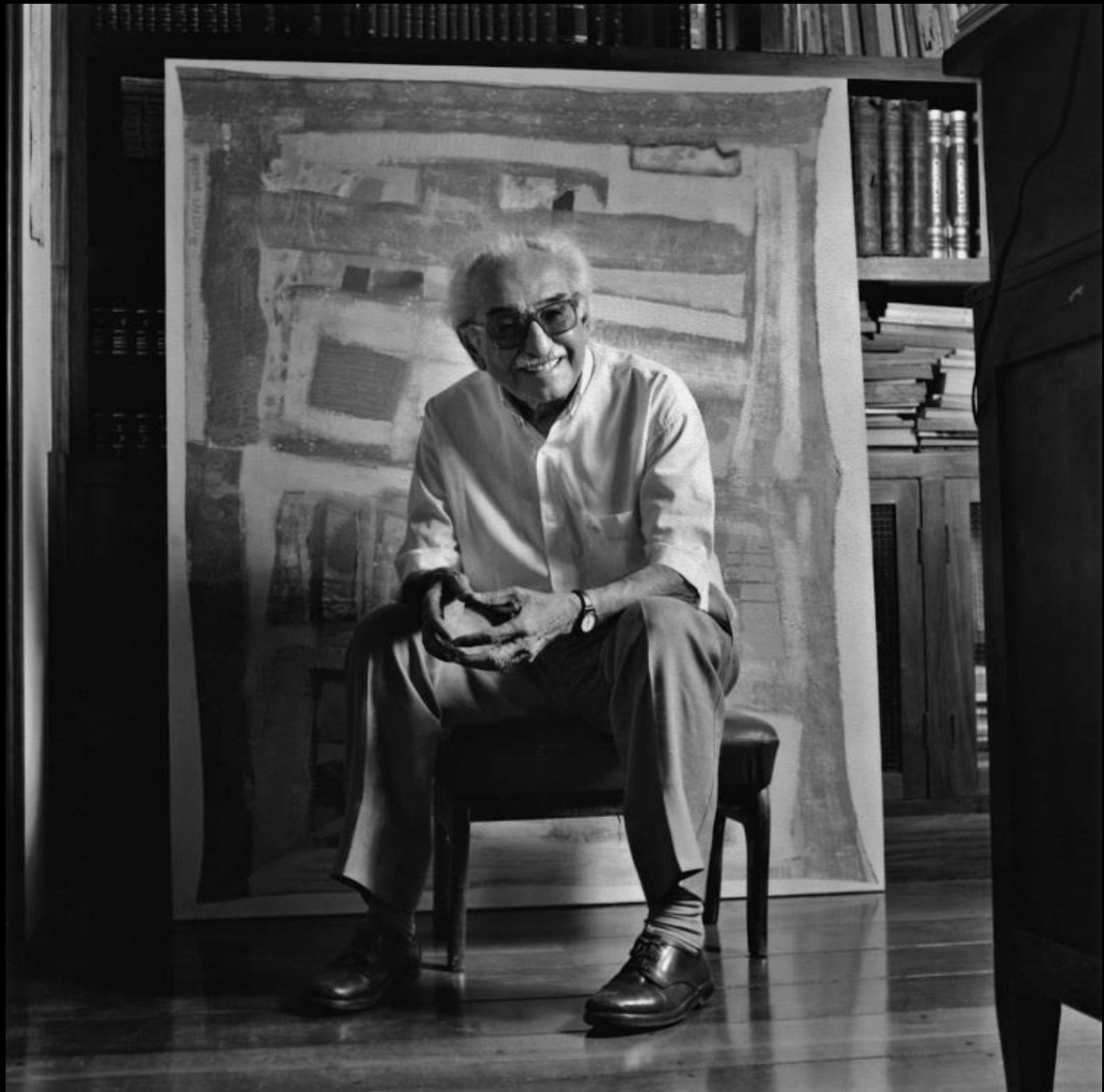




GUSTAVO HENRIQUE RAMOS SILVA

**MANOEL DE BARROS, fotógrafo:
um estudo de poesia e imagem**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Novembro/2023**

GUSTAVO HENRIQUE RAMOS SILVA

**MANOEL DE BARROS, fotógrafo:
um estudo de poesia e imagem**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção de título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Novembro/2023**

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim;
À Prof.^a Dr.^a Ivana Ferrante e ao Prof. Dr. Danilo Barcelos, pela leitura e comentários;
Ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários.

Poesia, s.f.

Raiz de água larga no rosto da noite
Produto de uma pessoa inclinada a antro
Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas
de um homem.
Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons etc.
– geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas
loucos e bêbados

Poeta, s.m. e f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu
Espécie de um vazadouro para contradições
Sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos
como um rosto

“Glossário de transnomações em que não se explicam algumas
delas (nenhumas) ou menos”, *Arranjos para assobio*

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: Veja que um pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que um sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós. Assim um passarinho nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes. Que um osso é mais importante para o cachorro do que uma pedra de diamante. E um dente de macaco da era terciária é mais importante para os arqueólogos do que a Torre Eiffel. (Veja só um dente de macaco!) Que uma boneca de trapos que abre e fecha os olhinhos azuis nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que o Empire State Building. Que o cu de uma formiga é mais importante para o poeta do que uma Usina Nuclear. Sem precisar medir o ânus da formiga. Que o canto das águas e das rãs nas pedras é mais importante para os músicos do que os ruídos dos motores da Fórmula 1. Há um desagero em mim de aceitar essas medidas. Porém não sei se isso é um defeito do olho ou da razão. Se é um defeito da alma ou do corpo. Se fizerem algum exame mental em mim por tais julgamentos, vão encontrar que eu gosto mais de conversar sobre restos de comida com as moscas do que com homens doutos.

“Sobre importâncias”, *Memórias inventadas: a segunda infância*

FRASE PARA UM POETA BOTAR
NO QUADRO E PENDURAR EM
SUA PAREDE DA FRENTE

"DEUS
ESTÁ
NOS
DETALHES"

(JOÃO GUIMARÃES ROSA)

RESUMO

Este é um estudo sobre poesia e imagem. Sobre as relações entre as imagens poéticas, inventadas por Manoel de Barros, e as imagens pictóricas, produzidas pela pintura, pelo cinema e pela fotografia. É, portanto, um estudo de Literatura Comparada, que propõe a análise da técnica, do processo e método de construção da imagem poética, a partir de certas ideias das artes visuais. Essa pesquisa considerou os elementos internos dos poemas, mas também o seu conteúdo filosófico, as relações histórico-culturais e a biografia de Manoel de Barros. Concomitante à leitura de sua obra completa, os poemas foram selecionados, organizados, analisados, comentados e interpretados a partir dos conceitos de imagem (Octavio Paz) e imaginação (Gaston Bachelard), e de discussões da filosofia da imagem e da fotografia.

Palavras-chave: Manoel de Barros; poesia; imagem; fotografia; pintura; cinema

RESUMEN

Se trata de un estudio sobre poesía e imagen. Sobre las relaciones entre las imágenes poéticas, inventadas por Manoel de Barros, y las imágenes pictóricas, producidas por la pintura, el cine y la fotografía. Se trata, por tanto, de un estudio de Literatura Comparada, que propone el análisis de la técnica, proceso y método de construcción de la imagen poética, a partir de determinadas ideas de las artes visuales. Esta investigación consideró los elementos internos de los poemas, pero también su contenido filosófico, las relaciones histórico-culturales y la biografía de Manoel de Barros. Concomitantemente con la lectura de su obra completa, los poemas fueron seleccionados, ordenados, analizados, comentados e interpretados a partir de los conceptos de imagen (Octavio Paz) e imaginación (Gaston Bachelard), y de discusiones de filosofía de imagen y fotografía.

Palavras-chave: Manoel de Barros; poesía; imagen; fotografia; pintura; cine

SUMÁRIO

Introdução	12
Parte 1	
Como pegar na voz de um peixe	18
Parte 2	
O homem que transferiu o seu ermo para o olho de um lagarto	55
Considerações finais	99
Referências Bibliográficas	101
Anexos	106

INTRODUÇÃO

Este é um estudo sobre poesia e imagem na obra de Manoel de Barros. Muito já foi escrito sobre esse assunto: de um lado, a crítica sublinha as imagens poéticas, de outro, as referências às artes visuais em seus poemas. Aqui me interessei por uma intersecção, por como Manoel de Barros inventava as imagens poéticas, utilizando técnicas da pintura, da fotografia e do cinema, e se preocupava de, na própria poesia, deixar registrada sua profunda interpretação da arte.

Passado o tempo, as perguntas que me conduziram ao problema e objeto de pesquisa transformaram os poemas em documentação, e a documentação em indícios. Como procedimento, método e técnica, guiei-me por um modelo epistemológico indiciário: nos textos, procurei sinais e pistas das imagens, aquilo que era recorrente; o retorno, a repetição.

Precisei relacionar, listar e enumerar para constituir um inventário sobre o tema da imagem. Primeiro na obra completa (ver Anexo A), depois no volume de entrevistas organizado por Adalberto Müller e publicado na Coleção Encontros (2010), e em textos (notas, notícias e reportagens, entrevistas e críticas literárias) disponíveis na Coleção Digital de Jornais e Revistas da Biblioteca Nacional. Além de depoimentos e entrevistas do acervo do poeta, que integram o catálogo da Ocupação Manoel de Barros (2019), do Itaú Cultural. Depois, na série para televisão *Paixão pela palavra* (Claudio Savaget, Enilton Rodrigues, 2007-2008), e nos documentários *Manual de Barros: Retrato do poeta quando coisa* (Joel Pizzini, 2006), *Língua de Brincar* (Lucia Castello Branco, Gabriel Senna, 2007) e *Só dez por cento é mentira* (Pedro Cezar, 2009).

Então identifiquei, selecionei e recortei. Da organização, distribuição e ordenação desses sinais e pistas das imagens, emergiu o meu filtro narrativo. Sobre os poemas selecionados fiz comentários analíticos, seguidos, inseparáveis, de análises interpretativas. Nessas duas etapas, separadas apenas teoricamente, considerei os elementos internos do poema e seus fundamentos (a sonoridade, o ritmo e o metro), mas também o conteúdo filosófico, a biografia de Manoel de Barros e suas ligações histórico-culturais como essenciais para interpretar o texto poético¹. A leitura, comentário e análise dos textos logo me conduziram aos conceitos centrais deste estudo: afetos (*affectus*, *afectos*), proposto por

¹ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

Espinosa² e retomado por Gilles Deleuze³, imagem, proposto por Octavio Paz⁴, e imaginação, por Gaston Bachelard⁵.

Para analisar os *Ensaaios fotográficos*, selecionei ainda algumas ideias da filosofia da fotografia que também me orientaram como referencial teórico. São conceitos que podem ser encontrados na *Pequena história da fotografia* (1935), de Walter Benjamin⁶, em *Sobre fotografia* (1977), de Susan Sontag⁷, em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1980), de Roland Barthes⁸, e em *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1984), de Vilém Flusser⁹. Além de ideias escolhidas de teóricos e historiadores da imagem, como Phillippe Dubois, em *O ato fotográfico* (1983)¹⁰, e André Rouillé, em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2005)¹¹.

De Benjamin, apreendi a noção de que a fotografia é uma expressão artística reproduzível tecnicamente. Quer dizer, a fotografia, essa invenção do século XIX, ao contrário das formas tradicionais de arte, como o desenho e a pintura, permite a reprodução em massa de imagens idênticas. Essa característica traria uma consequência para a forma como as obras de arte seriam valorizadas e consumidas pela sociedade: a reproduzibilidade técnica da fotografia resultaria na perda da “aura” da obra de arte – a qualidade única e singular que uma obra de arte possuía em sua forma original, e que se perdia quando a obra era reproduzida em massa. A fotografia, conseqüentemente, desafiaria a noção tradicional de arte como algo autêntico e original, e colocaria em questão o valor tradicionalmente atribuído à obra de arte única.

De Sontag, colhi algumas problematizações relacionadas à fotografia, incluindo aí a autenticidade, a realidade e a natureza da imagem fotográfica. Primeiro, o argumento de que a fotografia possuiria uma ambigüidade inerente, pois tanto pode revelar a realidade, quanto

² Ver em: SPINOZA, Ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

³ Ver em: DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002; DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o problema da expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2017; DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Porto: Rés, 1976.

⁴ Ver em: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva.

⁵ Ver em: BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁶ Ver em: BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁷ Ver em: SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁸ Ver em: BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

⁹ Ver em: FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018.

¹⁰ Ver em: DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*.

¹¹ Ver em: ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*.

distorcê-la. Embora seja frequentemente vista como uma forma objetiva de capturar a realidade, ela também é um produto da seleção e da interpretação do fotógrafo. Logo, a autenticidade da fotografia seria questionável. Segundo, a fotografia pode tornar-se simulacro da realidade: substituiria e obscureceria sua verdadeira natureza; criaria uma falsa sensação de familiaridade com o mundo, e impediria os observadores de vivenciarem e compreenderem a realidade.

Com Barthes, que estudou a fotografia tanto como um objeto físico, quanto como uma representação simbólica, procurei entender o poder evocativo da fotografia e como ela poderia transmitir significados e emoções. A fotografia teria uma qualidade única, pois capturaria o referente de maneira direta e literal – qualidade que Barthes chama de *punctum*, um detalhe específico na imagem que nos toca pessoalmente, que nos cativa; um elemento específico na fotografia que nos afeta de forma pessoal e emocional. O *punctum* é o que faz com que uma fotografia se destaque e seja capaz de evocar uma resposta subjetiva no espectador. De Barthes utilizei também a discussão sobre a dualidade do referente fotográfico. Quer dizer, se, por um lado, a fotografia seria uma representação objetiva da realidade, capturando um momento específico no tempo, por outro, também seria uma interpretação subjetiva, influenciada pelo ponto de vista e pelas intenções do fotógrafo. Assim, a imagem fotográfica está sempre aberta a múltiplas interpretações, e o espectador desempenha um papel ativo na atribuição de significado à imagem. Por último, o argumento de que a fotografia pode ser vista como uma forma de linguagem, capaz de transmitir significados e transmitir mensagens.

De Flusser, a intencionalidade fotográfica e o questionamento da ideia de que a fotografia é uma representação fiel da realidade. A intenção do fotógrafo desempenharia um papel fundamental na produção da imagem, e a fotografia seria sempre uma construção interpretativa. Assim, a fotografia seria uma forma de expressão humana, sujeita a diferentes perspectivas e significados.

Já Dubois argumenta que a fotografia não é apenas um objeto visual estático, mas um processo dinâmico que envolve uma série de ações e decisões, tanto por parte do fotógrafo (a fotografia é um *ato* de criação) quanto do espectador (a fotografia é um *ato* de recepção). Dubois explora a relação entre a fotografia e a realidade, destacando que a fotografia é uma representação da realidade, mas não a realidade em si. Ele discute como a fotografia seleciona e enquadra um recorte do mundo, e como isso influencia a interpretação e o significado das imagens fotográficas. Dubois analisa o estatuto da imagem fotográfica,

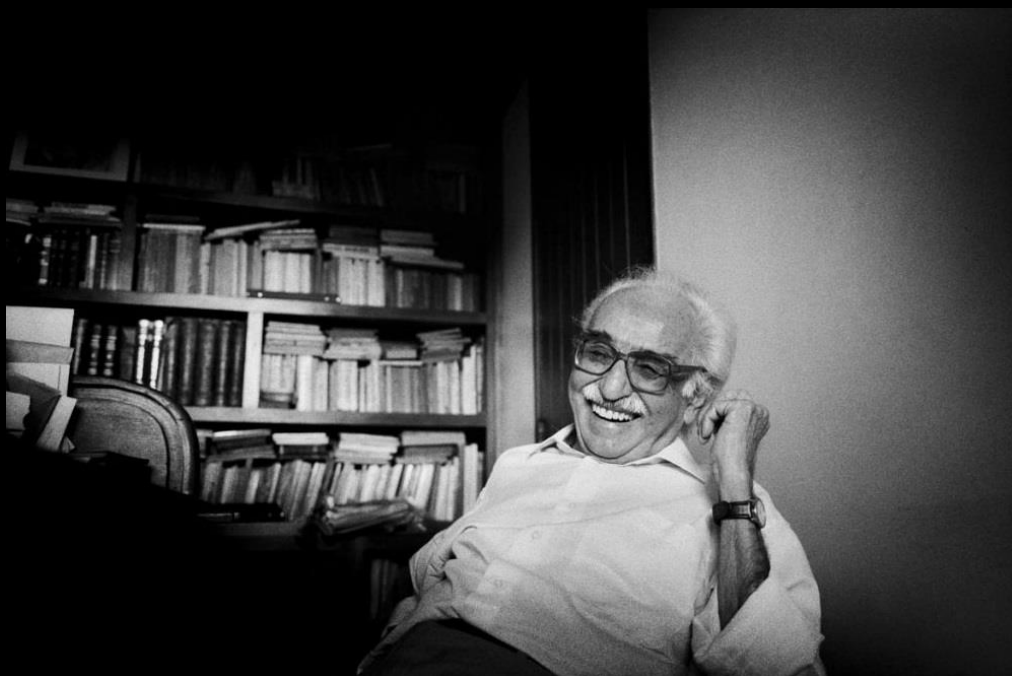
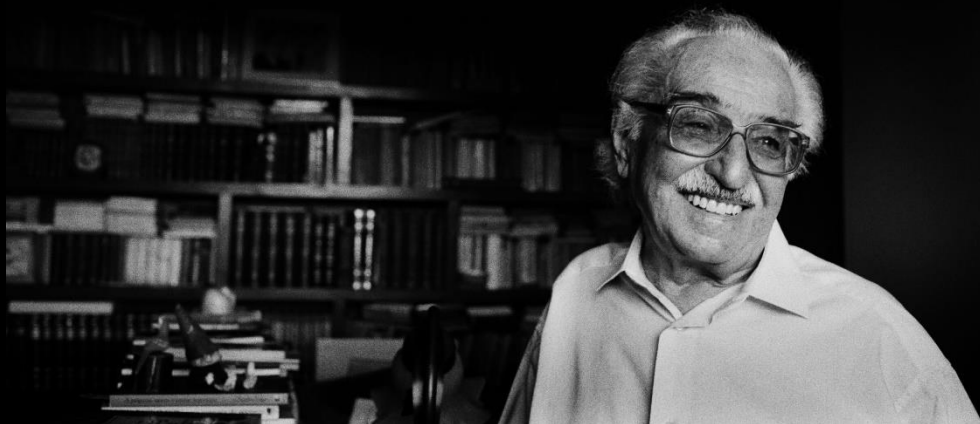
questionando sua relação com a verdade e a objetividade. Argumenta que a fotografia tem uma forte conexão com a realidade, mas também é construída social e culturalmente. E aborda questões sobre a autenticidade, a manipulação da imagem e a subjetividade do olhar fotográfico.

Por último, Rouillé argumenta que a fotografia, desde seu surgimento, tem sido frequentemente associada à ideia de ser um documento objetivo e fiel da realidade. No entanto, questiona essa concepção, afirmando que a fotografia é sempre uma construção e uma representação da realidade, influenciada pela perspectiva do fotógrafo e pelos aspectos técnicos e estilísticos da fotografia. Rouillé examina como a fotografia tem se inserido no contexto da arte contemporânea, rompendo com sua associação tradicional como um mero meio de registro. E discute a maneira pela qual os artistas contemporâneos têm explorado as possibilidades da fotografia, questionando sua veracidade e utilização convencional, e empregando-a como uma forma de expressão artística e crítica.

Assim, o texto foi organizado em duas partes, na primeira, “Como pegar na voz de um peixe”, apresento a construção do problema e do objeto da pesquisa, na segunda, “O Homem que transferiu o seu ermo para o olho de um lagarto”, a relação entre técnicas da pintura, da fotografia e do cinema e a invenção das imagens poéticas.

O tema e o objeto deste estudo são de interesse da crítica literária, mas desejo que interesse também a quem pensa por imagens, quem pensa sobre imagens, e a quem produz imagens, transfigurando e aumentando o mundo (desenhistas, pintores, fotógrafos, cineastas...). Para tanto, neste estudo assumi posições e opções às vezes pouco usuais na produção de textos científicos. Primeiro, optei por apresentá-lo em um texto ensaístico e assumi uma escrita pessoal, no singular, porque essa é uma narrativa subjetiva – com isso, não nego a construção coletiva dessa pesquisa com quem já disse antes de mim. Segundo, optei por utilizar os conceitos como estrutura interna do texto, não como estrutura aparente, daí a opção de concentrá-los no início do texto. A leitora e o leitor também observarão que optei por reproduzir uma grande quantidade de poemas integralmente. Primeiro, para introduzi-los no universo poético de Manoel de Barros. Segundo, porque as imagens (ora uma frase, ora um conjunto de frases) só podem ser observadas, comentadas, analisadas e interpretadas no interior do poema. Por último, inseri as notas de referência e notas explicativas no rodapé, de forma a não comprometer ou interromper a harmonia e a sequência lógica da leitura; e utilizei figuras como documentos, mas também, como

ilustrações, como um recurso estético. São exemplos disso desde as fotografias de Marcelo Buainain (talvez o fotógrafo mais próximo a Manoel de Barros) que abrem cada parte do texto à seleção das imagens que ilustram alguns poemas.



PARTE I

Como pegar na voz de um peixe?

1

Este estudo nasceu de um verso de Manoel de Barros n’*O livro das ignoranças*: “Como pegar na voz de um peixe”. Dum assombro poético. Do enlevo dos olhos diante de um truque de mágica feito com palavras, de um truque com o idioma. E do encantamento ou feitiço que jamais pude reduzir diante dessa *imagem* – encantamento, não fascinação ou interesse.

“É isso que eu chamo de desenho verbal” – dizia Manoel, “você consegue colocar uma imagem na vista do leitor”¹². Essa imagem me parecia tão concreta que podia ser vista. O mundo foi renovado, transvisto, aumentado e refeito por uma imagem. Como nos grandes truques, parte de meu encanto foi tentar imaginar como foi criada, como foi inventada, qual seria o processo por detrás daquela mágica. Eis o poema:

I

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
- e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos
- f) Como pegar na voz de um peixe
- g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.

etc
etc
etc

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios¹³.

O livro das ignoranças, p. 9

¹² SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Direção Pedro Cezar: [s.l.]: Downtown Filmes: 2008. 1 DVD (81min).

¹³ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 9.

“Pegar”, “voz”, “peixe”. No princípio, sensível a algo na poesia de Manoel de Barros, minha pesquisa assumiu a forma de uma etologia das palavras. Quer dizer, de um estudo que definia as palavras desse poeta pelos afetos ou sentimentos de que seriam capazes. Um estudo das relações de velocidade e de lentidão, dos poderes de afetar e de ser afetada que caracterizariam cada palavra.

Inicialmente, devo esclarecer que por “afeto” compreendo – cito Espinosa, “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”¹⁴. Ora, se um corpo pode ser qualquer coisa (pode ser um animal, um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus* linguístico, um corpo social ou uma coletividade, como escreveu Deleuze¹⁵), também cada palavra pode ser um corpo. Essa etologia estudaria as afecções desses corpos, as composições de relações ou de poderes entre palavras diferentes (por exemplo, “pegar”, “voz”, “peixe”), que produziriam uma imagem poética (numa forma verbal, numa frase ou num conjunto de frases)¹⁶; e uma transição de um estado a outro, tendo em conta uma variação correlativa dessas palavras afetantes, que normalmente se rejeitariam quando aproximadas ou conjugadas¹⁷. Adiante, ainda tornarei mais compreensível essa forma inicial da pesquisa.

Com efeito, essas imagens em formas verbais, frases e conjuntos de frases me animavam. Como um *punctum*, aquele descrito por Roland Barthes em sua pesquisa sobre Fotografia. *Punctum*: uma picada, uma pequena mancha, um pequeno corte, um lance de dados. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge*”, escreveu Barthes¹⁸. O *punctum* de um poema é essa minúscula faísca de acaso que, nele, me fere como um objeto terminado em ponta. Tentar imaginar como aquela imagem foi criada era admitir o acaso, o incerto e o imprevisível (a cinética e a dinâmica das palavras em estado de poesia), mas também era aceitar como válido o processo, o método e a técnica sobre a palavra, na realização da poesia como poema. Era admitir a mágica, mas também o truque por detrás da ilusão. E para tentar imaginar, era preciso ao menos localizar.

¹⁴ SPINOZA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 136.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 132.

¹⁶ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva.

¹⁷ DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 55-58; 130-131.

¹⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

Mas, antes de passar à localização, é útil demonstrar essa diferença que fiz entre *mágica* e *truque*. A *mágica* tem a ver com quem lê, o *truque* tem a ver com quem faz. Demonstro essa distinção com um depoimento de Bianca Ramoneda:

Eu tenho muito receio, eu sou muito resistente, a uma forma de compreensão da obra do Manoel que tem a ver com a fofura, com o lirismo. Eu entendo como se chega a ela, porque é o sentimento que provoca em quem lê. Mas acho perigosíssimo confundir o sentimento que provoca em quem lê, com o ofício de quem faz.

(...)

Você só pode criar, fazer um verbo virar um substantivo, um adjetivo virar um verbo, se você sabe o que é substantivo, adjetivo e verbo. Se as coisas existem porque elas são nomeadas, e você as renomeia, desordenando a língua, a partir dos próprios princípios de ordem que a língua tem... Você não tem como desordenar sem conhecer os princípios da ordem. Porque senão não tem nem graça. A graça, o humor dele, só faz sentido porque ele não faz a frase com sujeito, verbo e predicado, como a gente aprende. Mas se você não entender o que é sujeito, verbo e predicado, você não vai achar graça naquilo que você está vendo. Como desarrumar aquilo que não está arrumado? Então, ele é um profundo estudioso da língua pra poder fazer com a língua o que ele faz¹⁹.

O truque estava naquilo que Manoel chamava de “saber errar bem o seu idioma”²⁰ ou “reaprender a errar a língua”²¹: “A única língua que estudei com força foi a portuguesa./ Estudei-a com força para poder errá-la ao dente” – escreveu²².

2

O poema de Manoel de Barros estava na primeira parte d’*O livro das ignoranças* (1993), publicado aos 76 anos, após dez outros livros. Em uma entrevista à Folha de São Paulo naquele ano, começava por afirmar que “criar começa exatamente no desconhecido”, e explicava então que a intuição do título do livro vinha daí: “criar começa na própria ignorância. É preciso ignorar para fazer nascimentos. Poesia é sempre um refazer, um transfazer o mundo”²³. Ignorância, ou ignorância, seria esse desconhecido, em que se ignora o que foi aprendido para então criar.

¹⁹ ITAÚ Cultural. O revolucionário ato de desordenar a língua – Ocupação Manoel de Barros (2019). YouTube, 2019. Disponível em: [encurtador.com.br/sPZ08](https://www.encurtador.com.br/sPZ08). Acesso em 1 de ago. de 2022.

²⁰ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 87

²¹ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

²² BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 21

²³ COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 de nov. de 1993.

Destaco rapidamente dessa importante definição de poesia duas ações: “refazer”, em que o prefixo “re-” assume a acepção de uma repetição, uma iteração (poesia é sempre um tornar a fazer, fazer de novo o mundo); e “transfazer”, em que o prefixo “trans-” assume o sentido de uma mudança, uma transformação (poesia é sempre fazer um outro, um mundo diferente do mundo conhecido). Essa definição ecoaria no poema III do livro: “Repetir repetir – até ficar diferente./ Repetir é um dom do estilo”²⁴ – escreveu. Apenas destaco rapidamente como um comentário, já que direi mais de uma vez sobre essas ideias de repetição e diferença nesse estudo.

A primeira parte do livro, intitulada *Uma didática da invenção*, se abria com uma citação atribuída ao Bugre Felisdônio: “As coisas que não existem são mais bonitas”²⁵. O autor, Felisdônio, era bugre (uma designação genérica dada aos indígenas da América); a epígrafe, havia sido recortada da terceira parte do livro, *Mundo pequeno*, do poema II:

II

Conheço de palma os dementes de rio.
Fui amigo do Bugre Felisdônio, de Ignácio Rayzama
e de Rogaciano.
Todos catavam pregos na beira do rio para enfiar no
horizonte.
Um dia encontrei Felisdônio comendo papel nas
ruas de Corumbá.
*Me disse que as coisas que não existem são mais
bonitas [grifo meu]*²⁶.

O livro das ignoranças, p. 77

Aqui, as coisas que não existem não são coisas abstratas, mas coisas que podem ser criadas e inventadas, e que aumentam o mundo, por isso seriam mais bonitas.

Uma característica fundamental de Manoel de Barros era como ensinava os princípios da criação e da invenção; a clareza de sua consciência artística demonstrada didaticamente em sua própria obra (deslizando o dedo pelas magras lombadas de seus livros publicados, encontramos os *Ensaio fotográficos* e o *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, um ensaio e um tratado): inventava e, no interior da poesia, como poeta, ensinava os procedimentos da arte poética, os princípios da arte, da técnica de inventar as coisas que não existem, a partir do desconhecido e da ignorância. Daí uma *didática* da invenção n’O

²⁴ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 11.

²⁵ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 7.

²⁶ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 77.

livro das ignoranças. “Tenho uma confissão: noventa por cento do que/ escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira”²⁷. Devo advertir então que essas invenções não se confundem com mentiras, ou com coisas abstratas concebidas pelo espírito. Isso é essencial e determinante para o entendimento do que escreveu.

Li depois, que Manoel de Barros, quando perguntado por uma criança “Como é escrever sobre coisas abstratas?”, respondeu: “Eu não gosto de escrever sobre coisas abstratas. Eu invento imagens. As imagens devem expressar o concreto”. E demonstrou com uma imagem: “Por exemplo: Eu vi a tarde correndo atrás de um cachorro. A imagem parece abstrata mas se a sensibilidade ajudar você vai ver a tarde com duas pernas correndo atrás do cachorro. Poesia pede sensibilidade”²⁸. De modo que aquela imagem, “Como pegar na voz de um peixe”, sob esse argumento, também expressaria o concreto, não coisas abstratas.

Essas imagens são feitas com o corpo, na sua individualidade, e são feitas para incorporar: se absorvem através de percepções da sensibilidade, pelo ser, pela visão, pelo olfato, paladar, tato – que não se definem por uma função ou uma forma, mas por uma infinidade de partículas em relações de repouso e de movimento, de velocidade e lentidão, podendo essas percepções afetar e serem afetadas pelas palavras. É o que chamamos sinestesia, essa simultaneidade de cruzamentos de sensações e impressões vindas de domínios sensoriais diferentes.

3

A tentativa de imaginar o método e a técnica de Manoel de Barros para a invenção dessas imagens, me conduziu às principais leituras que suscitaram em sua escrita uma transformação expressiva.

Observei uma linhagem de poetas modernistas: Por Mário de Andrade, Manoel foi marcado com seu ritmo e contaminação semântica. Por exemplo, basta compararmos o começo de “Cabeludinho”, nos *Poemas concebidos sem pecado* (1937), e o começo de *Macunaíma* (1928), para descobrirmos as semelhanças. O primeiro se inicia assim: “Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho/ bem diferente de Iracema”²⁹; e o segundo,

²⁷ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 47.

²⁸ OCUPAÇÃO Manoel de Barros. Organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, p. 20.

²⁹ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 11.

“No fundo do mato virgem nasceu Macunaíma herói de nossa gente”³⁰; semelhantes por seus elementos internos, pela sonoridade, ritmo e metro. Manoel foi marcado também pela desordem linguística e pela desarrumação estruturada de Oswald de Andrade, principalmente após a leitura de *Serafim Ponte Grande* (1933). “Ele praticava aquelas rebeldias que eu sonhava praticar.” – disse Manoel de Barros. “E aqueles encostamentos íntimos, nos escuros – que eram encostamentos de poeta”. Foi Oswald de Andrade que confirmou a Manoel que o trabalho do poeta consistia em modificar a língua, em equivocar o sentido das palavras, produzindo um descomportamento semântico e linguístico³¹.

Essa contaminação semântica, essa desordem linguística, essa desarrumação estruturada e essa rebeldia, em suma, esse descomportamento, já haviam sido postos por Rimbaud, o poeta da modernidade, o vidente. “Foi o poeta mais importante para mim” – disse Manoel³². “Aprendi com ele uma certa promiscuidade dos sentidos na natureza. Ele tinha uma linguagem própria, toda sua, aquela coisa do ‘*trouver la langue*’ (‘encontrar a língua’)³³.

É em Rimbaud que pensa ao escrever estes versos no livro *Poesias* (1947):

Olhos parados

(...)
Pensar nas horas vagas, nas horas passadas lendo a poesia de Anto.
Lembrar dos poetas e imaginar a vida deles muito triste.
Imaginar a cara deles como de anjos. Pensar em Rimbaud,
Na sua fuga, na sua adolescência, nos seus cabelos cor de ouro.
(...)³⁴

Poesias, p. 60

Manoel foi um dos incentivados pelo imaginário rimbaudiano, mas também por seu “*dérèglement de tous les sens*”, o desregramento de todos os sentidos; a falta de regra, ordem e temperança, ou a prostituição, a promiscuidade com as coisas³⁵:

³⁰ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugênio Cupolo, 1928, p. 9.

³¹ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 58.

³² Essa afinidade entre Manoel de Barros e Rimbaud é levantada por Goiandira de Fátima Ortiz Camargo em *Poética alquímica de Manoel de Barros* (1988) e desenvolvida em *A poética do fragmentário* (1996).

³³ Jornal do Brasil, “O tema da minha poesia sou eu mesmo”. Entrevista concedida a André Luís Barros. 24 de agosto de 1996, Edição 00138, p. 8.

³⁴ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 60.

³⁵ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 58.

Em Rimbaud, eu encontrei o *desregramento de todos os sentidos*. *Une saison en enfer* abriu uma das portas para mim. Eu queria mesmo era essa prostituição com as coisas, essa promiscuidade, em que todas as coisas tivessem todos os sentidos, em que o cheiro também fosse tato (...) ³⁶.

Antes, o desregramento de todos os sentidos de Rimbaud talvez deva ser situado na ordem do processo de desrealização, antecipado por Baudelaire. A desrealização, essa proposta de artificiosidade, atribuía “à fantasia um papel primordial, tomando-a como um processo que decompõe o objeto de criação para, em seguida, rearticulá-lo, criando uma nova realidade” ³⁷ – procedimento que serviria de alicerce para a estética moderna, como nos movimentos expressionista, cubista e surrealista (com a crueza, a fragmentação e o insólito), que influenciariam Manoel de Barros.

Com Rimbaud, o poeta transforma a realidade sensível, o seu objeto de criação (tudo o que vê, pega, ouve, cheira, come, lembra ou imagina) em irrealidade sensível, em uma nova realidade; transformada em objeto ou matéria poética pela exigência de uma educação – desacostumar, desnaturalizar e desumanizar os sentidos. Essa irrealidade sensível advém de certas formas verbais, frases ou conjuntos de frases que “reúnem aquilo que é objetivamente inconciliável de um modo tão anormal que, das qualidades sensíveis, resulta uma imagem irreal”, oposta a uma mimese da natureza, a qualquer tentativa de imitação ou recriação da realidade, de um mundo das Ideias ³⁸.

Manoel de Barros citava Rimbaud ainda em outros dois poemas, em que essas ideias são mais nítidas. O segundo poema está em *Matéria de poesia* (1974):

2.

Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:

a – Esfregar pedras na paisagem.

b – Perder a inteligência das coisas para vê-las.

(*Colhida em Rimbaud*)

c – Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se.

d – Mesmo sem fome, comer as botas. O resta em Carlitos.

e – Perguntar distraído: – *O que há de você na água?*

³⁶ COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 de nov. de 1993.

³⁷ MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991, p. 19. Ver: FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 38.

³⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 43.

f – Não usar colarinho duro. A fala de furnas brejentas de Mário-
pega-sapo era nua. Por isso as crianças e as putas do jardim o
entendiam.

g – Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos, teréns de rua
e de música, cisco de olho, moscas de pensão...³⁹

Matéria de poesia, p. 148

Do qual destaco o verso “Perder a inteligência das coisas para vê-las” (*Colhida em Rimbaud*). E o terceiro, em *Poemas rupestres* (2004):

5.

Com aquela sua maneira de sol entrar em casa
E com o seu olhar furado de nascentes
O menino podia ver até a cor da vogais –
como o poeta Rimbaud viu.
Contou que viu a tarde latejar de andorinhas.
E viu a garça pousada na solidão de uma pedra.
E viu outro lagarto que lambia o lado azul do
silêncio.
Depois o menino achou na beira do rio uma pedra
canora.
Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos
diferentes
Só para causar distúrbios no idioma.
Pedra canora causa!
E um passarinho que sonhava de ser ele também
causava.
Mas ele mesmo, o menino
Se ignorava com as pedras se ignoram⁴⁰.

Poemas rupestres, p. 428

Desse poema destaco os versos “O menino podia ver até a cor das vogais/ como o poeta Rimbaud viu”, que nos remete imediatamente ao soneto “Vogais” (“*Voyelles*”), de Rimbaud:

Vogais

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais,
Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;

E, nívea candidez de tendas e areais,
Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes:
I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanaís;

³⁹ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 148.

⁴⁰ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 428.

U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos
Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;

O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos:
— Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!

Esse soneto comumente é acompanhado por um breve poema composto de um único quarteto intitulado “A estrela chorou rosa”, como uma forma de *coda*:

A estrela chorou rosa ao céu de tua orelha.
O infinito rolou branco, da nuca aos rins.
O mar perolou ruivo em tua teta vermelha.
E o Homem sangrou negro o altar dos teus quadris.

Nele, cada vogal é associada a uma cor, e essa cor, por sua vez, evoca um conjunto de imagens que se relacionam com essa coloração, permitindo ver a cor das vogais. Como, por exemplo, a vogal “E”, associada à néveo, alvor, cândido, areais, lanças de gelo altivo e reis brancos; ou a vogar “U”, associada às vibrações verdes do oceano, à paz de verduras, à paz dos pastos e aos alquímicos refolhos.

“Rimbaud pôs vertigem nas palavras, produziu encantamentos”⁴¹ – dizia ainda Manoel de Barros. “Falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras. e que perverte os textos até os limites mais frídicos da palavra. Penso que os subtextos e os intertextos resultam de uma perversão sensorial”⁴². Para Rimbaud, era preciso ser vidente, fazer-se vidente, e o poeta torna-se vidente por “um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos” ou por “perder a inteligência de suas visões”⁴³. Esse longo, imenso e racional desregramento foi compreendido por Manoel como um desaprendizado para chegar ao degrau da infância, “lá onde os sentidos se misturam e os reinos da natureza são promíscuos”, onde se perde o aprendizado e a inteligência das coisas para vê-las⁴⁴.

⁴¹ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 153.

⁴² MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 59.

⁴³ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 58.

⁴⁴ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 105.

É o absurdo palpável. “Eu gosto do absurdo divino das imagens” – escreveu⁴⁵. Em *Arranjos para assobio* (1982) já escrevia também:

XV.

(...)
- Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o
senhor concorda?
- Para entender nós temos dois caminhos: o da
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da
inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore.
(...)⁴⁶

Arranjos para assobio, p. 178

Manoel não queria comunicar nada, não tinha nenhuma mensagem. Não seria pela inteligência, pelo entendimento do espírito, pela compreensão e pela razão que se entenderia a poesia de Manoel de Barros. Mas sim, pelo caminho da sensibilidade, do entendimento do corpo; pelo desaprendizado, pela desexplicação, pelo desconhecimento (“Desaprender oito horas por dia ensina os princípios”). Pelo caminho dessa sensibilidade que Manoel chamou de *ignorância*, como condição para a criação. Para efeito de poesia:

o que chamo de ignorância é assim; a gente enterra tudo o que aprendeu nos livros debaixo de um pé de pau, atrás de casa. Depois dá-se uma mijada em cima para produzir frutos. Isso faz a gente chegar perto da ignorância. Faz a gente chegar perto do menino que foi, do tonto que é, e do poeta que pensa ser. Faz a gente chegar perto de ser pássaro. Isso faz a gente chegar perto do início das águas, do início do mundo. Isso faz a gente chegar perto das desexplicações e mais longe dos conceitos. E mais longe do saber abstrato. Melhor ser as coisas do que entendê-las. A mais pura ignorância é saber explicar o caminho dos pássaros, das águas, das pedras, dos sapos. É estar no início onde tudo ainda não foi explicado, é estar no reino de poesia. Aqui a gente só sabe pelos ventos, pelo sol, pelas chuvas, pelos sons, pelas formas, pelos cheiros. Quando a gente ainda está em estado de árvore é que pode sentir os enleios dos cantos. E enxergar os perfumes do sol. A ignorância que constrói a poesia não é um estado mental, é um ato de sensibilidade. Criar começa no desconhecer⁴⁷.

4

⁴⁵ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 458.

⁴⁶ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p.178.

⁴⁷ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 159.

Nesse ponto da pesquisa precisei circunscrever a ideia de imagem, para manter em certos limites epistemológicos o meu objeto de interesse – a invenção das imagens. Essa palavra, “imagem”, como as ideias e as coisas que ela significa, tem uma história: primeiro, a etimologia me conduziu a raízes antigas, remontando ao latim *imago* (no plural, *imagines*), cujas origens se desdobravam até o indo-europeu. No latim clássico, *imago* era empregado para designar uma representação visual, uma figura plasmada, criada em estátua, pintura ou retrato.

Além disso, essa palavra poderia referir-se igualmente a uma imagem mental, uma ideia ou uma memória. Esse vocábulo latino teria emergido a partir do verbo indo-europeu *aim-*, que se referia à ação de “imitar” ou “copiar”. Com o tempo, a palavra “imagem” foi incorporada nas línguas modernas, como o português, preservando seu núcleo significativo. Assim, “imagem” possui diversas significações: semelhança, vulto, representação, retrato.

Porém, não são apenas estes os significados que aqui me interessam. Poderia então pensar as imagens a partir de alguns conceitos criados pela filosofia, cada um oferecendo uma possibilidade de “ver através de”, como uma lente diáfana. Desde a ideia de imagem concebida como metáfora por Aristóteles, e pela tradição latina posterior⁴⁸, à noção de figura de Auerbach⁴⁹, de imagem do pensamento de Deleuze⁵⁰, imagem dialética de Benjamin (retomada por Didi-Huberman)⁵¹ ou à ideia de imagem-ícone de Mondzain⁵². Para este estudo, utilizei o conceito de imagem como compreendido por Octavio Paz em *Signos em rotação*. Assim, designo com a palavra imagem:

toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los⁵³.

⁴⁸ Ver em: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

⁴⁹ Ver em: AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

⁵⁰ Ver em: DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D’Água, 2000.

⁵¹ Ver em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

⁵² Ver em: MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

⁵³ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 38.

Paz exemplifica: San Juan de la Cruz quando fala de “la música callada”, uma frase com dois termos aliados (“música”, “calada”) contendo significados contrários, díspares, diferentes e desiguais.

Assim, Octavio Paz considera que (1) “toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real”⁵⁴, e (2) “ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser”⁵⁵. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles.

De semelhante modo, na “Entrada” da sua *Poesia completa*, publicada pela Editora Leya em 2010, Manoel de Barros também escreve sobre o “impossível verossímil” de Aristóteles:

Entrada

Distâncias somavam a gente para menos. Nossa morada estava tão perto do abandono que dava até para a gente pegar nele. Eu conversava bobagens profundas com os sapos, com as águas e com as árvores. Meu avô abastecia a solidão. A natureza avançava nas minha palavras tipo assim: O dia está frondoso em borboletas. No amanhecer o sol põe glórias no meu olho. O cinzento da tarde me empobrece. E o rio encosta as margens na minha voz. Essa fusão com a natureza tirava de mim a liberdade de pensar. Eu queria que as garças me sonhassem. Eu queria que as palavras me gorjeassem. Então comecei a fazer desenhos verbais de imagens. Me dei bem. Perdoem-me os leitores desta entrada mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro: Acho-os como os *impossíveis verossímeis* de nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos: 1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades⁵⁶.

Poesia completa, p. 7.

⁵⁴ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 38.

⁵⁵ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 38.

⁵⁶ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, p. 7.

O essencial dessa “Entrada” é isso: “Acho-os como os *impossíveis verossímeis* de nosso mestre Aristóteles”. Assim como Paz, Manoel de Barros retoma nesse texto uma obra fundamental, a obra a que toda a teoria literária afinal ascende, a *Poética*. Se se pretender que a composição poética seja bela, ensinou Aristóteles sobre como se devem estruturar os enredos, “deve preferir-se o impossível verossímil ao possível inverossímil”. Ou seja, de uma forma geral, “no que respeita a poesia, mais vale o impossível convincente do que o possível que não convence”⁵⁷.

São exemplos desses impossíveis verossímeis dados por Manoel de Barros: “É nos loucos que grassam luarais”, “Eu queria crescer pra passarinho”, “Sapo é pedaço de chão que pula”, “Poesia é a infância da língua”, “A tarde correndo atrás de um cachorro” e “Como pegar na voz de um peixe”, frase na qual se casam três termos (“pegar”, “voz”, “peixe”) em aparência irreconciliáveis, nela se unem os impossíveis, os contrários, palavras que normalmente se rejeitam, inventando contiguidades anômalas, fora de uma ordem estabelecida pelo código que é a língua.

Por isso, designei com a palavra *imagem* esse produto imaginário (que Barros chamou ora de “desenho verbal”, ora “iluminura”, ora “*gag* linguística” – em diálogo com o desenho e a pintura, a fotografia e o cinema), que expressa o concreto, não coisas abstratas, e que é produzida por uma sensibilidade, por essa capacidade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, que chamamos imaginação⁵⁸. Como Manoel de Barros escreveu no poema “As lições de R.Q.”, no *Livro sobre nada*:

As lições de R.Q.

(...)
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.
(...)⁵⁹

Livro sobre nada, p. 350

O olho vê a imagem primeira fornecida pela percepção (a visão); a lembrança revê a percepção, a forma e a cor; a imaginação transvê, transfigura (“A transfiguração é que é a

⁵⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 93; 103.

⁵⁸ BACHELARD, Gaston. Introdução – Imaginação e mobilidade. In: _____. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 1-18.

⁵⁹ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 350.

coisa mais importante para o artista”, lembra Manoel), quer dizer, a imaginação deforma e desforma o mundo, libertar-nos das imagens primeiras, isso é a coisa mais importante para o artista. Nesse ponto, precisei determinar também os limites da ideia de imaginação.

Assim, designei com a palavra imaginação não a faculdade de *formar* imagens, como pretende-se sempre que a imaginação seja,

ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas⁶⁰.

Nesse sentido, Manoel de Barros afirmava que “podem crianças dizer coisas poéticas, pássaros podem cantar bonito, néscios podem desenhar inocências e feridas, borboletas farão propostas de cores tortas. Mas para que essas manifestações se tornem arte, têm que ganhar consciência artística”. E a consciência artística era indissociável da ação imaginante, o sopro do artista, para Barros. E exemplificava retomando a obra de um artista plástico, Frans Krajcberg: “ele pode encontrar nos cerrados do Brasil certas raízes que lhe indiquem formas e movimentos fantásticos – mas essas raízes não serão arte sem os fervores e sem o sopro do artista. Isso é tão velho como andar a pé”.⁶¹ Esses fervores e esse sopro do artista seriam a própria imaginação, que transfigura o mundo, que muda a figura, a feição do mundo, e que o faz passar de um estado a outro diferente.

5

Então volto ao primeiro verso daquele poema sem título n’*O livro das ignoranças*. Ali, Manoel de Barros ensinava a primeira lição de *Uma didática da invenção*: “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber”.

Para compreender essa primeira lição, é preciso saber que, para Barros, toda palavra é plissada. Quer dizer, as palavras são como um tecido, com pregas, miúdas, e muitos desdobramentos. É preciso apalpar essas dobras, essa intimidade, para que a fenda ceda,

⁶⁰ BACHELARD, Gaston. Introdução – Imaginação e mobilidade. In: _____. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 1.

⁶¹ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 55-56.

para que a palavra se abra⁶². Dito isso, segue-se uma enumeração: “a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca”; “b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer”; “c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos”; “d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação”; “e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos”; “f) Como pegar na voz de um peixe”; “g) Qual o lado da noite umedece primeiro”⁶³. Essa enumeração (a, b, c, d) liga a todos os outros cada um desses saberes, os avizinha. Essa mesma enumeração, que revelaria uma lógica ou um uso da razão, nos encaminha a uma impossibilidade de pensar isso, a uma impossibilidade de entender isso por uma percepção primeira, pela razão ou pela ciência, pelo conceito e pelo saber abstrato. São contiguidades, vizinhanças anômalas, uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens.

O livro das ignoranças vinha sendo escrito desde 1992. Em junho daquele ano, Manoel de Barros já revelava a idéia-mestra dos novos poemas:

Assim que eu pensei: se a gente voltar pro estágio de índio e da criança, não vai mais saber o nome de quase nada e será obrigado a nomear tudo por imagens. Se eu não souber o nome de *barranco* eu digo: lugar onde avestruz esbarra. Essas coisas. Penso que a ignorância é fecunda de imagens⁶⁴.

Ou como no depoimento *Como fiz um Retrato de Andarilho*, publicado na revista *Poesia Sempre*, da Biblioteca Nacional, editada por Antônio Carlos Sechin, em 1993: “Penso que preciso aprender a não saber nomes. Porque não sabendo os nomes tenho de me expressar por imagens. E é disso que o poeta precisa”⁶⁵.

Assim, a imagem é a temática central em torno de que gira este texto. Me interessei então pelo poeta em sua oficina, pela criação da poesia – “a armação de objetos lúdicos com emprego de palavras imagens cores sons etc”; como um criador de imagens (*eikonopoietés*, como definiu Aristóteles). Me interessei pela artesanaria: como inventava, como transcendia e desorbitava, através da linguagem (da trapaça com a língua, da trapaça da língua), as

⁶² Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=501395&pesq=%22manoel%20de%20barros%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=502>. Acesso em jan. 2023.

⁶³ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 9.

⁶⁴ Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22manoel%20de%20barros%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=131193. Acesso em jan. 2023.

⁶⁵ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=501395&pesq=%22manoel%20de%20barros%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=502>. Acesso em jan. 2023.

imagens primeiras fornecidas por um órgão, o olho. Dito de outra forma, me interessei por como o poeta transvia e transfigurava, como deformava por uma sensibilidade, por uma ação imaginante, essas imagens primeiras. “Com a imaginação a gente pode fazer as imagens mais absurda como esta:/ Eu vi uma calça de vento dependurado no arame./ Quando eu quis pegar a calça – ela era de vento./ (Isto é um despropósito da imaginação)”, como também demonstrou a uma criança.⁶⁶

6

Naquele tempo, quando li *O livro das ignoranças*, ainda não conhecia Manoel de Barros. Ele me foi apresentado como, em geral, foi tratado: “o poeta do Pantanal”. Rapidamente, logo o imaginamos, em consequência, “com os pés afundados no charco, caminhando entre bois sonolentos numa paisagem úmida, um chapéu de couro e um cigarro de palha deslizando à frente do horizonte”⁶⁷, como escreveu João Castello em *Inventário das sombras*. Essa classificação – “o poeta do Pantanal” –, porém, fixava Manoel de Barros num imaginário histórico, entre duas representações: na interseção entre a imagem do poeta primitivo, “debruçado entre aves e galinhas, acorocado à beira de um quintal”, “agachado entre passarinhos, os pés metidos em chinelos de couro, o chapéu torto recortando a testa, a mastigar um toco de raiz, uma folha verde e amarga, ou a chupar jabuticabas”; e a imagem do caipira pantaneiro, que fala “cheio de medo”, “desconfiado e temente às palavras”⁶⁸. Em razão disso, os versos do poeta, “primitivo” e “pantaneiro”, seriam o resultado de uma inspiração, um sopro, um entusiasmo criador, ou de uma espontaneidade súbita, natural e simples – por conseguinte, seriam versos ingênuos, inocentes e instintivos.

Barros foi fixado entre essas duas representações por uma série de jornais e revistas na década de 1970, quando passou a ser lido e comentado por Millôr Fernandes, Fausto Wolff, Antônio Houaiss, João Antônio e Ismael Cardim. E depois, no final da década de 1980, quando foi a apresentado aos leitores do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, em notas, notícias e reportagens, entrevistas e críticas literárias⁶⁹. Da pesquisa em arquivos cito três exemplos: o primeiro, uma resenha de Cora Rónai publicada no Jornal do Brasil em

⁶⁶ OCUPAÇÃO Manoel de Barros. Organização Itáu Cultural. São Paulo: Itáu Cultural, 2019, p. 20.

⁶⁷ CASTELLO, José. Retrato perdido no pântano. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 111.

⁶⁸ Ibid., p. 112; 115; 116.

⁶⁹ Sobre essas representações, ver: LEITE, Eudes Fernando. Um homem chamado pantaneiro. In: GALINDO, Dolores; LEMOS, Leonardo. (Org.). *Gênero e tecnologias, tecnologias do gênero: estudos, pesquisas e poéticas interdisciplinares*. Cuiabá, MT: UFMT, 2012, p. 33-45.

outubro de 1986, sobre o episódio de estreia da série para televisão *Caminhos da sobrevivência*, na Rede Manchete. O primeiro episódio, *Pantanal*, dirigido por Washington Novaes, apresentou ao grande público os versos de Manoel de Barros, sobre os quais Rónai comentava: “a presença dos versos desse excelente poeta – que não quis, por timidez, aparecer em carne e osso – foi outro acerto de Washington Novaes”. E passava à descrição desse poeta “perdido (ele diria achado) em sua fazenda no Mato Grosso”.⁷⁰

O segundo exemplo, em 1989, um “retrato exclusivo” de Manoel de Barros, feito por Thaís Costa, com fotografias de Marcelo Buainain, quando Barros tinha 72 anos, para a revista Manchete (que utilizava como principal forma de linguagem o fotojornalismo): o retrato do poeta bucólico, no mundo prático e encharcado do Pantanal (Figura 1). Nas legendas das fotografias de Marcelo Buainain, Costa escrevia: “Na estação ferroviária de Campo Grande (MS), o encontro do poeta com o cineasta Joel Pizzini que conseguiu tirá-lo da casca.”; “Manoel de Barros explora o Pantanal de todas as maneiras, de avião ou trator, e vai *catando no chão* os *trastes* para seus poemas. A fidelidade do homem pantaneiro não limita sua obra.”; “Na sede da Fazenda Santa Cruz, Manoel recebe os amigos e artistas mato-grossenses como o violonista Almir Sater. Um paraíso de lirismo e reclusão de onde brota poesia há mais de 50 anos”; “Manoel, na rotina pantaneira com seu muso inspirador Bernardo, um homem que conversa com os animais”; “O rascunho de sua obra é feito nos *cadernos do caos*: capas e títulos nascem e morrem ali”⁷¹.

Figura 1

Manoel de Barros, “o poeta do Pantanal”:
entre o *poeta primitivo* e o *caipira pantaneiro*

⁷⁰ RÓNAI, Cora. *Uma beleza*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7 de out. de 1986. Caderno B, p. 5. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22manoel%20de%20barros%22&pagfis=180001.

⁷¹ Revista Manchete, 1989, Edição 1935, p. 68-73



Aos 72 anos, um mato-grossense quase desconhecido é o grande cult da literatura brasileira

Manoel de Barros O POETA DO PANTANAL

Reportagem de Thais Costa • Fotos de Marcelo Buainain

Se hoje, aos 72 anos, com nove livros publicados, o mato-grossense Manoel de Barros, não tem a fama que merece no pantanal da literatura brasileira é porque este poeta, admirado por intelectuais como Guimarães Rosa e Antônio Lima, sempre cultivou a modestia. Sua aversão a entrevistas, gravadores e máquinas fotográficas é quase inqueritável. Como filho do Pantanal, prefere continuar caminhando no meio da gente simples, distante do "lixo de ser ninguém". Mas agora este poeta mais conhecido por Diemond e João Cabral — "você filme e se prepare para lançar suas obras completas, dando indicações que finalmente foi cavado pelo cortejo da fama, MANCHETE, apresente a brecha para contar um pouco deste escritor que "desce na palmar", e, em seus assombros poéticos, declara que "o que é bom para o lixo é bom para a poesia".

SEQUE

ELE REJEITA POESIA ENGAJADA E NÃO QUER NEM OUVIR FALAR EM UDR

Com o lançamento de *O Guardador de Ashas* (Art Editora) na segunda quinzena de abril, repete-se a rotina descrita desde pelos oito livros anteriores de Manoel de Barros. O goro do poeta está no fazer os poemas e, quando eles viram livros, o "pai desatado" não mais se importa. Em vez de trabalhar as novas criações, vai fugir para o Pantanal, para o Rio de Janeiro ou para o Nordeste. No momento, ele e sua Stella encontram-se em paralelo ignorado, tentando fugir da sensação de "deserto", que o acomete a cada lançamento. A única vez que consentiu comparecer a um lançamento, o atrapalho foi tanto que escreveu dedicatórias

em 1986, quando Manoel foi homenageado no XX Encontro Nacional de Escritores em Brasília e o grupo Brinc-Brac transformou vários de seus poemas em posters de avançado tratamento gráfico. Deu-se o início do zumb-zum-zum em cenas de quem senta esse diuturno e incognito goro da poesia brasileira. No ano seguinte, o cineasta Joel Pizani (também de origem mato-grossense) começou a reeditar o filme *Caramujo Flor*, ensaio poético sobre vida e obra de Manoel que, em 1988, ganhou três dos principais prêmios do Festival de Cinema de Brasília e virou um cult das grandes metrópoles. O filme chegou a bater o recorde de público da história do MASP e continua suscitando espanto e admiração a cada exibição. No elenco composto por artistas de Mato Grosso do Sul, como Ney Matogrosso, Rubens Corrêa, Araci Balabanian, Teli Expedito e Almir Sater, são recitadas as anáguas de Manoel em várias etapas de sua vida.

Além de várias teses universitárias desenvolvidas sobre sua obra, a imprensa também vem aumentando o cerco a recente edição dedicada ao Brasil da revista espanhola *El Pasante* reservou-lhe 12 páginas. Faltam-lhe companhia na sofisticada publicação João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Darcy Ribeiro, João Ubaldo Ribeiro e Pierre Faubert Verger, entre outros. Não param de chegar cartas e telefonemas de vários países, seja de editores como de admiradores, sedentos por um encontro com Manoel.

Mas sua aversão a entrevistas, gravadores, máquinas fotográficas e outros "vaidosos da alma" é quase inqueritável. Um dos poucos vibrantes do grupo Brinc-Brac que, além de visitas pessoais no estilo poeta a Brasília—Campo Grande, manteve durante nove meses uma generosa correspondência com o poeta. Essa longa conversa equivale para ele a fazer poesia sem a preocupação obscura com que controla seus poemas, e nas respostas dadas aos brasileiros imprimiu todos os meandros de seu processo criativo de forma completamente solta e, naturalmente, poética. O resultado será conhecido em breve com o lançamento da quarta revista Brinc-Brac, nas principais capitais brasileiras.

Quem perder essa chance, pode aguardar as obras completas.

SEQUE



Na estação ferroviária de Campo Grande (MS), o encontro do poeta com o cineasta Joel Pizani que fotografou a vida de casa.

com "beijos" tanto para homens como para mulheres e depois sofreu um longo encalburamento. Mas ele admite que muitos escritores gostem de "ficar solitando corpo" nessas noites literárias.

Aos 72 anos, Manoel de Barros começa a sair do limbo que ele mesmo criou desde 1957, quando saiu seu primeiro livro *Poesias Conhecidas sem Fim*. Até então, era conhecido e admirado apenas por uma elite intelectual que incluía Antônio Houaiss, João Ambrósio, Enio Silveira e o grande Guimarães Rosa, de quem foi o primeiro leitor. O próprio Houaiss considerava-o "como o público e notório, dos mais camuflados encaramujados poetas do nosso país".

A virada em direção oposta começou



Manoel de Barros explora o Pantanal de várias maneiras, de avião ou trator, e vai catando no chão os trocos para seus poemas. A fidelidade do homem pantaneiro não limita sua obra.



Na sede da Fazenda Santa Cruz, Manoel recebe amigos e artistas mato-grossenses como o violonista Almir Sater. Um paraíso de lirismo e recusa de onde brota poesia há mais de 50 anos.

plágios de Manoel? É essencialmente o mesmo. Em seus poemas é possível ouvir respirar das palavras, sentir a condição precária de seus significados. Preciso no sentido de que poderiam desagregar-se, mineralizar-se, não fosse o poeta a fortalecer com o original das línguas: "Mistura ancestral e o original do sul", sobrevivo, bandido, aqui e São Francisco do Assis, no dizer do escritor João Antônio, o também caramuru Manoel de Barros agora floresce timidamente para a fama que cotinqua a corteja-lhe: "O poeta escreve para ser amado através de sua poesia, a poesia amara a sua poesia e não vice-versa. Estou precisando disso agora."

35

⁷² Ver em: LEITE, Eudes Fernando. Do Éden ao Pantanal: considerações sobre a construção de uma representação. *Espaço Plural*, nº 18, 2008, p. 145-151.

“Um superficial para só se ver e bater chapa”, dizia Manoel⁷³. Que não refaz, nem transfaz o mundo, apenas repete o mundo. Nessa mesma edição, se repete aquela fotografia de Manoel de Barros atravessando as águas a cavalo, feita por Buainain em 1989. Se a fotografia cria o real, como propôs André Rouillé⁷⁴, a representação do Pantanal, como o conhecemos, também é uma criação da fotografia (Figura 2)⁷⁵. Selecionei esses exemplos, mas posso incluir também nesse conjunto livros de fotografia sobre o Pantanal.

Esses livros de fotografia oscilam entre livros de síntese descritiva e fotográfica da flora e da fauna, aquática e terrestre, e livros de fotografia de natureza, em que o Pantanal é sinônimo de beleza cênica e do vigor do Éden (como em *Ecossistemas*, com fotografias de Luiz Claudio Marigo, e no *Almanaque Brasil Socioambiental*, com fotografias de Beto Ricardo; ou como em *Pantanal: cores e sentimentos*, de Fábio Colombini, em *Pantanal*, com fotografias de Marigo, texto de Alceo Magnanini e poesia de Drummond), em *Serra do Amolar*, de Sebastião Salgado, e em *Pantanal: Serra do Amolar*, de Araquém Alcântara). Oscilam também, entre a fotografia documental da biodiversidade local, e o alerta para os riscos e ameaças da escalada das agressões humanas e da depredação ambiental: queimadas, plantio, pasto e pecuária (como em *Pantanal: um paraíso perdido*, de Arne Sucksdorff, em *Fauna e flora brasileiras*, de Alcântara, em *Pantanal*, de João Farkas, e em *Céu e inferno em terras alagadas*, de José Medeiros). E entre a importância ecológica da preservação dos recursos naturais, e a preservação da herança cultural, das raízes, costumes e diversidade do interior do país, e a convivência harmoniosa entre o homem pantaneiro e a natureza, a cultura e o meio (como em *Pantanal: Mar do Xaraiés*, de Antônio de Pádua Bertelli, em *Pantanal*, de Vania Toledo, em *Histórias de um fotógrafo viajante*, com fotografias de Alcântara e texto de Otávio Rodrigues, em *Pantanal: o último Éden*, com fotografias de

⁷³ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 71.

⁷⁴ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Edições Senac São Paulo, 2009.

⁷⁵ SUCKSFORFF, Arne. *Pantanal: um paraíso perdido*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1984. ANDRADE, Carlos Drummond; MAGNANINI, Alceo; MARIGO, Luiz Claudio. *Pantanal*. Rio de Janeiro: AC&M, 1985.

BERTELLI, Antônio de Pádua. *O Pantanal: mar dos Xaraiés*. São Paulo: Siciliano, 1988.

TOLEDO, Vania. *Pantanal*. [s.l]: [s.n.], 1997.

COLOMBINI, Fábio. *Pantanal: cores e sentimentos*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CUNHA, Valdemir. *Pantanal: o último Éden*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2007.

SALGADO, Sebastião. *Serra do Amolar*. São Paulo: Madalena, 2015.

FARKAS, João. *Pantanal*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2020.

ALCÂNTARA, Araquém. *Pantanal: Serra do Amolar*. São Paulo: Terrabrasil, 2020.

MEDEIROS, José. *Céu e inferno em terras alagadas*. São Paulo: Origem, 2021.

CANDISANI, Luciano. *Terra d'água Pantanal*. São Paulo: Vento Leste, 2021.

CUNHA, Valdemir. *Vaqueiro das águas*. São Paulo: Origem, 2022.

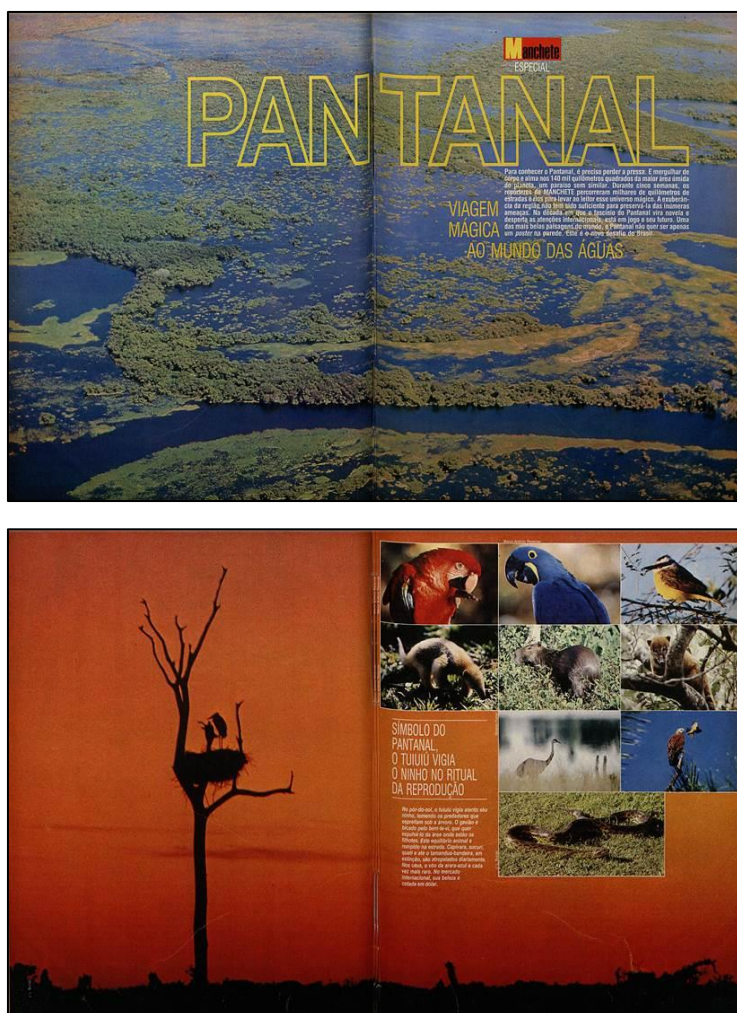
Valdemir Cunha e texto de Xavier Bartaburu, e em *Brasil natural* e *Vaqueiro das águas*, de Cunha).

Barros inclusive alertava aos jovens escritores (alerta válido também para desenhistas, pintores, fotógrafos e cineastas) que se afastassem desse perigo:

é preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa da natureza. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda transfiguração epifânica. A simples enumeração de bichos plantas (jacarés carandá sariema, etc.) não transmite a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar as coisas e depois transfazê-las em versos.⁷⁶

Figura 2

Pantanal: viagem mágica ao mundo das águas



⁷⁶ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 48.



No texto: “No pôr-do-sol, o tuiuiú vigia atento seu ninho, temendo os predadores que espreitam sob a árvore. O gavião é bicado pelo bem-te-vi, que quer expulsá-lo da área onde estão os filhotes. Este equilíbrio animal é rompido na estrada. Capivara, sucuri, quati e até o tamanduá-bandeira, em extinção, são atropelados diariamente. Nos céus, o vôo da arara-azul é cada vez mais raro. No mercado internacional, sua beleza é cotada em dólar.”

“Natural da Amazônia, a vitória-régia surpreende nas baías do Pantanal. Suas flores, as maiores da América (30cm de diâmetro), só abrem à noite. Mas nem só a beleza marca a flora da região. Ela tem alto potencial econômico, com pastagens nativas, plantas comestíveis ou medicinais. O aguapé, ou camalote, que cobre o rio como um tapete verde, serve de purificador às águas da maior planície inundável do planeta.”

Fonte: Revista Manchete, 1990, Edição 1997.

7

O retrato do homem plantado no Paraíso Terrenal, acorçado, agachado num território primitivo, de natureza revolta. Explorando o Pantanal sobre um cavalo ou um trator, perdido em sua fazenda no Mato Grosso, um paraíso de lirismo e reclusão de onde brota poesia. Um mato-grossense quase desconhecido, homem calado, avaro nas palavras, retraído, arredo e arisco. Um poeta bucólico, filho do Pantanal, em virtual anonimato, porque sempre se esquivou da notoriedade, tímido a fazer versos inocentes, averso a entrevistas, gravadores e máquinas fotográficas.

Porém, como escreveu Adalberto Müller em *Conversa de poesia, exercício de prosa*, “muitos de seus leitores se desapontam ao descobrir que ele não é um velhinho sábio

que escreve sentado à beira das lagoas do Pantanal, olhando passarinhos e besouros”⁷⁷. Pelo contrário, Manoel de Barros escrevia trancado em seu escritório, rodeado por inúmeros dicionários e livros. Era leitor de Guimarães Rosa, gostava de João Cabral de Melo Neto, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Pessoa e Camões. Lia muito Padre Antônio Vieira. Entre os autores que mais gostava estavam também os estrangeiros, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Pascal, Montesquieu, Rabelais e Proust. Era muito apegado à literatura de língua francesa. Da literatura inglesa, especialmente T. S. Eliot, Ezra Pound e Stephen Spender. Além dos escritores, lia filosofia, Nietzsche, Kant, Benjamin e Adorno, essas “coisas sérias”.

Era muito disciplinado. Acordava e se levantava às cinco horas da manhã, até aos domingos. Tomava o seu guaraná, coisa de cuiabano, depois o café. Às sete horas, subia as escadas da casa da Rua Piratininga e se trancava no seu “escritório de ser inútil”. Lia a Bíblia e poesias de poetas que gostava. Escutava música (gostava de Beethoven e conhecia Bach), matava mosca, folheava dicionários, escrevia cartas. Arrumava versos e frases, e desenhava bonecos. Se estava em estado de ânimo, escrevia em pequenos cadernos de rascunho, tomava notas de palavras e inventava versos solteiros à lápis nesses “cadernos de caos”, até as onze e meia. Depois do almoço, ia para seu escritório na cidade, o “lugar de ser útil”, para especular sobre gado. Este era seu método, dizia.

Manoel nasceu no Beco da Marinha, às margens do rio Cuiabá, no dia 19 de dezembro de 1916. Nasceu ribeirinho, num Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e ruelas entortadas, onde seu pai tinha uma venda de bananas. Era o segundo filho de João e Alice, um homem bugre andarejo e uma mulher portuguesa melancólica, dos bugres do norte do Mato Grosso e dos portugueses de Trás-os-Montes. “Meu pai e minha mãe.” – Manoel apontava com o dedo para uma fotografia e dizia em *Língua de Brincar*: “Se ocê olhar direito, ele é filho de índio. Tá vendo os traços? É índio do Xingu, lá de Cuiabá. E minha mãe era portuguesa de Beira Alta”.

Passados dois anos (mas pode que só dois meses), a família se mudou para o sul. O pai fundou uma fazenda na Nhecolândia, a região de lagoas de águas doce e salina, entre o rio Negro e o Taquari, no Pantanal de Corumbá. Viveu a sua infância no Pantanal até os nove anos. Esse tempo foi marcado “por gestos de peixes, por entes que alçam tipo

⁷⁷ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 20.

borboletas e bem-te-vis, por entes que rastejam tipo lesma, lagarto”. E seu olho marcado por árvores, por rios e mais cinco pessoas: seu pai, sua mãe, seu irmão e três vaqueiros. “Fui criado no mato isolado. Acho que isso me obrigava a ampliar o meu mundo com o imaginário. Inventei meus brinquedos e meu vocabulário” – dizia⁷⁸.

Mudou-se sozinho para Campo Grande, onde foi estudar no Colégio São José, dos padres maristas, interno, até os dezesseis anos. Viveu depois quarenta anos no Rio de Janeiro, se casou e se formou na então capital federal. Morou em Nova York, onde estudou cinema e pintura no Museum of Modern Art (MoMA), e só voltou para o Mato Grosso em 1961. Mas morava em Campo Grande, ia raramente ao Pantanal e chegava a dizer que gostava mais do Leblon. Quando perguntado se seu trabalho refletia a região do Pantanal (Manoel de Barros era pantaneiro e o Pantanal estava na moda em 1990), respondeu:

Sou um poeta de palavras. O Pantanal, como imagem, aparece muito pouco. Depois, morei muito tempo no Rio de Janeiro. Quarenta anos. Fui advogado lá. Viajei muito pelo mundo. Visitei cerca de vinte cidades decadentes do Peru e da Bolívia. Fui hippie, um andarilho do meu tempo. Levei uma vida que chamo de indígena vegetal por seis anos na América do Sul. Depois, fui para Nova York⁷⁹.

Contrário à classificação e contrariando essas representações e retratos tradicionais, Manoel de Barros negava ser “o poeta do Pantanal” ou “poeta pantaneiro”. Para afirmações como essas, respondia que a expressão o deixava circunstanciado: “meu negócio é com a linguagem”⁸⁰, afirmava. E em depoimentos: “a expressão poeta pantaneiro parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. Meu negócio é descascar as palavras”⁸¹. Manoel utilizará essa expressão, “descascar”, ou expressões correlatas, como “escovar”, para se referir ao seu ofício com a palavra, quando tem a vontade de chegar ao caroço, ao lírio seminal de cada palavra, até a mais lírica semente das palavras, até o osso. Isso está manifesto no poema “Escova”:

⁷⁸ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 40.

⁷⁹ O Estado de S. Paulo, Caderno 2, quarta-feira, 30 de maio de 1990.

⁸⁰ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 20.

⁸¹ Ibid., p. 76-77.

⁸² Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22poeta%20pantaneiro%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=256235>. Acesso em jan. 2023

Escova

Eu tinha vontade de fazer como os dois arqueólogos que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram como conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressenhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora⁸³.

Memórias inventadas: a primeira infância, p. 21

Nesse poema, dois homens sentados na terra escovando osso. Na terra o dia inteiro escovando osso. Fazendo o serviço de escovar osso por amor. Sensíveis aos signos emitidos pelo osso, signos que os ensinam alguma coisa, objeto de um aprendizado temporal. “Não existe aprendiz que não seja ‘egiptólogo’ de alguma coisa” – escreveu Gilles Deleuze. “Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença”⁸⁴. Os aprendizes dessa visão, arqueólogos sensíveis aos signos do osso, queriam encontrar vestígios na matéria, signos a serem decifrados, interpretados, “vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão”. Isto é, mundos possíveis, desconhecidos de nós, contidos nos ossos e envolvidos no chão.

O poeta, sentado em sua escrivaninha, como os dois arqueólogos que viu sentados na terra, passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Fazendo o serviço de escovar por amor – “A minha relação com a palavra é de amor”⁸⁵. Havia lido em algum lugar que as palavras “eram como conchas de clamores antigos”, sabia também que “possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias

⁸³ BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008, p. 21.

⁸⁴ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

⁸⁵ OCUPAÇÃO Manoel de Barros. Organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2019, p. 40.

remontadas”. Como vestígios de antigas civilizações enterradas, queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro do corpo das palavras – “A poesia está guardada dentro das palavras – é tudo que/eu sei”⁸⁶. Queria escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma, os primeiros sons (ou ascender ainda mais até na ausência da voz, lá onde poderia “ver o próprio feto do verbo –/ainda sem movimento” e “enxergar o feto dos nomes –/ ainda sem penugens”)⁸⁷. Ver, enxergar mundos possíveis, desconhecidos de nós; um reino de imagens contido nas palavras.

8

No *Livro de pré-coisas* (1984), roteiro para uma excursão poética no Pantanal, no ponto de partida, antes do narrador apresentar sua terra natal, escreveu: “Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem”⁸⁸. Há aqui uma outra distinção fundamental para este estudo, entre o idioma que serve para comunicar *sobre* o Pantanal (a descrição de alguma coisa) e o idioma que serve para comungar o Pantanal com a linguagem (a invenção de alguma coisa: de nódoas de imagens, de festejos de linguagem) – e é esse o idioma que interessará à poesia. Essa distinção foi também explicitada neste depoimento:

Gosto do Pantanal ao ponto de eu precisar inventar uma tarde a partir de um tordo. Gosto do Pantanal ao ponto que eu possa ficar livre para o silêncio das árvores. Gosto do Pantanal ao ponto que meu idioma não sirva mais para comunicar, senão que apenas para comungar. Temática sugere tese, sugere idéia para ser desenvolvida. Sugere comunicação. Sugere descrição de alguma coisa. Para mim, quem descreve não é dono do assunto: quem inventa, é. Que eu possa dizer, estando em fusão com a natureza, coisas como esta: “Eu queria crescer pra passarinho...” Eu possa dizer com seriedade: Uma pedra me rã. Minha linguagem será sempre de comunhão. É dessa forma que em mim o Pantanal se expõe. Tenho dentro de mim um lastro de brejos e de pássaros que inevitavelmente aparecem na minha poesia⁸⁹.

A comunicação, que não me interessa aqui, sugere uma descrição, própria do regionalismo literário, própria de uma “predominância da terra sobre o homem”⁹⁰, sugere um registro quase etnográfico e histórico das tradições e acontecimentos marcantes em cada região, que caracterizou os regionalistas brasileiros. Na poesia do Mato Grosso do Sul são

⁸⁶ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 403.

⁸⁷ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 410.

⁸⁸ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 197.

⁸⁹ BARROS, Op. Cit., p. 130-131.

⁹⁰ LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, p. 1039.

exemplos os regionalistas Lobivar Matos, autor de *Areôtorare, poemas boróros*, (1935) e *Sarobá* (1936), e Orlando Antunes Batista. Nessa poesia, a natureza é concebida como fonte de regionalismo, a natureza funciona como a fonte de onde o poeta extrai a essência de sua obra. Diferindo desses, Manoel de Barros afirmava:

Não há em mim nem um propósito de ser regionalista. Nunca houve em mim o propósito de mostrar as particularidades de minha região, de seu povo, de seus falares, de seus costumes. Sou pantaneiro porque nasci, aprendi a falar e tenho meu umbigo enterrado no Pantanal. Mas o meu negócio é com a palavra. Meu gosto é desfazer os costumes das palavras. E não de mostrar os costumes do meu lugar⁹¹.

A comunhão, ao contrário da comunicação, sugere invenção, própria de um tropicalismo telúrico, como conceituou José Fernandes – “as características locais são de tal modo veladas, de tal modo metamorfoseadas que se convertem em linguagem, em entes de linguagem, em imagens e essências poéticas que simbolizam a região”⁹². Assim, o lastro de brejos e de pássaros é transfigurado em imagens poéticas. Quando escreve “Uma pedra me rã”, diz que a pedra o corrompeu para rã. Retirou seus limites de ser humano e o ampliou para coisa. É uma transfiguração em linguagem de fusão, de comunhão com a natureza e com o Pantanal.

A poesia, para Manoel de Barros, era um sobressalto – e sustos não cumprem agenda, nem têm hora para acontecer. “Eu não fico esperando a voz da inspiração, isso comigo não existe” – dizia. No entanto, apesar de um sobressalto, a poesia realizada e manifesta no poema, um produto concreto, tinha uma método. Existia uma técnica, um procedimento que utilizava para compor, trabalhar, estruturar e montar os poemas. Com efeito, seus versos não são inocentes, como seriam resultado de uma inspiração. Em diversas entrevistas, Manoel de Barros afirmava: “Não acredito em inspiração”, “Nunca entendi os arroubos da inspiração”, “Não escrevo por inspiração. E nem sei bem o que seja inspiração”. Há aqui uma nova distinção, dessa vez sobre o princípio gerador do poema, entre inspiração e excitação: “Eu escrevo por excitação. Se uma palavra me excita, eu vou nela”. E demonstrava assim: “estou lendo um dicionário à caça de palavras. Quando encontro

⁹¹ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 167.

⁹² FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças, Universidade Federal de Mato Grosso – Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987, p. 12.

alguma que me excita por seu corpo sônico ou por alguma sabedoria de fonte, paro. Me exulto”⁹³.

No documentário *Só dez por cento é mentira*, de 2010, dirigido por Pedro Cezar, também demonstra isso que chama de excitação, e que não se confunde com uma inspiração ou com uma espontaneidade:

Eu sou procurado pelas palavras. Não tenho inspiração, não sei que que isso, só conheço de nome. Eu sou excitado por uma palavra, ela me excita, ela se apaixona por mim, as amigas que ela tem por aí pelo mundo se encontram pelo cheiro pra desabrochar num poema. E desabrocha em mim⁹⁴.

O poeta é excitado por uma palavra, ela excita o seu corpo: “Não tenho certeza mesmo quase nunca do que faço. Porque o faço com o corpo”⁹⁵; “Eu escrevo com o corpo”; “Só uso palavras que já roçaram no meu corpo”⁹⁶; “Meu espírito é muito carnal. Meu corpo roça nas palavras”⁹⁷; “Poesia é pra incorporar. Porque é nos sentidos que a poesia tem fonte”⁹⁸; “Ao leitor não resta que se incorporar” – afirmou em entrevistas⁹⁹. E a palavra, ela própria, como um corpo, é excitada pelo poeta, afeta e é afetada.

Seus poemas são resultantes de uma excitação ou afecção, mas também do trabalho sério e incansável, que à veia poética unem técnicas composicionais desabrochadas na pesquisa e na luta diuturna com as palavras¹⁰⁰. É ilustrativo dessa técnica, um depoimento de Bianca Ramoneda para a Ocupação Manoel de Barros, em 2019. Ramoneda nos conta: “Eu perguntei: ‘Manoel, que cara é essa?’ – ele tinha passado a noite sem dormir. Ele falou: ‘Dormi mal porque passei a noite procurando uma palavra’”. E conclui com uma afirmação: “Eu acho que quem passa a noite procurando uma palavra não tem nada de espontâneo no seu ofício”¹⁰¹.

9

⁹³ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 170.

⁹⁴ *SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA*. Direção Pedro Cezar: [s.l.]: Downtown Filmes: 2008. 1 DVD (81min).

⁹⁵ MÜLLER, Op. Cit., p. 47

⁹⁶ Ibid., p. 90

⁹⁷ Ibid., p. 103

⁹⁸ Ibid., p. 50

⁹⁹ Ibid., p. 74

¹⁰⁰ FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças, Universidade Federal de Mato Grosso – Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987, p. 7.

¹⁰¹ ITAÚ Cultural. O revolucionário ato de desordenar a língua – Ocupação Manoel de Barros (2019). YouTube, 2019. Disponível em: [encurtador.com.br/spZ08](https://www.youtube.com/watch?v=spZ08). Acesso em 1 de ago. de 2022.

Foi na própria poesia que encontrei registros de indícios de uma didática da invenção, da exposição de uma técnica para a composição poética, além de uma interpretação da arte. Primeiro, n’*O livro das ignoranças*, depois no *Livro sobre nada*, no *Retrato do artista quando coisa* e, finalmente, nos *Ensaio fotograficos*. Aspecto confirmado por José Fernandes: “três aspectos de sua obra nos tocaram de imediato: sua técnica rara de expor as ideias, de trabalhar a linguagem e, principalmente, a preocupação de, na própria poesia, deixar registrada sua profunda interpretação da arte, fundando, pode-se dizer, a sua poética”¹⁰².

Nos *Ensaio fotograficos* é quando sua interpretação da arte, e particularmente, sua interpretação da imagem na arte poética se revelam nitidamente. Comigo compartilhavam desse argumento Francisco Perna Filho: “(...) este [*Ensaio fotograficos*] ao meu ver, especularmente reflete Manoel de Barros. O poeta desnuda-se, reforça suas preferências, revela os seus alter-egos, e a sua consciência poética é expressa”¹⁰³, e Bianca Ramoneda: “mesmo não sendo a primeira vez que ele nos apresenta essas reflexões, acredito que *Ensaio fotograficos* seja o livro em que elas surgem de forma ainda mais evidente, incorporadas à sua própria estrutura e com um desenho mais definido”¹⁰⁴. Exponho esse argumento citando três poemas selecionados do livro, “O poeta”, “Despalavra” e “Comportamento”, reorganizados a fim de demonstrar essa consciência poética incorporada à estrutura dos poemas:

O poeta

Vão dizer que não existo propriamente dito.
Que sou um ente de sílabas.
Vão dizer que eu tenho vocação pra ninguém.
Meu pai costumava me alertar:
Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som
das palavras
Ou é ninguém ou zoró.
Eu teria treze anos.
De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que se perdia nos longes
da Bolívia
E veio uma iluminura em mim.
Foi a primeira iluminura.
Daí botei meu primeiro verso:
Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.
Mostrei a obra pra minha mãe.

¹⁰² FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças, Universidade Federal de Mato Grosso – Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987, p. 9.

¹⁰³ PERNA FILHO, Francisco. *Criação e vanguarda*: Bopp & Barros. Goiânia: Ed. da UCG, 2007, p. 102.

¹⁰⁴ RAMONEDA, Bianca. Um novo cristalino. In: BARROS, Manoel de. *Ensaio fotograficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 8.

A mãe falou:
Agora você vai ter que assumir as suas
irresponsabilidades.
Eu assumi: entrei no mundo das imagens¹⁰⁵.

Ensaio fotográfico, p. 49

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 poeta podem ter qualidades
de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar
as águas.
Daqui vem que os poeta 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 afeto¹⁰⁶.

Ensaio fotográfico, p. 27

Comportamento

Não quero saber como as coisas se comportam.
Quero inventar comportamento para as coisas.
Li uma vez que a tarefa mais lúdica da poesia é a
de equivocar o sentido das palavras
Não havendo nenhum descomportamento nisso
senão que alguma experiência linguística.
Noto que às vezes sou desvirtuado a pássaros, que
sou desvirtuado em árvores, que sou desvirtuado
para pedras.
Mas que essa mudança de comportamento gentia
para animal vegetal ou pedral
É apenas um descomportamento semântico.
Se eu digo que grotas é uma palavra apropriada para ventar nas
pedras,
Apenas faço o desvio da finalidade da grotas
que não é a de ventar nas pedras.

¹⁰⁵ BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográfico*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 49.

¹⁰⁶ BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográfico*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 27.

Se digo que os passarinhos faziam paisagens na
minha infância,
É apenas um desvio das tarefas dos passarinhos que
não é a de fazer paisagens.
Mas isso é apenas um descomportamento linguístico que
não ofende a natureza dos passarinhos nem das grotas.
Mudo apenas os verbos e às vezes nem mudo.
Mudo os substantivos e às vezes nem mudo.
Se digo ainda que é mais feliz quem descobre o que não
presta do que quem descobre ouro —
Penso que ainda assim não serei atingido pela bobagem.
Apenas eu não tenho polimentos de ancião¹⁰⁷.

Ensaaios fotográficos, p. 67

Tentei então encontrar um equilíbrio entre o verso e a sentença, sem reduzir o verso (seus afectos e perceptos) à sentença (aos conceitos), a um compromisso com a verdade, a uma compreensão racional. Isso seria contrariar Manoel de Barros, que afirmava: “Não tenho nenhuma intenção de ser um filósofo. Tenho muito gosto é pela maneira de dizer”¹⁰⁸. Apesar da falta de intenção do poeta, não há dúvida do conteúdo filosófico de sua poesia, é claro, evidente e manifesto. Como expressão da arte, o verdadeiro objeto da poesia é criar agregados sensíveis, diferente da filosofia, cujo objeto é criar conceitos. Poesia e filosofia, cada uma delas é criadora, sem que haja privilégio ou prioridade de uma sobre a outra. Há relações (interferência, repercussão, ressonâncias), sem que a filosofia tenha qualquer primado de reflexão e inferioridade de criação, ou o contrário, sem que a poesia tenha qualquer primado de criação e inferioridade de reflexão¹⁰⁹.

Ao refletir e nos ensinar um novo código visual, as fotografias com palavras do poeta modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar, sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma agramática e, mais importante ainda, uma ética do ver.

10

Em 1999, depois de publicados *Livro sobre nada* e *Retrato do artista quando coisa*, a obra de Manoel de Barros foi reunida pela Editora Record. Nove livros foram reeditados, com texto revisto e fixado, num novo e unificado projeto gráfico: *Arranjos para assobio*, *Livro de pré-coisas* e *O guardador de águas* (títulos da década de 1980); e *Concerto a céu aberto para solos de ave* e *Livro das ignoranças* (da década de 1990). Depois, ainda naquele

¹⁰⁷ BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 67.

¹⁰⁸ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 138.

¹⁰⁹ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

ano, os *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969) e *Matéria de poesia* (1974). Os últimos títulos reeditados foram reapresentados na 9ª Bienal do Livro do Rio de Janeiro, na tarde do dia 21 de abril, durante o Recital Manoel de Barros (com Claufe Rodrigues, Elisa Lucinda e o próprio autor, no estande da Record, num pavilhão lotado do Riocentro)¹¹⁰.

Um ano depois, em 2000, em princípios do mês de abril, Manoel de Barros publicou *Ensaaios fotográficos*¹¹¹, um livro que usava o absurdo e levava a liberdade linguística às últimas consequências. Do ponto de vista de um fotógrafo (palavras como “fotografar”, “máquina”, “foto”, “álbum de família” e “autorretrato” são expressões comuns à da fotografia localizados diretamente em alguns versos), o poeta entrava no mundo das imagens: assumia uma irresponsabilidade, uma visão diferente dos homens e das coisas; abordava o real e celebrava o instante; aumentava o mundo com as suas metáforas, compreendia o mundo sem conceitos e o refazia por imagens, por eflúvios, por afeto. Como disse numa entrevista durante a escrita do livro: “ainda agora estou tentando novo livro para o qual preciso de uma visão diferente. Estou farto de ver as coisas do meu jeito. Quisera uma visão diferente”¹¹².

O nome do livro novo seria *O Homem que transferiu o seu ermo para o olho de um lagarto*. Manoel explicava: “pensei em transferir o ermo de meu olho para o ermo de um lagarto. O lagarto se encolheria a ermitão e, com certeza, falaria uma linguagem original”¹¹³. A visão diferente seria uma visão nova do mundo, uma vez que o ver seria do olho de um lagarto que tem o ermo de um homem dentro, daí uma linguagem original. Esse livro, por fim, receberia o título *Ensaaios fotográficos*, mas preservaria essa ideia em dois poemas, o primeiro, inédito, publicado apenas numa revista, e o segundo, “O fingidor”, nos *Ensaaios fotográficos*:

1

Um homem transferiu seu ermo para o olho de um
lagarto.
O lagarto encolheu-se a ermitão.

¹¹⁰ Não foram reeditados em 1999 apenas os livros *Face imóvel*, publicado em 1942 pela Editora Século XX, e *Poesias*, publicado em 1956, pela Editora Irmãos Pongetti.

¹¹¹ BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2000; BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

¹¹² MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 142.

¹¹³ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 142.

Agora o lagarto eremisa as coisas que o cercam.
Faz como se armasse de silêncio a boca de um pássaro.
Faz como se armasse de silêncio uma abelha, um córrego.
Agora o lagarto pode eremisar até uma tarde.
Com esse ermo que o homem transferiu pra o seu olho,
Ele agora pode ver o mundo de um modo bêbado, de um modo de poeta.
Com esse ermo no olho o lagarto pode ver até a solidão de uma pedra, de uma aranha de um trevo.

O fingidor

O ermo que tinha dentro do olho do menino era um defeito de nascença, como ter uma perna mais curta.
Por motivo dessa perna mais curta a infância do menino mancava.
Ele nunca realizava nada.
Fazia tudo de conta.
Fingia que lata era um navio e viajava na lata.
Fingia que vento era cavalo e corria ventena.
Quando chegou a quadra de fugir de casa, o menino montava num lagarto e ia pro mato.
Mas logo o lagarto virava pedra.
Acho que o ermo que o menino herdara atrapalhava as suas viagens.
O menino só atingia o que seu pai chamava de ilusão¹¹⁴

Ensaios fotográficos, p. 55

Organizadas em duas partes, *Ensaios fotográficos* e *Álbum de família*, as sessenta e oito páginas do livro têm como ponto de partida uma citação de Jorge Luis Borges, inscrita na primeira parte, *Ensaios fotográficos*: “Imagens não passam de incontínuas do visual”¹¹⁵. Uma epígrafe selecionada e recortada do texto de Borges publicado pelo jornal *La Prensa*, em 25 de dezembro de 1927, *La simulación de la imagen* (A simulação da imagem). E, inscrita na segunda parte, *Álbum de família*, há uma citação de Clarice Lispector: “Eu te invento, ó realidade!”¹¹⁶, do livro de ficção *Água Viva* (1973). Essas duas inscrições me servem nesse estudo como primeiros indícios, uma pista talvez infinitesimal, que me permitem captar uma realidade mais profunda; perseguindo a indicação de João

¹¹⁴ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 55.

¹¹⁵ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 13.

¹¹⁶ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 45.

Castello de que “essas epígrafes são duas balizas, bastante seguras, para a leitura de *Ensaaios fotográficos*”¹¹⁷.

A simulação da imagem, também publicado no livro de ensaios *El idioma de los argentinos* (*O idioma dos argentinos*, 1928), é iniciado com uma investigação filosófica, uma interrogação: “o que é o estético?”, “que outra coisa é o estético, que única coisa é o estético?” – uma investigação sobre o que é o objeto da Estética “em si”, qual traço essencial distingue a Estética dos outros conhecimentos, uma ciência independente com um método próprio. Uma interrogação feita pelo menos desde o século XVIII, por Baumgarten, quando a estética (*aisthesis*) era apenas uma “teoria das sensibilidades”¹¹⁸.

No ensaio, para responder a essa interrogação, o argentino Jorge Luis Borges retoma como postulado uma fórmula lapidar de Benedetto Croce, filósofo e, incontestavelmente, a grande figura da estética italiana do século XX, por sua originalidade e influência de suas ideias e teorias: “Arte é expressão e somente expressão”¹¹⁹ – admite Borges, a título de hipótese. “E tão cabal me é essa fórmula que nem sequer penso em tirar da estante o livro em que está e verificar nele as palavras textuais (as representações textuais) de seu escritor” – ainda escreve¹²⁰. A pergunta seguinte à fórmula, naturalmente, será: expressão e somente expressão de quê? Me convém remontar muito brevemente à algumas das principais conquistas teóricas da Estética de Croce para introduzir uma resposta.

Se tomarmos a estética como uma reflexão sobre a arte e o belo, o essencial das teses idealistas de Croce (com um fundo hegeliano, uma afinidade com um Vico anticartesiano e com um Francesco De Sanctis hegeliano) é isto: (1) “o belo não é mais, como na concepção materialista, forma da matéria que deleita o homem, mas é forma ideal da realidade que o espírito afirma em um momento de sua atividade”. E (2) “a arte não é a pura e simples cópia do objeto imediato, nitidamente estranho ao processo de procura e de determinação da verdade, mas é também criação dessa verdade”; está, assim, “intimamente ligada à filosofia, como momento dessa atividade criadora”.

¹¹⁷ CASTELLO, João. *Manoel de Barros fotografa a poesia do invisível*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 de mai. de 2000. Caderno B, p. 68. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20000527-38938-nac-0068-cd2-d6-not/busca/Manoel+Barros>.

¹¹⁸ Ver em: BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa: 1993.

¹¹⁹ BORGES, Jorge Luis. *La simulación de la imagen* [La Prensa, 1927]. In: _____. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer, 1928, p. 83-92. Ver: CROCE, Benedetto. *Estética como ciência da expressão e linguística geral* [1904]. São Paulo: É Realizações, 2016; CROCE, Benedetto. *Breviário de estética* [1926]. São Paulo: Ática, 1997.

¹²⁰ Ibid.

Para Croce, “a representação da alma, que é a poesia, possui a sua lei no sentimento particular ou acento sentimental que gera as imagens”, assim, arte é expressão e somente expressão do sentimento; o expressivo é o imaginável, o gerador de imagens (ou de intuições, de percepções instantâneas de uma verdade).¹²¹ Assim, Croce cuidadosamente distribuiu o conhecimento em intuitivo e lógico, ou seja, em produtor de imagens ou conceitos – uma ideia semelhante à distinção que Manoel de Barros faz entre comunhão (um conhecimento intuitivo, produtor de imagens) e comunicação (um conhecimento lógico, produtor de conceitos). De modo que, por exemplo,

a impressão de um clarão de luar, retratado por um pintor; o contorno de uma cidadezinha, delineada por um desenhista; um tema musical, brando ou forte; as palavras de uma lírica plangente, ou aquelas com que interrogamos, ordenamos ou nos lamentamos diariamente podem muito bem ser fatos intuitivos sem nenhuma sombra de referências intelectuais¹²².

Eduardo Prado Coelho, numa crítica escrita para o jornal português Público sobre *Ensaaios fotográficos*, para aprofundarmos a compreensão dessa primeira epígrafe de Manoel de Barros que nos traz até aqui, “talvez devamos começar por dizer que o visual se alarga a muito mais do que aquilo que as imagens sinalizam”, nesse sentido, “os ensaios fotográficos são precisamente uma tentativa de fotografar, não o visível, nem mesmo o invisível (que seria uma dobra metafísica do visível), mas o visual”¹²³. Um livro de fotografias com palavras, de fotografias verbais, em que o poeta fotografa além do visível ou do invisível, fotografa o visual. Afinal, como sugere Gaston Bachelard, “sem dúvida, em sua vida prodigiosa, o imaginário cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens”¹²⁴. As imagens não passariam de uma pequena parte do visual e do imaginário criador, seriam o que não se contém, o que vaza, que escorre por um furo.

O ato fotográfico do poeta, porém, não é limitado pelo aparelho fotográfico, produto da técnica, como seria o gesto de um fotógrafo. Afinal, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, aquilo que pode ser transcodificado em cena, ou seja, o visível. Sua escolha

¹²¹ Ver em: MACÊDO, Raymundo da Silva. *A arte como intuição e expressão em Benedetto Croce*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1980. Dissertação. (Mestrado em Filosofia).

¹²² CROCE, Benedetto. *Estética como ciência da expressão e linguística geral* [1904]. São Paulo: É Realizações, 2016, p. 8.

¹²³ COELHO, Eduardo Prado. *Difícil fotografar o silêncio*. Público, Lisboa, 27 de mai. de 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/05/27/jornal/difcil-fotografar-o-silencio-144454>.

¹²⁴ BACHELARD, Gaston. Introdução – Imaginação e mobilidade. In: _____. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 2.

é limitada, é uma escolha programada pelo que está prefigurado ou inscrito no programa do aparelho, como escreveu Vilém Flusser:

O fotógrafo registra tudo: um rosto humano, uma pulga, um traço de partícula atômica na câmara Wilson, o interior de seu próprio estômago, uma nebulosa espiral, seu próprio gesto de fotografar no espelho. De maneira que o fotógrafo crê que está escolhendo livremente. Na realidade, porém, o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena. O fotógrafo não pode fotografar processos. De maneira que o aparelho programa o fotógrafo para transcodificar tudo em cena, para *magicizar* tudo. Em tal sentido, o fotógrafo funciona, ao escolher sua caça, em função do aparelho; aparelho-fera¹²⁵.

O poeta, ao contrário, programa o aparelho para transcodificar tudo em cena, tudo em matéria de poesia, e fotografa o visual, ou ao menos excreções do visual, portanto, restos, artefatos que escapam por quem escreve: o silêncio, o perfume, a existência, o perdão, o sobre, a *Nuvem de calça* e o poeta, o vento de crinas soltas e uma cigarra atravessada pelo sol. O aparelho fotográfico, a máquina, uma prolongação do órgão do corpo que simula, o olho (a estrutura fisiológica básica do olho biológico é reproduzida pela câmera: uma superfície fotossensível envolvida por uma câmara escura com uma abertura formada por lentes), funciona então em função do poeta, que pode fotografar processos em palavras que não poderia o fotógrafo registrar em uma imagem técnica.

Depois, inscrita na segunda parte, *Álbum de família*, há uma citação de Clarice Lispector: “Eu te invento, ó realidade!”, do livro de ficção *Água Viva* (1973). José Castello escreveu em uma crítica ao livro de Lispector que o que se quebra aqui é a distância entre o real e o inventado, ambos acometidos pelo mesmo susto, já que a realidade, Clarice brada, ela também a inventa. A epígrafe de *Água Viva*, aliás, também é reveladora, uma citação do pintor belga Michel Seuphor:

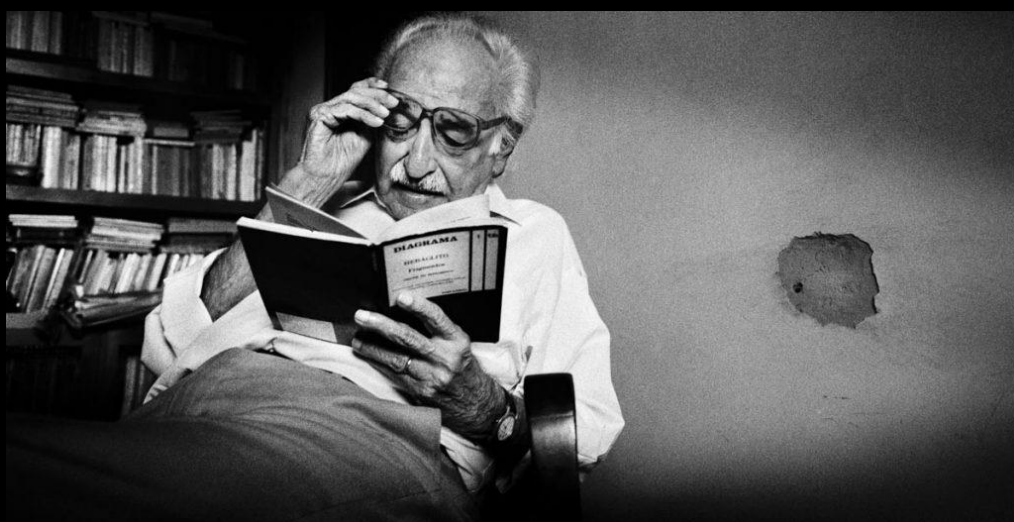
Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência¹²⁶.

As epígrafes até aqui nos indicam uma tensão entre o visível e o visual, entre a realidade e o real e, ao fim, entre as palavras e as coisas. Como se as fotografias verbais do

¹²⁵ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018, p. 45-46.

¹²⁶ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1973.

livro pudessem ser, elas também, totalmente livres da dependência da figura – o objeto – que não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito, pois ao poeta não interessa a verdade (*narrar* o que aconteceu), mas a verossimilhança (*representar* o que poderia ter acontecido).



PARTE II

O Homem que transferiu seu ermo para o olho de um lagarto

1

Na primeira parte desse estudo, compreendemos a dimensão das imagens poéticas na poesia de Manoel de Barros. Nessa segunda parte, compreenderemos como essas imagens poéticas foram inventadas por ele, utilizando algumas técnicas de empréstimo da pintura e do cinema.

Ensaios fotográficos não foram seus primeiros escritos sobre poesia e imagem. Primeiro, o tema da imagem pôde ser localizado diretamente no seu nono livro, *O guardador de águas* (1989), no poema “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, quando escreveu: “Imagens são palavras que nos faltaram./ Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem./ Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser¹²⁷”. Aliás, *retrato* – uma representação em desenho, pintura ou fotografia – é uma palavra que se repete em sua poesia, como nos títulos dos poemas “Retratos a carvão” (em *Poemas concebidos sem pecado*), “Retrato” (em *Poesias*), “Retrato” (em *Concerto a céu aberto para solos de ave*), “Autorretrato falado” (em *O livro das ignoranças*) e “Autorretrato” (em *Ensaios fotográficos*), além do título do livro *Retrato do artista quando coisa*.

Em seguida, localizei também uma referência à imagem n’*O livro das ignoranças*, quando Manoel de Barros escreveu na primeira parte, *Uma didática da invenção*, quase como uma demonstração daquelas frases ou proposições de *O guardador de águas*:

XIX

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era
a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás
de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que
fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem¹²⁸.

¹²⁷ BARROS, Manoel de. *Obra completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 263.

¹²⁸ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 25.

Há nesses dois poemas uma relação que sustenta toda a análise e interpretação desse estudo, a relação entre uma imagem e um nome. Manoel de Barros explicou essa relação utilizando uma justificativa biográfica, social e cultural: “Quando eu não achava uma palavra para nomear a coisa eu modelava ela com as mãos”¹²⁹. E ainda: “Certo é que o pantaneiro vence o seu estar isolado, e o seu pequeno mundo de conhecimentos, e o seu pouco vocabulário – recorrendo às imagens e brincadeiras”¹³⁰. Esse “estar isolado” em um “pequeno mundo” com “pouco vocabulário” produzia assim uma *Ilha Linguística*, “no jargão dos dialetólogos (com perdão da má palavra)”. Manoel explicava:

7

(...)

Isto seja: que a gente morava em lugar isolado: núcleo de dez a vinte pessoas, onde poderia germinar um idioleto. Na enchente só entravam batelões e bois de sela que iam levar mantimentos. Senão a gente teria que chupar bocaiuva, comer ovo de ema e tirar mel de pau para sobremesa. Os anos passavam por longe, ninguém enxergava. Nas campinas só havia trilheiros de anta. Quase toda extensão era tomada por frangos-d’água. O resto ia no invento. Pois que inventar aumenta o mundo.

(...)¹³¹

Retrato do artista quando coisa, p. 361-362

De volta ao poema IX, nele há uma relação entre uma imagem inventada e um nome. Uma oposição, entre a imagem de *um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa* ou *uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa*, que aumentava o mundo; e o nome, a palavra *enseada*, que empobrecia a imagem e o mundo. Uma oposição entre um encantamento (a imagem) e uma informação (o nome), entre o feitiço das palavras e a casca das palavras. Entre a palavra poética, que é essência, que cria para se completar (“Imagens são palavras que nos *faltaram*. Poesia é a *ocupação* da palavra pela Imagem.”), e que preenche a necessidade de Ser (“Poesia é a *ocupação* pelo Ser.”); e a informação, que é casca, que divulga para se cumprir, pela autoridade da asserção e pelo gregarismo da repetição, e que preenche a necessidade de estar¹³². Para Manoel de Barros, “a palavra

¹²⁹ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 40.

¹³⁰ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 209.

¹³¹ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 361-362.

¹³² MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 157.

poética tem que se desligar de informações. Que nem a música. Que nem as formas. Que nem as cores”¹³³, a palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria, como aconselhou no *Livro sobre nada* (1996).

Essa mesma relação, entre o uma imagem e um nome, seria apresentada em um poema posterior, “Canção do ver”, em *Poemas rupestres* (2004):

4

Por forma que a nossa tarefa principal
era a de aumentar
o que não acontecia.
(Nós era um rebanho de guris)
A gente era bem-dotado para aquele serviço
de aumentar o que não acontecia.
A gente operava a domicílio e pra fora.
E aquele colega que tinha ganho um olhar
de pássaro
Era o campeão de aumentar os desacontecimentos.
Uma tarde ele falou pra nós que enxergara um
lagarto espichado na areia
a beber um copo de sol.
Apareceu um homem que era adepto da razão
e disse:
Lagarto não bebe sol no copo!
Isso é uma estultícia.
Ele falou de sério.
Ficamos instruídos¹³⁴.

Poemas rupestres, p. 407

A aproximação entre o poema IX e “Canção do ver” ocorre em três instantes. Primeiro, o instante da imagem: a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa e um lagarto espichado na areia a beber um copo de sol. Segundo, o instante da relação da imagem com outros corpos, a intervenção e a negação por homens adeptos da razão: “Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada”; “Lagarto não bebe água no sol! Isso é uma estultícia”. E terceiro, a variação da potência nesse encontro: “O nome empobreceu a imagem”; “ficamos instruídos”.

Nesses poemas há portanto uma transição, uma passagem vivenciada que implica uma perfeição menor. Nesse caso, a potência de agir ou força de existir diminuiu, visto que a potência da palavra “enseada”, outro modo existente, se lhe subtraiu, imobilizou e fixou,

¹³³ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 161.

¹³⁴ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 427-428.

assim como “Isso é uma estultícia”. O mundo, antes aumentado, fora diminuído. Agora, um nome (função e forma) no lugar de uma imagem (potência de afetar e ser afetada). Contra esse empobrecimento e essa instrução, n’*O livro das ignoranças*, Manoel de Barros escreveu: “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”. Sobre esse primeiro verso, “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis”, Bianca Ramoneda comentou o essencial:

Eu acho essa frase deslumbrante porque ele não escreve isso do ponto de vista da pessoa, ele escreve isso do ponto de vista da coisa. É como se as coisas, os objetos, tudo o que está à nossa volta dissessem ‘Pelo amor de Deus, me liberte dessa função de ser apenas uma cadeira pra sentar’. Uma cadeira pode servir pra muitas coisas que não sentar, sentar é o básico, é o nível primário da cadeira. Então, quando as coisas, quando o mundo, pede socorro aos homens, através do olhar, pra que os homens o salvem da pobreza da descrição... Uma cadeira pode servir poeticamente pra duzentas mil coisas, então o mundo fica imenso!

2

Pela ênfase e recorrência de elementos localizáveis no texto (direta ou indiretamente), nenhum dos cinco sentidos rivalizou com a visão na obra de Manoel de Barros. Há em toda sua poesia incontáveis olhos: encontramos o olho do poeta, olhos de crianças, os olhos de Pedro; olhos enraizados de sol, olhos embaraçados de noite; mosca de olho afastado; um olho de árvore; os grilos de olhos sujos, o olho do sapo, dos patos, de um inseto; uma concha com olho de osso que chora; aranhas com olho de estame; o olho dourado do sapo; os olhos dos pássaros; um olho de mosca, o olho do tamanduá, do gafanhoto, da garça; o olho de um mendigo, de uma criatura; o olho do monge, do menino; o olho songo do lagarto; o olho do jacaré.

Há também inúmeras referências a imagens pictóricas tradicionais, produzidas por um agente humano, como o desenho e a pintura. No seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, numa série de “Retratos a carvão”, desenhou em prosa poética os personagens Polina, Cláudio, Sabastião, Raphael e Antoninha-me-leve; retratos das memórias da infância pantaneira, em Corumbá e na fazenda Nhecolândia, no Mato Grosso¹³⁵. Nesse livro,

¹³⁵ BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 25-30.

ainda, outras imagens são localizadas diretamente, como no poema seguinte, “Postais da cidade”:

Postais da cidade
O escrínio

(...)
Porém a cidade era em cima de uma pedra branca
enorme
E o rio passava lá embaixo com piranhas camalotes
pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.
Primeiro vinha a Rua do Porto: sobrados remontados na
ladeira, flamboyants, armazéns de secos e molhados
E mil turcos babaruches nas portas comendo sementes
de abóbora...
Depois, subindo a ladeira, vinha a cidade propriamente
dita, com a estátua de Antônio Maria Coelho, herói da
Guerra do Paraguai, cheia de besouros na orelha
E mais o Cinema Excelsior onde levavam um filme de
Tom Mix 35 vezes por mês.
E tudo o mais¹³⁶.
(...)

Poemas concebidos sem pecado, p. 19

Os títulos dos poemas das unidades líricas, “Retratos a carvão” e “Postais da cidade”, demonstravam que a construção da poesia foi feita através de metáforas tomadas às artes visuais. No postal ilustrado, a conexão que se estabelece entre o texto e a imagem, ressalta a intenção deliberada do remetente de convencer o destinatário a vivenciar, de alguma forma, a experiência da viagem. Os cartões postais parecem expressar a difícil tentativa de criar raízes, revelando o cuidadoso trabalho envolvido na apreensão da paisagem pelo olhar do viajante. De alguma maneira, esses cartões buscam estabelecer uma comunicação entre pessoas distantes, na tentativa de reduzir essa distância. No caso dos “Postais da cidade”, de Manoel, uma distância entre o Rio de Janeiro e o Pantanal de Corumbá.

Nesses retratos a carvão e paisagens da cidade no primeiro livro, porém, ainda havia um gosto de mostrar os costumes das pessoas e dos lugares, mais que desfazer os costumes das palavras. Como analisou Rogério Eduardo Alves,

a coloração que os versos de Manoel de Barros dão aos personagens apresentados, a forma como são mostrados e os detalhes jocosamente realçados da geografia e dos habitantes da região urbana do Pantanal, especificamente a Corumbá onde o poeta cresceu, realçam o desenho como que recriando o espaço e as

¹³⁶ BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 19.

pessoas para serem apreciadas por olhos turistas, numa construção, enfim, que valoriza o pitoresco como pitoresco¹³⁷.

Quer dizer, são personagens e cenas particularmente expressivas e dignas de serem desenhadas e pintadas, de serem recriadas. Apenas. Diferente do uso que o poeta fará depois da imagem poética.

3

Desenhos feitos por Manoel de Barros também compõem seus livros, imagens pictóricas produzidas pelo próprio poeta (Figura 1). Diferentes dos “desenhos a carvão”, são desenhos de bonecos, brincadeiras, exercícios de ser criança, que fazia para não morrer de tédio às vezes. “Se servem para alguma coisa, autorizo a usá-los e ab-usálos. Faço votos que o rico imaginário de cada um faça dos meus bonecos alguma coisa que enfeite a alma” – escreveu¹³⁸. Sobre o peso que esses bonecos tinham, afirmava:

Sempre achei que as minhas palavras teriam de atingir o grau de brinquedo para que fossem sérias. Acho que os bonecos têm o peso da infância. A infância não conhece a técnica. Os desenhos dos bonecos podem ser comparados, não desarrazoadamente, com desenhos de crianças. Porque em ambos temos a mesma visão pré-lógica, o mesmo deleite do olho inocente¹³⁹.

A ideia de Manoel sobre seus bonecos não difere de sua ideia sobre a linguagem em estado pré-lógico, como no poema a seguir:

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 a voz de fazer
nascimentos –

¹³⁷ ALVES, Rogério Eduardo. O Manoel de Barros antes de Manoel de Barros ou A arqueologia de um estilo. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=501395&pesq=%22manoel%20de%20barros%22&pasta=ano%202000&hf=memoria.bn.br&pagfis=6175>. Acesso em jan. 2023.

¹³⁸ BARROS, Manoel de. Bonecos e Poesias. In: SPÍNDOLA, Pedro. (Org.). *Celebração das coisas*: bonecos e poesias de Manoel de Barros. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006, p. 84.

¹³⁹ BARROS, Manoel de. Bonecos e Poesias. In: SPÍNDOLA, Pedro. (Org.). *Celebração das coisas*: bonecos e poesias de Manoel de Barros. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006, p. 53.

O verbo tem que pegar delírio¹⁴⁰.

O livro das ignoranças, p. 15

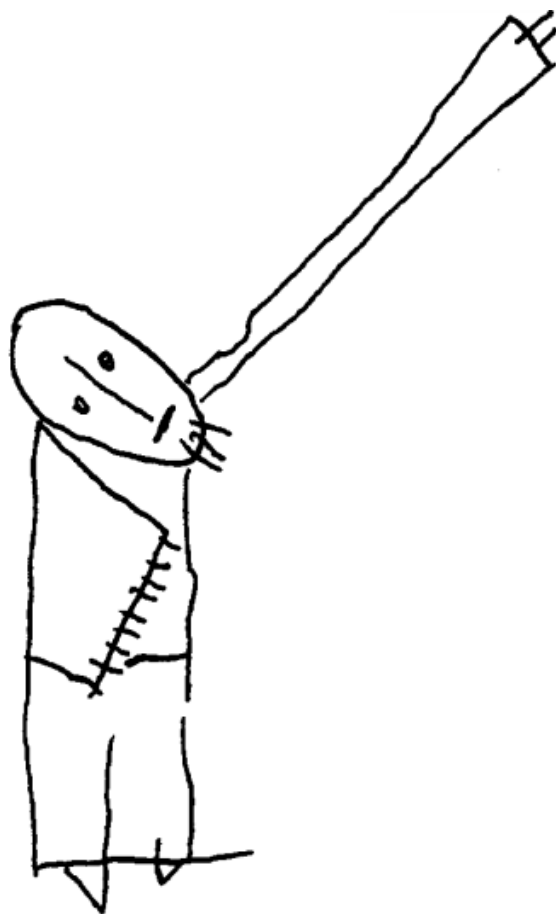
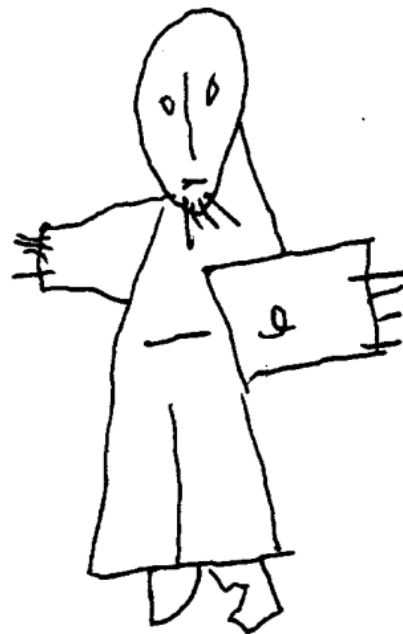
Essa fala de criança, esse criançamento da palavra, é então demonstrado num verso no poema seguinte: “Hoje eu desenho o cheiro das árvores.” Em poesia o verbo desenhar pega delírio. À exemplo da criança, que não sabe que o verbo desenhar não funciona para cheiro, mas para ponto, linha, forma e cor. Então se a criança muda a função desse verbo, se faz um desvio no verbo, ele delira, e pode produzir um assombro poético. Assim, o poeta equivoca o sentido das palavras: de um lado, a lógica, a vontade de saber como as coisas se comportam; de outro, a pré-lógica, o olho inocente e a vontade de inventar comportamentos para as coisas. Eis uma experiência linguística, um descomportamento semântico, um descomportamento linguístico; uma mágica.

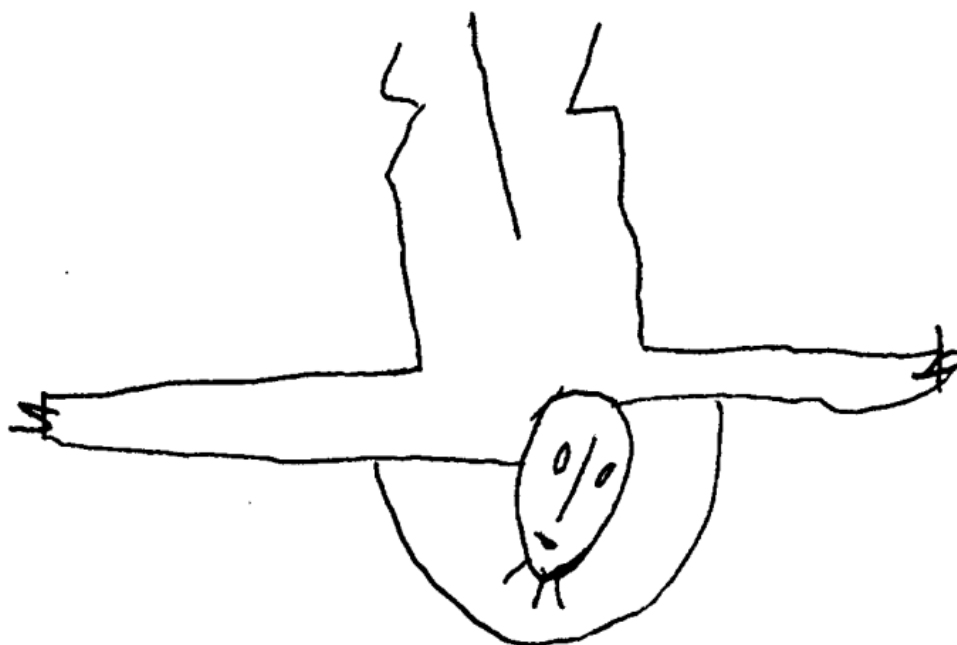
Figura 1

Bonecos de Manoel de Barros em *Passos para a transfiguração*
(*O guardador de águas*, 1989)



¹⁴⁰ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 15.





Fonte: BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo, Leya: 2010, p. 251-256.

4

Manoel de Barros foi um poeta íntimo também da pintura. Um esteta que decorava a sala de sua casa com pinturas do artista plástico mato-grossense Humberto Espíndola, e que conversava sobre Wega Nery (“A pintura de Wega Nery me arrebatava, me ilumina de poesia. Wega tem muitas águas guardadas debaixo de suas paisagens. Cacimbas azuis remansam em suas paisagens de sonho. Suas águas me empoemam” – dizia), Cléber Gouveia (“Ele pinta os extratos da terra. Tem umas coisas de runa, de pedras vegetais, de animais estratificados que me encantam. Há uma busca de veios enterrados”, tem ainda “uns perfis de solos, fósseis rupestres, caramujos incrustados em rochas, indícios de cretáceos mesozoicos, etc. – coisas de arcanos engrandecidos pelas cores do poeta-pintor”) e Newton Rezende (“o mundo lúdico e estrábico de Newton Rezende também me apaixona e levita”)¹⁴¹.

Em sua obra, Manoel compôs uma verdadeira galeria de artistas, que remonta desde seu primeiro livro. Encontramos nela Vincent van Gogh (Figura 2), citado no poema “Os

¹⁴¹ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 54-55.

girassóis de Van Gogh”, em *Poemas concebidos sem pecado*; e no poema VIII, n’O livro das ignoranças:

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 Gogh¹⁴².

Poemas concebidos sem pecado, p. 36

VIII

Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh¹⁴³.

O livro das ignoranças, p. 15

Figura 2
Variações de *Girassóis*, de Van Gogh



1. Vincent van Gogh, *Girassóis*, 1888. Neue Pinakothek, München.
2. Vincent van Gogh, *Girassóis*, 1888. National Gallery, Londres.
3. Vincent van Gogh, *Girassóis*, 1889. Van Gogh Museum, Amsterdã.

¹⁴² MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 36.

¹⁴³ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 15.

Encontramos também um Jean-François Millet (Figura 3) no poema “Na rua Mário de Andrade”, em *Poesias*:

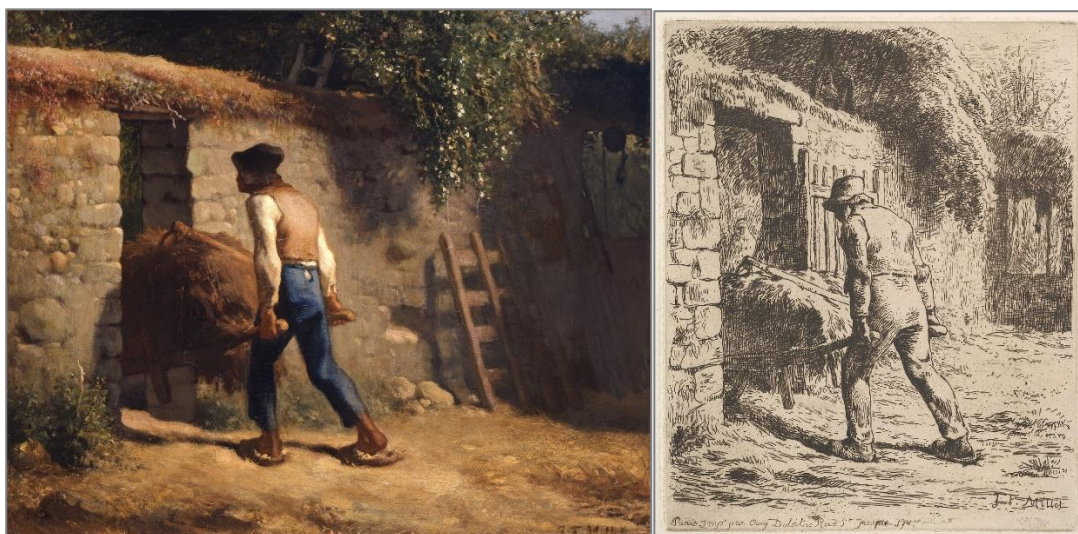
Na rua Mário de Andrade

(...)
No fundo vê-se o pai lendo
as suas coisas –
a esposa diligencia o almoço
Haverá uma estampa do camponês
de Millet
e os filhos brincando – que ternura!
(...) ¹⁴⁴

Poesias, p. 86

Figura 3

Variações de um *Camponês com carrinho de mão*, de Millet



1. Jean-François Millet, *Paysan avec brouette*, 1855. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.
2. Jean-François Millet, *Paysan avec brouette*, 1848–1852. The Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.

Encontramos Pablo Picasso (Figuras 4 e 5), no poema “Sabiá com trevas”, em *Arranjos para assobio*, dedicado à um Pierrô de Picasso; e na nota que introduz a quarta parte (Os outros: o melhor de mim sou eles) do *Livro sobre nada*; além de Paul Klee, um Rômulo Quiroga e Marc Chagall:

IV.

(À um Pierrô de Picasso)

Pierrô é desfigura errante,
andarejo de arrebol.

¹⁴⁴ BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 86.

Vivendo do que desiste,
se expressa melhor em inseto.

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

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

Pierrô tem o seu lado esquerdo
atrelado aos escombros.
E o outro lado aos escombros.

.....
Solidão tem um rosto de antro¹⁴⁵.

Arranjos para assobio, p. 171

Figura 4
Pierrot, de Picasso



¹⁴⁵ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 171.

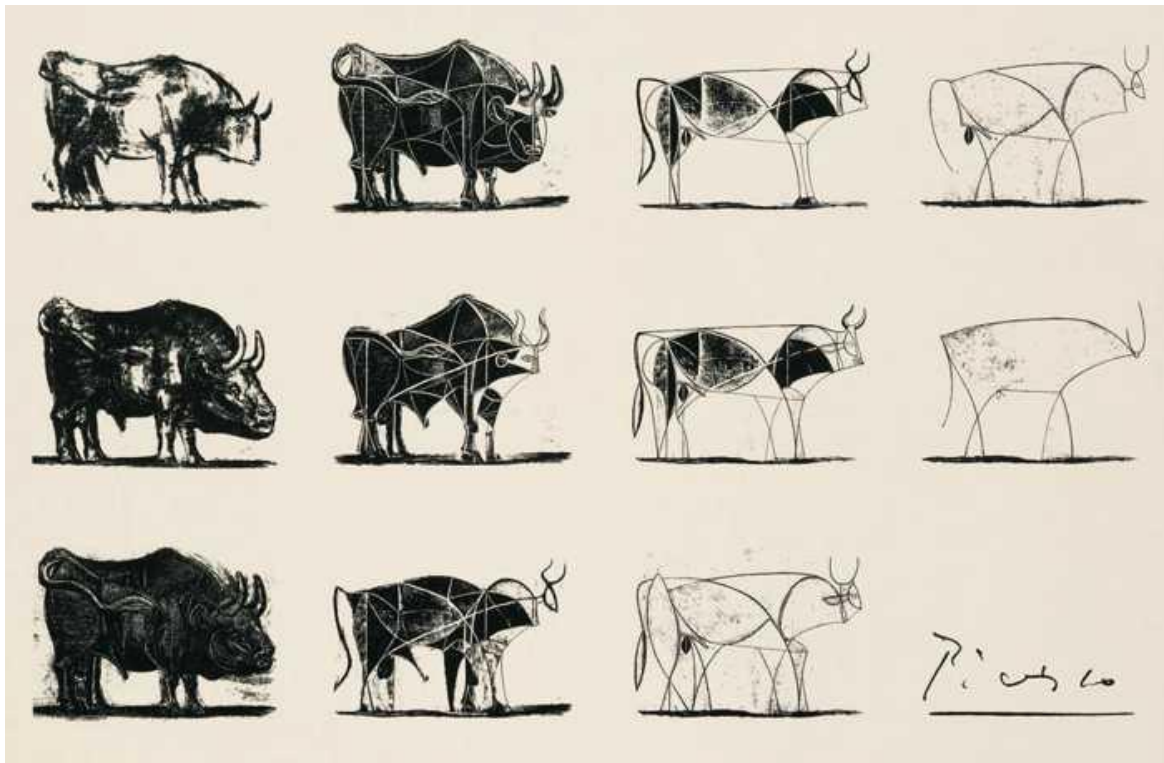
4ª parte

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 cerrados: seiva de casca de angico (era o seu ver); 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 seja¹⁴⁶.

Livro sobre nada, p. 349

Figura 5
Touro, de Picasso



As lições de R.Q.

¹⁴⁶ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 349.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
 A expressão reta não sonha.
 Não use o traço acostumado.
 A força de um artista vem das suas derrotas.
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
 formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

 Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
 aí a desformar.

 Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
 comigo¹⁴⁷.

Retrato do artista quando coisa, p. 350

Encontramos George Braque, na já citada nota do *Livro sobre nada*, mas, antes também, em *Matéria de poesia*, quando escreveu sobre coisas que servem para poesia e coisas que se poderia fazer em favor da poesia:

1.

(...)

 Um chevrolé gosmento

 Coleção de besouros abstêmios

 O bule de Braque sem boca

 são bons para poesia

 (...)

 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 folhas¹⁴⁸.

 (...)

Matéria de poesia, p. 145

Encontramos Amadeo Modigliani, no poema 7, “A nossa garça”, na parte “Pequena história natural”, em *Livro de pré-coisas*:

¹⁴⁷ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 350.

¹⁴⁸ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 145.

7. A nossa garça

Penso que têm nostalgia de mar estas garças pantaneiras. São viúvas de Xaraés? Alguma coisa em azul e profundidade lhes foi arrancada. Há uma sombra de dor em seus voos. Assim, quando vão de regresso aos seus ninhos, encham de entardecer os campos e os homens.

Sobre a dor dessa ave há uma outra versão, que eu sei. É a de não ser ela uma ave canora. Pois que só grasna – como quem rasga uma palavra.

De cantos portanto não é que se faz a beleza desses pássaros. Mas de cores e movimentos. Lembram Modigliani. Produzem no céu iluminuras. E propõem esculturas no ar.

A Elegância e o Branco devem muito às garças.

Chegam de onde a beleza nasceu?¹⁴⁹

(...)

Livro de pré-coisas, p. 235

E Por último, essa galeria de artistas inclui Auguste Rodin, Juan Miró e Arthur Bispo do Rosário:

XI

Adoecer de nós a Natureza:
– Botar aflição nas pedras
(Como fez Rodin)¹⁵⁰.

O livro das ignoranças, p. 19

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)¹⁵¹

Retrato do artista quando coisa, p. 370

Miró

¹⁴⁹ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 235.

¹⁵⁰ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 9.

¹⁵¹ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 370.

Para atingir sua expressão fontana
Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
que aprendera nos livros.
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
do quintal à busca de uma árvore.
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
que havia aprendido nos livros.
Depois depositava sobre o enterro uma nobre
mijada florestal.
Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
insetos, cascas de cigarra etc.
A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
de cores. Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
dejeto de mosca deixado na tela.
Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
escura¹⁵².

Ensaaios fotográficos, p. 33

A.B do R.

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores – coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras de flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus¹⁵³.

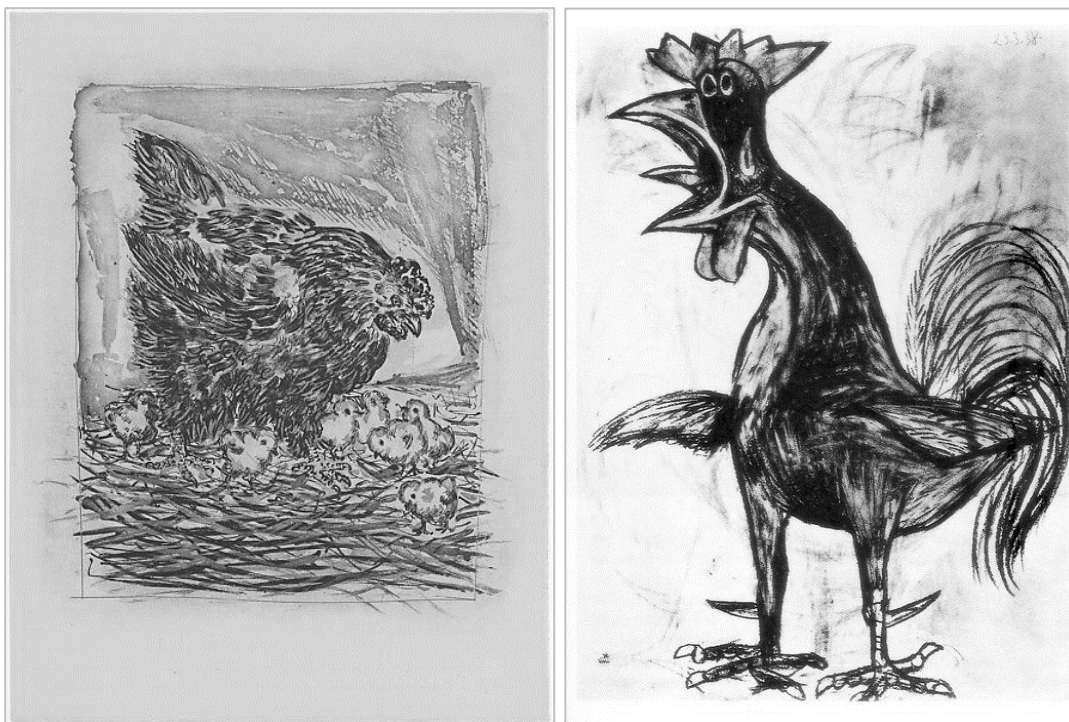
Livro sobre nada, p. 352

Em comum, os artistas do século XX citados por Manoel de Manoel seguem a premissa básica da arte da pintura nesse período: arte não representa, mas reconstrói a realidade. Ou, como disse Braque, “é um erro imitar o que se quer criar”; e Fernand Léger: “a arte consiste em inventar, e não em copiar”. Há um afastamento radical da tradição ocidental do desenho e da pintura. Porém, esses artistas não se propunham a abolir a representação, apenas reformá-la, criando outro modo de representar o mundo visível. Construindo, inventando algo, ao invés de copiá-lo.

Figura 6 Desenhos de Picasso

¹⁵² BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 33.

¹⁵³ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 3752



Um bom exemplo disso é o oferecido por Ernst Gombrich quando contrapõe duas obras de Picasso: na primeira, uma representação de uma galinha com seus pintos, uma ilustração para a *História Natural*, de Buffon, publicada em 42. Nessa obra há uma tentativa de imitação, de cópia de algo. Diferente da segunda, um galo novo, desenhado em 38. Nessa, Picasso não se contentou em fazer a mera reprodução da aparência física da ave, tal como se apresenta aos nossos olhos, a impressão imaginária de um momento fugaz. Quis expressar a sua agressividade, sua insolência e estupidez. Por outras palavras, recorreu à caricatura. “Mas que caricatura convincente ele criou!”, escreve Gombrich. O artista muda a aparência daquilo que viu. Constrói um galo a partir de poucos elementos muito simples, retém um sentido de solidez e profundidade. Uma criação. Nessa obra, há uma construção, a invenção de algo.

É impossível citar Picasso e Braque sem citar a vanguarda cubista. O termo “cubismo” deriva de um texto escrito pelo crítico Louis Vauxcelles em 1908, em que se referia a “esquemas geométricos e cubos” ao descrever as pinturas que viu em exposição do jovem Georges Braque na galeria Kahnweiler, na *rue Vignon*, em Paris. Com o tempo, esse termo passaria a ser aplicado aos trabalhos de George Braque e Pablo Picasso, mas também a uma série de obras de arte produzidas na França e além dela, no início do século XX, e ao mais influente de todos os movimentos da arte desse século. O cubismo introduziu um novo idioma pictórico. Juntos, Braque e Picasso – pintando às vezes lado a lado no ateliê em

Montmartre, até o início da Grande Guerra (quando Braque se alistou no exército francês) –, desenvolveram uma nova linguagem visual: ao utilizar os planos geométricos e o espaço comprimido, rejeitavam os preceitos das convenções da perspectiva e representação tradicionais. As obras cubistas instigavam os observadores a compreender um tema fragmentado em seus elementos geométricos, frequentemente representados de diferentes ângulos simultaneamente.

Essa nova linguagem visual foi lembrada por Manoel de Barros quando assistiu, ainda jovem, a uma exposição de Cândido Portinari, no prédio do antigo Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, quando era ainda capital federal. A exposição constava de esboços de um peixe, que o artista, aos poucos, ia deformando. “Eram cinquenta peixes, ao todo. O primeiro peixe só faltava nadar. Seria uma cópia da natureza. Na sequência, lá pelo 25º esboço, o artista alcançou o não-peixe. Portinari então iniciara sua obra de arte a partir do não-peixe. Um outra coisa. Uma obra de arte. Um ente de linguagem.” E concluía: “Acho saudável o poeta partir do inominável, da primeira fala engrolada, dos mistérios iniciais com que a ignorância nos brinca, – partir desse ponto para a criação do poema”¹⁵⁴.

A partir dos movimentos da arte moderna de vanguarda, assentando suas bases na imagem, poesia e pintura passaram a falar a mesma linguagem, ainda que o suporte veiculador da mensagem fosse diferente. Em *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, Maria Adélia Menegazzo já demonstrava como a poética de Manoel de Barros caminhava nesse sentido, apresentando três recursos advindos da pintura de vanguarda em sua poesia: primeiro, a técnica surrealista de composição da imagem na fusão da realidade diferentes; segundo, a técnica cubista de montagem das imagens através de suas obras, em que uma mesma imagem é reutilizada e compõe novos significados; e terceiro, a livre fantasia de Paul Klee, onde a simplicidade das formas sintetiza uma capacidade incomum de experimentar e sentir o mundo¹⁵⁵.

Também, em 1988, na Universidade Federal de Goiás, Goiandira de Fátima Ortiz Camargo defendeu a dissertação *A poética alquímica de Manoel de Barros*, sob orientação de José Fernandes. Nessa pesquisa, analisava as peculiaridades imagéticas da poesia manoelina: “Essencialmente imagética” – escreveu, “no seu espaço textual instaura uma dimensão de linguagem que transcende o nível metafórico”. Manoel de Barros, como um

¹⁵⁴ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 80.

¹⁵⁵ MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1001. p. 181

alquimista, “fusiona realidades para obter uma linguagem alquímica” (ou uma “imagem alquímica”)¹⁵⁶.

Depois, em 1996, Camargo defenderia a tese *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação de Marlene de Castro Correia. Nessa última pesquisa, no capítulo *ut pictura poesis*, apresenta uma leitura reflexiva sobre o sentimento do fragmentário, a partir do diálogo entre o poeta e alguns pintores. Foram escolhidos Paul Klee, René Magritte e Joan Miró, estabelecendo relações entre o poema “A máquina de chilrear e seu uso doméstico” (1968) e a obra *A máquina de chilrear* (1922), de Klee; o poema “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) – ou menos” (1982) e as obras *La trahison des images* (1928-9), de Magritte, e *Campo arado* (1924-5), de Miró, poemas infiltrados pela arte moderna, pelo cubismo e expressionismo.

5

Nesse ponto, uma informação biográfica é indispensável: no início da década de 40, entre os anos de 1943 e 1945, Manoel de Barros, recém-formado em Direito no Rio de Janeiro, então capital, viajou pela América do Sul, partindo de Corumbá até Nova York (1946-1947), e depois pela Europa – por Roma, Paris e Lisboa. Leitor de Baudelaire e Rimbaud, tinha 27 anos de idade e dois livros de poesia escritos e publicados; uma edição artesanal de vinte exemplares com o título *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937, e *Face imóvel*, de 1942. A viagem, afirmou, partiu de um desejo: “Vou nos Estados Unidos. Quero conhecer esse pessoal que faz pintura lá”¹⁵⁷.

Em 1947, Manoel chegou aos Estados Unidos, com destino a Nova York. Chegou primeiro em Miami, com o amigo Edil Vale, médico e ex-sócio (“meu inglês não adiantou nada, o inglês do outro também não adiantou nada. A gente não entendia nada do que o gringo falava” – dizia). Depois foram para Coral Gables (“aí fomos pra uma escola que

¹⁵⁶ CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura).

¹⁵⁷ “Eu entrei numa firma lá [no Rio de Janeiro], era de um médico, Edil Vale, que era meu amigo. Ele acabou fazendo uma incorporação de imóveis, e eu fiquei sócio dele, trabalhava lá também. Mas no fim de dois anos, mais ou menos, nós trabalhamos, nós ganhamos um dinheiro muito grande porque ele resolveu vender a firma. Vendeu a firma por um dinheiro muito superior ao que seria hoje dois milhões. Aí ele perguntou pra mim: ‘Que que nós vamos fazer?’. Falei: ‘Da minha parte, eu vou passear por aí, vou gastar, vou arrebentar com esse cem contos’. Ele falou: ‘Onde é que cê vai?’. Eu falei: ‘Vou nos Estados Unidos, quero conhecer esse pessoal que faz pintura lá’. PAIXÃO pela palavra. Direção Cláudio Savaget [s.l.]: Canal Futura: 2008.

tinha lá perto de uma cidade, pra Coral Gables”) para, por fim, chegar a Nova York (“aí já falando [inglês], falando pouco, mas falava, né... Dava pra pedir comida e *I love you*, né...”).

Passou um ano hospedado na casa do diplomata Henrique Rodrigue Vale, e depois em um hotel na Rua 12, muito conhecido pelos brasileiros. Nesse tempo, frequentou o Museu de Arte Moderna (MoMA) como estudante de pintura e cinema. Desse período em que ficou “aprendendo coisas”, citava o contato com a pintura de Braque e Picasso e o cinema de Luis Buñuel: “Porque eu chego lá, vou ver Picasso, vou escutar Bach, Beethoven, vou ao cinema do Buñuel; desse povo que é artista mesmo. Que era um negócio, uma coisa naquele tempo, contemporânea e erudita”. Em uma entrevista sobre essas viagens, contou:

Em meados de 47 fui vagabundar em Nova Iorque. Foi lá que fiz curso de pintura e de cinema (como se ver cinema). Vi filmes do mundo todo, até do Brasil (dizem os amigos que ele era um rato da cinemateca de Nova Iorque). A cidade alargou a minha visão das coisas e o “bugre” deixou ainda mais de ser provinciano. Na pintura, em exposição na rua 57, descobrir “Braque” foi importante pra burro.

E em outra, ao comentar sobre a passagem pelos países da América do Sul, sua experiência com os indígenas e seu choque cultural ao chegar em Nova York, afirmou:

Eu acho, sinceramente, que renova de certa maneira a palavra, a poesia, renova o ser se você entrar em contato com os primitivos. Porque os primitivos são a origem. O original vem dessa palavra também, do contato que você tenha com essa utilização primitiva, que sempre foi pra mim uma coisa fascinante! Inclusive, já andei por lá, e morei por lá, com índio e tudo isso, e conheci bem. Era por uma questão só de fascinação, não tinha muita consciência de que viesse a empregar isso na minha poesia. Eu não sabia que isso era uma coisa que ia me ajudar. Então, e lá dessa viagem que eu fiz – pela Bolívia, Equador, Peru –, depois dessa viagem que eu fui parar em Nova York, aí eu tive um choque cultural. Entendi bem o negócio. Porque eu chego lá, vou ver Picasso, vou escutar Bach, Beethoven, vou ao cinema do Buñuel; desse povo que é artista mesmo. Que era um negócio, uma coisa naquele tempo contemporânea e erudita. Então, houve um choque do erudito com o primitivo. Um choque dentro de mim. Eu era jovem ainda, não tanto jovem ainda, mas eu tinha 27 anos, 28. E eu passava a tarde num lugar que se chamava Cloister, era uma igreja do século XIII, que foi transportada de avião, pedra por pedra.

Naqueles anos, Nova York sucedia a Paris como centro da arte moderna. O Museu de Arte Moderna (MoMA) sintetizou essa transformação no início da década com a exposição *Picasso: Forty Years of his Art*, de novembro de 1939 a janeiro de 1940, que

atraiu mais de 100.000 visitantes. O empreendimento conjunto do Instituto de Arte de Chicago e do Museu de Arte Moderna de Nova York, reuniu mais de 300 obras na mais abrangente apresentação do trabalho de Pablo Picasso, “o artista vivo mais famoso”, incluindo aí quase todas as suas oito ou dez obras capitais. E, pela primeira vez apresentada aos Estados Unidos, *Guernica*, pintado num ateliê na rue des Grands Augustin para o Pavilhão Espanhol da Exposition universelle de 1937. O mural monumental permaneceu 42 anos em Nova York, emprestado ao MoMA até 1981.

Na passagem da década, obras de Picasso se distribuíam em museus americanos e coleções privadas abertas ao público. Em Nova York, integravam os acervos do Museum of Living Art, do Museu de Arte Moderna, do Museu do Brooklyn e do Guggenheim, além de dez obras da Coleção Chester Dale, na National Gallery of Art. Como lembrou Manoel de Barros, “já tinha Picasso lá. Eu cheguei e fui ver Picasso.”

6

Além de estudar pintura, Manoel também estudou cinema no MoMA. Sobre imagens em movimento, dizia-se um “vedor de cinema”. Afirmava ter visto todos os filmes italianos. Gostava do cinema italiano, de Federico Fellini, Michelangelo Antonioni e Vittorio de Sica. Citava *Ladrões de bicicleta* (1948) e *Antes da chuva* (1994), de Milcho Manchevski. Também gostava do cinema francês e do cineasta japonês Akira Kurosawa. Elogiava Woody Allen e o diretor independente Jim Jarmusch. Via sempre numa tela grande, sala escura e gente quieta do seu lado.

Vinte e quatro imagens por segundo, a persistência retiniana sob os óculos. As imagens se gravavam na retina e não se apagavam instantaneamente, como um tição agitado que é transformado numa linha de fogo no ar. Qualidade ou imperfeição do olho humano, eis a ilusão do movimento. Primeiro, o cinema serviu à obra de Manoel de Barros como conteúdo para o poema.

Em *Poemas concebidos sem pecado* (1937), em um dos postais da cidade já citava “o Cinema Excelsior onde levaram um filme de/ Tom Mix 35 vezes por mês”¹⁵⁸. Mas é em

¹⁵⁸ BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 19.

Em um curto período, de 1909 a 1917, Tom Mix, a estrela de filmes de faroeste, fez 236 filmes, exibidos no Brasil a partir de 1916.

Matéria de poesia (1974), no verso “Mesmo sem fome, comer as botas. O resto em Carlitos”, que cita diretamente um personagem do cinema, o herói do universo chapliano Carlitos (The Tramp), e, indiretamente, o filme de comédia mudo *Em busca do ouro*, de 1925¹⁵⁹. A citação indireta a que me refiro está em “Mesmo sem fome, comer as botas”, retomada depois em uma entrevista (“Com Charles Chaplin, Carlitos faz um cozido de sapatos, e dos cadarços, uma boa macarronada”) (Figura 2)¹⁶⁰.

Figura 2
Fotogramas de *Em busca do ouro* (1925)



TOM Mix Museum. *About Tom*. Disponível em: <https://www.tommixmuseum.com/about-tom>. Acesso em 1 de jul. de 2022.

¹⁵⁹ BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 148.

¹⁶⁰ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 46.



The Tramp (O Vagabundo), Charlot, na Europa ou Carlitos, no Brasil, foi um personagem criado e afiado por Charles Chaplin. Sua primeira aparição foi em *Corrida de Automóveis para Meninos* (*Kid Auto Race sat Venice*), para a Keystone Studios (1914), escrito e dirigido por Henry Lehrman e produzido por Mack Sennett. Visualmente, o personagem era um amontoado de contradições: um pequeno chapéu-coco (*bowler hat* ou *derby hat*), um paletó apertado, calças largas, sapatos grandes, passo de ganso, uma bengala de bambu e um bigodinho em trapézio, que atravessaram o tempo. Prodígio que levou André Bazin a afirmar que “Carlitos é um personagem mítico”, e para centenas de milhões de homens no planeta, “é um herói como Ulisses ou Roland le Preux o foram para outras civilizações”.¹⁶¹

Em busca do ouro (*The Gold Rush*), para a United Artists (1925), é um filme de comédia mudo, com direção, produção e roteiro escrito por Charles Chaplin. O filme pelo qual gostaria de ser lembrado, como declarou. Nele, Carlitos está em uma cabana no meio do deserto, durante a corrida do ouro no Klondike, no final do século XIX. O personagem, em extrema necessidade, passa por momentos de fome e desespero. Devido à falta de comida, tem a insólita ideia de cozinhar seus próprios sapatos para saciar sua fome. Carlitos começa removendo os cadarços e a sola dos sapatos, feitos de couro; em seguida, coloca os sapatos em uma panela com água e começa a fervê-los, enquanto cozinha a refeição. O personagem demonstra assim sua criatividade para superar a adversidade e sua capacidade de encontrar humor em situações desesperadoras. Sua maneira de reagir evidencia “a ausência completa de obstinação quando o mundo lhe opõe uma resistência grande demais. Busca então contornar a dificuldade, em lugar de resolvê-la; uma solução provisória lhe basta, como se o futuro não existisse para ele”, como afirma Bazin¹⁶². Além de parecer que

¹⁶¹ BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 13.

¹⁶² BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 13.

os objetos, como os sapatos, só aceitam ajudar Carlitos nessas soluções provisórias à margem do sentido que a sociedade lhes atribui.

A recorrência de Charles Chaplin na obra de Manoel de Barros é localizável também em *Livro sobre nada*, de 1996, na segunda parte, *Desejar ser*, nos versos “Gosto de Bola-Sete e Charles Chaplin” e “Charles Chaplin monumentou os vagabundos”, nos poemas 5 e 13, respectivamente:

5.

Sou um sujeito cheio de recantos.
Os desvãos me constam.
Tem hora leio avencas.
Tem hora, Proust.
Ouço aves e beethovens.
Gosto de Bola-Sete e Charles Chaplin.

O dia vai morrer aberto em mim.

Livro sobre nada, p. 339

13.

Venho de nobres que empobreceram.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os
pés dos seus discípulos.
São Francisco monumentou as aves.
Vieira, os peixes.
Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
Com esta mania de grandeza:
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas
de orvalho¹⁶³.

Livro sobre nada, p. 343

Também, em entrevistas, Manoel de Barros afirmava: “Charles Chaplin para mim é o gênio do século” ou “Charles Chaplin redimiou os vagabundos fazendo do seu Carlitos um deus contemporâneo”¹⁶⁴. A pergunta seguinte é, naturalmente, por que? Por que Charles Chaplin seria o gênio do século e seu Carlitos um deus contemporâneo? Manoel explicava:

¹⁶³ BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 339; 343.

¹⁶⁴ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 61.

Charles Chaplin fez que um ser porcaria se encaminhasse para herói. Os heróis de nosso tempo não são os ilustríssimos nem os príncipes nem os poderosos. Nossos heróis são vagabundos, porcarias, bêbados, e pessoas mais jogadas fora pela sociedade. Os desimportantes. É por esse caminho que dou grande importância aos desimportantes. Acho que a grande arte do nosso tempo pratica esse gosto¹⁶⁵.

Aí encontramos a fonte de sua poesia: a desimportância. O mundo das inutilidades, das coisas miúdas, o mundo das coisas sem préstimo, da inexistência a que ninguém dá atenção, e da linguagem errante. Quando perguntado “Qual é a fonte indispensável?”, Manoel respondia: “O chão. As coisinhas pequenas do chão. As coisas desimportantes, desprezíveis, é que me fascina. São as que mais me impressionam”¹⁶⁶.

7

Depois, o cinema serviu à obra de Manoel de Barros como forma para a poesia. Em *Arranjos para assobio* (1982), citou diretamente Luis Buñuel, em um indício da utilidade da técnica do cinema para a montagem dos poemas: “Eu queria procurar não entender: a evidência não interessava como em Buñuel”¹⁶⁷. Manoel ainda escreveu sobre Buñuel (citando também Chaplin):

Com Buñuel, um pernetá se esforça para tirar da lama sua perna de pau. Com Charles Chaplin, Carlitos faz um cozido de sapatos, e dos cadarços, uma boa macarronada. Leio agora de um Fermín, em plena Idade Média, que carregava uma Igreja na cabeça para fazer pedra. Isto são gags. São alegres sandices cometidas com imagens. Eu faço gags com palavras. Assim: “Entrar na prática do limo”; “o corgo ficava à beira/ de um menino”; “Gramática expositiva do chão”. Poesia é também um pouco ser pego de surpresa pelas palavras¹⁶⁸.

“Isto são gags”, “Eu faço gag com palavras” – detenhamo-nos nessas duas afirmações. Originalmente, *gag*, uma palavra retomada sem modificações do inglês, designava uma história engraçada ou uma parte de diálogo improvisado por um ator nos números de *vaudeville*. A *gag* é a mais antiga forma de narrativa completa no cinema, uma breve piada visual cujo desenvolvimento narrativo tem duas fases, a preparação e o desfecho

¹⁶⁵ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 169.

¹⁶⁶ Estado de S. Paulo, Caderno 2, quarta-feira, 30 de maio de 1990.

¹⁶⁷ BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 173.

¹⁶⁸ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 46.

inesperado. As curtas histórias contadas nas *gags* adaptavam-se bem à breve duração dos primeiros filmes. Por aí incluírem uma surpresa, as *gags* tinham a temporalidade típica das atrações, contendo uma interrupção que finaliza a história, sem permitir que a ação peça uma continuidade. Por volta de 1920, a palavra entrou no vocabulário especializado de cinema, sua forma mais geral é caracterizada nos dicionários teóricos e críticos “pela resolução incongruente e surpreendente de uma situação que não pode ser realizada em suas premissas”¹⁶⁹. Assim, a gag com palavras, o desenho verbal e o impossível verossímil se aproximam, quando criam soluções provisórias ou resoluções incongruentes com uma engenhosidade prodigiosa.

Nessa entrevista de Manoel de Barros, parece improvável a união de Chaplin com Buñuel. Essa união, porém, só é improvável se (1) não insistirmos o suficiente no aspecto cômico dos filmes de Buñuel, em sua semelhança com o universo do cinema de comédia mudo de Chaplin e de Buster Keaton, Max Linder ou Harry Langdon (Jean Cocteau chegou até mesmo a afirmar que Luis Buñuel inventou a “gag trágica”) (Figura 3), e se (2) não admitirmos os aspectos trágicos dos filmes de Chaplin. Tragédia e comédia estão sempre próximas uma da outra, o ponto de partida para o filme *Em busca do ouro*, por exemplo, foram duas tragédias: primeiro, o sofrimento dos garimpeiros durante a corrida do ouro no Klondike, entre 1896 e 1898. Depois, Charles Chaplin viu algumas fotografias em slides e leu em um livro sobre a trágica expedição de Donner, em 1846. Nessa expedição, um grupo de imigrantes ficou preso na neve na Sierra Nevada, sendo forçado a comer seus próprios sapatos e os corpos dos companheiros. Por sua vez, a comédia se manifesta em cenas clássicas de *Em busca do ouro*, como quando Carlitos e seu parceiro Big Jim ficam presos na neve, passando fome. Big Jim, delirante, enxerga Carlitos intermitentemente como um frango assado. Além disso, o sonho do solitário garimpeiro de proporcionar um jantar de Ano Novo para a bela garota do salão de dança dá espaço para outra famosa sequência de Chaplin: a dança dos pãezinhos, na qual suas pernas são feitas de garfos e pães. Novamente, soluções provisórias com garfos e pães, à margem do sentido que a sociedade lhes atribui.

Figura 3
Fotogramas de *Um cão andaluz* (1929)

¹⁶⁹ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 141.



Na *gag* com palavras de Manoel de Barros, encontramos a técnica surrealista de composição da imagem na fusão de realidades diferentes, e a técnica cubista de montagem das imagens, como um *Cadavre exquis*. Na década de 1920, surrealistas em Paris inventaram esse jogo de salão chamado *Cadáver exótico* (*Cadavre exquis*): uma pessoa começava a desenhar, dobrava o papel e passava adiante. Então cada pessoa fazia seus acréscimos exóticos, sem saber do todo, mas um pouco do que veio antes. Até a página ser preenchida e desdobrada, revelando um monstro incongruente e surpreendente (Figura 4). Selecciono dois poemas como exemplos de *gag* com palavras, “Autorretrato” e “O casamento”, em *Ensaios fotográficos*:

Autorretrato

(...)
 Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.
 Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um
 abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,
 um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc. etc.
 (...) ¹⁷⁰

Ensaios fotográficos, p. 47

O casamento

Tentei uma aventura linguística.
 Queria propor o enlace de um peixe com uma lata.
 Uma lata é uma lata é uma lata é uma lata.
 Busquei contiguidades verbais.
 Busquei contiguidades substantivas para fazer
 o casamento.
 A lata morava no quintal da minha casa entregue
 às suas ferrugens.
 E o peixe no rio.
 Veio um dia entrou uma enchente no quintal da
 minha casa.

¹⁷⁰ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 47.

E levou a lata com ela.
A lata ficou no fundo do rio.
No fundo do rio as ferrugens são mais espessas.
E a lata estava pegando craca no corpo.
Deu-se que o peixe se enferrujou da lata.
E penetrou em dentro nela.
O peixe estava enferrujado (apaixonado) na lata.
Penso que se deu um quiasmo: uma contaminação
retórica do peixe com a lata.
Houve o casamento.
Moral da fábula: o peixe que não gozava de ser
sucata quis gozar.¹⁷¹

Ensaios fotográficos, p. 43

Ao modo cubista e surrealista, Manoel também recombina os elementos frásicos à sua disposição, arranjando-os em novos e inusitados avizinhamentos, afetando-os em seu nexos de contiguidade, produzindo contiguidades anômalas, desarticulando e rearticulando, por uma ótica nova, os objetos fragmentados. Produz, assim, um susto, uma surpresa poética. “Poesia é também um pouco de ser pego de surpresa pelas palavras”¹⁷², como uma *gag*, feita para se desenrolar como um truque de mágica, como um encantamento, um feitiço. E, assim como em todos os grandes truques, parte da diversão é tentar imaginar como se faz.

Figura 4
Cadavre exquis

¹⁷¹ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 43.

¹⁷² MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 47.



8

Seria digno de observação como o poeta, aparentemente, ignorou a fotografia entre as expressões artísticas citadas em seus poemas – a fotografia, uma invenção situada historicamente entre a pintura e o cinema –, se não fosse pela publicação dos *Ensaaios fotográficos* em 2000.

“Ensaio”: etimologicamente, tanto o grego *egkságion* quanto o latim *tardio* já apresentavam o significado de “prova”, tendo ocorrido paralelamente o desdobramento das

acepções ligadas à “comprovação” e à “tentativa”; a acepção da literatura resulta desse desdobramento, da forma histórica *enssay* (século XIII). Depois, no século XVI, emergiria na literatura o ensaio moderno: é o período da publicação na França dos *Essais*, de Michel de Montaigne, em 1580, influenciado pela leitura de Plutarco – uma tentativa de discorrer sobre assuntos e temas diversos (como a ociosidade, a punição da covardia, o medo, a educação das crianças, os canibais, a solidão, as orações e a idade). Período também da publicação na Inglaterra dos *Essays*, de Francis Bacon, em 1597 – em que discorria sobre a verdade, a morte, a religião, a vingança, a adversidade, a simulação e dissimulação, os pais e filhos. Assim, um ensaio, como um gênero textual e um recurso literário, é um teste, um experimento, uma prosa livre que versa e argumenta sobre um tema específico, sem esgotá-lo, reunindo dissertações menores, menos definitivas que as de um tratado formal, feito em profundidade.

Já na fotografia, a emergência do ensaio fotográfico é menos precisa: o primeiro ensaio fotográfico pode ser atribuído ao fotógrafo francês Paul Nadar¹⁷³, ao húngaro André Kertész¹⁷⁴, ou ao editor Lucien Vogel e a revista francesa *Vu*¹⁷⁵. Menos essencial é precisar a emergência que o conceito. Um ensaio fotográfico é uma sequência de imagens individuais em interrelação:

O formato pode assumir várias formas e tamanhos – de uma matéria em revista, de poucas páginas, a um livro bem maior, envolvendo talvez uma centena de imagens ou mais. Os temas também podem variar. (...) Uma qualidade que todos os ensaios têm é sua independência pictórica (estética)¹⁷⁶.

De tal forma que o título do livro de Manoel de Barros sugere: (1) uma sequência de fotografias com palavras – “Fotografei esse carregador”, “Fotografei o perfume”, “Fotografei a existência dela”, “Fotografei o perdão”, “Fotografei o sobre”, “Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta”, no poema “O fotógrafo”¹⁷⁷; “Fotografei o vento de crinas soltas”, no poema “O vento”¹⁷⁸; “Fotografei essa metáfora”, no poema “O punhal”¹⁷⁹; (2)

¹⁷³ Ver em GOVIGNON, Brigitte; BAJC, Quentin; CAUJOLLE, Christian. *The Abraham's encyclopedia of Photography*. New York: Harry N. Adams, 2004.

¹⁷⁴ Ver em MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

¹⁷⁵ Ver em PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, v. 2.

¹⁷⁶ HOFFER, Mary Jane. *Technical and aesthetic developments of the photo-essay*. New York: Columbia University, 1983.

¹⁷⁷ BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 15.

¹⁷⁸ BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 31.

¹⁷⁹ BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 41.

uma elaboração crítica e estética sobre a fotografia, como um gênero textual ou recurso literário (afinal, publicou em seguida um *Tratado geral das grandezas do ínfimo*); e (3) uma tentativa.

9

Para introduzir um problema, selecionei dois poemas, o primeiro, “O fotógrafo” da parte *Ensaios fotográficos*, e o segundo, “O vento”, da parte *Álbum de família*:

O fotógrafo

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakóvski – seu criador.
Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal¹⁸⁰.

Ensaios fotográficos, p. 15

¹⁸⁰ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 15.

O vento

Queria transformar o vento.
Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.
Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física
do vento: uma costela, o olho...
Mas a forma do vento me fugia que nem as formas
de uma voz.
Quando se disse que o vento empurrava a canoa do
índio para o barranco
Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a
canoa do índio para o barranco.
Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.
Estava quase a desistir quando me lembrei do menino
montado no cavalo do vento – que lera em
Shakespeare.
Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos
prados com o menino.
Fotografei aquele vento de crinas soltas¹⁸¹.

Ensaios fotográficos, p. 31

Ambos os poemas se relacionam por uma dificuldade, um limite. Por um problema que se impõe ao poeta no ato fotográfico: “Difícil fotografar o silêncio./ Entretanto tentei. Eu conto”; “Queria transformar o vento./ Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto./ Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte física/ do vento: uma costela, o olho.../ Mas a forma do vento me fugia que nem as formas/ de uma voz”. Difícil; queria, fugia. Eis um problema: como fotografar o silêncio? Como transformar o vento, dar ao vento uma forma concreta e apta a foto? No limite, eis um problema fundamental: dos modos de representação do real, da relação entre o referente externo e a mensagem produzida por um meio de expressão; aqui, a fotografia.

Antes, porém, retomo uma pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. No início do século XIX, o discurso primeiro sobre a fotografia, um conjunto de enunciados efetivamente ditos e escritos sobre esse “invento” ou “descobrimento”, foi globalmente o discurso da mimese, da imitação, da semelhança. Como espelho do real, como a imitação mais perfeita da realidade, a fotografia não podia mentir. No Brasil, por exemplo, diante das primeiras paisagens em daguerreotipia feitas no Rio de Janeiro, seus contemporâneos viram, apenas, a verdade, a onipotência da verossimilhança, a repetição do mundo.

¹⁸¹ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 31.

No dia 16 de janeiro de 1840, após tratar uma placa com iodo, o abade francês Louis Compte a colocou dentro da caixa de papelão que protegia uma lente comum, apontou para fora o engenhoso instrumento de Daguerre, pela sacada do Hotel Pharoux, na rua da Fresca, e em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a Praça do Peixe e o Mosteiro de São Bento “se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria natureza”, visto que, era uma operação “quase sem a intervenção do artista”, resultado obtido pela “imparcialidade” da lente, escreveram os jornais à época.

Figura 5

Daguerreótipos do Largo do Paço, da Praça do Peixe e do Mosteiro de São Bento



De acordo com esse discurso, a capacidade mimética da fotografia procedia do “automatismo de sua gênese técnica”: sua natureza ou condição técnica de registro, seu processo mecânico, que permitia fazer aparecer uma imagem sobre uma placa com iodo de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural”, segundo tão somente as leis da ótica e

da química, sem que a mão do artista (o trabalho, o gênio e o talento manual), como na obra de arte, intervisse diretamente.

Delinearam-se então oposições: de um lado, a máquina óptica e química, a ciência, o ofício, as “pessoas de ofício” e a “utilidade”; de outro, as mãos, os olhos e as ferramentas de desenhistas, gravadores e pintores, a arte, a criação, os artistas e a “curiosidade”. Um vestígio desse debate é a carta ao Sr. Diretor da *Revue française* sobre o Salão de 1859, escrita por Charles Baudelaire:

Em matéria de pintura e estatuária, o Credo atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: “Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza [...]. Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta.” Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela disse para si: “Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia.” A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses adoradores do sol.

Em seguida, no século XX, um novo ponto de vista desconstrutor sobre a imagem emergiu, outro conjunto de enunciados, o discurso do código e da desconstrução, da fotografia não como mimese e transparência, mas como transformação do real¹⁸². A fotografia é eminentemente codificada, do ponto de vista técnico, cultural, sociológico e estético, deslocando a noção de realismo para o princípio de uma *verdade interior*.

Na história da Fotografia, alguns fotógrafos aparentemente resolveram o problema dos modos de representação do real, apresentando um número grande de soluções – ora empíricas (profissionais ou amadoras), ora retóricas (fotografias de paisagem, objeto, retrato ou nu); ou ora estéticas (pictorialistas ou realistas) –, mas um número de soluções limitado. Cito três exemplos: Marcel Gautherot, Evgen Bavcar e Alfred Stieglitz.

¹⁸² Ver em DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993; ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

“Eu consigo sentir o vento nas velas dos saveiros de Gautherot”¹⁸³, exclamou a fotógrafa Maureen Bisilliat¹⁸⁴ sobre as fotografias do francês Marcel Gautherot, realizadas entre 1940 e 1960. Junto aos fotógrafos franceses Pierre Verger e Antoine Bon, Gautherot fotografou as mais diversas regiões do Brasil: a arquitetura colonial e moderna do Rio de Janeiro, o Espírito Santo, as colheitas de café em São Paulo e as estâncias de gado no Rio Grande do Sul. Foi também à Bahia, ao Baixo São Francisco, Alagoas e Pernambuco. O resultado foi publicado no livro *Brésil*.

O retrato do cotidiano da Bahia, presente em toda a obra de Amado, encantou o fotógrafo francês que realizou o mais denso registro visual da Bahia nas décadas de 1940 a 1960. O Rio São Francisco, o Recôncavo Baiano e a cidade de Salvador foram intensamente fotografados por Gautherot. Gautherot compreendeu que o processo de modernização do Brasil no período pós-guerra iria alterar profundamente a economia e a cultura do país. E foi na Bahia que ele produziu o registro territorial e cultural mais abrangente desse momento que precede a entrada do Brasil numa modernidade tardia e desigual, baseada na industrialização e na urbanização dos grandes centros do Sul e Sudeste, e na ocupação do Centro-Oeste, com a construção de Brasília. Gautherot viveu a maior parte de sua vida no Brasil, recebeu desde o título de “um dos mais notáveis documentadores da vida nacional”, por Carlos Drummond de Andrade, ao título de “o mais artista” dos fotógrafos, por Lucio Costa.

Em 1937, em Paris, frequentou o meio artístico e intelectual e faz amizade com Jacques Prévert, Pierre Verger e outros. Foi nesse período que leu *Jubiabá*, de Jorge Amado (publicado na França em 38, em francês *Bahia de Tous les Saints*), livro que despertou seu interesse pelo Brasil. Influenciado pela leitura de Jorge Amado, Gautherot tentou dar ao vento uma forma concreta e apta para foto, transformou o vento que leu em *Jubiabá*: “Pela manhã saíam rápidos, atirados pelo vento, as velas soltas, cortando a água da Bahia” ou “Vem um vento que empina as velas e refresca os homens”¹⁸⁵.

Figura 6

¹⁸³ FOTOGRAFAÇÃO. Direção Lauro Escorel: [s.l.]: Cinefilmes, Cinematográfica Superfilmes, 2019 (76min.).

¹⁸⁴ A conversa de suas imagens com a literatura, essas “equivalências fotográficas”, Guimarães Rosa (*A João Guimarães Rosa*, inspirada pela leitura de *Grande sertão: veredas*), Euclides da Cunha (*Sertões: luz & trevas*, após a leitura de *Os sertões*), Carlos Drummond de Andrade (*A visita*), João Cabral de Melo Neto (*O cão sem plumas*, após a leitura do poema homônimo), Mário de Andrade (*O turista aprendiz*), Adélia Prado (*Chorinho doce*), Jorge Amado (*Bahia amada/Amado ou O amor à liberdade & a liberdade no amor*), Jorge de Lima (*Pele preta*) e Ariano Suassuna (*As lanternas de Maurina e as visagens de Quaderna*).

¹⁸⁵ AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

Procissão do Nosso Senhor dos Navegantes (Marcel Gautherot, 1950)



Fonte: Marcel Gautherot / Acervo Instituto Moreira Salles.

O segundo exemplo é o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar. Bavcar estudou Filosofia e Estética na Université Paris 1, entre 1972-76, mas tornou-se conhecido como fotógrafo. Um fotógrafo cego, um aparente paradoxo. “Mas não me considero um fotógrafo e sim um iconográfico. O que registro não é a realidade concreta, mas uma realidade da vida”¹⁸⁶.

Bavcar perdeu a visão gradativamente, ao longo de um período de oito meses, quando tinha dez anos, antes de ficar totalmente cego, com onze anos de idade. “Um período terrível em que eu sabia que estava dando adeus à luz”, diz. “Isso serviu para preparar minha alma e guardar as imagens como um tesouro que atualmente me serve como uma luz neste

186

Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22evgen%20bavcar%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=139145. Acesso em jan. 2023.

mundo escuro em que vivo”¹⁸⁷. Ficou cego em consequência de dois acidentes, no primeiro, num acidente com um galho, perdeu a visão do olho esquerdo. Depois, no ano seguinte, um detonador de minas explodiu em sua mão e atingiu o olho direito.

“Já era cego quando tirei minhas primeiras fotos, no colégio”, diz Bavcar. Suas primeiras fotografias foram realizadas em 1965, aos dezenove anos.

Na época, minha irmã tinha comprado uma Zork 6, uma máquina russa. Ela me emprestou a máquina, e tirei algumas fotos de colegas da escola. Depois, levei o filme a um fotógrafo, que já morreu. Ele o revelou, e aconteceu o milagre: lá estavam as imagens. Fiquei chocado, e surpreso. Disse a mim mesmo “não vejo as imagens e, contudo, sou capaz de fazê-las”¹⁸⁸.

Bavcar registra as imagens baseado no tato (“Toco nos objetos para ter um olhar tátil”) e na audição (“Quando não tenho ajuda, dirijo a câmara para o local de onde vem o som”). Para ele, o órgão do fotógrafo não é o olho (ele o terroriza), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas. Cego, ele fotografa com a ampliação e expansão dos outros sentidos, construindo uma penetrante imagem de percepção corporal da realidade. “O importante é ter a ideia: sou a câmara escura atrás de outra câmara escura. Meu ponto de partida não é a luz, mas a sombra, e o tato é a base da minha fotografia”, diz Bavcar¹⁸⁹.

Uma das obras mais notáveis desse fotógrafo é *L’angel* (1995), uma fotografia de sua sobrinha Verônica, a quem fotografou em um campo que vira há muito tempo. O fotógrafo pediu a ela que corresse e dançasse. Ela usava um sininho, que ele escutava. “Na verdade, fotografei o sininho, mas este não pode ser visto. Trata-se, então, de uma fotografia do invisível”, explicou. Bavcar fotografou assim a dobra metafísica do silêncio, o som (Figura 4). Bavcar vê com todos os sentidos, ele sente o desenho dos objetos através do vento que sopra no rosto e mira sua máquina a partir de sensações de calor, luz e sombra.

Figura 6
L’angel (Evgen Bavcar, 1995)

¹⁸⁷

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22evgen%20bavcar%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=139145

¹⁸⁸ LUZ Escura: a arte dos fotógrafos cegos. Direção Neil Leifer: [s.l]: HBO: 2009 (30min).

¹⁸⁹ [Jornal do Brasil, vinte e quatro a trinta de setembro de noventa e três]

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=%22evgen%20bavcar%22&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=115723



O terceiro exemplo, a fotografia *Equivalente*, Conjunto C2 Nº 5, de Alfred Stieglitz (Figura 5), de 1929. Com dificuldade em descrever sua obra, Stieglitz optou por compartilhar uma carta pessoal que havia escrito para o fotógrafo londrino Ward Muir. Essa carta foi publicada na revista britânica *Amateur Photographer and Photography* em 19 de setembro de 1923. Na carta, Stieglitz discorreu sobre sua fascinação em fotografar nuvens ao longo de trinta e cinco anos e sua decisão de dedicar semanas inteiras ao tema no outono de 1922. Seu objetivo era alcançar a mesma pureza de expressão abstrata evocada pela música e possivelmente explorar elementos da sinestesia, onde o som é experimentado como imagens visuais. Ele finalmente apresentou ao compositor Ernst Bloch, que também era fotógrafo, dez estudos de nuvens com os quais estava satisfeito. Esses estudos, intitulados *Música: Uma sequência de dez fotografias de nuvens*, foram capazes de transmitir instantaneamente a música para Bloch, como Stieglitz afirmou.

Há aqui uma ideia modernista na fotografia: a percepção de que a verdade no mundo moderno é relativa e que as fotografias são tanto uma expressão dos sentimentos do fotógrafo quanto um reflexo do assunto retratado.

Figura 7

Equivalente, Conjunto C2, Nº 5 (Alfred Stieglitz, 1929)



Bem, depois de apresentados esses três exemplos, de como fotógrafos (Gautherot, Bavcar e Stieglitz) resolveram o problema dos modos de representação do real, volto a esse problema como se impôs ao poeta no ato fotográfico, nos poemas “O fotógrafo” e “O vento”: como Manoel de Barros fotografa o silêncio? Como transforma o vento, dá ao vento uma forma concreta e apta a foto? A interrogação é a mesma, já exigida dos fotógrafos, sobre a representação do real, porém, o poeta, diferente dos fotógrafos, utilizará a palavra (em uma “trapaça salutar”, uma “esquiva”, um “logro magnífico que permite ouvir a língua

fora do poder”, como escreveu Barthes¹⁹⁰), não um aparelho; criará imagens poéticas, não imagens pictóricas, inventando, assim, fotografias verbais.

Para responder a esse problema que coloquei, me interessei menos pela compreensão do significado dessas fotografias com palavras, quer dizer, do significado do conteúdo da poesia, e mais pela compreensão de como foram inventadas, isto é, da forma do poema. Minha hipótese é de que o processo e método de construção dessas imagens poéticas incluem certas técnicas apreendidas das artes visuais, como a pintura e o cinema.

Inicialmente, retomo uma baliza que indica o rumo que seguirei, e que assinala o limite para a análise desses poemas: “O fotógrafo” e “O vento” não resultariam da inspiração, do sopro, do entusiasmo criador, ou da espontaneidade súbita, natural e simples. Ao contrário, resultam da excitação do poeta *pela* palavra, associada à uma técnica *sobre* a palavra; resultaram de um trabalho diário de lapidação desses poemas. Por detrás da *mágica*, houve um truque.

Em seu escritório, que chamava de “escritório de ser inútil”, Manoel de Barros elaborava e reelaborava os versos. “Nunca escrevi uma só linha no mato. Quero estar junto dos meus dicionários, para escrever”¹⁹¹ – dizia. Escrevia, à mão e à lápis, em pequenos cadernos de rascunho que fabricava, seus “cadernos do caos”. Anotava tudo, “coisas desgualepadas” e “frases dementes”¹⁹², suas experiências existenciais e linguísticas. Essa fase poderia durar dois, três, quatro anos:

Se encontro um caracol passeando na parede, anoto. Uma coisa vegetal que nasce no abdômen de um muro, anoto. Falas de bêbados e crianças. Resíduos arcaicos pregados na língua. Pedacos de coisas penduradas no ralo. Os relevos do insignificante. A solidão de Vivaldi. Carolas genitais. Estafermos com indícios de árvore. Vespas com olho de lã. Homem na mesa interrompido por uma faca. Pessoas afetadas de inúteis e de limos. Ovas de larvas transparentes mas antes de serem ideias. Desvios fonéticos, semânticos, estruturais, achados em leituras. Pessoas promiscuas de água e pedra¹⁹³.

¹⁹⁰ BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Collège de France, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Editora Cultrix, 2009, p. 8.

¹⁹¹ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 120.

¹⁹² MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 133.

¹⁹³ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 64.

Sua escrita era criteriosa e mentada – Manoel trazia à memória, lembrava, relembrava, procurava uma palavra em outros cadernos, ia e vinha, da palavra à frase, da frase ao livro. Depois, da seleção do vocábulo exato, passava a trabalhar o ritmo da frase e a montar o poema, a dar-lhe a forma definitiva. Sobre a primeira fase, dizia:

Anoto tropos. Palavras que normalmente se rejeitam, eu caso, eu himeneio. Contiguidades anômalas, seguro com letras marcadas em meu caderno. De repente, uma palavra me reconhece, me chama, me oferece. Eu babo nela. Me alimento. Começo a sentir que todos aqueles apontamentos têm a ver comigo. Que saíram dos meus espaços míticos. As palavras querem me ser. Dou-lhes à boca o áspero. Tiro-lhes o verniz e os voos metafísicos¹⁹⁴.

E sobre a segunda fase:

Corto o desejo de se exibirem às minhas custas. As palavras compridas se devem cortar como nós de lacraia. O verso balança melhor com palavras curtas. Os ritmos são mais variados se você trabalhar com dissílabos, com monossílabos¹⁹⁵.

Assim, a poesia de Manoel de Barros pendente mais para a prosa rítmica do que para o verso, pendula entre a prosa e o verso até corroer seus limites, e isso é parte composicional de suas imagens.

A criação de Manoel de Barros coincide com certa técnica de montagem cinematográfica, aliás era admirador de um dos maiores técnicos da montagem no cinema, o cineasta Sergei Eisenstein. O que importa aqui é falar da poesia no cinema assim como é possível falar de cinema nas outras artes, assim como Manoel de Barros fala de cinema em sua poesia, dizendo que é montador de palavras, que usa a técnica de colagem, que em cinema seria da Escola de Eisenstein, que acha que é um imagista. Falar de poesia na forma do filme assim como fez Yuri Tynianov na metade dos anos 20, ou como fez Pier Paolo Pasolini na metade dos anos 60. Falar de pintura e de música na forma do filme como fez Sergei Eisenstein na metade dos anos 40.

Importa lembrar, como Tynianov em *Os Princípios do Cinema*, que um plano salta para o plano seguinte no cinema assim como o verso salta para o verso na linha seguinte do poema; e que o desenrolar de um filme está mais perto da poesia que do romance. Lembrar como Pasolini, em *O Cinema de Poesia*, que o espectador está habituado a “ler” a realidade

¹⁹⁴ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 65.

¹⁹⁵ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 66.

visualmente, a ter um diálogo instrumental com a realidade que o envolve; que todo um mundo dentro do homem se exprime essencialmente por meio de imagens, o mundo da memória e o mundo dos sonhos; que o sistema de palavras é fechado num dicionário, mas que não existem dicionários para imagens, que nenhuma imagem está classificada e pronta para uso; que tudo isto leva à conclusão de que o cinema é fundamentalmente poesia. Lembrar, como Eisenstein, em *A Natureza Não-Indiferente*, que o cinema escreve música nas imagens, música plástica, e que este papel cabe mais frequentemente às paisagens, porque a paisagem é o elemento mais livre do filme, o menos carregado de funções narrativas e o mais dócil quando se trata de transmitir emoções, sentimentos, estados de espírito, coisas difíceis de serem definidas e capazes de serem restituídas plenamente apenas pela músicas; que a paisagem é com frequência um auto-retrato que absorveu e dissolveu a imagem do homem; que o artista modela com os elementos de uma paisagem real a imagem de seu sentimento do mundo.

Manoel de Barros julgava certo afirmar que era mais poeta do verso que do poema: “Acho que sofro de frases até mais que de versos”. E dizia que o que fazia era o que o argentino Julio Cortázar chamou de “jogo de armar” (demonstrado em *O jogo da amarelinha*, de 1963, e *62 Modelo para armar*, de 1968): “Faço versos por meses, por anos, depois vou colando um embaixo do outro. Até completar uns 14 versos por aí. E boto o nome de poemas nessas colagens. Armo os versos de muitas maneiras. Até achar a melhor maneira”¹⁹⁶, até achar a melhor maneira, como no trabalho de colagem na pintura e de montagem no cinema.

Anoto coisas desgualepadas. Boto frases dementes. Depois de obter uma 300 frases ou versos, começo a montar o poema. As frases no poema estão esparsas, solteiras; mas fazem parte de uma experiência minha e de meus desentendimentos daquele período. Então monto, remonto e desmonto as frases. Depois que consigo ler o poema de baixo pra cima e de cima pra baixo, dou por concluído o que não tentei explicar. Ao gosto barroco. Cada verso há de ter uma unidade rítmica com idéias desencontradas. O livro nasce quando sinto que fiquei pleno de ovo. Pleno daqueles versos que escrevi no caderno de ter infância. Sinto que não tem mais nada pra sair daquela fase de leituras da vida. Sinto que meu imaginário não quer mais desabrochar. Daí começo a pensar no livro (Encontros, p. 133).

¹⁹⁶ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 164.

Voltemos aos poemas. No primeiro, “O fotógrafo”, Manoel de Barros contou em prosa poética a tentativa e a dificuldade de fotografar o silêncio. O poeta inicia a narrativa pelo tempo e pelo espaço:

[...]
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro horas da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado
[...]¹⁹⁷.

Ensaios fotográficos, p. 15

Manoel se repete nesses primeiros versos, comparemos com os versos de “Ponto de partida”, em que o narrador apresenta sua terra natal, no *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no pantanal*: “Corumbá estava amanhecendo./ Nenhum galo se arriscara ainda./ Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbedo”¹⁹⁸. Afora algumas variações (“Madrugada a minha aldeia estava morta”, “Corumbá estava amanhecendo”; “Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas”, “Nenhum galo se arriscara ainda”; “Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado”, “Ia o silêncio pela rua carregando um bêbedo”).

Uma cena que se repetiu em um depoimento, quando a memória reviu aquilo que o olho viu: “Vi um filme onde havia uma rua deserta e um bêbado lá longe capengando. Foi um fascínio para mim ver a rua capengando. Podia ser Carlitos. Pois bem, o cineasta, aquele, fez com arte e magia que a rua parecesse capengar mais do que o bêbado”¹⁹⁹. A arte e magia daquele cineasta era a própria linguagem do cinema. “A linguagem do cinema” – afirmava, “me fascinava por motivo que ela retira da natureza a naturalidade”²⁰⁰, quer dizer, a linguagem do cinema transvê, transfaz e transfigura a natureza; nela os sentidos se misturam e os reinos da natureza tornam-se promíscuos.

No poema, Manoel de Barros desforma o mundo quando humaniza o silêncio – o silêncio torna-se “o Silêncio”, com “S” maiúsculo, uma coisa que passa a ser designada em particular; quando dá ao silêncio qualidades humanas (“carregando um bêbado” “o silêncio

¹⁹⁷ BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021, p. 15.

¹⁹⁸ BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010, p. 497.

¹⁹⁹ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 116.

²⁰⁰ MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, p. 116.

era uma carregador?/ Estava carregando um bêbado”) para então transcodifica-lo em cena, ou seja, no visível: o carregador: “Fotografei esse carregador”. Da mesma forma no segundo poema, “O vento”, quando humaniza o vento à procura de enxergar uma parte física (“uma costela, o olho...”). A forma do vento é primeiro transcodificada em cena imaginando um vento pintado de urucum a empurrar a canoa do índio para o barranco, uma imagem imprecisa inda. Depois, imaginando o menino montado no cavalo do vento, imaginando as crinas soltas do vento a disparar pelos prados com o menino. “Fotografei aquele vento de crinas soltas”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início, a partir de um poema d'*O livro das ignoranças*, tencionei demonstrar a construção do problema e do objeto dessa pesquisa, a saber: as relações entre as imagens poéticas, inventadas por Manoel de Barros, e as imagens pictóricas, produzidas pela pintura, pelo cinema e pela fotografia. Da pintura me interessaram as técnicas, assim como do cinema, como a *gag*, para a análise da fotografia – uma imagem entre a pintura e o cinema, entre a imagem estática e a imagem em movimento; técnicas que serviram à Manoel de Barros para dar forma aos poemas.

Apesar da recorrência de referências ao desenho e à pintura, é a partir da fotografia, que Manoel de Barros apresentou mais nitidamente sua profunda interpretação da arte. Como quem finalmente se libertou do meio pegajoso da tinta e trabalhou diretamente com a própria luz, o poeta confrontou suas experiências, leituras e encontros, a fim de tirar deles conclusões gerais, ou, mais exatamente, sugeri-los poeticamente.

Em *Ensaaios fotográficos*, atingido o mundo sem conceitos, no reino das imagens e da despalavra, os poeta *pode* “aumentar o mundo com as suas metáforas” e *pode* “compreender o mundo sem conceitos”. Mas também *deve*, no imperativo, “refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afetos”. Refazer é um não querer saber como as coisas se comportam, mas querer inventar comportamento para as coisas. Refazer é, portanto, uma experimentação: fazer de novo, tornar a fazer, repetir. Mas se “o que se repete deve ser o mesmo (só existe o mesmo se isso se repete) [...] não pode em nenhum caso ser idêntico”²⁰¹. Dito de outra forma, como sugeriu o poeta em *Uma didática da invenção*, “Repetir repetir – até ficar diferente./ Repetir é um dom do estilo”²⁰². Ao final, o poeta faz pra si uma natureza, transfaz e transvê o mundo como uma função da imaginação – como naquela Oficina de Transfazer Natureza citada em *O guardador de águas* (1989) ou como no desejo expresso em *Poemas rupestres* (2004): “Eu queria fazer pra mim uma naturezinha/particular”.

Ao se movimentar do querer saber ao querer refazer, ou querer inventar por imagens, eflúvios e afetos, o poeta realiza uma experiência linguística, um “descomportamento” linguístico e semântico, que “não ofende a natureza das coisas”, mas fazem apenas desvios da finalidade e das tarefas dessas coisas: “mudo apenas os verbos e às vezes nem mudo./

²⁰¹ BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996, p. 18.

²⁰²

Mudo os substantivos e às vezes nem mudo”²⁰³, escreve. É, pois, nos desvios que Manoel de Barros faz suas iluminuras, seus desenhos verbais de imagens e suas gags linguísticas; nos desvios onde encontra “as melhores surpresas e os araticuns maduros”²⁰⁴.

203

204

REFERÊNCIAS

1. De Manoel de Barros

BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

2. Sobre Manoel de Barros

FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças, Universidade Federal de Mato Grosso – Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987.

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz. *A poética alquímica de Manoel de Barros*. Goiânia: Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, 1988. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira).

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz. *A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura).

CASTELLO, José. Retrato perdido no pântano. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 109-128.

CASTELLO, José. *Manoel de Barros fotografa a poesia do invisível*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 de mai. de 2000. Caderno B, p. 68. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20000527-38938-nac-0068-cd2-d6-not/busca/Manoel+Barros>.

COELHO, Eduardo Prado. *Difícil fotografar o silêncio*. Público, Lisboa, 27 de mai. de 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/05/27/jornal/dificil-fotografar-o-silencio-144454>.

COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14 de nov. de 1993.

CRUZ, Wanessa Cristina Vieira. *Iluminuras: imaginação criadora na obra de Manoel de Barros*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Dissertação. (Mestrado em Estudos Literários);

ITAÚ Cultural. O revolucionário ato de desordenar a língua – Ocupação Manoel de Barros (2019). YouTube, 2019. Disponível em: [encurtador.com.br/spZ08](https://www.youtube.com/watch?v=spZ08). Acesso em 1 de ago. de 2022.

MENEGAZZO, Maria Adélia. O cromatismo no coração do todo: ressonâncias das vanguardas nas artes sul-mato-grossenses. In: _____. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991. p. 173-203.

MÜLLER, Adalberto (Org.). *Manoel de Barros* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

OCUPAÇÃO Manoel de Barros. Organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

PAIXÃO PELA PALAVRA. Direção Cláudio Savaget [s.l.]: Canal Futura: 2008.

PERNA FILHO, Francisco. *Criação e vanguarda*: Bopp & Barros. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

RAMONEDA, Bianca. Um novo cristalino. In: BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Direção Pedro Cezar: [s.l.]: Downtown Filmes: 2008. 1 DVD (81min).

SPÍNDOLA, Pedro. (Org.). *Celebração das coisas*: bonecos e poesias de Manoel de Barros. Campo Grande: Fundação Manoel de Barros, 2006.

3. Bibliografia geral

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUERBACH, Eric. *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BACHELARD, Gaston. Introdução – Imaginação e mobilidade. In: _____. *O ar e os sonhos: ensaios sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 1-18.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Collège de France, pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Editora Cultrix, 2009.

BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa: 1993.

BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

BENNINGTON, Geoffrey. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BORGES, Jorge Luis. La simulación de la imagen [La Prensa, 1927]. In: _____. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Gleizer, 1928.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas*. Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CALVINO, Italo. A aventura de um fotógrafo. In: _____. *Os amores difíceis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética* [1926]. São Paulo: Ática, 1997.

CROCE, Benedetto. *Estética como ciência da expressão e linguística geral* [1904]. São Paulo: É Realizações, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018.

FOTOGRAFAÇÃO. Direção Lauro Escorel: [s.l.]: Cinefilmes, Cinematográfica Superfilmes, 2019 (76min).

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOUCAULT, Michel. Prefácio. In: _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p. 5-14.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUBERN, Roman. La iconosfera y los nuevos medios de comunicación mecanográficos. In: MERCADER, Antoni; SUÁREZ, Rafael. *Puntos de Encuentro en la Iconosfera: interacciones em el audiovisual*. Barcelona: Publications e Editions de la Universitat de Barcelona, p. 31-42.

LEITE, Eudes Fernando. Do Éden ao Pantanal: considerações sobre a construção de uma representação. *Espaço Plural*, nº 18, 2008, p. 145-151.

LEITE, Eudes Fernando. Um homem chamado pantaneiro. In: GALINDO, Dolores; LEMOS, Leonardo. (Org.). *Gênero e tecnologias, tecnologias do gênero: estudos, pesquisas e poéticas interdisciplinares*. Cuiabá, MT: UFMT, 2012, p. 33-45.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1973.

LUZ Escuro: a arte dos fotógrafos cegos. Direção Neil Leifer: [s.l]: HBO: 2009 (30min).

MACÊDO, Raymundo da Silva. *A arte como intuição e expressão em Benedetto Croce*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1980. Dissertação. (Mestrado em Filosofia).

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande, MS: CECITEC/UFMS, 1991.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

PAZ, Octavio. A imagem. In: _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. 37-50.

RÓNAI, Cora. *Uma beleza*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 7 de out. de 1986. Caderno B, p. 5. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22manoel%20de%20barros%22&pagfis=180001.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Edições Senac São Paulo, 2009.

SPINOZA. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

4. Livros de fotografia

ALCÂNTARA, Araquém. *Pantanal: Serra do Amolar*. São Paulo: Terrabrasil, 2020.

COLOMBINI, Fábio. *Pantanal: cores e sentimentos*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FARKAS, João. *Pantanal*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2020.

SUCKSFORFF, Arne. *Pantanal*: um paraíso perdido. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1984.

TOLEDO, Vania. *Pantanal*. [s.l]: [s.n.], 1997.

ANEXO

Relação de obras de Manoel de Barros

- 1937: Poemas concebidos sem pecado
- 1942: Face imóvel
- 1956: Poesias
- 1961: Compêndio para uso dos pássaros
- 1969: Gramática expositiva do chão
- 1974: Matéria de poesia
- 1982: Arranjos para assobio
- 1985: Livro de pré-coisas
- 1989: O guardador de águas
- 1991: Concerto a céu aberto para solos de ave
- 1993: O livro das ignoranças
- 1996: Livro sobre nada
- 1998: Retrato do artista quando coisa
- 1999: Exercícios de ser criança
- 2000: Ensaios fotográficos
- 2001: Tratado geral das grandezas do ínfimo
- 2001: O fazedor de amanhecer
- 2003: A infância
- 2003: Cantigas por um passarinho à toa
- 2004: Poemas rupestres
- 2006: A segunda infância
- 2007: Poeminha em Língua de brincar
- 2008: A terceira infância
- 2010: Menino do mato
- 2011: Escritos em verbal de ave