

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. (PC, 36)

No presente poema, o eu lírico, ao que parece, anda por um corredor de museu observando quadros. É como se cada verso aludisse ao título de uma obra. Os versos dos poemas têm estrutura semelhante aos títulos dos quadros de Van Gogh, com a diferença de que os títulos das obras do pintor são imagens diretas (*Two Peasant Women Digging in Field with Snow*, *Peasant Burning Weeds*, *Road with Cypress and Star* etc). Os versos são introduzidos por “Hoje eu vi”, como se o poeta, ou quem olha, estivesse descrevendo o que via, aproximando a experiência literária à pintura, ou, à atividade de observação. Embora, também, cada verso pudesse ser um canto, um gemido inexprimível, mediado pelo olhar do poeta para os quadros e suas legendas, não necessariamente somente quadros de Van Gogh. O último verso, porém, é uma referência explícita, uma espécie de salvação, de iluminação pela vivacidade da natureza retratada nos girassóis do pintor.

Algumas vezes, o eu lírico é atraído para o canto, em outras, é como se estivesse com o fio de Ariadne nas mãos, com imagens mais diretas. E, ao final, é como se ele visse mediado pelo túmulo, como já se mencionou, num ciclo de morte em que, agora, ele via como Van Gogh viu, a nudez do mundo convulsionada nos girassóis ardentes, chamadas que o consomem e, por isso, salvam. A imagem pintada nos quadros punha a alma na mesa de dissecação, diferente das imagens diretas dos títulos (*Four Cut Sunflowers*, *Two Cut Sunflowers*, *Three Sunflowers in a Vase*, *Still Life – Vase with Five Sunflowers*, *Still Life – Vase with Twelve Sunflowers*, *Still Life – Vase with Fifteen Sunflowers* etc).

Van Gogh, repetindo o comumente utilizado na pintura, de titular as obras com indicações claras, talvez quisesse, a seu modo, marcar oposição nos quadros às limitações da linguagem castradora, o que se aproxima muito das concepções poéticas de Manoel de Barros. Uma experiência, agora, na linguagem escrita, que ampliasse o mundo para além do possível, para o possível não visto, ou, aquém, voltando atrás para observar melhor, parando, ao invés

de avançar, vivendo a paralisia do tempo no dia, espaço da rapidez, da ciência, do progresso e da guerra.

Outra possibilidade de tal poema parte do fato de que, nas primeiras duas estrofes, quem olha vê figuras humanas: soldados, crianças, mulheres e homens, todos retirando da vivência sua parcela de salvação (cantando por estradas de sangue, frescura de manhãs, mastigando as esperanças mortas, ao crepúsculo, recebendo o amor no peito, recebendo a guerra, o pranto como balas no peito). Mas, na última estrofe, as figuras centrais são os girassóis ardentes de Van Gogh. Quem olha vai acumulando imagens instáveis de esperança e desesperança de outros, mas, por uma epifania da natureza, pode erguer a cabeça ante a dor acumulada.

Essas acepções não significam atribuir à poesia, ou, à arte, um papel de redenção, e, de certo modo, um papel político. Talvez, o que aconteça na poesia de Barros seja a reinserção do homem no seio da natureza voraz, resistência à hiperprosa ordenada que promete um final glorioso para a humanidade pela eliminação do desconhecido, pela supressão do que inspira medo. Morin (2002) atribui ao poeta “[...] uma competência total, multidimensional, que concerne à humanidade e à política, mas não pode se deixar submeter à organização política. Sua mensagem política implica ultrapassar o político.” (MORIN, 2002, p. 39). Desse modo, a poesia só se evidencia ante a existência do prosaico, não em sua eliminação.

Em um outro verso de Manoel de Barros há, da mesma forma, um incêndio de girassóis vivenciado no âmago da natureza: “Vi um incêndio de girassóis na alma de uma lesma.” (PC, 278). Que experiência é essa? Se fosse o corriqueiro de uma lesma escorregando por um dentre os girassóis de um coletivo, a alma dessa lesma estaria impregnada pelo ver, pelo sentir, pelo roçar, pelo ofuscamento dessas inúmeras estrelas/flores, sem, porém, precisar do pensamento. O girassol que ilumina a alma não é a representação da idade das luzes, que só ilumina, nesses termos, a alma de um homem completo, e não de uma lesma ou de uma criança.

Em outros poemas de Manoel de Barros, observa-se a página do livro carregada de visualidade e de aproximação com a natureza, e com a mesma ideia de que cada verso, ou cada estrofe, nesse caso, com o acúmulo de imagens, alude a uma imagem, inclusive a naturezas-mortas em um processo intransitivo de volta e revolta:

INFÂNCIA

Coração preto gravado no muro amarelo.
A chuva fina pingando das árvores... pingando das árvores...
Um regador de bruços no canteiro.

Barquinhos de papel na água suja das sarjetas...
 Baú de folhas de flandres da avó no quarto de dormir.
 Réstias de luz no capote preto do pai.
 Maçã verde no prato.
 Um peixe de azebre morrendo... morrendo em dezembro.
 E a tarde exibindo os seus
 Girassóis aos bois. (PC, 81)

Sobre o caráter intransitivo das imagens na obra de Manoel de Barros, Suttana aborda em seu livro *Uma poética do deslimite* (2009):

Compreenderemos a gratuidade/intransitividade se a pudermos ver como uma forma de surpreender nas coisas o que elas têm de irredutível ao cálculo e à ordenação, na sua plena novidade. Ordem e cálculo implicam, até certo ponto, esforços de mover e posicionar os seres segundo certas regras, reduzindo-os a denominadores que deem acesso às suas posições. Na intransitividade em que se dão, as coisas se mostram infensas à redução ordenadora. (SUTTANA, 2009, p. 72).

A criança/poeta, numa tarde levemente chuvosa, olha para dentro da casa e para fora. Dessa janela aberta para o passado ela vê o coração preto que o tempo imprimiu no muro amarelo. Perde-se na longa duração dos três pontos que a fina chuva dá ao poema, e esse tempo sem o tempo, de uma solidão essencial, permite a ela ver o regador, e não só vê-lo, mas identificar-se com o seu sono profundo, deitado de bruços no canteiro. Ele vive a transparência irreal dada pelas imagens gravadas no ser, o passado e o presente, os barquinhos da infância navegam pelas águas escuras daquela chuva/lembrança, misturando o interior ao expressivo, num mesmo movimento que se vê no poema *Noturno do filho do fazendeiro* (PC, 41), quando a criança/eu lírico, embalada nos braços e no cantarolar da mãe, vai e volta na indefinição das lembranças: “Ia até a infância e voltava.”. Em Blanchot, sobre a solidão essencial que coloca o leitor atrás do ser e não no centro, nota-se que as imagens advindas dessa experiência do não-ser fundam uma irrealidade extremamente lenta, mas feliz:

Assim, a imagem preenche uma de suas funções, que é a de apaziguar, de humanizar o informe não-ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser. Ela limpa-o, torna-o conveniente, amável e puro, e permite-nos crer, no âmago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal. [...] Mas, quando estamos diante das próprias coisas, se fixamos um rosto, um canto de parede, não nos acontece também abandonarmo-nos ao que vemos, estar à sua mercê, sem poder algum diante dessa presença, de súbito estranhamente muda e passiva? É verdade, mas é que então a coisa que fixamos mergulhou na sua imagem, é que a imagem uniu-se a esse fundo de impotência onde tudo recai. (BLANCHOT, 1987, p. 256-257).

O eu lírico está à mercê dessas imagens de que Blanchot fala, como que na impotência de vê-las sem, no entanto, refletir-se nelas. Ele não observa a si nas imagens, tão somente participa desse fundo escuro que os funde, todos, no poema, até a impotência do ser. O pintor dessa cena infantil está ali aquém do quadro, não está nomeado e não aparece na cena, senão pelas imagens que vê, e, embora o pai esteja ali, não está presencialmente, só réstias de luz iluminam alguma lembrança da pessoa que usava o capote preto, como nos temas mal iluminados da fase holandesa de Van Gogh, a exemplo da cena familiar de *Os comedores de Batatas* (1885) – ver apêndice –, ainda não participante de uma explosão de cores, mas, absorvendo o máximo da luz da cena.

Embora a palavra gravado possa testemunhar uma técnica artística, ela pode, ainda, estar falando a respeito do processo lento que o entalhe do muro, sob as intempéries, faz na alma de uma criança. Esse processo expressa a *involução* do público da arte, ou seja, uma criança distinguindo um coração das formas abstratas de um muro e, no final, o tempo expondo o seu intenso e luminoso trabalho artístico aos ruminantes. Vê-se, ali, os bois que só vivem na audiência da morte, sem, no entanto, darem-se conta de que os corvos os espreitam. A onipresença do urubu poderia ser a versão pantaneira para os corvos que se observa em uma das últimas telas de Van Gogh, a tela *Wheat Field with Crows* – ver apêndice –, mostrando que, na natureza, não há temor da morte. Essa morte habita o mundo indistintamente, como nesse verso de Barros: “De outro modo, urubu é onnipresente. Está em qualquer árvore do mundo em que debaixo dela um bicho morre” (PC, 229).

Nessas reflexões, não se quis apresentar uma forçada identificação das inspirações dos versos de Manoel de Barros, mas, possibilidades de ligação entre ele e Van Gogh, principalmente, no modo como conceberam suas práticas artísticas, diluindo a imagem do sujeito consciente, capaz de ordenar o mundo, em um homem dessubjetivado, que não controla a realidade. Antes, um homem que não faz distinção entre o trabalho criador e a própria natureza. Oliveira (2000), discorrendo sobre a ideia de sujeito no período clássico, diz que:

A subjetividade é conferida pela capacidade humana de ordenar o mundo. Ser é representar: o humano se define pela capacidade de representar o mundo e a si no mundo, reconhecendo-se como imagem ou reflexo. O sujeito clássico é, portanto, reflexivo. Não possui corpo: é um universal, compara-se com a infinitude divina. Para o pensamento dos séculos XVII e XVIII, a finitude era uma característica negativa. Ela confinava o homem a viver como animal e o afastava do conhecimento absoluto. (OLIVEIRA, 2000, p. 11).

Ao contrário do sujeito reflexivo clássico, descrito por ela, o homem dessubjetivado consegue reunir apenas fragmentos do quebra-cabeça, ou da boneca fraturada da infância, “sem pé nem cabeça”, como se pode, em paráfrase, ver num verso do poema *Encontro de Pedro como o nojo*: “Pensou em plantar uma árvore. Em pensamento viu-se desmembrado, seu corpo espalhado nos pedaços de um espelho.” (PC, 88).

Em Van Gogh e Manoel de Barros permanece a ideia do homem integrado à natureza, não imune às suas turbulências e distúrbios, e não completamente cômico de seus processos e efeitos. Um homem que vive a morte, e não reflete sobre ela para espantá-la de seu horizonte, como quem tenta afastar as hienas que rodeiam um animal moribundo, sozinho ante aos que pretendem dissecá-lo e ante ao sol que lhe toma as últimas gotas de suor. Cita-se aqui um trecho em que Blanchot (2005) fala do deserto, para falar desse abandono, ou seja, lugar onde nenhum avanço seria possível, onde o vivente é engolido pela crueza da solidão:

[...] tarde demais: o objetivo havia sido sempre ultrapassado; o encantamento por uma promessa enigmática, expunha os homens a serem infiéis a eles mesmos, a seu canto humano e até à essência do canto, despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso, e esse além só representava um deserto, como se a região-mãe da música fosse o único lugar totalmente privado de música, um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto. (BLANCHOT, 2005, p. 8).

Para finalizar, recorre-se a um trecho do poema *O muro*. O muro/ritornelo, deserto e abandonado, posto no caminho do eu lírico, o muro do poema, pode ser visto como metáfora da linguagem, de uma linguagem que “Não possuía mais a pintura de outros tempos”. De uma linguagem que não era mais de predominância romântica, maravilhosa e misteriosa, mas, também, de barroca valorização do feio, sujo e abandonado: “[...] Dos meus amigos de infância, um dizia ter violado tal segredo, / E nos contava de um enorme pomar misterioso. / Mas eu, eu sempre acreditei que o terreno que ficava atrás do muro era um terreno abandonado”. (PC, 40)

Porém, o entulho que é deixado nos baldios, como percebeu-se, pode trazer uma gama de cores imensa, separadas pelo prisma do olhar, ou, homogêneas, na aceleração da palheta de cores e na ausência completa de luz. O menino que tem o olhar vazio pode, portanto, aproveitar essas cores, porque seu olhar não está preenchido da potência de si mesmo, da autoafirmação adulta. Sem o medo do misterioso ele entra em contato com o mistério e com o próprio medo, descobrindo que aquele lugar é prosaico e poético ao mesmo tempo. É confronto entre sonho e realidade física, entre o misterioso e o revelado, como aborda Almeida (2006) sobre a poesia de Radovan Ivsic: “[...] a surrealidade da poesia de Ivsic

estaria na simultaneidade espaço-temporal de uma natureza que se desdobra num mundo onírico.” (ALMEIDA, 2006, p. 14). O abandono confere ao terreno uma condição ao mesmo tempo misteriosa e corriqueira, transitória entre o deserto e a miragem, da mesma forma que acontece com a poesia de Barros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a poética de Manoel de Barros seja *vaga-lúmica*, ou, por outra palavra, dinâmica, tendendo à indeterminação de efeito, ora rareando luz, outrora iluminando pontos de compreensão, ela não pede para ser compreendida: “Poesia não é para compreender mas para incorporar” (PC, 178). Essa afirmação é compreensiva como manifestação de autoria, e, mesmo que possa trazer receio ao crítico, foi feita em um contexto poético, ou seja, no seio da poesia. Portanto, não é vista como desautorização da leitura crítica, mas, talvez, como alerta de incompatibilidade entre o sensível, que é o entendimento do corpo, e o inteligível, que é o entendimento do espírito, em seus isolamentos extremos. Não significa dizer, desse modo, que Barros desautorize o raciocínio, e nem, que não o utilize em sua poesia. O que foi percebido, aliás, é o contrário disso, uma poesia constituída também como metapoesia, como reflexão sobre a prática do poeta.

Em suma, o objetivo geral da dissertação, de buscar na poesia de Barros o olhar da inexperiência infantil enquanto ampliação de possibilidades no manejo com a palavra, acredita-se, foi alcançado, dentro dos limites propostos.

Identificou-se características atribuídas a esse olhar infantil: como seu caráter vazio que atrai tudo à volta e que não se furta, pelo medo, aos estímulos sensoriais. Encontrou-se seu caráter defeituoso, vesgo, torto e parabólico, ou mesmo, sua característica de olhar demorado, que perde a noção do tempo. Reconheceu-se equivalências: com, por exemplo, o olhar descerrado de pálpebras do artista e o olhar do doente, que possuem um profundo interesse pelas coisas, e, com “pessoas esquisitas loucos e bêbados” etc. Percebeu-se lugares que figuram o olhar infantil: o quintal da infância que produz resquícios de memórias infantis, reminiscências e fantasmas da tenra idade, o reino interior da despalavra em seu exílio do acabamento racional, que equivale aos lugares ermos, e as ruínas de guerra que fumam silenciosamente.

Observou-se contrapontos a esse olhar: na visão adulta e no olhar da ciência, que manifestam seriedade e objetivam manter a língua nacional sem máculas, que têm vontade de apreender a totalidade para exercer domínio, e que não brincam e não adivinham. Reconheceu-se contradições que o destacam, como o silêncio e a morte, pedras falando da condição humana, a música no andar torto de um homem e manchas escuras que falam da origem do universo. Notou-se, também, fusões permitidas por esse olhar aprendiz: de experiências sensoriais na palavra, de desenhos com a voz, de restos em um ritual que traz vivacidade de cores à obra poética, de influências primitivas e modernas, tintas e versos, em

uma expressão voraz da natureza, de um coração preto com um muro amarelo, e, enfim, de homem e natureza no espaço da linguagem artística e de “palavras imagens cores sons” no olhar infantil que figura essa prática. Além disso, encontrou-se outros exemplos de cada ponto proposto na obra poética de Manoel de Barros, tanto dispersos no texto, que não foram exemplificados nesta conclusão, como também outros não inseridos no corpo desta dissertação.

Ressalta-se que sem o aporte teórico não se chegaria a essas conclusões, pois ele permitiu a visualização da relação entre livro e obra presente na literatura, verificando-a *in loco* no *corpus* proposto. Além disso, oportunizou uma leitura ética do material analisado, sem a pretensão de esgotamento, mantendo as condições de sua inacessibilidade, nas palavras de Agamben (2007).

Para Barros, o trabalho poético consistiria na ampliação das possibilidades criativas pela incorporação do que é impuro e excluído. A impureza da língua, o retorno à linguagem e construção sintática infantis, além dos erros que a criança comete na fase de formação de suas faculdades argumentativas racionais, o coloquial na língua e as construções frasais de quem não passou pela educação formal seriam material para a poesia. Por não terem sido ainda acostumados ao uso normal, ou normatizado, da língua, a criança e os não alfabetizados teriam a capacidade de renovar a língua, e o escritor poderia recuperar essa capacidade em nível criativo. Essa perspectiva vai além do registro das contribuições da fala popular para a língua portuguesa, mudando o foco para o que a crença em um sistema linguístico fechado, como participante de um quadro maior, a supervalorização da cultura letrada em detrimento da cultura popular, refletiria. A saber, a restrição das possibilidades criativas do sujeito, na medida em que este acaba por assimilar os receios da sociedade.

Na pintura, o traço desacostumado, o qual Barros aprendera de Quiroga, também se refere a esse olhar não acostumado com o mundo, olhar que “transvê” a natureza, que absorve tudo em seu receptáculo cheio de “nada”, cheio do “ermo”, do vazio em que cabem muitas coisas. Presencia-se nos poemas e trechos de poemas recortados do *corpus* que o poeta revela o traço identitário que persegue, a visão torta de alguém consciente de ser inacabado, que só produz algo inacabado, alguém que não alcança a fase adulta, que é símbolo de conclusão e apogeu. Barros reconhece em si o olhar “estrábico” da criança. O olhar que diz e desdiz de sua forma de fazer poesia, derrubando seu próprio castelo de cartas, em um processo de desconstrução consciente, como se viu, que pode ser anseio por renovação, por ver todas as cores que se apresentam sem o medo do ofuscamento, mesmo que pelo constante paradoxo que demonstra. É o próprio Barros, que quer ser amálgama do barro inicial, quem sustenta

essa desconstrução, pois, o poeta, para ele, seria uma “Espécie de vazadouro para contradições” (PC, 182).

Enfim, a subjetividade infantil retratada por Manoel de Barros é fragmentária e contraditória, e não, construtiva e evocativa de um fim. Língua e poesia, para ele, são possibilidades de brincar sem brinquedo, de se esbaldar com as tintas, com as vozes e os murmúrios do quintal de sua infância e de seus outros. Sua poesia seria, então, repotencialização de uma prática literária que ficaria aquém do uso político da arte e da construção de um ideal nacional através do componente unificador da língua.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história.** Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental.** Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ALMEIDA FILHO, Eclair Antonio. Sonho, magia e natureza na poesia de Radovan Ivsic. Minas Gerais. **Suplemento Literário**, v. 1294, 2006, p. 14-17.

_____; CASAL, A. M. Desobramento do neutro (o fora desejável): a escritura (fragmentária) do desastre, de Maurice Blanchot. **Revista Letras** (Curitiba), v. 85, 2012, p. 83-97.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh o suicidado da sociedade.** Trad. Aníbal Fernandes, Lisboa: MM, 1987.

ASSIS, Machado de. Instinto de Nacionalidade: Notícia da Atual Literatura Brasileira. COUTINHO, Afrânio (org). *In Caminhos do pensamento crítico.* Rio de Janeiro, Vol. I, Ed. Americana, Prolivro, 1974.

AZÚA, Félix de. Sempre em Babel. *In* LARROSA, Jorge – SKLIAR, Carlos (org.). **Habitantes de Babel.** Trad. Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa.** São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Memórias Inventadas – As infâncias de Manoel de Barros.** São Paulo: Editora do Planeta do Brasil, 2010.

BARTHES, Roland. **Como viver junto – simulações romanescas de alguns espaços cotidianos.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O rumor da língua.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas.** Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **O mal-estar na pós-modernidade.** Trad. Mauro Gama, Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In _____. **Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única**. 5. ed. Trad. R. R. Torres Filho e J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A Escritura do Desastre**. Trad. Eclair Antônio Almeida. (no prelo)

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. As encenações do poético na poesia de Manoel de Barros. In SANTOS, Rosana Cristina Zanelato (org.). **Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel**. Campo Grande: UFMS, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARPINEJAR, Fabrício. **Teologia do Traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros**. Dissertação (Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Porto Alegre, 2001.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. Literatura e pintura. In BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FER, Briony., BATCHELOR, David., WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo – a arte no entre-guerras**. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 8.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso. Poética e aprendizagem em Manoel de Barros. *In* SANTOS, Rosana Cristina Zanelato (org.). **Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel**. Campo Grande: UFMS, 2009.

HARRISON, Charles. FRASCINA, Francis., PERRY, Gill., **Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do Século XX**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1998.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LEÃO, Ricardo. **Os atenienses: a formação do cânone nacional**. Imperatriz: Ética, 2011.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

LEONARDI, Victor. **Jazz em Jerusalém: inventividade e tradição na história cultural**. São Paulo: Nankim Editorial, 1999.

MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira . Pasteur e a geração espontânea: uma história equivocada. *In* **Revista Filosofia e História da Biologia**, v. 4, 2009, p. 65-100.

MENEGAZZO, Maria Adélia. A imagem entre o verbo e as tintas. *In* SANTOS, Rosana Cristina Zanelato (org.). **Nas trilhas de Barros: rastros de Manoel**. Campo Grande: UFMS, 2009.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

NANCY, Jean-Luc. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NETO, Miguel Sanches. **Achados do chão**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1997.

OLIVEIRA, Fátima Cristina Regis Martins de. Os processos de subjetivação moderna e suas problematizações na contemporaneidade. *In* **Revista Logos**. Ano 7 – nº 12, Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação Social – UERJ, 2000.

PERRY, Gill. O primitivismo e o “moderno”. In HARRISON, Charles., FRASCINA, Francis., PERRY, Gill., **Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do Século XX**. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

REGEL, Günther. O fenômeno Paul Klee. In: KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

REINER, Nery Nice B. **A poética de Manoel de Barros e a relação homem – vegetal**. Tese (Doutorado – Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, pela Universidade de São Paulo) – São Paulo, 2006.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro; CAMPOS, L. L. Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros. In **Estudos Ibero-Americanos** (PUC-RS. Impresso), v. 37, 2011, p. 354-373.

SISCAR, Marcos. A desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

STEINER, George. **Linguagem e Silêncio**. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUTTANA, Renato. **Uma poética do deslimite: poema e imagem na obra de Manoel de Barros**. Dourados: UFGD, 2009.

WALTHER, Ingo F. **Vincent Van Gogh (1853-1890): visão e realidade**. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 2012.

APÊNDICE

FIGURA 1 – Disponível em:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=sorgh&p=1&ps=12&ii=2#/SK-A-495,2>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 2 – Disponível em:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4016%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=13&template_id=1&sort_order=1. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 3 – Disponível em:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4016%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=8&template_id=1&sort_order=1. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 4 – Disponível em: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 5 – Detalhe da FIGURA 4 – elaborado pelo autor.

FIGURA 6 – Detalhe da FIGURA 4 – elaborado pelo autor.

FIGURA 7 – Disponível em:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3130&page_number=101&template_id=1&sort_order=1. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 8 – Disponível em:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3130&page_number=78&template_id=1&sort_order=1. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 9 – Disponível em:

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3130&page_number=41&template_id=1&sort_order=1. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 10 – Disponível em: <http://april04.myweb.uga.edu/picassofacingdeath.jpg>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 11 – Disponível em: [http://www.kmm.nl/object/KM%20105.570/Four-sunflowers-gone-to-seed?artist=Vincent%20van%20Gogh%20\(1853%20-%201890\)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=27&fromsearch=1](http://www.kmm.nl/object/KM%20105.570/Four-sunflowers-gone-to-seed?artist=Vincent%20van%20Gogh%20(1853%20-%201890)&characteristic=&characteristic_type=&van=0&tot=0&start=27&fromsearch=1). Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 12 – Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/637/Two-Cut-Sunflowers.html>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 13 – Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/635/Two-Cut-Sunflowers.html>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 14 – Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-sunflowers>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 15 – Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/453/Potato-Eaters,-The.html>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 16 – Disponível em:
<http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/612/Thatched-Cottages-in-the-Sunshine:-Reminiscence-of-the-North.html>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 17 – Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/473/Road-with-Cypress-and-Star.html>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 18 – Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/508/Starry-Night.html>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 19 – Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/293/Le-Moulin-de-la-Galette.html>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 20 – Disponível em: <http://www.vangoghgallery.com/catalog/Painting/725/Water-Mill-at-Gennep.html>. Acesso em fevereiro de 2014.

FIGURA 21 – Disponível em:
<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=3343&collection=451&lang=en>. Acesso em fevereiro de 2014.



Figura 1 - *O Tocado de Alaúde* de Hendrick Maertens Sorgh, 1661, Amsterdam (Rijksmuseum)

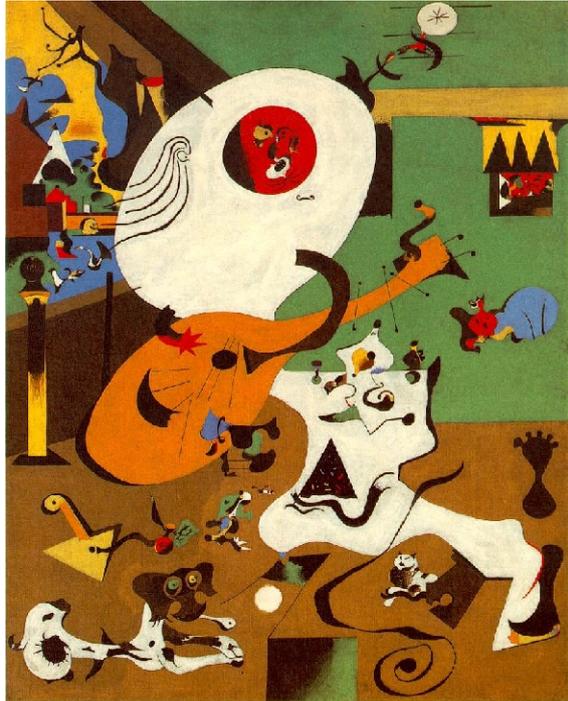


Figura 2 - *Interior Holandês I* de Joan Miró, 1928, Montroig (MOMA)

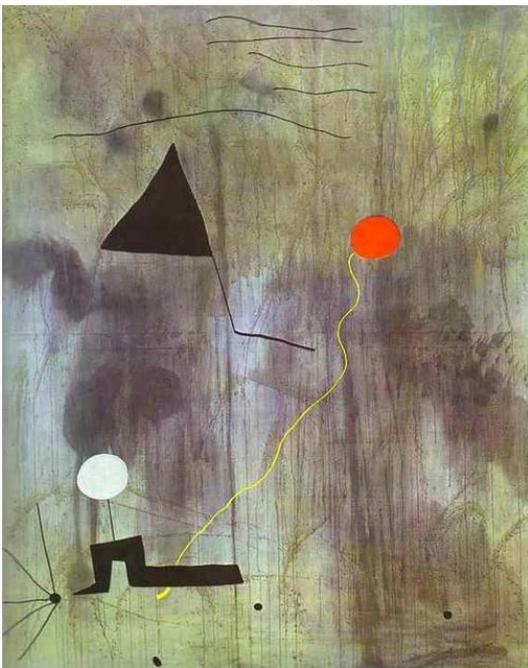


Figura 3 - *O Nascimento do Mundo* de Joan Miró, 1925, Montroig (MOMA)

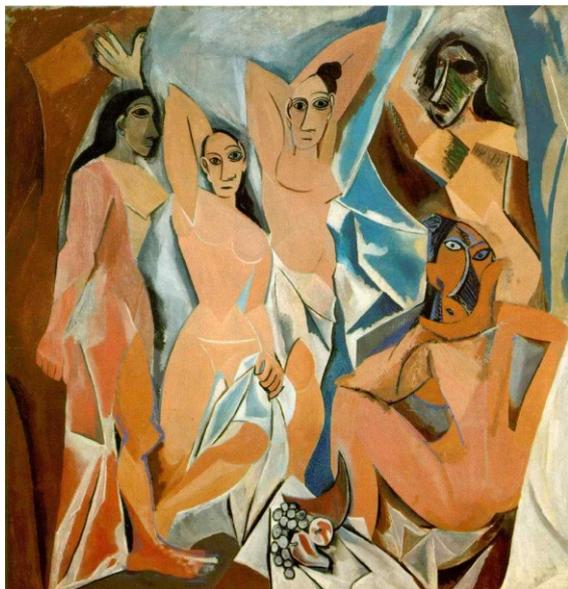


Figura 4 - *Les Femmes d'Alger (O Versão O)* de Picasso, 1907, Paris (MOMA)



Figura 5 - *Les Femmes d'Alger (O.J.)* - detalhe da Figura 4

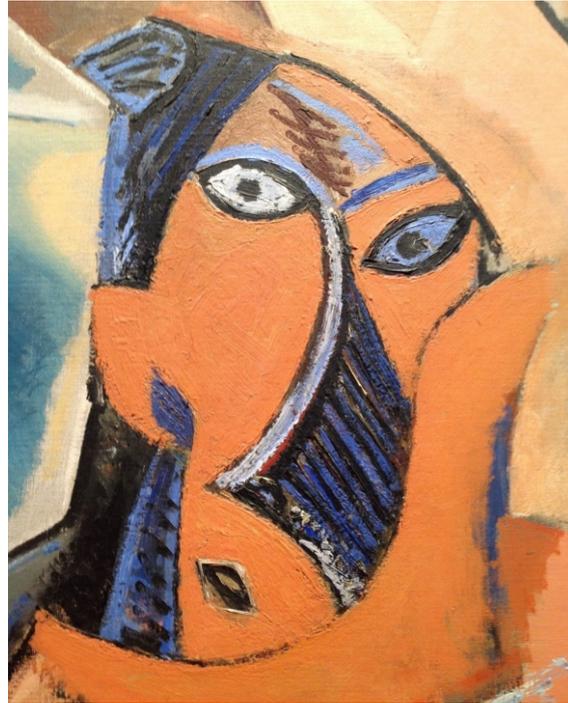


Figura 6 - *Les Femmes d'Alger (O.J.)* - detalhe da Figura 4

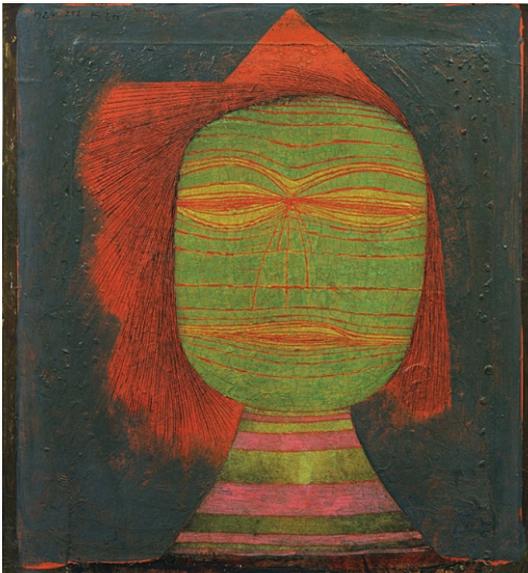


Figura 7 - *Actor's Mask* de Paul Klee, 1924 (MOMA)

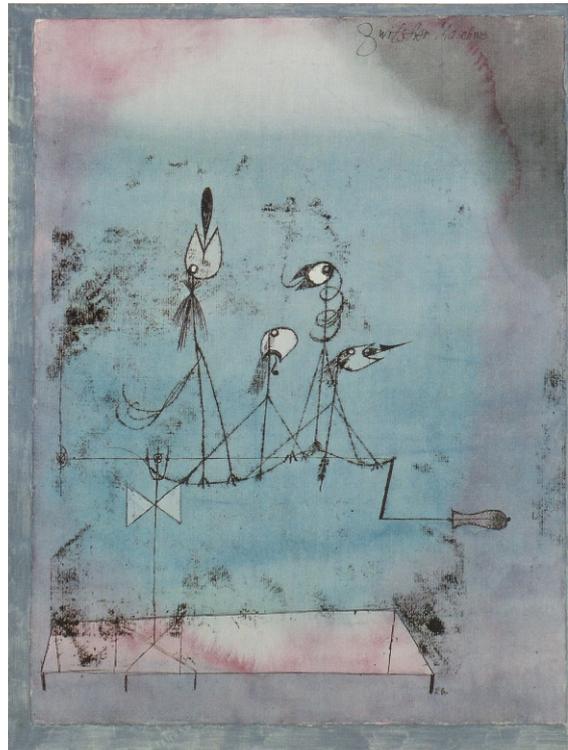


Figura 8 - *The Twittering Machine* de Paul Klee, 1922 (MOMA)



Figura 9 - *Introducing the Miracle* de Paul Klee, 1916 (MOMA)

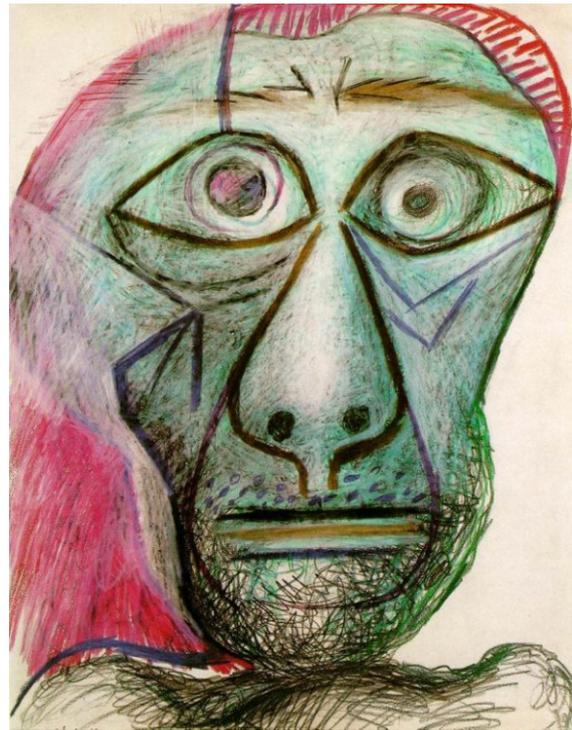


Figura 10 - *Self Portrait Facing Death* de Picasso, 1972 (Fuji Television Gallery, Tokyo)



Figura 11 - *Four Sunflowers Gone to Seed* de Van Gogh, 1887 (Kröller-Müller Museum)



Figura 12 - *Two Cut Sunflowers* de Van Gogh, Paris, 1887 (Metropolitan Museum of Art)



Figura 13 - *Two Cut Sunflowers* de Van Gogh, Paris, 1887 (Van Gogh Museum)



Figura 14 - *Still-Life Vase with Fifteen Sunflowers* de Van Gogh, 1888 (National Gallery)

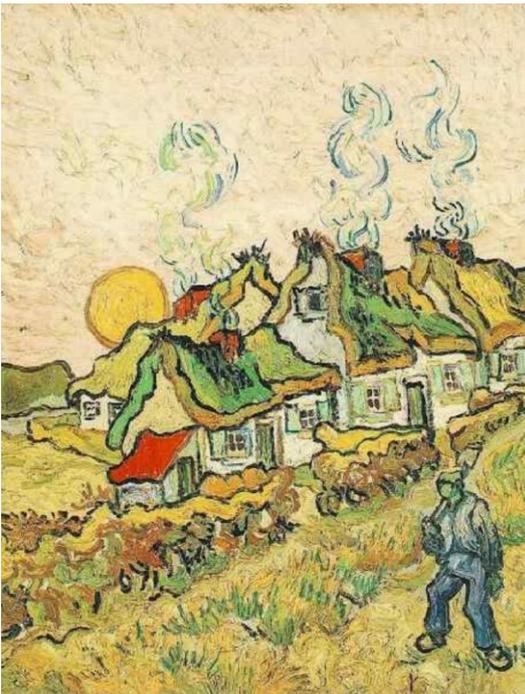


Figura 16 - *Thatched Cottages in the Sunshine: Reminiscence of the North* de Van Gogh, 1890 (The Barnes Foundation)



Figura 15 - *The Potato Eaters* de Van Gogh, 1885 (Van Gogh Museum)

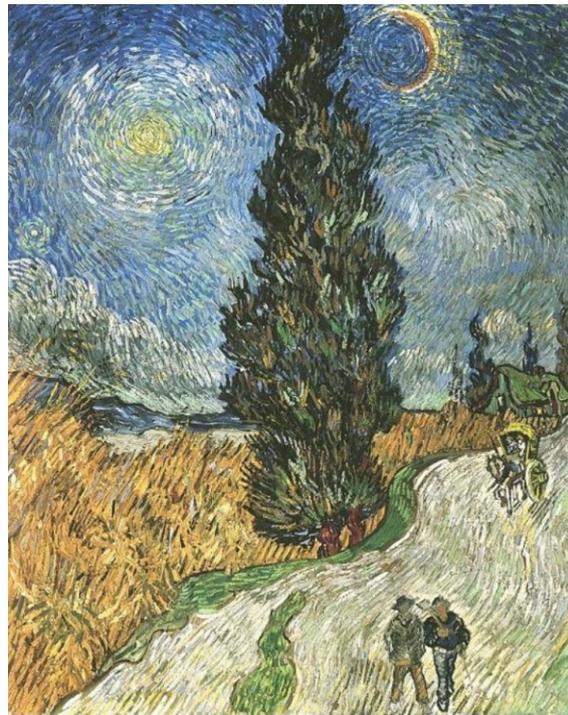


Figura 17 - *Road with Cypress and Star* de Van Gogh, 1890 (Kröller-Müller Museum)



Figura 18 - *Starry Night* de Van Gogh, 1889 (Museum of Modern Art, NY)

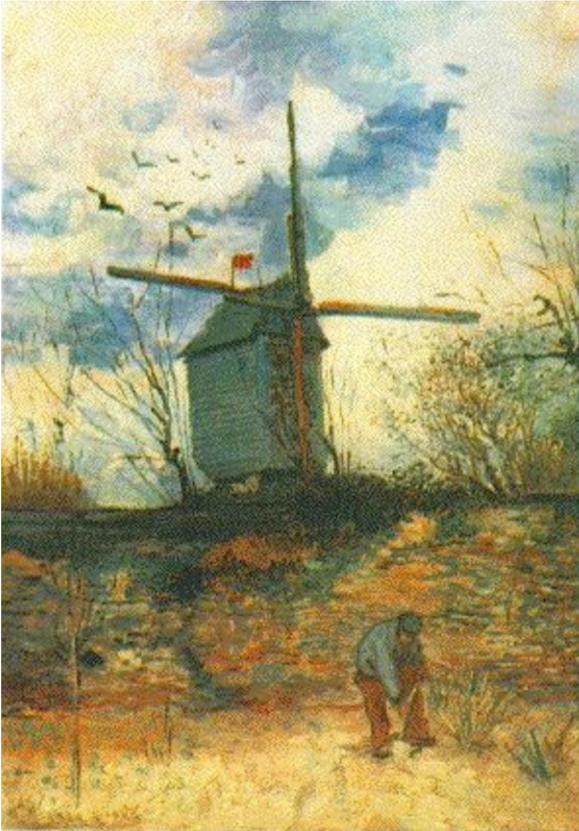


Figura 19 - *Le Moulin de la Galette* de Van Gogh, 1886
(Collection Charles W. Engelhard)



Figura 20 - *Water Mill at Gennep* de Van Gogh, 1884
(Noordbrabants Museum)

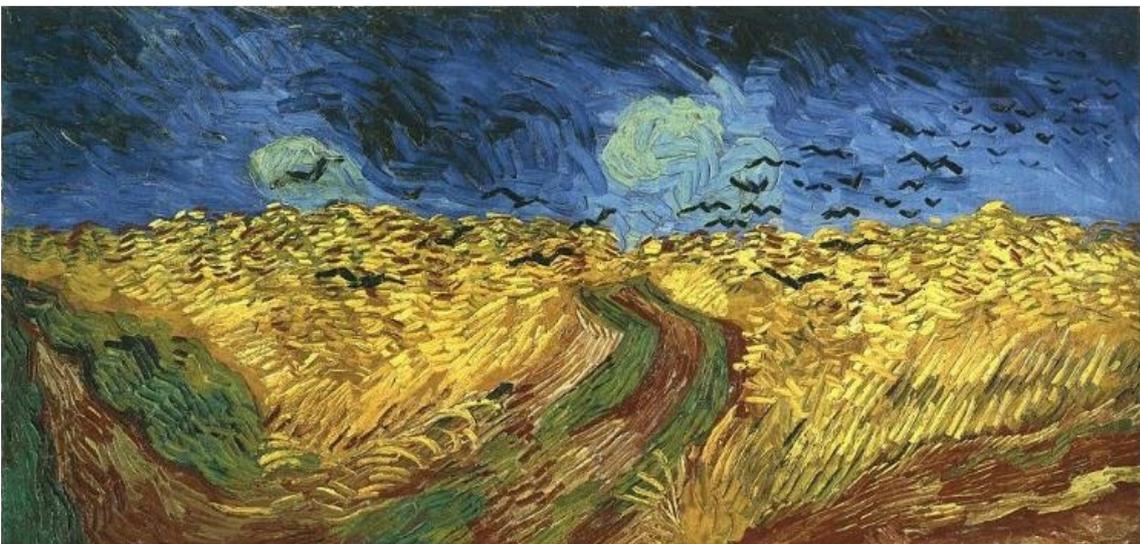


Figura 21 - *Wheat Field with Crows* de Van Gogh, 1890 (Van Gogh Museum)