



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

THAYS BEZERRA MARTINS

FAÇO VAGINAÇÃO COM PALAVRAS ATÉ MEU RETRATO APARECER:
OS DESENHOS DE BERNARDO DA MATA FEITOS PELO POETA
MANOEL DE BARROS

FORTALEZA
2023

THAYS BEZERRA MARTINS

FAÇO VAGINAÇÃO COM PALAVRAS ATÉ MEU RETRATO APARECER:
OS DESENHOS DE BERNARDO DA MATA FEITOS PELO POETA
MANOEL DE BARROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e processos comunicacionais.

Orientadora: Prof^a. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.

FORTALEZA
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M347f Martins, Thays Bezerra.

Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer : os desenhos de Bernardo da Mata feitos pelo poeta Manoel de Carlos / Thays Bezerra Martins. – 2023.
101 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2023.
Orientação: Profª. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.

1. desenhos. 2. autorretrato. 3. fronteira. 4. alteridade. 5. autobiografia. I. Título.

CDD 302.23

THAYS BEZERRA MARTINS

FAÇO VAGINAÇÃO COM PALAVRAS ATÉ MEU RETRATO APARECER:
OS DESENHOS DE BERNARDO DA MATA FEITOS PELO POETA
MANOEL DE BARROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e processos comunicacionais.

Aprovada em: 14/12/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Fabio Pezzi Parode
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Luis C. Barroso de Sousa Girão
Universidade de São Paulo (USP)

Para que não esqueçamos de brincar.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Manoel Sérgio e Nicinha Martins, por terem plantado em mim o apreço pela educação, pela arte, pela poesia e pelas coisas simples (não tão simples) da vida. Obrigada pelo incentivo, pelo amparo e pelo amor que me oferecem desde sempre.

À Débora Maria, minha companheira de vida, que pacientemente deposita seu amor, sua admiração e seu cuidado dia após dia. Obrigada pela partilha, pelas trocas filosóficas, pelos cafés, por caminhar comigo, por ser inspiração e segurar minha mão quando preciso.

Ao meu irmão Sérgio Paulo e à minha irmã Lara Juliana. Obrigada por partilharem as delícias e as angústias das nossas memórias de infância. Vocês são um elo entre passado, presente e futuro e me inspiram a olhar pra frente e seguir.

À Gabriela Reinaldo, minha orientadora, por cultivar poesia em cada orientação, por acreditar na minha pesquisa e me motivar tão paciente e generosamente. Nossas trocas vivem em mim desde a primeira aula sua a que tive o privilégio de assistir.

À Camila Barros, minha amiga-irmã, ex-professora e hoje família. Obrigada por estar ao meu lado há tantos anos, por me ajudar a voar e pousar serena e, sobretudo, por não me deixar esquecer de brincar.

À Fabiana Vasconcelos, por me ajudar a varrer as palavras e iluminar meus silêncios, assim como fazem os poetas.

À Irene Machado, por nortear tantos caminhos na Semiótica da Cultura, pelas aulas e contribuições que enriqueceram minha pesquisa e por ser uma interlocutora fundamental durante o processo de escrita.

Ao Osmar Gonçalves. Pelos encantos. Pela partilha. Pela crença.

À minha avó Júlia, que sempre teve coragem de sobra pra manter a cabeça erguida perante a vida e que nos presenteou com um lugar que jamais sairá da memória.

Ao Tomás, autor da página “Manoelismos” no Instagram e hoje um amigo, que desde o primeiro contato esteve pronto para ajudar ou apenas conversar sobre Manoel – como bons amantes que somos do poeta.

Ao IMAGO - Laboratório de Estudos de Estética e Imagem do PPGCOM da UFC, pelos encontros, pelas trocas, pelas leituras e pelas pessoas.

Ao Gabriel Monteiro, Beatriz Rabelo, Victor Furtado e Diego Benevides, amigos que o PPGCOM/UFC me deu. E à Lina Cirino e Lorena Bicalho, amigas que a ECA/USP me deu.

À Neily Aragão, Lisie Aragão e Melissa Menezes. Obrigada pelo carinho e apoio durante a jornada de conciliação entre trabalho e pesquisa.

À Celina Hissa, Marissa Pimenta, Ana Carla, Rebeca Almeida e Gabriela Albuquerque. Obrigada pela partilha, torcida, apoio e força que me depositam diariamente.

À Amanda Gizelly, Raquel Nogueira, Mariana Marques, Lucas Porto, Cintia Pinheiro, Marília Bezerra, Gustavo Costa, Lucas Martins, Camila Santiago, Nathanny Oliveira, Luana Machado, Liane Santiago, Leônia Cavalcante, Sérgio Cavalcante e tantos outros amigos e familiares que estiveram por perto, apoiando com uma palavra ou simplesmente compreendendo meus silêncios e ausências durante o mestrado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva e à ex-presidenta Dilma Rousseff, pelos projetos como o Prouni e o FIES – programas que permitiram o acesso de tantas pessoas à educação superior.

E, por fim, à criança que fui que ainda existe na adulta que sou. Que ela sempre me permita ver poesia assim como Bernardo vê o “êxtase no cisco”.

“Parece que lesma só é uma divulgação de
mim. Penso que dentro de minha casca
não tem um bicho:
Tem um silêncio feroz”
(Barros, 2016, p. 65).

RESUMO

Atento ao acaso, ao mediano e ao desprezível. Assim o projeto estético do poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014) se esculpe, seguindo as linhas tortas da sua letra miúda e de seus desenhos. Na confluência destes dois signos-chave – a palavra (poesia) e a imagem (desenhos) –, identificamos em sua voz lírica, expressa pela figura de seu confesso alterego Bernardo da Mata, traços autobiográficos marcados pelo retorno às suas memórias de infância no Pantanal mato-grossense e pelo seu intenso desejo em reconhecer-se nos outros – mais especificamente nos seres da natureza comumente desprezados socialmente. Neste sentido, no livro *Retrato do artista quando coisa* (2011, 9), Barros declara “Já posso amar as moscas como a mim mesmo [...] Sapos desejam ser-me [...] Perdoai/ Mas eu preciso ser Outros”. Mais do que um enaltecimento, o escritor se identifica e compartilha um sentimento de *mesmo lugar* no mundo, porque vê a si em tais seres e confunde-se com eles. Esta relação fronteiriça marcada pelo exercício da alteridade se evidencia não só na sua poesia, mas também nos desenhos do autor, catalogados nos livros *Celebração das coisas – Bonecos e Poesias de Manoel de Barros* (2006), de Pedro Spindola, e também no seu livro *O guardador de águas* (1989). Neles, Manoel desenha (ou autorretrata) a suposta imagem de seu alterego, Bernardo da Mata. Diante do exposto, visamos a compreender como o autorretrato – obra de caráter visual – se configura no interior de um pensamento poético de natureza verbal em Manoel de Barros. A questão central desta pesquisa é a relação palavra e imagem dentro da própria obra de Manoel. Propomos uma articulação teórico-metodológica em que o conceito de tradução intersemiótica, cunhado por Roman Jakobson e discutido por autores como Julio Plaza e Lúcia Santaella, nos estimula a pensar a tradução para além dos limites da língua. Interessam-nos, também, os conceitos de semiosfera, fronteira e alteridade desenvolvidos e explorados pela Escola de Semiótica de Tártu-Moscou. Os desenhos aqui analisados estão nas obras *Celebração das coisas – Bonecos e Poesias de Manoel de Barros* (2006) e *O guardador de águas* (1989).

Palavras-chave: desenhos; autorretrato; fronteira; alteridade; autobiografia; Manoel de Barros.

ABSTRACT

Attentive to chance, the average and the despicable. This is how the aesthetic project of the Brazilian poet Manoel de Barros (1916-2014) is sculpted, following the crooked lines of his small print and his drawings. At the confluence of these two key signs – the word (poetry) and the image (drawings) – we identify in his lyrical voice, expressed by the figure of his confessed alter-ego Bernardo da Mata, autobiographical traits marked by the return to his childhood memories in Pantanal Mato-grossense and for his intense desire to recognize himself in others – more specifically in the beings of nature commonly socially despised. In this sense, in the book *Portrait of the Artist When Thing* (2011), Barros declares “I can now love flies as myself [...] Frogs want to be me [...] Forgive me/ But I need to be Others”. More than just praise, the writer identifies with and shares a feeling of the same place in the world, because he sees himself in such beings and merges with them. This border relationship, marked by the exercise of otherness, is evident not only in his poetry, but also in the author's drawings, cataloged in the book *Celebration of things – Dolls and Poems by Manoel de Barros* (2006), published by Pedro Spindola and also in his book *The waters keeper* (1989). In them, Manoel draws (or self-portraits) the supposed image of his alter-ego, Bernardo da Mata. Given the above, we aim to understand how the self-portrait – a work of a visual nature – is configured within a poetic thought of a verbal nature in Manoel de Barros. The central question of this research is the relationship between word and image within Manoel's own work. We propose a theoretical-methodological articulation in which the concept of intersemiotic translation, coined by Roman Jakobson, and discussed by authors such as Julio Plaza, Haroldo de Campos and Lúcia Santaella, encourages us to think about translation beyond the limits of language. We are also interested in the concepts of semiosphere, border and alterity explored by the Tartu-Moscow School of Semiotics. The drawings analyzed here are in the works *Celebration of things – Dolls and Poems* by Manoel de Barros (2006) and *The waters keeper* (1989).

Keywords: drawings; self-portrait; border; otherness; autobiography; Manoel de Barros.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Livro <i>Celebração das coisas</i> (2006)	14
Figura 2	– Ficha catalográfica de <i>Memórias inventadas</i>	20
Figura 3	– Com pedaços de mim eu monto um ser atônito	23
Figura 4	– Bernardo da Mata e seu cachimbo	34
Figura 5	– Deixei uma ave me amanhecer	35
Figura 6	– <i>The Blank Signature</i> , René Magritte, 1965	39
Figura 7	– Ele concluiu o amanhecer?	43
Figura 8	– Corte celeste e corte terrestre – a mediação dos santos	45
Figura 9	– Joan Miró, <i>The Hunter (Catalan Landscape)</i> , 1924	47
Figura 10	– Passarinhos aveludam seus cantos quando o veem	48
Figura 11	– Até os caranguejos querem ele para chão	49
Figura 12	– Captura de tela extraída da entrevista de Manoel dada a Bruna Lombardi ...	52
Figura 13	– Caderno de rascunhos de Manoel de Barros intitulado “Dicionário de Passarinhos”	52
Figura 14	– Desenho de Manoel na contracapa do livro <i>O guardador de águas</i>	54
Figura 15	– Desenho de Manoel na contracapa do livro <i>Livro sobre nada</i>	54
Figura 16	– Desenho de Manoel na contracapa do livro <i>Matéria de poesia</i>	55
Figura 17	– Silêncio nele é tão alto que os pássaros escutam de longe e vem pousar em seu ombro	56
Figura 18	– Indígenas Yanomamis pelo fotógrafo Sebastião Salgado	59
Figura 19	– Uma explicação sobre desenhar bonecos	63
Figura 20	– Sequência dos desenhos presentes na obra <i>O guardador de águas</i>	65
Figura 21	– Prancha 1: Recorte de alguns dos pés de Bernardo desenhados por Manoel	67
Figura 22	– Pôs uma pedra na cabeça e foi embora	70
Figura 23	– Prancha 2: Sequência de rostos dos desenhos de <i>O guardador de águas</i>	72
Figura 24	– Prancha 3: Os rostos de Bernardo nos desenhos de <i>O guardador de águas</i> e <i>Celebração das coisas</i>	73
Figura 25	– Até os caranguejos querem ele para chão	74
Figura 26	– Abelhas novembras murmuram meu olho	76
Figura 27	– Eu vi um êxtase no cisco!	79

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	ESCONDER-SE POR TRÁS DAS PALAVRAS PARA MOSTRAR-SE	18
2.1	Confissões memorialísticas: o poeta e a autobiografia	18
2.1.1	<i>Autobiografia em Manoel de Barros: a escrita ethopoética</i>	23
2.2	Semiosfera e Semiótica da Cultura em Iuri Lótman	27
2.2.1	<i>Fronteira e alteridade: Bernardo da Mata como o outro Manoel</i>	29
3	COMO SILÊNCIO NOS RETRATOS	38
3.1	O gesto de se autorretratar	38
3.1.1	<i>Apontamentos sobre o livro ilustrado</i>	41
3.2	Desenho verbal: o poeta e a imagem	43
3.3	Os cadernos de rascunho de Manoel	51
3.4	Natura/cultura: a representação dos <i>Outros</i>	56
4	RETRATO QUASE APAGADO EM QUE SE PODE VER PERFEITAMENTE NADA	62
4.1	Entre palavra e imagem: desenhos e poesia	62
4.1.1	<i>Uma conversa com Martha Barros</i>	62
4.2	Passos para a transfiguração de Bernardo	65
4.3	Celebração das coisas	74
5	DESCONCLUSÃO	81
	REFERÊNCIAS	84
	ANEXO A – CATALOGAÇÃO DOS DESENHOS DO CAPÍTULO “PASSOS PARA A TRANSFIGURAÇÃO DE BERNARDO” DO LIVRO <i>O GUARDADOR DE ÁGUAS</i>	89
	ANEXO B – CATALOGAÇÃO DOS DESENHOS DO LIVRO <i>CELEBRAÇÃO DAS COISAS – BONECOS E POESIAS DE MANOEL DE BARROS</i>	92

1 INTRODUÇÃO

A memória é mesmo o mais generoso dos retratistas.
(Ana Maria Gonçalves. *Um defeito de cor.*)

Para introduzir esta dissertação, me foi inevitável retornar às minhas memórias de infância as quais me permitem reviver a liberdade do encontro com o outro que é natureza e que me constitui, no interior do interior – Juazeiro “de baixo”, distrito de Morada Nova, no Ceará. Lembro contente da fartura do verde quando a chuva presenteava a terra. Dos passeios a cavalo entre o carnaubal. Dos banhos de rio, açude, canhão¹. Para mim, existe algo em Manoel de Barros que o privilegia dentre os tantos poetas: sua relação com a infância e a afeição pelo “cisco” – aquilo que é comumente desprezado e que em sua poesia ganha contornos de “êxtase”.

Folheie aleatoriamente qualquer livro de Manoel. Pare em qualquer página. A olho nu, muito provavelmente você encontrará os traços que particularizam sua estética: a reinvenção de algumas palavras ou seus usos, o apreço pelo ínfimo, o desejo de “ser Outros”, o retorno às origens que presumem seus preceitos autobiográficos e, sobretudo, sua capacidade de estimular a imaginação do leitor. “Pertencço de fazer imagens”. É o que nos diz Manoel em seu *Livro sobre nada* (1996).

Embora a simplicidade seja um importante aspecto da poesia de Manoel de Barros, não é de forma tão simples que ela se revela. Sua palavra, desobrigada do sentido usual, é instrumento do autodeclarado “idioleto manoelês arcaico”². O olhar sensível do poeta dirigido às margens do mundo atravessa e justifica grande parte de sua obra. A exaltação dos pequenos seres e a valorização dos marginalizados retratam, junto ao seu português reinventado, o caráter de (des)obediência à ordem linguística que o qualifica. Sua escrita, reconhecida por evidenciar o pensamento, encontra-se no lugar mítico de aspectos simples e naturais. Sua inspiração, que tem origem no resgate da natureza e das suas memórias de infância da vida livre no Pantanal mato-grossense, torna evidente o tom autobiográfico da sua poesia.

De acordo com Rodrigo da Costa (2007, p. 2157-2158), a busca de Manoel por registrar em seus livros suas preferências pela natureza e pela infância demonstra marcas que confluem numa “confissão memorialística, fragmentária e apriorística que resume seus preceitos autobiográficos”³.

¹ Equipamento que permite que a água seja distribuída em toda a área de plantação a ser irrigada.

² Título de poesia encontrada no *Livro sobre nada* (2013, p.30) de Manoel de Barros. Como o próprio poeta completa: “Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas”.

³ Alguns estudos apontam que a autobiografia em Manoel de Barros é contada de modo ficcional, tema de que nos ocuparemos mais profundamente no capítulo 1.

Nesse contexto, partindo da concepção de Bakhtin (2011), entende-se por biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a forma “transgrediente”, ou seja, “que está por fora do que se pensa”, o que nos possibilita objetivar artisticamente a nós mesmos e nossa vida. Neste âmbito, nas obras *Memórias Inventadas – A Infância* (2003), *Memórias Inventadas – A Segunda Infância* (2006) e *Memórias Inventadas – A Terceira Infância* (2008), Manoel propôs escrever sobre diversas fases da sua vida, dedicando um volume a cada uma. Para o autor, as três infâncias correspondem às três idades ou fases do homem e seriam elas o seu verdadeiro manancial de inspiração, revelando sua construção poética de si.

No poema *Obrar*, presente na obra *Memórias Inventadas – A infância de Manoel de Barros*⁴ (2008, n.p), o poeta enuncia: “Daí que também a vó me ensinou a não desprezar as coisas desprezíveis / E nem os seres desprezados”. Tal sabedoria, efetivamente vivida e compartilhada por Barros, torna-se manifesta em toda a sua obra, a exemplo do poema "Auto-retrato falado", que integra *O livro das Ignorâncias* (2013d, p. 44): “[...] me criei no Pantanal de Corumbá entre bichos do / chão, aves, pessoas humildes, árvores e rios. / Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar / entre pedras e lagartos”. Nesse sentido, os seres rastejantes do chão, as aves, as pessoas humildes, assim como as árvores, os rios, as pedras e lagartos são a reificação, na visão do poeta, das coisas e seres que socialmente costumam ser desprezados. É entre essas coisas e esses seres, em lugares vistos como decadentes, que Manoel se movimenta poeticamente, se reconhece e usufrui de sua vida.

Tais seres “desprezados” ou “marginalizados” e de significâncias múltiplas – ou insignificâncias – escapam ao óbvio e nos colocam diante de importantes instrumentos para pensarmos a cultura. Nesse aspecto, este trabalho propõe uma investigação sob a luz dos pensamentos de Iuri Lótmán, cujo berço se encontra na Semiótica da Cultura, a qual será abordada a partir de conceitos como fronteira e alteridade.

Mas o que pouco se fala sobre Barros e que será fundamental a este estudo é que sua contribuição artística caminha pelos campos não só da palavra, mas também da imagem. O documentário *Só 10 por cento é mentira* (2008), de Pedro Cezar, revela um lado do autor que poucos conhecem: sua face desenhista. Manoel deixa escapar em entrevista para o filme que “imagens são palavras que nos faltaram”⁵. Segundo Rodrigo Costa (2012, p. 2151), a identidade textual de Manoel de Barros (doravante MB) ou sua *persona* deixa-se entrever em seus textos, caracterizando sua escrita como um espaço de encenação articulado na própria relação do poeta com a imagem. Mais do que um recurso de expressão, seus desenhos

⁴ Esta versão contém a trilogia dos seus livros *Memórias inventadas*.

⁵ Citação extraída do filme *Só dez por cento é mentira: A desbiografia oficial de Manoel de Barros* (2008), 11’35”

constituem não só um artifício de criação, mas uma possível figuração ou *autorretrato* do poeta.

Sobre o tema, Iuri Lótman (2000, p. 37) pontua que “O retrato [...] em sua base, é construído sobre a confrontação do que o homem é e do que deveria ser”, e acrescenta: “o retrato é o gênero da arte mais simples, e, portanto, o mais refinado” (p. 46). Esse gênero desempenhou um importante papel na história da arte e está ligado ao conceito de *mimese* (do latim *retrahere*, copiar). O autorretrato enquanto subgênero do retrato surgiu de uma transformação sociocultural que desejava romper com as tradições renascentistas, como veremos no tópico dedicado à investigação de seus desenhos.

Conhecido por brincar com a imaginação, o vínculo de Manoel com o universo da imagem se evidencia de diferentes formas na sua poética. Os próprios títulos de algumas de suas produções e poemas – como *Ensaio fotográfico*; “Autorretrato” (poema do livro *Ensaio Fotográfico*); “Autorretrato falado” (poema de *O livro das ignoranças*), *Retrato do artista quando coisa* (1998), “Retrato” (*Concerto a céu aberto para solos de aves*), “Retrato” (*Poesias*), “Retrato de irmão” (*Livro de pré-coisas*), “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” (*O Guardador de águas*) e “Retratos a carvão” (*Poemas concebidos sem pecado*) – atestam a vivacidade dessa conexão.⁶

O trecho que intitula esta dissertação – “Faço vaginação com as palavras até meu retrato aparecer” encontra-se na obra *Retrato do artista quando coisa*. Nela, Manoel versa especialmente sobre a natureza e as coisas ínfimas – marca de toda a sua produção, iniciada em 1937 com a publicação de *Poemas concebidos sem pecado*. O título faz referência ao romance *Retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce, e traz prefácio de Regina Zilberman e imagens do acervo pessoal do poeta nascido em Cuiabá, no Mato Grosso.

O uso da palavra “vaginação” resume o ato de trabalhar ou brincar com as palavras até conseguir criar ou encontrar a descrição ou representação desejada, como um retrato. Entendemos que se trata de uma forma poética e metafórica de expressar o processo de busca pela palavra certa ou pela expressão adequada para transmitir um pensamento ou imagem. Nesse contexto, “vaginação” é uma palavra inventada para, no nosso entendimento, descrever essa atividade de exploração linguística e de criatividade. Manoel utiliza a imaginação de maneira que desafia as convenções linguísticas.⁷

⁶ As datas informadas neste parágrafo se referem aos anos de lançamento das publicações.

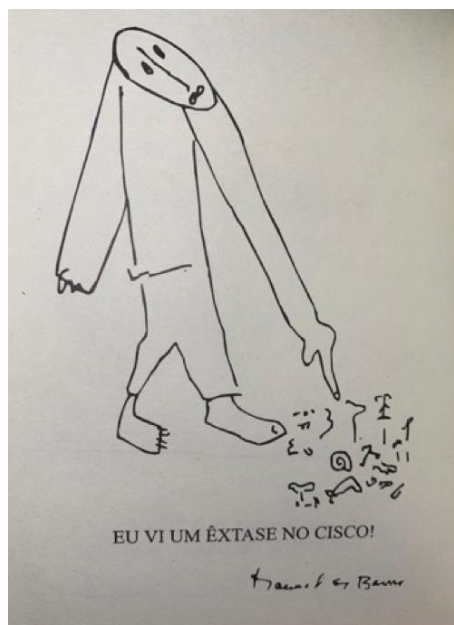
⁷ Em conversa com Martha Barros no dia 06 de novembro de 2023, perguntamos à filha do poeta sobre o uso da palavra “vaginação”. Martha respondeu que se trata de uma palavra “totalmente inventada” – o que pode gerar vários tipos de interpretações.

A edição que estamos analisando nesta pesquisa é de 2013 e está dividida em duas partes – Retrato do artista quando coisa e Biografia do orvalho, sendo a primeira homônima à própria obra. “Não ser é outro ser” – é o que nos diz a epígrafe de Fernando Pessoa na primeira sessão. Já na segunda parte, Biografia do orvalho, Manoel traz um o prefácio do escritor Machado de Assis: “Para encontrar o azul dos pássaros, as letras se fizeram para frases”.

Em entrevista para o jornal *Rascunho*, o jornalista e ator Fausto Wolff relata sobre a obra: “Em seu *Retrato do artista quando coisa*, não contente em “descoisificar” o mundo, Manoel se coisifica e de poeta passa a ser, ele mesmo, parte integrante da poesia. Como naquele jogo de descobrir o bicho oculto num desenho, podemos descobrir o Manoel no poema”.

Tanto na palavra (poesia) como na imagem pictórica (desenhos), Manoel nos apresenta caminhos que revelam a construção da sua visão de si. Em paralelo, são os seres desprezados e as coisas desprezíveis que se mostram relevantes para ele e que são observados nesse estudo como apontamentos para a discussão da alteridade, buscando compreender o que é constituinte de si e o que o margeia. Em seus desenhos, percebemos a repetição de Bernardo da Mata, seu alterego. O personagem aparece na grande maioria das imagens ao lado de seres fronteiriços, invisíveis, como se pode observar na imagem abaixo.

Figura 1 – Livro *Celebração das coisas* (2006)



Fonte: Acervo pessoal.

Na figura acima, intitulada “Eu vi um êxtase no cisco”, publicada por Pedro Spíndola (2006), observamos a imagem de seu eu-lírico junto a coisas visualmente abstratas

no chão, porém compreendidas quando dispomos de maior repertório da poesia do autor. O sujeito Bernardo utiliza o gesto de apontar para enfatizar o lugar para onde ele está direcionando sua atenção: o chão. Em outros desenhos de Barros, vemos a repetição do personagem com os mesmos traços bilaterais, tortos, sem pescoço e em sua maioria acompanhados de seres da natureza – pequenas, ínfimas, que ninguém vê, viventes no chão, na terra, próximas aos seus pés. É no cisco, uma partícula minúscula, quase granular, subestimada por todos, que ele se encontra e vê o êxtase.

Embora Manoel de Barros seja um autor vastamente estudado e que possui uma fortuna crítica de largo espectro, voltadas para o campo da literatura, da linguística e da psicologia, não encontramos pesquisas a respeito dos seus desenhos, mesmo ampliando as áreas e incluindo estudos da imagem (como teorias do design) ou da comunicação social (o que não nos pareceu exatamente uma surpresa, uma vez que o assunto não tem afinidades evidentes com tal campo).

Em pesquisa feita no dia 13 de junho de 2023 ao Catálogo de teses e dissertações da CAPES, buscamos pelo termo “‘desenhos’ and ‘Manoel de Barros’” nos anos de 2020, 2021 e 2022, com filtro da grande área de conhecimento aplicado com “Ciências Sociais aplicadas” e área de conhecimento “Comunicação”, obtendo 239 resultados.

Destes trabalhos, nenhum apresenta propriamente os estudos dos desenhos do poeta. Na perspectiva que nos interessa, encontramos, numa busca mais ampla e dentro dos campos das Letras, uma tese, de 2007, intitulada *Recepção e convergência na obra de Manoel de Barros: poesia, ilustração e paratextualidade*, de Rosidelma Pereira Fraga. No mesmo campo de Letras, também localizamos a dissertação de mestrado da pesquisadora Wânessa Cristina Vieira Cruz, intitulada *Iluminuras: a imaginação criadora em Manoel de Barros*. Ambas exploram e apresentam os desenhos de Manoel de Barros sob perspectiva da semiótica. Aqui partimos da hipótese de que os códigos encontrados tanto na poética barriana quanto em seus desenhos explicitam o desejo de *ser outros*, de modo que, nessa dinâmica da alteridade, o autor se constitui no texto e na imagem (desenhos), suscitando possíveis autorretratos. Visamos a compreender como o autorretrato – obra de caráter visual – se configura no interior de um pensamento poético de natureza verbal em Manoel de Barros, explorando a *semiose* como processo tradutório.

Também iremos investigar, a partir da narrativa autobiográfica presente na poesia de Barros, a relação do autor com os seres de fronteira – aqui observados como os bichos e as coisinhas do chão com as quais Manoel se identifica e que serão explorados no tópico 1.2,

intitulado: *Semiosfera e Semiótica da Cultura em Iuri Lótman*. Por fim, iremos analisar os desenhos do poeta a fim de compreender o processo de realização do autorretrato do autor.

No primeiro capítulo, procuramos ressaltar que parte do que parece recorrente na escrita barriana, sobretudo o retorno às memórias de infância e sua relação com a natureza, com o ínfimo e com o mundo da imagem, indiciam o seu desejo de ser *outros*. E, neste movimento de alteridade, Manoel se deixa entrever na figura de seu alterego, Bernardo da Mata, em uma espécie de autobiografia ficcional.

No segundo capítulo, investigaremos a relação do autor com o universo da imagem, especialmente por aquelas conferidas pelo poeta na obra *Celebração das coisas – Bonecos e poesias de Manoel de Barros* (2006), na qual encontramos em algumas das figuras as evidências que contribuem para nossa investigação no que diz respeito aos seres de fronteira, à alteridade e ao autorretrato.

O capítulo que encerra a proposta deste trabalho, intitulado *Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada*, discorre sobre as analogias atribuídas à parelha que vai sendo tecida ao longo do trabalho: palavra e imagem. Pretendemos averiguar a relação intersemiótica calcada na linguagem poética e dos desenhos, partindo, principalmente, de *O guardador de águas* (2009) e *Celebração das coisas* (2006).

Interessa-nos, sobretudo, o *como*: Como os diferentes sistemas – icônicos e verbais – propiciam o processo tradutório na obra de Barros? Como o desejo de *ser outros* influencia mimética e imagetivamente a produção do autor? Como os desenhos desvelam o possível autorretrato de Manoel?

Utilizaremos uma abordagem multilateral que partilha estudos literários com pesquisas ligadas à cultura da imagem, salientando o caráter semiótico das relações entre palavra (autobiografia) e imagem (desenhos). Buscamos articular três principais eixos metodológicos: pesquisa bibliográfica, análise da imagem e tradução intersemiótica.

O eixo de revisão bibliográfica visa a expor o panorama da relação de Manoel de Barros com a escrita autobiográfica e com o universo da imagem, bem como a sua relação com o ínfimo, de modo a contextualizar nossa hipótese sob perspectiva teórica. Essa etapa se fundamenta na revisão crítica do pensamento de Foucault (1983), Bourdieu (1996) e Lejeune (2008) a partir de seus textos *A escrita de si*, *A ilusão biográfica* e *O pacto autobiográfico*, respectivamente. Como objeto de investigação nesta etapa, apontaremos para a obra *Memórias Inventadas* (2008), que nos oferece subsídios para desenvolvermos o tópico destinado às suas confissões memorialísticas.

O eixo de análise da imagem se concentra em investigar a retratação de Bernardo da Mata. Nos anexos A e B deste trabalho, trouxemos, a título de catalogação e exposição, os 20 desenhos presentes no livro *Celebração das coisas* (2006), bem como os seis desenhos expostos na obra *O guardador de águas* (2009). No entanto, buscamos analisar apenas os que se conectam aos eixos percebidos em sua poética no que diz respeito à fronteira e à alteridade.

A fim de compreender o processo tradutório da parelha palavra e imagem – aqui analisados como autobiografia e autorretrato –, recorreremos aos conceitos da Semiótica da Cultura, a qual contribui para a compreensão da dinâmica da alteridade tão inerente às fricções heterogêneas e assimétricas das fronteiras semióticas.

Como *corpus* deste estudo, utilizamos os livros *Celebração das coisas – Bonecos e Poesias de Manoel de Barros* (2006) e *O guardador de águas* (2009), pois em concordância com a temática do autorretrato, apresentam subsídios que possibilitam a formulação do debate. Mesmo buscando enfatizar a parte relativa à imagem, apontamos também para outras obras de maior fôlego que explicitam a relação de MB com seu alterego, com a sua escrita autobiográfica e com os seres de fronteira – termo que utilizamos para nos referir aos viventes do ermo, como pedras, rãs, moscas ou baratas. Assim, ratificamos a importância de *Memórias inventadas* (2018), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *O livro das ignorâncias* (1993), *Concerto a céu aberto para solos de aves* (2013a) e do *Livro sobre nada* (1996) como material indispensável para a feitura do retrato/autorretrato de Bernardo/Manoel.

2 ESCONDER-SE POR TRÁS DAS PALAVRAS PARA MOSTRAR-SE

A infância deixa rastros em nossa memória,
como sulcos num rosto ou num campo lavrado.
(William Wordsworth).

2.1 Confissões memorialísticas: o poeta e a autobiografia

De muitos desassossegos se fizeram os minutos que antecederam a digitação deste tópico. Qualquer leitor de Manoel de Barros (1916-2014) entende o porquê (assim imagino). Tentar apresentar o poeta mato-grossense sem ser repetitiva e insuficiente fez com que os pensamentos e as teclas de meu computador se desconectassem inúmeras vezes. Crente de minha impotência, senti que não me compete dar caminho às palavras. Não a essas – cuja missão destino ao próprio poeta:

Livrado da ordem do pensamento e das normas da gramática, da lucidez da razão e do estatuto do tempo, aos 13 anos Manoel de Barros descobriu que o que “dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas”. Preocupado de ser um menino escaleno, recebeu a maior das bênçãos pela voz do Padre Ezequiel: “Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida...”. Assemelhado ao ser bugre⁸ pelo padre, asseverou: “que sou!”. Deu-se a lição: “É nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros. Há que apenas saber errar bem o seu idioma” (BARROS, 2013c, p. 38).

A voz lírica do poeta no trecho acima ilumina a maneira pela qual o território de sua poesia se enveredava. Uma palavra sem estrada. “Sem rei nem regências”, já que “o sentido normal das palavras não faz bem ao poema” (BARROS, 2009, p. 42). Uma palavra que desvia, que entorta, que inventa e, sobretudo, que revigora a linguagem. Uma palavra que vem e pensa o chão e as coisas ínfimas que lá habitam.

É que sua avó, “transgressora”, o ensinou a “não desprezar as coisas desprezíveis, nem os seres desprezados” (BARROS, 2018, p. 18-21). Considerando a recomendação, relatou uma página à frente: “eram esses pequenos seres que viviam ao gosto do chão que me davam fascínio”, e “[...] nenhum espetáculo era mais edificante do que pertencer do chão”. Seu encanto pelo chão e pelas coisas que lá habitam vem de sua herança bugre, como relata Manoel em entrevista para o livro *Encontros* (2010), de Adalberto Müller:

⁸ Localizamos na obra *Encontros* (2010), de Adalberto Müller, uma entrevista entre o jornalista e MB em que se discute o uso da palavra “bugre” na obra do poeta. Não nos cabe, neste trabalho, ampliarmos esse debate.

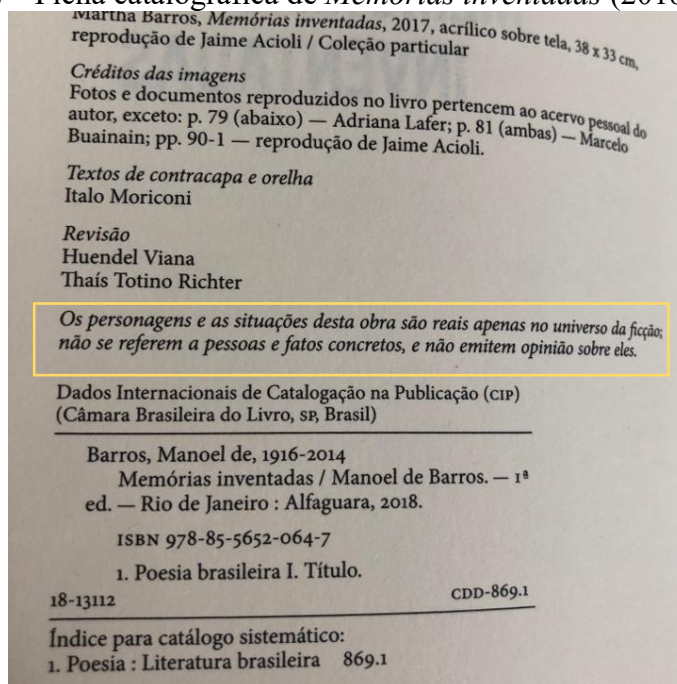
O índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o ínfimo primeiro. Não tem noção de grandezas. Aliás, a sua inocência vem de não ter noção. Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha. Enxerga o movimento das formigas e tem devaneios. Uma formiga puxou um pouco do rio para ela e tomou banho em cima... Ele sorri (BARROS, s.d *apud* MÜLLER, 2010, p. 24).

Revelado o seu interesse por uma construção poética evidenciada pelo seu envolvimento com o natural, ouçamos o que Barros nos diz ainda em entrevista para Müller: “Eu poderia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza. Eu seria desnaturado. Promíscuo das pedras e dos bichos [...] eu queria apenas me ser nas coisas.” Há que se notar o interesse do eu-lírico na poética barriana em desvelar seu vínculo com o *chão*, com a *natureza* e com as *coisas ínfimas, desprezadas*, que lá residem.

Nesta perspectiva, o livro dedicado às suas lembranças de menino – *Memórias inventadas* (2018) – o qual ilumina a investigação proposta neste tópico, nos ajudará a compreender os contornos autobiográficos enquanto artificios que evocam o processo de autoinscrição de Barros em sua poesia. As projeções de si que cambaleiam entre a ficção e o real evidenciam sua estética apriorística na qual o poeta se reconhece em alheios, como um de seus alteregos, Bernardo da Mata, e também nas “pequenas coisas ínfimas”. Além do livro *Memórias Inventadas* (2018), nos apoiaremos em passagens variadas que ajudem a recuperar a teia de significações que emaranham poeta e personagens.

Neste tópico, procuramos ressaltar que parte do que parece recorrente na escrita barriana, sobretudo o retorno às memórias de infância e sua relação com a natureza, com o ínfimo e com o mundo da imagem, indiciam o seu desejo de ser *outros*. E, neste movimento, o qual buscamos entender a partir do conceito de alteridade da Semiótica da Cultura, Manoel se deixa entrever em uma espécie de autobiografia ficcional pela figura de seu alterego – Bernardo da Mata –, do qual falaremos adiante.

Logo de entrada, na ficha catalográfica do livro *Memórias Inventadas* (2018), edição que reúne as três infâncias de Manoel, lemos a seguinte informação:

Figura 2 – Ficha catalográfica de *Memórias inventadas* (2018)

Fonte: Acervo pessoal.

O que é instigante nesta sentença é que ela, de fato, sublinha “personagens” e “situações” como os sujeitos que assumem a narrativa. Ao enunciar que “são reais apenas no universo da ficção”, designa-se um certo arranjo dos eventos, mas também a relação entre um universo representativo e universos alternativos.

As palavras “reais” e “ficção” podem ser lidas sob os termos estéticos defendidos por Jacques Rancière em sua obra *A partilha do sensível* (2005):

[...] a ficção da era estética definiu modelos entre apresentação de fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a História e escrever histórias pertence a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

O livro enquanto território de confluência entre o real/ficcional nos coloca diante de signos que propiciam a dilatação dessas fronteiras que se enlaçam aos fatores autobiográficos. No entanto, em diversas passagens, Manoel contesta a própria veracidade de suas palavras, como quando se introduz na página que abre os caminhos da leitura de suas memórias: “tudo o que não invento é falso” (BARROS, 2018, n.p). Ou seja, é na invenção ou autoficção que se dá a capacidade de inventar e imaginar. A memória é elemento essencial que

permite transpor o concreto, inverter universos, transgredir o pré-estabelecido. Essa capacidade nunca é tão viva quanto é no menino.

Manoel resgata a infância como território de liberdade e ressignificações do mundo. Em sua poesia, essa fase não se apresenta como mero marco cronológico e/ou biológico do ser. Mas transcende essas condições para atuar na sensibilidade e criatividade do poeta, como uma dimensão subjetiva ou um “estado de poesia”.

Conduzido por tais memórias, o espaço de encenação do autor percorre a sua linguagem direcionando os seus interesses estéticos na construção da narrativa sobre si. É o que nos diz BÉDA (2009), em sua tese de doutorado intitulada *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a Autobiografia*:

Como as escritas do eu são originadas da memória, possuem a característica nata de também serem portadoras de imaginação e invenção, bem como de várias “verdades”. A verdade de quem escreveu, de quem viveu, pode não ser a mesma de outro espectador do mesmo fato. As percepções são diferentes e as verdades subjetivas (BÉDA, 2007, p. 26).

Assim, verificamos que em Manoel de Barros a verdade está intimamente ligada à memória, que é terreno necessário para a invenção e imaginação. Afinal, como imaginar ou inventar sem memória?

Nas últimas páginas de *Memórias inventadas* (2018), a editora Alfabeta anexou algumas informações verídicas sobre a vida do poeta: fotografias de família, sua fortuna crítica, cronologia de fatos reais e marcantes, como o lançamento de seus livros, premiações, nascimento e falecimentos de familiares próximos bem como o dele próprio. Por fim, também estão catalogadas duas entrevistas – uma delas foi conduzida pelo jornalista Fabrício Carpinejar, ao qual Manoel destina impressões sobre a própria obra:

1. Estas pequenas histórias foram inventadas para contar uma vida que idealizei para o poeta. Com certeza, alguma coisa de mim há de estar nesse ideal. [...] Todas as histórias abeiram semelhanças.
2. [...] Guardo algumas dessas histórias, me vejo nelas, e viro poemas com elas (BARROS, 2018, p. 82).

Como ele mesmo vivifica: “descobrir novos lados de uma palavra é mesmo que descobrir novos lados do Ser” (BARROS, 2013a, p. 19). Há sempre um poema ou outro que conduz o desejo do autor de se deixar conhecer, mesmo que ficcionalmente, por meio de sua *artesanaria*:

OS DOIS
Eu sou dois seres.
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.

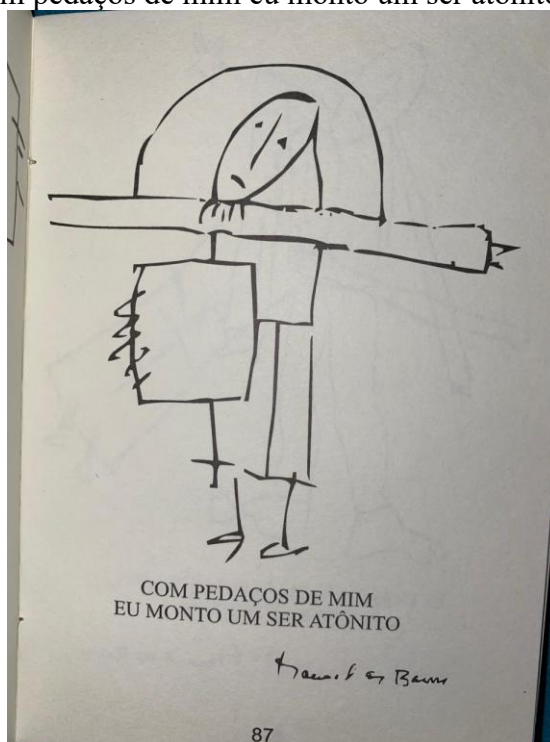
O segundo é letral:
 É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
 Como diria Paul Valéry.
 O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
 e vaidades.
 O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades
 frases.
 E aceitamos que você empregue o seu amor em nós.
 (BARROS, 2013d, p. 30).

Em primeira pessoa do singular, vemos/lemos sobre um fato verídico da vida do autor. Filho de João Venceslau Barros e Alice Pompeu Leite de Barros, Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Corumbá, no interior de Mato Grosso do Sul, no ano de 1916. Em seguida, nos apresenta seu segundo ser, o “letral”, que “está aqui em letras, sílabas, vaidades frases”.

Na esteira dessa colocação, entendemos que a comunhão lírica entre o autor e o poeta se emaranha dentro do próprio território da poesia. Manoel frequentemente revela a consciência da cisão do sujeito lírico por meio de uma linguagem poética fragmentada que reflete o processo de crise da linguagem na modernidade. Ao trazer à luz os “dois seres” no poema anterior, mas também em diversas outras passagens de sua obra, Barros explora a ideia de que o “poeta”, além de sua materialidade carne/osso e filho de pai e mãe, é também um “ser letral” que pensa por imagens, construído (ou “desconstruído”) pela linguagem.

Em *A ilusão vital* (2001), o filósofo francês Jean Baudrillard relata que a consciência de que a subjetividade lírica é apenas uma construção ou uma desconstrução do ideal unívoco de sujeito é profundamente antirromântica e reflete o conceito psicanalítico lacaniano de *aphanisis*. Este conceito está relacionado à ideia de que a identidade do sujeito não é algo fixo, mas sim uma construção mutável e fluida, afetada pela linguagem e pelas estruturas simbólicas. Ele desafia a concepção tradicional de um sujeito unitário e exprime a noção de “apagamento” ou desaparecimento do sujeito, que é constituído, de acordo com Lacan, *na e pela* linguagem. Manoel constitui-se a partir do próprio retalhamento. É o que ressalta a imagem a abaixo:

Figura 3 – Com pedaços de mim eu monto um ser atônito



Fonte: Barros (2006).

O título “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito” está localizado em seu *Livro sobre nada* (1996, p. 37) e encapsula a própria estética narrativa de Manoel, que parte do retorno às memórias, as reinventa e, assim, se reinventa. Fragmenta-se o poeta e o ser. O *eu* e o *alter*. Manoel e Bernardo. Bernardo e o ínfimo. Na imagem, podemos ver formas quase geométricas, tortas e manoelinas. Um semicírculo, um retângulo estreito, um quase quadrado compõem ou remontam Bernardo e os *une*.

Manoel vai alinhavando os pedaços de si em palavras e imagens para conduzir o leitor ao seu universo que, marcado pelo encontro com a natureza, revigora a linguagem e desassossega a ordem e o sentido. No subtópico a seguir, nos concentraremos nos aspectos da criação da identidade narrativa de Manoel de Barros, a qual se vincula ao que Foucault chamou de escrita *ethopoética* e que evidencia seus aspectos autobiográficos.

2.1.1 Autobiografia em Manoel de Barros: a escrita ethopoética

Normalmente, entendemos por biografia uma história de vida organizada cronologicamente e narrada de forma escrita, oral ou visual. A autobiografia difere da biografia pelo narrador que, naquele caso, é o próprio personagem da história. Em *L'écriture de soi*,

Foucault nos diz: “Como elemento de treinamento de si, a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: ela é a operadora da transformação da verdade em *êthos*” (FOUCAULT, 1983, p. 326). Para o autor, a escrita de si, caracterizada pela meditação e reflexão, é uma escrita *ethopoética* (a elaboração de um discurso sobre o eu é a própria forma de constituição desse eu). Ou seja, o *eu* nasce da escrita sobre si.

Foucault destaca que as *Confissões* (1997) de Santo Agostinho são um marco fundamental na constituição do gênero autobiográfico como literatura filosófica do cuidado de si. Para o filósofo, a escrita autobiográfica é uma forma de exercício da liberdade e da reflexão crítica sobre a própria vida, que pode contribuir para a formação de um sujeito mais consciente e autônomo. Para ele, a autobiografia não é uma forma de escrita que se limita ao relato factual da vida do autor, mas, sim, uma construção discursiva que envolve escolhas, seleções e construções narrativas, ou seja, uma forma de produzir efeitos de verdade sobre si mesmo e sobre o mundo que pode ser analisada a partir das relações entre poder, discurso e subjetividade (FOUCAULT, 1983).

Conseguimos extrair das poesias de Manoel as informações que nos levam a uma escrita de si a partir de memórias de infância formatadas em versos que evocam o passado e que trazem à tona as suas lembranças enquanto menino. Nesses poemas, encontram-se referências às cidades que fizeram parte de sua infância, relatos de seu nascimento e de como surgiram os seus primeiros versos inventados. Neste sentido, Octavio Paz propõe que “os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia” (PAZ, 1990, p. 201). Em Manoel de Barros, vida e obra interagem como uma só matéria.

Não sou biografável.
 Ou, talvez seja.
 Em três linhas
 1. Nasci na beira do rio Corumbá
 2. Passei a vida recolhendo coisas inúteis.
 3. Aguardo um recolhimento de conchas. E
 que seja sem dor, em algum banco de praça,
 espantando da cara as moscas mais brilhantes.⁹

A voz lírica-autobiográfica também surge em seus poemas por meio das palavras “eu”, “menino” e da expressão “a gente”, que remete à primeira pessoa do plural, termos que realçam um caráter autorreferente. Estas são formas utilizadas por Manoel de se revelar escondendo-se. Como clarifica Béda, “essa modificação de formas de enunciação permite ao

⁹ BARROS, Manoel de. Entrevista concedida ao repórter Antônio Gonçalves Filho, publicada no jornal *A Folha de São Paulo*, 15 de abril de 1989.

eu-lírico uma visão ‘do lado de fora’ e um distanciamento necessário para que haja o aprofundamento na busca de seu autorretrato e imagem” (BÉDA, 2007, p. 21).

De acordo com a pesquisadora, é desafiador pensar a comunhão entre o lírico e a escrita autobiográfica de Manoel, pois o autor se apresenta em sua poesia pela figura do seu eu-lírico e alterego, Bernardo da Mata. Cynara Menezes (2014), jornalista conhecida por seu blog “Socialista Morena”¹⁰, após entrevista com Barros, nos conta que o desejo de Manoel em ser Bernardo era tão grande e expressamente evidente em sua obra, que seu livro *Retrato do artista quando coisa* (2013e) foi, na verdade, inspirado no peão Bernardo. “A ‘coisa’ é Bernardo, não Manoel”, relata Menezes.

Longe de construir uma autobiografia explicitando relatos verídicos e cronológicos como datas, locais, referências, documentos ou outros elementos que trouxessem exatidão e comprovação dos relatos históricos sobre sua vida, o poeta se encarregou de deixar nítido em entrevistas o seu “descompromisso” de fazer sentido. O linear, a ordem e a lógica não são lugares buscados ou queridos pelo autor.

Pierre Bourdieu faz uma crítica às biografias tradicionais. Para ele, há uma ilusão neste pensamento sobre a necessidade de linearidade e sentido na autobiografia. Em seu texto *A ilusão biográfica* (1996), ele discorre que a “ilusão biográfica” seria gerada por uma narrativa que produz uma aparente lógica em um percurso marcado por inconstâncias ou descontinuidades.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. Eis por que é lógico pedir auxílio àqueles que tiveram que romper com essa tradição no próprio terreno de sua realização exemplar. Como diz Allain Robbe-Grillet, "o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório" (BOURDIEU, 1996, p. 184).

Em “O todo semântico da personagem”, ensaio que compõe o livro *Estética da criação verbal* (2011), Mikhail Bakhtin afirma que o enunciador só conhece parte da sua biografia por meio das palavras alheias e que, sem as narrações dos outros, sua vida seria só não desprovida de plenitude de conteúdo, como ainda ficaria interiormente dispersa. Mesmo que faça referência a uma experiência que viveu, o autor verá a si mesmo como um *outro*

¹⁰ Disponível em: <https://www.socialistamorena.com.br/uma-entrevista-com-o-poeta-manoel-de-barros-1916-2014/>. Acesso em: 12 set. 2021.

possível. Essa dinâmica de deslocamento do *eu* em *outro* remete à impossibilidade do objeto estético expressar o real. Para o pensador russo, "nem na biografia nem na autobiografia o *eu-para-si* (a relação consigo mesmo) é elemento organizador constitutivo da forma" (BAKHTIN, 2011, p.138).

Bakhtin viu a autobiografia como uma forma literária que desafia as estruturas sociais e culturais dominantes. Para ele, trata-se de uma forma de "romance da vida", uma narrativa que permite ao indivíduo se expressar de forma autêntica e criar sua própria identidade. É o que podemos perceber em Manoel de Barros ao criar uma nova forma de discurso para refletir sobre suas experiências pessoais. O poeta criou uma poesia que se inspirava em sua própria vida e em sua história pessoal, mas que não se limitava a ela. Para ele, suas memórias eram fontes de inspiração, mas não um fim em si. No estilo em que desenvolveu seu ofício, ele não se preocupou com a veracidade dos fatos ou com a linearidade temporal, mas com a expressão de sua visão pessoal e poética do mundo.

Ao estudar a biografia como manifestação literária, Phillipe Lejeune observa como se dão as representações de si para além da literatura, como no caso dos autorretratos, diários, entrevistas, documentários, blogs etc. Seu enfoque na escrita diarística é tema predominante em sua pesquisa que deu origem aos livros *Cher cahier* (1989) e *Le moi des desmoiselles* (1993). No artigo intitulado "Autobiografia e ficção" (2008), Lejeune discute a distinção entre autobiografia e ficção e explora as áreas de sobreposição entre esses dois gêneros. Para ele, a diferença entre a escrita biográfica e a ficção reside nos pactos estabelecidos entre o autor e o leitor, conhecidos em toda a sua obra como "contrato de leitura".

Lejeune enfatiza as diferenças fundamentais entre estes dois gêneros. Enquanto a autobiografia busca a veracidade e fidelidade à vida do autor, a ficção possibilita uma maior liberdade criativa, permitindo a invenção de personagens e eventos fictícios. O autor destaca a relevância de se considerar o "pacto autobiográfico" como um acordo implícito entre o autor e o leitor, por meio do qual se espera que a autobiografia esteja ancorada em fatos reais e que haja um compromisso com a verdade. No texto, ele questiona:

O contrato autobiográfico seria suficiente para o estatuto de uma autobiografia a qualquer coisa? É o mesmo problema do auto-retrato contemporâneo em artes plásticas ou fotografia. Nada impede de intitular "auto-retrato" as mais diversas representações. Seria preciso distinguir a autobiografia direta, aquela que meu correspondente chama de "autêntica", e a autobiografia "figurada" (LEJEUNE, 2008, p. 107).

Nesse sentido, avaliar tanto uma autobiografia quanto um autorretrato equivaleria a perceber o que é "autêntico" ou "fiel", o que neste caso se refere ao que é visualmente

percebido ou ao que é imaginado sobre o sujeito biografado ou retratado. Manoel se utilizou da autobiografia de forma subversiva e “figurada”. O retorno às origens e à sua relação com o ínfimo inspirou seu gesto de se autorretratar poética e imagetivamente, de forma a transcender as fronteiras do eu consigo mesmo, permitindo-lhe, por meio da alteridade, imaginar-se em outros seres possíveis.

Antes de adentrarmos nas especificidades desses encontros e em como se manifesta a relação de Manoel com seu alterego Bernardo da Mata, apresentaremos o conceito de semiosfera de Iuri Lótman.

2.2 Semiosfera e Semiótica da Cultura em Iuri Lótman

As memórias de que fala Manoel podem ser compreendidas a partir da perspectiva desenvolvida por Iuri Mikhailovich Lótman (1922-1994), principal expoente da Semiótica da Cultura. Fundador da Escola de Tártu-Moscou, Lótman afirma que a cultura se dirige contra o esquecimento, ou seja, cultura pede memória. Para o Semioticista, “a memória não é para a cultura um depósito passivo, mas que constitui uma parte de seu mecanismo formador de textos” (LÓTMAN, 1996, p. 161). Em Manoel, a memória se revela por imagens e palavras inventadas e imaginadas pelo autor.

Para relacionar os conceitos que intitulam este tópico, é essencial abordar e compreender o que Lótman, em seu livro *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto* (1996), nos elucida sobre o significado de semiosfera:

A semiosfera é o espaço semiótico selvagem fora do qual a própria existência da semiose é impossível. Assim como unindo diferentes costelas não obteremos um bezerro, mas fatiando um bezerro poderemos ter bifés, somando os atos semióticos particulares, não teremos um universo semiótico. Ao contrário, apenas a existência de tal universo – da semiosfera – torna realidade o ato sógnico particular. A semiosfera é caracterizada por uma série de características distintas (LÓTMAN, 1996, p. 12, tradução nossa).¹¹

Dentre as características que formatam a semiosfera, interessa-nos ressaltar a complexidade de sua dimensão abstrata, além de compreender como o ato de cada signo se torna uma realidade que mantém a vida na cultura diretamente vinculada à sobrevivência da pluralidade de tais signos.

¹¹ Do original: “La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo — de la semiosfera — hace realidad el acto sógnico particular. La semiosfera se caracteriza por una serie de rasgos distintivos”.

Os poetas, como sabemos, criam universos. A obra do poeta, em cujo universo natureza e cultura participam da mesma ordem, nos inspira a pensarmos a natureza para além dos dualismos cartesianos. É o que nos propõe Vernadsky – de quem Lótman toma de empréstimo o conceito de biosfera para pensar a semiosfera. A respeito do que Vernadsky chamou de *onipresença da vida*, ouçamos/leiamos o que ele diz sobre a água: “na biosfera, não apenas a água é inseparável da vida, mas também a vida não é separável da água”. E completa: “é difícil estabelecer onde começa a influência de uma, da água, e onde termina a da outra, a matéria viva heterogênea” (VERNADSKY, 2019, p. 204).

Em *Semiótica da Cultura e Semiosfera*, obra organizada por Irene Machado, fruto do diálogo entre diversos pesquisadores a partir do I Encontro Internacional para o Estudo da Semiosfera, realizado em 2005, no Centro Universitário de Belas Artes em São Paulo, Machado (2007, p. 18) ressalta que “as coisas tendem a ficar mais claras quando se reconhece que a produção cultural vive das interferências que os signos exercem uns sobre os outros, sobretudo aquelas que acontecem nos encontros entre diferentes sistemas culturais”. Para a autora, é próprio da cultura proporcionar aproximações entre as diferenças, pois a sua sobrevivência depende do relacionamento com os mais variados sistemas de signos e suas diferentes naturezas.

Dentro da semiosfera, os constantes encontros das diferentes culturas fazem com que os processos de comunicação e os códigos de linguagens se desenvolvam. Tais encontros provocam explosões, as quais apresentam novos elementos culturais, que, por sua vez, se confeccionam e se mostram possíveis por conta dos processos tradutórios. É o que considera Feitosa (2015) no artigo “A poesia em trânsito nas semiosferas: um olhar semiótico nos processos tradutórios”:

Do ponto de vista filosófico, essas explosões culturais lidam com as imprevisibilidades, estas fazem florescer novas configurações nos múltiplos cenários das representações socioculturais. Esses movimentos ocorrem dentro das dinâmicas dos encontros culturais, através de processos dialógicos. Nesses processos duas ou mais formas de cultura se encontram, travando diálogos e recriando experiências sensíveis/estéticas potentes, as quais reconfiguram os campos das forças culturais. Isso tudo, na teoria de Lótman, ocorre dentro da Semiosfera (FEITOSA, 2015, n.p).

A semiosfera é, portanto, o espaço no qual acontecem encontros e experiências sensíveis que têm força para recriar e reconfigurar os campos culturais, e é neste espaço que Manoel constrói uma narrativa que mistura elementos plurais como homem/natureza/cultura. É na ligação entre sujeito e paisagem, por meio da memória traduzida por imagem e palavra, que

o poeta emaranha suas lembranças de menino e celebra a verdade das invenções que surgem da possibilidade do encontro com o *outro*.

Estes encontros acontecem nas nomeadas fronteiras semióticas – conceito desenvolvido por Lótman e que é inerente à formação de novas culturas. Segundo o autor, cada sistema cultural ou cada semiosfera possui a sua própria lógica interna, seus próprios códigos e símbolos que estruturam e dão significado à formação daquele espaço. Esses sistemas são separados pelas fronteiras que exploraremos no tópico a seguir.

2.2.1 Fronteira e alteridade: Bernardo da Mata como o outro Manoel

“Eu poderia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza. Eu seria desnaturado. Promíscuo das pedras e dos bichos [...] eu queria apenas me ser nas coisas”. Assim Manoel de Barros se introduz em entrevista para a revista “Bric-A-Brac” (BARROS, s.d *apud* BÉDA, 2007)¹², revelando o interesse por uma construção poética marcada pelo encontro com os espectros naturais. Tais encontros transpõem a si e, nesse complexo espaço em que o poeta modifica a própria natureza, passamos a pensar sobre o conceito de fronteira e alteridade propostos por Iuri Lótman. Isto se dá porque o espaço semiótico (ou semiosfera) pressupõe estar em constante encontro com o estrangeiro, ou seja, com o que está no espaço extra-semiótico ou alosemiótico.

Podemos buscar inúmeras definições, ilustrações e sentidos para o significado da palavra “fronteira”. Por exemplo: ao imaginar o mapa mundi e localizarmos nosso continente, nosso país, estado, cidade ou município, passamos por inúmeras linhas desenhadas que representam as fronteiras geográficas entre esses espaços. Interessa-nos ter em mente tal alegoria para que, agora, em um lugar mais profundo de nossa imaginação, possamos refletir acerca das fronteiras da semiosfera. Nas palavras de Lótman:

A fronteira é um mecanismo bilíngue que traduz mensagens externas para a linguagem interna da semiosfera e vice-versa. Assim, somente com sua ajuda a semiosfera pode fazer contatos com os espaços não semióticos e alosemióticos (LÓTMAN, 1996, p.13)¹³.

¹² Trecho extraído da tese: BÉDA, Walquíria Gonçalves. **A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia**. 2007. 153 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2007.

¹³ Do original: la frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico.

A função da fronteira, tal qual as bordas ou limites entre regiões, é controlar a entrada de informações externas para dentro daquele determinado espaço. É nesta dinâmica que os filtros conseguem reelaborar, adaptar e traduzir certos textos alheios para dentro de si. Para a Semiótica da Cultura, poesia e desenhos podem ser chamadas de textos culturais, os quais podem gerar uma produção de novos sentidos à medida que se atravessam.

Ao apontar um processo ou objeto como texto, pressupõe-se que ele esteja codificado e apto ao exercício semiótico próprio da cultura que é transformar suas informações. Para Lótman (*apud* Machado, 2007), os textos são passíveis de interpretação e se opõem aos não-textos – aqueles que não podem ser interpretados e encontram-se excluídos da cultura.

A complexidade da dinâmica nos espaços culturais ou semiosferas é um convite a pensarmos a cultura sob diferentes perspectivas. A efervescência das trocas e novas produções de sentido para a assimilação de uma dada semiosfera e a produção de novas acontece nessas fronteiras, lugar onde os textos situados à margem funcionam como *filtros* e como tradutores da linguagem alheia. Ou seja, a semiotização do que vem de fora e sua transformação em informação.

Os pontos na fronteira da semiosfera podem ser comparados aos receptores sensoriais que traduzem irritantes externos para a linguagem de nosso sistema nervoso, ou aos blocos de tradução que adaptam o mundo externo a ele a uma certa esfera semiótica (LÓTMAN, 1996, p.12, tradução nossa)¹⁴.

Neste ponto, vejamos como Lótman propõe o entendimento sobre quem são os habitantes da zona fronteira e como o exercício da alteridade se manifesta nessas zonas.

Posto que estamos nos referindo a um espaço abstrato que, assim como uma célula, possui núcleo/centro (ou centros) e membrana (fronteira) como ponto de interseção, evidenciamos a presença de dois (ou mais) mundos em contato frenético que influenciam e fervilham caoticamente a fim de causar transformações ou assimilações. Para Lótman, são esses sujeitos que se encontram no interstício de dois mundos que possuem o importante papel de manter a semiosfera em constante movimento.

As pessoas que em virtude de um dom especial (feiticeiros) ou do tipo de ocupação (ferreiro, moleiro, carrasco) pertencem a dois mundos e são como tradutores se instalam na periferia territorial, na fronteira do espaço cultural e mitológico, enquanto que o santuário das divindades "culturais" que organizam o mundo estão dispostas no centro (LÓTMAN, 1996, p. 14, tradução nossa)¹⁵.

¹⁴ Do original: “Los puntos de la frontera de la semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella”.

¹⁵ Do original: “Las personas que en virtud de un don especial (los brujos) o del tipo de ocupación (herrero, molinero, verdugo) pertenecen a dos mundos y son como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la

Neste caminho, visamos a compreender como o papel da fronteira – que divide e, ao mesmo tempo, une as diversas semiosferas do humano e dos bichos e paisagens pantaneiras, da cultura e da *natura* – se manifesta na poesia barriana e de que forma as linguagens existentes nas referidas obras (palavra e imagem) atuam como sistemas de signos que articulam conceitos como fronteira e alteridade.

Neste sentido, a obra do poeta Manoel de Barros nos permite pensar a cultura como o domínio dos hibridismos, dos encontros (e desencontros) e das interferências e contaminações que potencializam a experiência de si.

Ao apresentar Bernardo da Mata em *O guardador das águas*, Barros (2013) enuncia: “No falar com as águas rãs o exercitam. / Tentou encolher o horizonte / No olho de um inseto — e obteve!”. Neste verso, o sujeito não é só contíguo à natureza, como capaz de exercer poder (mágico? encantatório?) sobre ela, marcando, sobretudo, sua propensão bilíngue e assimétrica de comungar características de duas semiosferas distintas. Segundo Fernández “a presença de limites ou fronteiras configura-se não apenas como um marco que separa o próprio do estrangeiro, mas como um mecanismo fluido onde ocorrem processos de tradução e trocas semióticas que modificam as próprias descrições da alteridade” (FERNANDEZ, 2022, p. 72)¹⁶.

Na matéria viva de que fala Manoel, cujo encontro de natura e cultura pertence à mesma ordem, o “eu” se confunde com o “outro” dentro da movimentação poética do autor, proporcionando encontros imprevisíveis. Os poemas tornam-se plenos quando o autor consegue eclodir nos *seres* e nas *coisas* a que se afeiçoa. Ainda em *O guardador das águas*, ao se referir sobre os “vivos de ermo”, Barros (2013, p. 17) diz: “A partir da fusão com a natureza esses bichos se / tornam eróticos. Se encostavam no corpo da natureza / para exercê-la. E se tornavam apêndice dela”. É abandonando o próprio e assumindo o estranho, e fazendo do estranho algo que lhe seja próprio, que Lótman afirma desvendarem-se traduções de distintas semioses (LÓTMAN, 2013). É papel da fronteira configurar as relações entre o próprio e o estrangeiro, dinâmica que supõe a alteridade.

Ao situar-se no interstício de dois mundos, o eu-lírico da obra de Manoel partilha características híbridas, confundindo-se e exercendo funções próprias dos seres localizados à

frontera del espacio cultural y mitológico, mientras que el santuario de las divinidades «culturales» que organizan el mundo se dispone en el centro”.

¹⁶ Do original: “La presencia de límites o fronteras se configura no solo como un hito que divide lo propio de lo extraño, sino como un mecanismo fluido donde se producen procesos de traducción e intercambios semióticos que modifican las propias descripciones de la alteridade”.

margem – ou seres fronteiriços. É o que lemos em *Retrato do artista quando coisa* (BARROS, 2013, p. 43, grifo nosso):

Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:
Vou pertencer você para uma árvore.
E pertenceu-me.
Escuto o perfume dos rios.
 Sei que a voz das águas tem sotaque azul.
 Sei botar cílio nos silêncios.
Para encontrar o azul eu uso pássaros.
 Só não desejo cair em sensatez.
 Não quero a boa razão das coisas.
 Quero o feitiço das palavras.

Observamos que esta relação promove o deslocamento ou mesmo a ruptura do lugar de mundo ou de um *status quo*. As fronteiras de que fala Lóttman, ao mesmo passo que define um *dentro e fora*, permite o intercâmbio entre mundos. Diante do exposto, conseguimos observar que o poeta Manoel de Barros, por meio de seu alterego Bernardo da Mata, evoca as suas lembranças infantis da vida livre no Pantanal para poeticamente reinventar uma nova história. Em sua autobiografia ficcional, Manoel convoca os habitantes de suas fronteiras semióticas, ou seja, os seres da natureza nos quais o poeta se reconhece e com os quais se identifica, para retratar a si mesmo como um outro possível por meio de palavras (poesia) e imagem (desenhos).

Neste sentido, o personagem Bernardo da Mata, andarilho que se tornou peão na fazenda dos pais de Manoel, figura como eu-lírico e alterego na produção do poeta. A ideia de alterego se refere a uma *persona* ou personagem que representa o *verdadeiro eu* de um autor. Na psicanálise, um dos autores que discutem este conceito é Donald Winnicott, em sua obra *O brincar e a realidade* (1975). Para ele, a subjetividade se divide ou se distorce em duas partes: o *falso self* e o *verdadeiro self*. O falso self é uma construção defensiva que surge em resposta às demandas e expectativas externas, enquanto o verdadeiro self é a expressão autêntica e espontânea da própria identidade.

Bernardo aparece na obra *O livro de pré-coisas*, 1985, anunciado por Barros quase como se proclama um personagem bíblico: “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era” (Barros, 2013, p. 31). Depois, ele ressurgiu em palavras e desenhos, no ano de 1989, em *O guardador de águas*, como aquele que “faz o encurtamento de águas”. Em 1991, em *Concerto a céu aberto para solos de aves*, a figura do personagem retorna à poesia de Barros. Esta obra, em específico, traz vários trechos de que Manoel se utilizou para ilustrar Bernardo nos desenhos que encontramos em *Celebração das coisas*. É nela que também encontramos o poema “Retratos”:

Quando menino encompridava rios.
 Andava devagar e escuro – meio formado em
 silêncio.
 Queria ser a voz em que uma pedra fale.
 Paisagens vadiavam no seu olho.
 Seus cantos eram cheios de nascentes.
 Pregava-se nas coisas como aromas
 (BARROS, 2013a, p. 33).

Logo depois, Bernardo volta a aparecer na obra *O livro das ignorâncias*, em 1993, e, mais uma vez, Manoel o aproxima de uma descrição, agora em um “Autorretrato falado”. O poema nos diz:

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
 Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da
 Marinha, onde nasci.
 Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do
 chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.
 Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de
 estar entre pedras e lagartos.
 Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
 Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me
 sinto como que desonrado e fujo para o
 Pantanal onde sou abençoado a garças.
 Me procurei a vida inteira e não me achei — pelo
 que fui salvo.
 Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
 Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de
 gado. Os bois me recriam.
 Agora eu sou tão ocaso!
 Estou na categoria de sofrer do moral, porque só
 faço coisas inúteis.
 No meu morrer tem uma dor de árvore
 (BARROS, 2013c, p. 44).

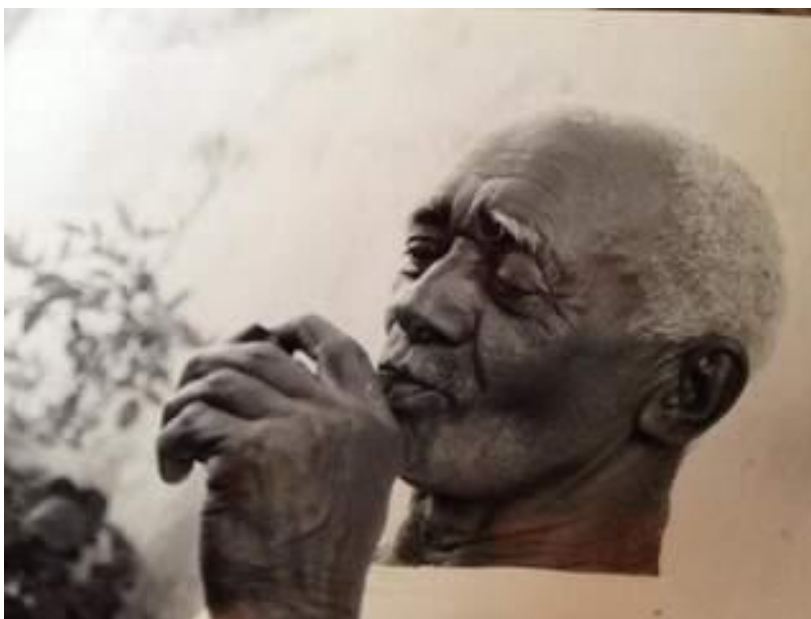
No *Livro sobre nada*, de 1996, Manoel volta a mencionar Bernardo, o que se repete, dois anos depois, em *Retrato do artista quando coisa* (1998). Na obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), Barros intitula um de seus poemas como “O livro de Bernardo”. Também em 2001, o personagem aparece em seu livro infantil *O fazedor de amanhecer*. Em seguida, em *Menino do Mato* (2010), e, por fim, em *Escritos em verbal de aves* (2011) – obra que consagra o adeus de Bernardo.¹⁷

Embora o personagem atue como uma figura ficcional que expressa de forma simbólica ou metafórica a alteridade do escritor, o sujeito não é invenção nem mito (conferir Imagem 4). O ano era 1935 quando Manoel de Barros o conheceu. Íntimo dos bichos e das

¹⁷ Antes de Bernardo, havia outros seres/personagens poéticos que MB criou já em seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecados* (1937). Esses seres compõem a linhagem de Bernardo: Cabeludinho, Mário-pega-sapo, Zezinho-margens-plácidas, Maria-pelego-preto, Ignácio Rubafo, Mariquinha-besouro, Polina, Antoninha-meleva, Sombra-boia, Catre-velho, Sabastião, entre outros.

águas, foi morar na fazenda do poeta e se tornou não só amigo de Manoel como o seu próprio alterego. Quando Bernardo faleceu, em 2003, o poeta disse a seu amigo e jornalista Bosco Martins: “Digo uma coisa a você: acho que eu, Manoel de Barros, gostaria de ter nascido ele”. Para Bosco, a natureza do poeta nunca mais foi a mesma depois deste dia, de maneira que Manoel viveu a celebrar o amigo em poemas (KEMPFER; MARTINS, 2013).

Figura 4 – Bernardo da Mata e seu cachimbo

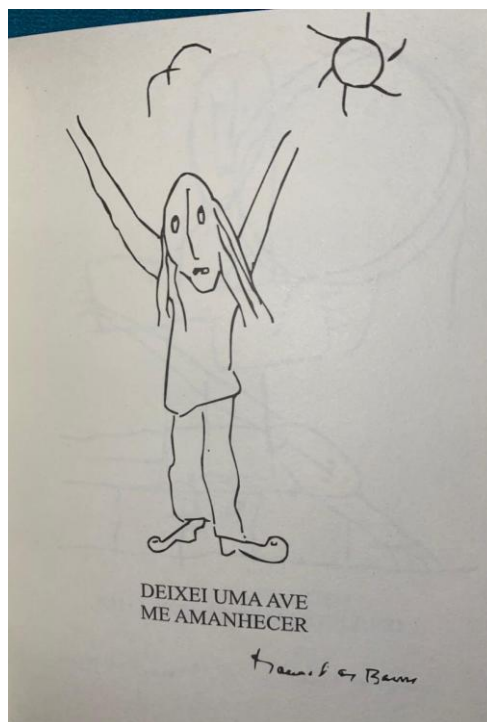


Fonte: Campo Grande News (2013)¹⁸.

Um Bernardo de carne e osso que, apesar do peso de sua materialidade física, era suave, silencioso, risonho e pronto ao poema em uma sutil figuração da liberdade solitária. Num equilíbrio inominável entre imagens e palavras, seu silêncio era mais alto. Assim, Barros aponta para a resistência de uma conformação identitária por compreender Bernardo como um ser híbrido, que comunga características da natureza, como veremos a diante.

¹⁸ Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/aos-97-anos-manoel-de-barros-renasce-em-bernardo-e-com-poesia-inedita>. Acesso em: 08 fev. 2024.

Figura 5 – Deixei uma ave me amanhecer



Fonte: Barros (2006).

A figura acima carrega por título uma frase encontrada na obra *Concerto a céu aberto para solos de ave* (2013a) e retrata Bernardo, desta vez com o cabelo grande e braços abertos ao alto, como quem amanhece tal qual o dia. Bernardo se deixa amanhecer por uma ave. A figura do pássaro novamente aparece evocando a busca do sujeito por subjetivar a si como um ser encantado à natureza e à liberdade. O poema completo nos diz:

Deixei uma ave me amanhecer
 II
 Toda vez que a manhã está sendo começada nos meus olhos, é assim...
 Essa luz empoçada em avencas.
 As avencas são cegas.
 Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas.
 V
 Quando eu nasci o silêncio foi aumentado.
 (BARROS, 2013a, p. 13).

Em outras passagens na obra de Manoel, lemos a presença do pronome “me” para designar o papel que os outros exercem sobre o próprio sujeito, emaranhando-os na sentença. O encontro com o “estrangeiro” se concebe dentro da poética de Manoel de Barros como artifício capaz de gerar o novo, o repentino. É o que vemos/lemos em *Retrato do artista quando coisa* (2013e, p. 9):

1. Uma rã me pedra. (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.)
2. Um passarinho me árvore. (O passarinho me transgrediu para árvore. Deixou-me aos ventos e às chuvas. Ele mesmo me bosteia de dia e me desperta nas manhãs.)
3. Os jardins se borboletam. (Significa que os jardins se esvaziaram de suas sépalas e de suas pétalas? Significa que os jardins se abrem agora só para o buliço das borboletas?)
4. Folhas secas me outonom. (Folhas secas que foram o chão das tardes me transmudaram para outono? Eu sou meu outono.)

A contaminação entre as semiosferas explicita a dinâmica da própria alteridade entre Bernardo e os seres da natureza: bichos, rã, árvore, pedras etc. A “rã”, para o autor, possui a função de o corromper para “coisa”. É ultrapassando o limite da humanidade que o eu-lírico de Manoel se coloca como “ampliado”, caracterizando a superestimação à função de ser pedra.

Em entrevista ao jornalista Pedro Spíndola, Manoel enuncia: “O Bernardo era o Outro Manoel [...] era um ser encantado à natureza como são os rios e os sapos”¹⁹. Curiosamente, ao utilizar o vocábulo “Outro”, o poeta o redige com “O” maiúsculo, como quando diz “eu preciso ser Outros”, em *Retrato do artista quando coisa* (2013e, p. 61).

Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas

A expressão “Outros” desempenha um papel crucial na teoria psicanalítica de Jacques Lacan e faz referência aos diversos elementos do mundo externo que exercem influência sobre o sujeito e desempenham um papel fundamental na constituição de sua subjetividade. Em sua obra *O seminário: livro 2: o Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1985), Jacques Lacan distingue o “Outro” com “O” maiúsculo do “outro” com “o” minúsculo. O “Outro” concerne ao campo simbólico da linguagem e da cultura, representando um conjunto de regras, significados e normas compartilhados pela sociedade em que o sujeito está inserido. Esse “Outro” simbólico desempenha a função de fornecer ao sujeito

¹⁹ Esta entrevista pode ser encontrada no livro *Celebração das coisas – Bonecos e poesias de Manoel de Barros*, 2006, p. 54.

um sistema de significação que molda sua percepção de si mesmo e do mundo ao seu redor. Já o “outro” relaciona-se às figuras específicas presentes no ambiente do sujeito, como os pais, os familiares, os professores e os amigos.

Esses “Outros” de que fala Lacan, mas também Manoel, carregam a capacidade de contribuir para a formação da subjetividade do sujeito e desempenham um papel essencial na construção da imagem de si. Manoel, na figura de seu eu-lírico, precisa tratar dos outros seres, das coisas que se localizam à margem do mundo, porque, ao falar deles, ao reconhecê-los, ele se reconhece. Bernardo identifica-se pois parece compartilhar um sentimento de mesmo lugar no mundo; porque vê a si nesses seres e se confunde com eles.

Ao se referir à ordem do Imaginário, Lacan (s.d. *apud* SAFATLE 2017, p. 35) reforça que “Imaginário é aquilo que o homem tem em comum com o comportamento animal. Trata-se de um conjunto de imagens ideais que guiam tanto o desenvolvimento da personalidade do indivíduo quanto sua relação com o meio ambiente próprio”. Foi na teoria da constituição do Eu que Lacan conseguiu demonstrar que é somente a partir da imagem do outro que orientamos nosso desejo e nossa relação com o mundo social.²⁰

No tópico a seguir, discorreremos sobre como a imagem, em suas mais diversas aparições, entrelaçam o poeta aos signos que compõem sua obra e que interessam a este trabalho: sua relação com o ínfimo e seu desejo de ser *Outros*.

²⁰ Embora algumas teorias da psicanálise contribuam com este debate, não nos cabe, neste momento, nos aprofundar nesta discussão.

3 COMO SILÊNCIO NOS RETRATOS

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois (Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*).

3.1. O gesto de se autorretratar

René Magritte (1898-1967), pintor surrealista nascido em Lessines, ficou conhecido por suas pinturas enigmáticas e provocativas que desafiam a percepção convencional da visualidade e exploram os limites da realidade e da imaginação. Algumas das imagens mais icônicas de Magritte incluem “A Traição das Imagens” (1929), em que ele pintou a frase “Ceci n'est pas une pipe” (“Isto não é um cachimbo”), problematizando a relação entre palavra e imagem e o conceito de representação. Embora muito discutida, a obra que nos chama atenção, pelo que nos provoca a refletir a respeito do que escolhemos ou não revelar ou esconder, chama-se “A assinatura em branco”. Nesta, uma amazona passeia a cavalo por um bosque, provocando um efeito visível-invisível.

Figura 6 – *The Blank Signature*, René Magritte, 1965



Fonte: Magritte (s.d.)²¹.

Sobre esta tela, Magritte afirma:

Coisas visíveis podem ser invisíveis. Se alguém cavalga por um bosque, a princípio o vemos, depois não, contudo sabemos que está lá. A amazona oculta as árvores e estas ocultam-na também. Todavia os nossos poderes de pensamento abrangem tanto o visível quanto o invisível – eu faço uso da pintura para tornar os pensamentos visíveis.²²

O gesto de se autorretratar evoca muitas indagações, entre elas: “quem sou eu? O que quero revelar? O que desejo ocultar?”. O que nos diz aquilo que se vê e o que se oculta cabe a quem? A prática instiga conflitos acerca da expressão *versus* representação, despertando indagações a respeito da alteridade. Segundo Lótman (2000, p. 35) “o retrato oscila constantemente na fronteira da duplicação artística e da reflexão mística da realidade”. Se, por um lado, o retrato é uma representação artística em que um artista tenta reproduzir com fidelidade as características físicas e expressões do sujeito retratado, a exemplo da tentativa de

²¹ Disponível em: <https://www.renemagritte.org/the-blank-signature.jsp>. Acesso em: 09 fev. 2024.

²² Disponível em: <https://orugidodoleaonaocabenajaula.wordpress.com/2014/09/25/carta-branca/>. Acesso em: 09 fev. 2024.

capturar a semelhança e a essência da pessoa ou objeto retratado, por outro lado, ele também pode adquirir uma dimensão “mística”, nas palavras de Lótman, ou simbólica, como a expressão de emoções, estado de espírito, aspectos psicológicos ou até mesmo a transmissão de mensagens mais profundas sobre possíveis realidades do ser retratado, tonando-se, assim, uma reflexão mística da realidade.

Para Bakhtin (2011, p. 31) a “primeira tarefa do artista ao trabalhar o autorretrato consiste em depurar a expressão do rosto refletido”, apontando que é possível até mesmo distinguir o retrato do autorretrato a partir de uma característica ilusória do rosto. Depurar a expressão envolve um processo de observação atenta por parte do artista. A busca é por retratar-se de maneira a transmitir sua essência através da imagem refletida, podendo experimentar diferentes técnicas, estilos e abordagens para refinar a expressão facial e transmitir uma mensagem específica por meio do autorretrato.

Embora possa mostrar uma imagem distorcida, ideal ou parcial da imagem do sujeito, o retrato enquanto gênero de pintura é historicamente ligado à ideia de *mimesis*, termo proveniente do grego e que significa, *grosso modo*, imitação. Com as revoluções da arte moderna no início do século XX, o conceito de mimese como imitação se tornou obsoleto para as artes. Enquanto subgênero do retrato, a prática do autorretrato surgiu neste contexto pela necessidade de romper com as ideologias renascentistas conservadoras, em busca de uma transformação iconográfica em que já não precisava mais se limitar a técnicas artísticas sofisticadas, priorizando retratar a própria identidade dinâmica e fragmentada do sujeito. Foi com abertura aos aprendizados e novas possibilidades que se passou a evocar ainda mais as particularidades de si, sem o apego às técnicas (RAUEN; MOMOLI, 2015).

Em sua obra *História da Estética* (1978), Raymond Bayer (1898-1956) ressalta que a prática de se autorretratar é um argumento bastante difundido na história da arte moderna e contemporânea, defendido por muitos teóricos e críticos da arte. A ideia central é de que a principal preocupação é com a expressão individual do artista e com a experimentação conceitual, em vez de se limitar a imitar uma realidade exterior.

Com a mudança de panorama, os retratos e autorretratos passaram a enfatizar mais a expressão e emoção, ou seja, uma subjetividade complexa, e menos a fidelidade figurativa. Como a amazona de Magritte que cavalga pelo bosque, que revela e esconde o que deseja. Desta forma, o gesto de se autorretratar abriu espaços ao longo da história para ser explorado pelas mais variadas formas de manifestações artísticas, como é o caso das ilustrações, caricaturas e desenhos.

Entendemos que a escrita biográfica, em vários aspectos, se aproxima do retrato. É o que observamos na obra de Manoel desde seu primeiro livro, lançado em 1937, *Poemas concebidos sem pecado*. Os textos, em sua maioria, aparecem em primeira pessoa do singular. O eu-lírico Bernardo sugere o processo de autoinscrição do autor de forma que o leitor pode perceber este *outro eu*, ou um eu enviesado, reinventado, que não “cabe” na palavra comum. Nem na imagem comum.

Falar de si e/ou se autorretratar funciona como uma afirmação de presença ou um registro dela. É a materialidade da memória e a prova da própria existência, seja ela real ou reinventada. De acordo com Reinaldo (2011, p. 10):

Tanto no retrato quanto na escrita biográfica, as pessoas são transformadas em personagens para que suas vidas possam ser narradas. Transformar em personagem uma pessoa não significa despojá-la de suas contradições. Exaltar apenas alguns traços em detrimento de outros, pode criar uma caricatura [...] para conhecer o real, o recriamos. Os caminhos da verdade do ser passam pelo delírio da imaginação. Transformadas em personagens, as pessoas tornam-se mais coerentes, exemplares e, paradoxalmente, mais ricas.

É o que intuímos sobre o personagem Bernardo da Mata. Além disso, Bakhtin destaca a ideia de que a compreensão do si mesmo é um processo em constante evolução, que nunca pode ser totalmente compreendido ou alcançado em sua totalidade. O “eu” é um fluxo constante de consciência, ilimitado e jamais alcançado em sua integridade. Ele reconhece que podemos nos colocar na posição do outro em nossa imaginação, mas destaca que os benefícios dessa perspectiva externa, ou transgrediente, só podem ser compreendidos quando são reintegrados ao fluxo de consciência, que é um processo contínuo e faz parte da construção do “eu” (MACHADO, 2007).

No próximo tópico, discutiremos o gesto de ilustrar livros e as funções deste gesto dentro da poesia de MB.

3.1.1 Apontamentos sobre o livro ilustrado

Foi a partir de 1989, ao ilustrar o livro *O guardador de águas*, que os já mencionados bonecos passaram a ser conhecidos publicamente. Embora Barros nos diga que seus desenhos são uma brincadeira, feitos para “não morrer de tédio”, logo ganharam admiradores e foram publicados em jornais, livros e/ou projetos específicos. Ao ser questionado sobre o peso que esses desenhos têm em sua obra, Barros responde para Spíndola (2006, p. 53) “Sempre achei que minhas palavras tinham que atingir o grau de brinquedo para que fossem

sérias. Acho que os bonecos tem [sic] o peso da infância” e continua: “Os bonecos têm um ar de inocência da natureza. Bernardo era o Outro Manoel [...] Ele não ouve mais o silêncio, aliás. Ele é o silêncio”.

Embora o único livro ilustrado de Manoel tenha sido *O guardador de águas*, a existência de seus desenhos reproduzidos em outras aparições/publicações²³ nos coloca de imediato diante das duas linguagens presentes no livro ilustrado: palavra e imagem. Como já mencionado, os desenhos do poeta acompanham frases de seus poemas e carregam signos pactuais com o que vemos em toda a sua poesia. Essas imagens não exigem menos no ato da leitura: a figura de Bernardo fita o leitor como quem convida a um pacto silencioso.

De acordo com Sophie Van Der Linden, em seu livro *Para ler o livro ilustrado* (2011, p. 19), foi a partir dos anos 1970 e 1980 que as pequenas editoras passaram a explorar novos caminhos ao livro ilustrado, incrementando com o uso da fotografia ou outros estilos pictóricos que valorizavam o caráter literário, ao buscar uma poética comum ao texto e à imagem. Para a autora, é essencial distinguir as relações entre texto e imagem e as funções que cada um deles exerce, já que é um equívoco pensar que eles só funcionam em face do outro.

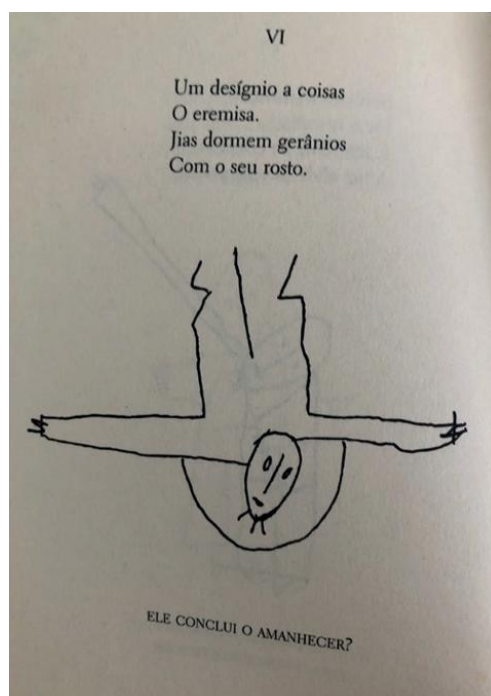
Uma das funções que nos ajudam a pensar essa relação dentro da poética de Barros é chamada pela autora de “amplificação”:

Um pode dizer mais que o outro sem contradizê-lo ou repeti-lo. Estende o alcance de sua fala trazendo um discurso suplementar ou sugerindo uma interpretação. Essa função de amplificação pode ser realizada com muita sutileza mediante, por exemplo, um tratamento plástico particular ou detalhes das ilustrações (LINDEN, 2011, p. 125).

É o que acontece no relato (poético/visual) de sua morte em “Passos para a transfiguração de Bernardo”. No último desenho, Bernardo aparece (voando? mergulhando?) com o rosto virado para cima e um olhar que nos parece o de alguém que sabe a hora de ir. De acordo com Martins (2015, p. 97), em sua tese de doutorado intitulada “As figurações da morte e da memória na poética de Manoel de Barros”, existe nesta cena a hipótese de transferência e diálogo entre o desenho e seu leitor. Para a pesquisadora, o personagem parece requisitar sua presença e participação nessa despedida: “Um convite aberto para que o leitor participe de seu funeral, da poesia, da subjetividade que o circunda, de sua comunhão com os elementos da natureza que o cerca”.

²³ Encontramos alguns desenhos em matérias jornalísticas ou blogs que não oferecem referências precisas.

Figura 7 – Ele concluiu o amanhecer?



Fonte: Barros (2009).

Sobre a função da amplificação de que nos fala Sophie, o texto e a imagem podem se ignorar por completo. Muitas vezes, palavra e imagem cumprem simultaneamente funções distintas que se realizam no percurso da leitura e que podem fornecer novas significações ao passo que completam e retomam o trajeto: “Descoberta de uma imagem, leitura do texto e retorno à imagem”. O convite a imaginar aguça a sequência e parece realizar o que Manoel nos estimula a cada traço, rabisco ou letra que une em uma só página.

No próximo tópico, discutiremos a aparição dos desenhos nos cadernos de rascunho de Manoel e a presença dos seres de fronteira em sua palavra e imagem.

3.2 Desenho verbal: o poeta e a imagem

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. A mãe falou: Agora você vai ter que assumir as suas irresponsabilidades. Eu assumi: entrei no mundo das imagens (Manoel de Barros, *Ensaios fotográficos*).

As contribuições de Manoel no que diz respeito ao universo das imagens se manifesta não só no que concerne às imagens presentes na palavra, ou seja, as imagens que as palavras evocam e as imagens que constituem a própria palavra, com sua materialidade sonora, física e

plástica, mas também numa produção de carácter visual: seus desenhos ou, nas palavras do autor, suas “iluminuras”.

No *Dicionário de termos artísticos* (1998), o termo *iluminura* é descrito da seguinte forma: “Denominação da arte de ilustrar a cores um texto manuscrito, que era usual até a difusão da imprensa, e que abrangia desde pequenas decorações de vinhetas ou capitulares às páginas completas”. A palavra se deriva do verbo latino “illuminare”, que por sua vez deriva do latim *lumen* - luz. Geralmente usando pigmentos coloridos e adornos em ouro ou prata, as ilustrações eram aplicadas manualmente nas páginas dos livros e contribuía para a ornamentação e para a valorização estética dos textos. Além de complementarem e ilustrarem visualmente o conteúdo escrito a que estavam vinculadas, elas propiciavam revelações sobre aspectos como crenças, religião, práticas sociais, eventos históricos, modos de vida e estilos artísticos do período medieval, além de complementarem visualmente o conteúdo escrito.

Figura 8 – Corte celeste e corte terrestre – a mediação dos santos, iluminura extraída de *De civitate Dei* de Santo Agostinho



Fonte: Livro *Homens e mulheres da Idade Média* (2017).²⁴

No artigo intitulado “Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras”, as autoras Visali e Godoi nos indicam como “iluminar” era parte do trabalho de construção de manuscritos, geralmente realizados por religiosos.

Na definição contemporânea, a iluminura é uma imagem feita em um manuscrito, assim como a miniatura. No entanto, no medievo, o verbo latino *iluminare* definia a ação de pintar, e não a produção das imagens dos livros em si. Já o termo *miniare* vem de um verbo mais usado nesse ambiente, servindo de base para designar aquele que pintava os livros, o *miniator*. Os termos *miniare* e *miniator* são derivados da palavra *minium*, empregada para nomear uma substância vermelha, obtida a partir da esmagadura de um inseto, e que era largamente usada nos desenhos das bordas e no contorno das iniciais. [...] A pintura de iluminuras até bem próximo ao século XII estava ligada à confecção do objetivo suporte: o livro; os mesmos homens que copiavam os textos e montavam os livros, chamados de escribas ou copistas, eram também

²⁴ LE GOFF, Jacques. *Homens e mulheres da Idade Média*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

aqueles que desenhavam e pintavam as imagens. Ainda que se tratasse de técnicas bem diferentes, escrever e iluminar eram partes do trabalho da construção de um manuscrito desempenhado por religiosos (VISALI; GODOI, 2016, p. 136).

Como não relacionar as antigas iluminuras às luzes que Manoel lança sobre seu universo inventado? Quando Barros cita o artista plástico Joan Miró em um de seus poemas no livro *Ensaios fotográficos*, observamos o diálogo entre a poética de Manoel de Barros e a obra pictórica do artista por meio da evocação da matéria dos restos – exatamente o que inspira Miró a completar sua *iluminura*.

Para atingir sua expressão fontana
 Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
 que aprendera nos livros.
 Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
 Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
 do quintal à busca de uma árvore. E ali, ao pé da árvore,
 enterrava de vez tudo aquilo
 que havia aprendido nos livros.
 Depois depositava sobre o enterro uma nobre
 mijada florestal.
 Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
 insetos, cascas de cigarra etc.
 A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
 de cores.
 Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
 dejetos de mosca deixado na tela.
 Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
 escura.
 O escuro o iluminava.
 (BARROS, 2013b, p. 29)

Em uma de suas pinturas mais famosas, “Paisagem catalã, o caçador” (1923-1924), vemos retratada a paisagem rural da Catalunha, região natal de Miró. Essa composição incorpora elementos distintos do estilo surrealista, como formas distorcidas, cores vibrantes e uma abordagem não realista da representação. O personagem do caçador presente na obra é interpretado como um símbolo da profunda ligação do artista com a natureza e suas origens. “O Caçador” faz referência ao desenho na parte inferior do quadro, com uma cauda triangular, bigodes e que caça com a língua um inseto.

Figura 9 – Joan Miró, *The Hunter (Catalan Landscape)*, 1924



Fonte: Artchive (s.d.).²⁵

Ao que nos parece, quando diz que “sua expressão fontana se iniciava naquela mancha escura”, Barros se refere às linhas, pontos e manchas pretas que embasam a pintura de Miró. Como se as cores saltassem a partir deste ponto anterior. Desses elementos surge a iluminura: “O escuro o iluminava”.

No caso de Manoel, por mais que as cores não fossem utilizadas plasticamente em seus desenhos, a qualidade sensorial é atribuída à própria imaginação quando o poeta se encarrega de inventar cores em suas imagens-palavra: “Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do ponto de vista de uma borboleta. Ali até o meu fascínio era azul” (BARROS, 2013b, p. 55).

No documentário *Só dez por cento é mentira*, dirigido por Pedro Cezar, Barros comenta, sobre o Desenho Verbal: “É isso mesmo o que eu chamo de desenho verbal, né? Que você consegue colocar uma imagem na vista do leitor” (BARROS, 2008, 11min17s). Entendemos que o “Desenho Verbal” de que trata Manoel é como um processo criativo que engaja escritor e leitor, de forma que a consumação desse gesto é alcançada pela leitura, que substancia a construção das imagens por meio das palavras. Não se trata de processo artístico

²⁵ Disponível em: <https://www.artchive.com/artwork/catalan-landscape-the-hunter-joan-miro-1923-24/>. Acesso em: 09 fev. 2024.

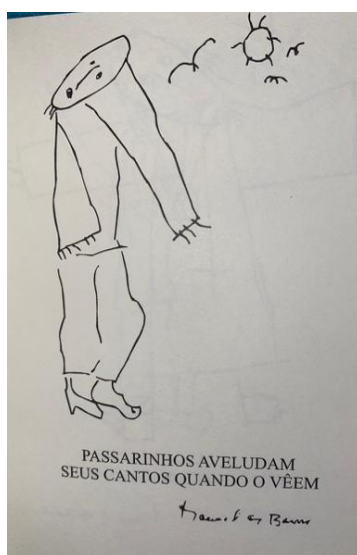
em que o leitor decide participar de forma consciente. Seu propósito está nas entrelinhas, percebidas como pequenos sinais que revelam a construção poética de si.

Em sua escrita, já compreendida e discutida anteriormente pelo teor autobiográfico, observamos a formação de Bernardo da Mata como um ser que incorpora a natureza em si. O personagem é apresentado em *O guardados de águas* (BARROS, 2009, p. 7, grifo nosso) da seguinte forma:

Esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento.
 Ele faz encurtamento de águas.
 Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros
 Até que as águas se ajoelhem
 Do tamanho de uma lagarta nos vidros.
 No falar com as águas rãs o exercitam. Tentou encolher o horizonte
 No olho de um inseto — e obteve! Prende o silêncio com fivela.
Até os caranguejos querem ele para chão.
 Viu as formigas carregando na estrada duas pernas de ocaso para dentro de um oco...
 E deixou.
 Essas formigas pensavam em seu olho.
 É homem percorrido de existências.
 Estão favoráveis a ele os camaleões.
 Espreado na tarde —
 Como a foz de um rio — Bernardo se inventa... Lugarejos cobertos de limo o
 imitam.
Passarinhos aveludam seus cantos quando o vêem.

Na semiosfera povoada pelo universo barriano, encontramos signos poéticos aptos a produzir sentidos infinitos. Os versos em destaque aparecem como títulos dos dois desenhos que mostram Bernardo junto aos pássaros, ao sol, aos bichos, como se vê abaixo:

Figura 10 – Passarinhos aveludam seus cantos quando o veem

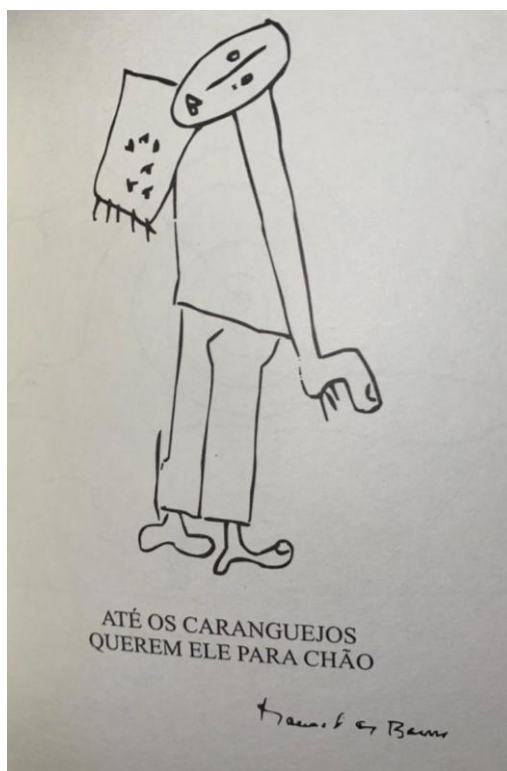


Fonte: Spíndola (2006).

Em diversas passagens de *Retrato do artista quando coisa* (2013e), percebemos que os códigos verbais se assemelham aos códigos das imagens, muito embora a única (e vital) conexão seja o próprio poeta e seu universo. Os desenhos não foram feitos para ilustrar poemas específicos, mas para aumentar o campo do imaginário.

Andava por lá um homem que fora desde
Criança comprometido para lata.
Andava entre rãs e borboletas.
Me impressionou a preferência das andorinhas por ele.
Era um sujeito esmolambado à feição de ser apenas um trapo.
Percebi que o homem sofria por dentro de uma enorme germinação de inércia.
Uma inércia que até contaminava o seu andar
E os seus trajos.
(BARROS, 2013e, p. 23, grifo nosso)

Figura 11 – Até os caranguejos querem ele para chão



Fonte: Spíndola (2006).

Na imagem acima, Bernardo é desenhado com um dos braços apontando para o chão, quase como se estivesse sendo puxado por algo (os caranguejos puxam o personagem porque o querem para chão? Querem-no sendo chão?).

A representação icônica – isto é, um signo que, segundo Peirce, representa um objeto ou ideia por meio de semelhança ou analogia – dos desenhos dos bonecos de Manoel e

das frases do poema que apresentam Bernardo fortalece a hipótese de que estas figuras se referem ao próprio personagem, ou o próprio Manoel em seu outro “eu” possível. A conexão entre os desenhos dos bonecos e a descrição do personagem Bernardo reforça a discussão sobre o autorretrato que será aprofundada no próximo capítulo.

Georges Didi-Huberman, em seu *livro O que vemos, o que nos olha* (1998), defende a ideia de que a imagem deve ser compreendida para além de sua condição de objeto artístico. Para ele, ela está presente em diferentes esferas da vida e tem múltiplos significados, podendo atuar como forma de representação do mundo que nos cerca.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 21).

Os estudos da imagem no Ocidente têm uma longa história que remonta à Antiguidade Clássica, quando a filosofia grega já se preocupava com questões relacionadas à representação visual e à natureza da visão. Neste contexto, encontramos em Platão um dos primeiros questionamentos, associando a imagem à aparência (em grego ‘eikon’) e fundamentando a discussão sobre como nos relacionamos com o mundo visível.

Platão acreditava que o mundo sensível, percebido por meio dos sentidos, era transitório, imperfeito e enganoso, e comparou o mundo sensível a uma caverna escura em sua famosa “Alegoria da Caverna”, em *A República*.

Agora imagine a nossa natureza, segundo o grau de educação que ela recebeu ou não, de acordo com o quadro que vou fazer. Imagine, pois, homens que vivem em uma morada subterrânea em forma de caverna. A entrada se abre para a luz em toda a largura da fachada. Os homens estão no interior desde a infância, acorrentados pelas pernas e pelo pescoço, de modo que não podem mudar de lugar nem voltar a cabeça para ver algo que não esteja diante deles. A luz lhes vem de um fogo que queima por trás deles, ao longe, no alto. Entre os prisioneiros e o fogo, há um caminho que sobe. Imagine que esse caminho é cortado por um pequeno muro, semelhante ao tapume que os exibidores de marionetes dispõem entre eles e o público, acima do qual manobram as marionetes e apresentam o espetáculo (PLATÃO, 2017, p. 315).

Nessa alegoria, as pessoas dentro da caverna veem apenas sombras das realidades verdadeiras que estão fora dela. As sombras representam o mundo das aparências, enquanto as realidades fora da caverna correspondem ao mundo das Ideias ou Formas. O mundo das Ideias, segundo Platão, era eterno, imutável e perfeito. As Ideias eram os modelos ou padrões para todas as coisas no mundo sensível. A verdade, para Platão, consistia em compreender essas Ideias, que eram a essência real das coisas. Ele acreditava que as imagens faziam parte do

mundo sensível e, portanto, não possuíam a capacidade de expressar a verdade sobre as coisas. A verdade, segundo ele, pertencia ao mundo das ideias, o que tornava necessário distinguir a aparência – imagem/ da essência – verdade (TAVARES, 2012, p. 9).

Neste sentido, o livro *Imagem, Cognição, Semiótica e Mídia* (2017), de Lúcia Santaella e Winfried Nöth, apresenta uma reflexão sobre como a linguagem visual e a linguagem verbal se complementam e se inter-relacionam em diferentes formas de comunicação, como é o caso da poesia. No capítulo “Palavra e Imagem”, os autores destacam que a poesia é uma forma privilegiada de explorar a relação entre palavra e imagem e sublinham que “a tal ponto a imagem está hoje introjetada na palavra poética que a mera menção do tema – palavra e imagem – parece conduzir o pensamento inexorável para a poesia” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 73).

É na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidade surpreendentes [...] A poesia trazia, desde suas origens, à flor da pele da linguagem, os labirínticos jogos de palavras, fragmentos de palavras, quase-palavras, fluxos e refluxos de vocábulos, forças de atração e repulsão do som, da letra e do sentido que constituem o campo magnético da poesia (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 72).

Segundo eles, a poesia é uma forma de comunicação que busca transcender os limites da linguagem comum, tal qual encontramos nos caminhos poéticos de Manoel de Barros, que cria novos sentidos, universos e realidades por meio das duas linguagens que escolheu e que aqui estamos discutindo – palavra e imagem –, indagando os atributos imagéticos que existem na própria palavra, assim como o seu oposto, o que a imagem tem em comum com a palavra. Nesta transposição, comunica-se ainda o que não há na imagem, mas que enxergamos pelas palavras, e igualmente o que não há nas palavras, mas que apreendemos a partir das imagens.

A intersecção que buscamos aproximar neste debate encontra-se justamente na fronteira destes dois textos culturais, aqui apresentados como *autobiografia e autorretrato*. No próximo tópico, discorreremos sobre o suporte utilizado por Barros para autorretratar/desenhar seus bonecos.

3.3 Os cadernos de rascunho de Manoel

O fazer artístico de Manoel é marcado também por seus “cadernos de rascunhos”. Segundo uma entrevista do poeta ao programa “Gente e expressão”²⁶ da Bruna Lombardi, o

²⁶ Disponível em: . Acesso em: 09 fev. 2024.

autor produziu artesanalmente mais de duzentos caderninhos que, embora variassem de tamanho, eram todos pequeninos, como o seu próprio apreço pelas miudezas.

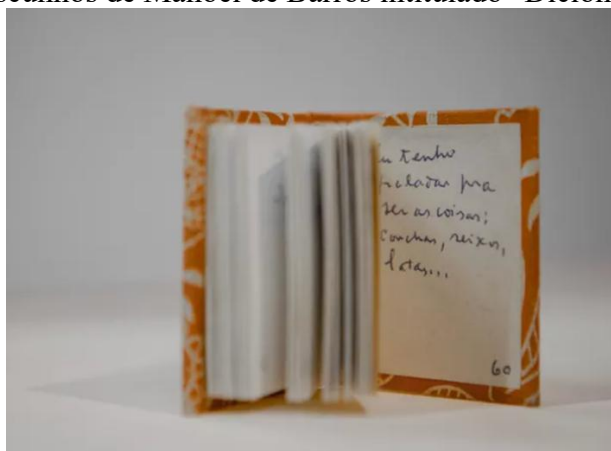
Figura 12 – Captura de tela extraída da entrevista de Manoel dada a Bruna Lombardi



Fonte: Acervo pessoal.

Em uma homenagem realizada pelo Itaú Cultural em 2019, seis deles foram expostos ao público. Um caderno em particular se destacou por ser do tamanho de um polegar. E, como o tamanho do suporte anuncia, a letrinha era miúda, torta, carregada de uma despreensão característica de seu ofício. O que conseguimos ler da fotografia abaixo é a frase: “Eu tenho palavra pra ser as coisas: conchas, peixes, latas...”.

Figura 13 – Caderno de rascunhos de Manoel de Barros intitulado “Dicionário de Passarinhos”



Fonte: Revista Casa e Jardim (2019).²⁷

²⁷ Disponível em: <https://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Arte/noticia/2019/02/rascunhos-desenhos-e-objetos-de-manoel-de-barros-sao-reunidos-em-exposicao.html>. Acesso em: 09 fev. 2024.

Mais uma vez, ao falar de si, do seu desejo *de ser* ou *do ser*, Manoel faz questão de evidenciar o que de mais profundo o retrata: as coisas. Na obra *Encontros*, Manoel (2010, p. 163) relata:

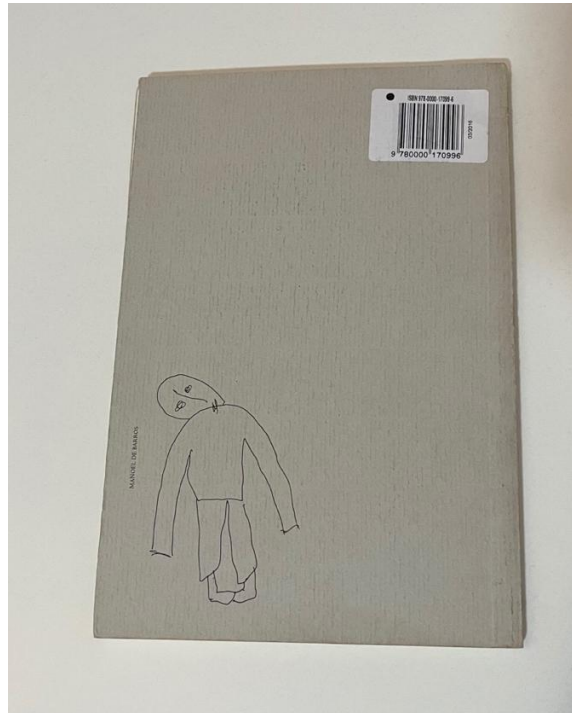
Acho que não sou planejado. Pode ser que siga uma voz inconsciente. Cumpro meus dias de trabalho, de leituras, de anotações, de invenções de versos solteiros – tudo em meus pequenos cadernos de rascunho. Chega uma hora acho que devo começar a armar os poemas. Cato os versos nos cadernos e vou fazendo as colagens. Juro que tenho muita inocência nisso. Não procuro novos patamares. Só quero me ser nos poemas. Sou tão endógeno que dá pena.

Ao ressaltar que “só quero me ser nos poemas”, Manoel deixa claro que em seu fazer artístico existe uma retratação ou autorretratação do seu eu idealizado. O poeta se utiliza da palavra endógeno para adjetivar o “estado de poesia” que ele interioriza ao ser atravessado por suas memórias, e o realiza com invenção/imaginação – palavra da imagem/imagem da palavra.

Sobre ser endógeno – ofício não só do “ser letral” do poeta, mas, sobretudo, do ser que pensa por imagens – podemos recorrer ao que Hans Belting (2007) discorreu sobre o conceito de imagens endógenas. Para ele, a distinção entre imagens endógenas e exógenas é crucial para compreendermos a complexa relação entre imagem e imaginário. Belting propõe que uma representação visual sensível, compartilhada a partir de um certo código escolhido na representação, corresponde a uma cadeia de imagens internas. Essas imagens não estão apenas presentes na mente do indivíduo que as interpreta, mas também na esfera da memória cultural. Para o autor, “as imagens endógenas são uma parte fundamental de como percebemos e interpretamos o mundo ao nosso redor. Elas nos ajudam a dar significado às imagens externas e a conectá-las ao nosso universo pessoal de significados” (BELTING, 2007, p. 44).

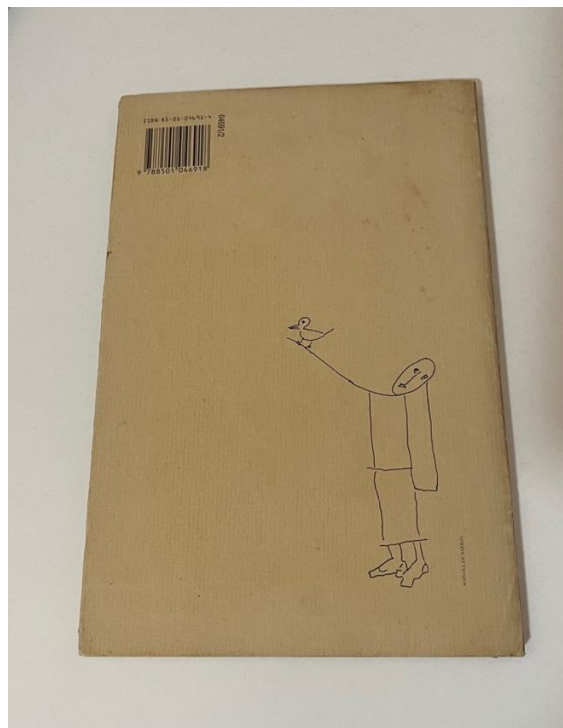
Nas publicações da editora Record, encontramos um desenho na contracapa de cada livro publicado. Até o momento atual da pesquisa, temos em mãos três obras dessa edição, publicadas em diferentes anos: *O guardador de águas* (2009), *Matéria de poesia* (2007) e *Livro sobre nada* (1996). Em todos eles, vemos a retratação de Bernardo da Mata com o mesmo estilo em que aparece nas demais publicações aqui discutidas – cabeça oval, postura torta, quase desengonçada, sem pescoço, sem cabelo. Em dois desses desenhos ele aparece ao lado de seres da natureza: um pássaro e uma estrela.

Figura 14 – Desenho de Manoel na contracapa do livro *O guardador de águas*



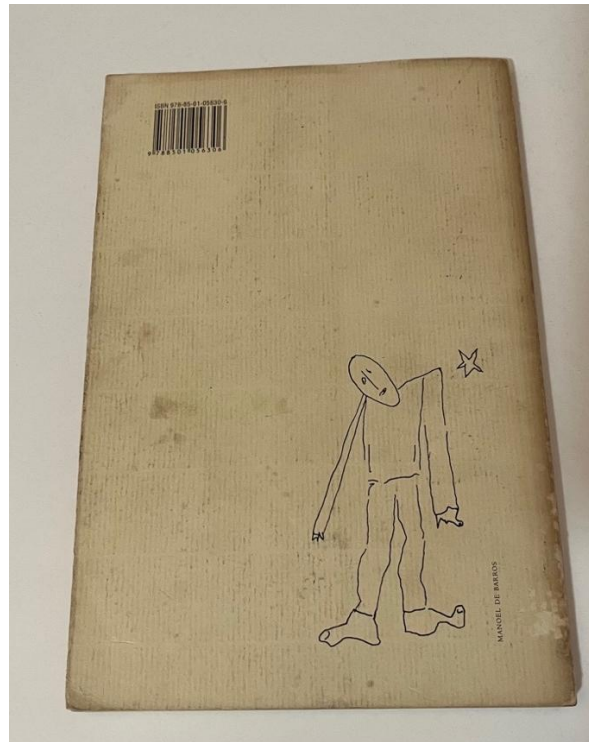
Fonte: Barros (2009).

Figura 15 – Desenho de Manoel na contracapa do livro *Livro sobre nada*



Fonte: Barros (1996).

Figura 16 – Desenho de Manoel na contracapa do livro *Matéria de poesia*



Fonte: Barros (2007).

A presença da imagem em Manoel é um artefato que aumenta a noção de palavra. Como num jogo de advinha para descobrir o que está oculto. Ou como um passe de mágica que captura a nossa atenção, mas que jamais entregará respostas. Os caminhos dedicados ao seu desejo de se autorretratar podem ser observados também no poema intitulado “Autorretrato”:

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
 não vi a hora.
 Isso faz tempo.
 Foi na beira de um rio.
 Depois eu já morri 14 vezes.
 Só falta a última.
 Escrevi 14 livros
 e deles estou livrado.
 São todos repetições do primeiro.
(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim.)
 Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.
 Em pensamento e palavras namorei noventa moças,
 mas pode que nove.
 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.
 Tenho uma confissão: noventa por cento do que
 escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira
 (BARROS, 2013b, p. 41, grifo nosso).

Há muitas maneiras de observar em seus escritos o que vemos em seus desenhos. O que propomos é sublinhar tais elementos imagéticos de sua escrita, mais especificamente no que concerne à sua relação com os seres de fronteira, que cambaleiam entre diversas semiosferas por meio da figura de seu alterego, Bernardo. É o que propomos no tópico a seguir.

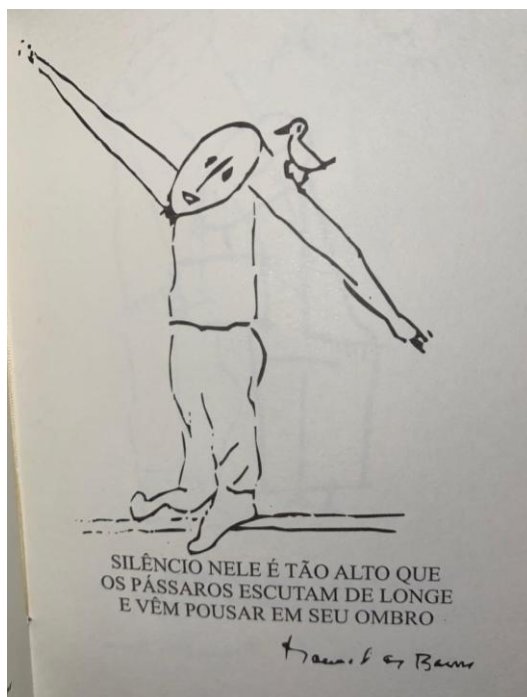
3.4 Natura/cultura: a representação dos *Outros*

Não se trata apenas do poeta e de seus personagens. Trata-se da busca por uma terceira margem, um outro, um fruidor que dá forma e contorno. Como a luz materializa uma fotografia. Uma margem em que ele pode fingir, mas não pode fugir de si. “E ainda que se mova o trem, tu não te moves de ti” – é o que também nos sussurra Hilda Hilst (2014, s.n.).

Ler e/ou ver Manoel de Barros em signos poéticos que o autorretratam nos ajuda a capturar o gesto simbólico que concretiza as traduções de distintas semioses. De acordo com Charles Sanders Peirce, signo é algo que representa ou aponta para outra coisa: “o signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Coloca-se no lugar desse objeto, não sob todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que tenho, por vezes, denominado o fundamento do *representamen*”. Caracterizado pela semelhança com seu objeto, tanto o autorretrato como a autobiografia podem ser compreendidas como formas de expressão que procuram representar algo.

Na busca pela compreensão do universo da visualidade de Barros, Pedro Spíndola, amigo íntimo de Manoel e apreciador de seus desenhos, organizou o livro *Celebração das coisas* a fim de amplificar este outro lado da produção do autor. A obra conta com 20 desenhos digitalizados, todos retirados de seus cadernos de rascunhos. Neles, Bernardo, que é “quase uma árvore”, aparece figurado, tracejado, rascunhado, esboçado, como quem está incompleto.

Figura 17 – Silêncio nele é tão alto que os pássaros escutam de longe e vem pousar em seu ombro



Fonte: Spindola (2006).

O poema na íntegra nos diz:

Bernardo é quase uma árvore
Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem
 de longe
E vêm pousar em seu ombro.
 Seu olho renova as tardes.
 Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho;
 1 abridor de amanhecer
 1 prego que farfalha
 1 encolhedor de rios - e 1 esticador de horizontes.
 (Bernardo consegue esticar o horizonte usando três
 Fios de teias de aranha. A coisa fica bem esticada.)
Bernardo desregula a natureza:
 Seu olho aumenta o poente.
(Pode um homem enriquecer a natureza com a sua
 Incompletude?)
 (BARROS, 2013c, p. 41, grifo nosso)

Para Manoel, Bernardo se faz árvore, uma *quase árvore*, para o pouso dos pássaros. Seus braços ramificam-se tais quais galhos, esticados, bem abertos. Bernardo está para o sossego do pouso. Sem estranhamento ou espanto, há algo de habitual no gesto figurado. Em *Retrato do artista quando coisa* (BARROS, 2013e), também observamos o eu-lírico manifestar em diversas passagens essa elevação do desejo *se ser* nas coisas:

Retrato do artista quando coisa: borboletas
 Já trocam as árvores por mim.

Insetos me desempenham.
Já posso amar as moscas como a mim mesmo. Os silêncios me praticam.

De tarde um dom de latas velhas se atraca em meu olho
Mas eu tenho predomínio por lírios.
Plantas desejam a minha boca para crescer por cima.

Sou livre para o desfrute das aves. Dou meiguice aos urubus.
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas.

Já enxergo o cheiro do sol.
(BARROS, 2013e, p. 7).

De acordo com Fraga (2014), este poema descortina os outros seres (ou seres fronteirios) evocados por Barros. “O ser artista representa os seres: borboletas, insetos, moscas, sapos e, similarmente a esses seres, a natureza se converte na figura humana. O artista, em forma de retrato, passa a ser árvore”. Para a autora, a árvore na obra de Manoel pode ser compreendida como símbolo de Bernardo da Mata. Os outros *eus* do poeta tanto podem ser a figura do andarilho como o próprio reflexo das coisas, dos objetos jogados no lixo e de outros seres desimportantes/desprezados.

Manoel utiliza-se da poética para retratar a duplicidade de seu eu alterego (ou vários eus). Os seres que reforçam o desejo de *ser outros* influenciam mimética e imagetivamente sua produção. Como tradutor nas fronteiras semióticas homem-bicho/natura-cultura, a retratação do poeta é como uma aparição turva, heterogênea, buliçosa e fluida.

Na obra *Diante de gaia: oito conferências sobre a natureza do antropoceno*, de Bruno Latour (2020), o autor discute a instabilidade da relação natureza/cultura. Em discordância com a visão tradicional que as coloca em categorias opostas, ele propõe uma compreensão da natureza e da cultura como inseparáveis e intrinsecamente entrelaçadas. Latour critica a dicotomia moderna estabelecida entre os pares, argumentando que essa separação é problemática, e propõe uma abordagem que reconhece a co-constituição da natureza e da cultura, ou seja, a forma como esses dois elementos se influencia mutuamente na formação das realidades socioambientais.

A dificuldade reside na própria expressão “relação com o mundo”, que supõe dois tipos de domínio, o da natureza e o da cultura, que são ao mesmo tempo distintos e impossíveis de separar por completo. Não tente definir apenas a natureza, porque você terá que definir também o termo “cultura” (o humano é o que escapa à natureza: um pouco, muito, apaixonadamente.); definir também “natureza” (o humano é o que não pode “escapar totalmente” das restrições da natureza). O que significa que não estamos lidando com domínios, mas com um e o mesmo conceito separado em duas partes que se encontram ligadas, por assim dizer, por um forte elástico. Na tradição ocidental, jamais se fala de um sem falar do outro: não há outra natureza senão esta definição da cultura, e não há outra cultura senão esta definição da natureza. Elas

nasceram juntas, tão inseparáveis quanto irmãos siameses que se abraçariam ou se golpeariam até sangrar sem deixar de pertencer ao mesmo tronco (LATOURE, 2020, p. 34).

As noções de natureza e cultura são construções sociais e discursivas moldadas por práticas humanas e interações coletivas. Latour enfatiza a importância de compreender a natureza como uma rede complexa de atores, sejam eles humanos ou não humanos, que estão constantemente interagindo e negociando entre si.

Figura 18 – Indígenas Yanomamis pelo fotógrafo Sebastião Salgado



Fonte: Revista eletrônica Amazônia do Cerrado (2024).²⁸

Na fotografia de Sebastião Salgado, vemos no Amazonas indígenas Yanomamis que, assim como os outros povos ameríndios, pensam o mundo sem contraposição humano/natureza. Neste sentido, Manoel, por meio de Bernardo, é íntimo da natureza como um pássaro é íntimo de uma árvore.

A noção de “animal” desempenha um papel fundamental no pensamento do filósofo Jacques Derrida. Em sua obra *O animal que logo sou* (DERRIDA, 2002), o escritor destaca que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia” (2002, p.22). Para ele, a relação entre humanos e animais, bem como a forma como os seres humanos se relacionam

²⁸ Disponível em: <https://amazonianocerrado.org.br/nas-entrelinhas-a-cosmovisao-da-floresta-e-o-fim-do-mundo>. Acesso em: 09 fev. 2024.

com a natureza, parte de uma concepção tradicional de que os seres humanos são seres superiores e separados dos animais.

O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele. E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo nu sob o olhar de um gato (DERRIDA, 2002, p. 28).

A metáfora de estar nu sob o olhar de um gato é usada para ilustrar a ideia de que somos/estamos constantemente observados por outros seres e que, por isso, estamos sempre expostos à alteridade absoluta. Estamos vulneráveis ao olhar do outro, o que nos leva a questionar nossas próprias identidades e nos confronta com a nossa própria animalidade. Olhar que nos leva ao limite abissal do humano, que desvela e situa uma perda (de si? do outro?).

Ao falar, em *O animal escrito* (MACIEL, 2008), sobre a persona bovina de Drummond, Maria Esther Maciel faz uma reflexão propícia ao que analisamos na poética de Manoel:

Entre ele e o humano predomina a ausência de uma linguagem comum, ausência esta que instaura uma distância mútua e uma radical diferença de um em relação ao outro. No entanto, tal distância/diferença não anula necessariamente aquilo que os aproxima e os coloca em relação também de afinidade. Falar sobre um animal ou assumir sua persona não deixa de ser também um gesto de espelhamento, de identificação com ele. Em outras palavras, o exercício da animalidade que nos habita (MACIEL, 2008, p. 67-68).

No coração do Pantanal, cercado pela natureza abundante, Manoel não nos fala das onças ou do gado de raça da fazenda. Ver a si como o andarilho Bernardo da Mata lhe proporcionou a experiência de não só admirar o ínfimo e de se aproximar das coisinhas do chão, mas de ser e se ver como tais coisas. A natureza está incorporada à poesia como Barros se incorpora a Bernardo. O que explica a criação de um *alter* que possui o dom de traduzir as habilidades dos pequenos bichos e coisas. Um verdadeiro espelhamento que pode ser observado em seus versos e desenhos.

[...] eu aprendi alguma coisa lendo. Mas onde eu aprendi mais foi na ignorância. A inocência da natureza humana ou vegetal ou mineral me ensinaram mais. Quem não conhece a inocência da natureza não se conhece. Não há filosofia nem metafísica nisso. O que sei, na verdade, vem das percepções infantis. Que não deixa de ser o ensino pela ignorância (BARROS, 2006 *apud* MARTINS, 2006, n.p.).

Bernardo atua como porta-voz de um mundo que não é habitual aos habitantes das metrópoles – o Pantanal, local ancestral, onde os seres miúdos e os animais reinam, compondo um particular bestiário. Sua identificação com essa terra é íntima e profunda. De acordo com

Cruz (2009, p. 90), “o Pantanal pode ser considerado como espelho do mundo que o engloba, o nenhum-lugar capaz de desvelar o conhecimento sobre o todo-lugar, devendo ser entrevisto como uma representação além do tempo e do espaço”.

Em sua trajetória literária, Barros incorpora os sinais de suas origens, como os elementos de um Pantanal intocado pela exploração humana. Quando o poeta menciona caracóis, rãs, pássaros, lagartos e árvores, ele reflete sobre suas memórias de infância em sua pura essência. Nesse espírito, a infância aparece como tema recorrente na poética de MB. Foi na busca por resgatar e celebrar a visão deslumbrada que as crianças têm da realidade que o poeta se debruçou sobre o encantamento desta fase do homem.

São diversas as discussões a respeito deste tema na literatura do poeta. Muitos associam sua obra à ideia de pureza e despreensão. Sobre o tema, a jornalista Bianca Romaneda nos aponta, em entrevista para o Itaú Cultural, o receio que tem em relação à tal abordagem. Para ela, Manoel trata a infância como “território de liberdade”, de sorte que somente um profundo conhecedor da palavra poderia “brincar” com ela da forma que ele faz²⁹. É esta liberdade autorizada pelo estatuto da arte que convoca palavras ou imagens em suas mais amplas plasticidades e sensorialidades, provocando o “desassossego” e “encantação” dos versos, dos desenhos ou do *ser*.

²⁹ Disponível em: <http://portale.icnetworks.org/secoes/videos/o-revolucionario-ato-de-desordenar-a-lingua-ocupacao-manoel-de-barros-2019>. Acesso em: 02 jan. 2023.

4 RETRATO QUASE APAGADO EM QUE SE PODE VER PERFEITAMENTE NADA

O que desabre o ser é ver e ver-se.
(Manoel de Barros – *O guardador de águas*)

4.1 Entre palavra e imagem: desenhos e poesia

Neste capítulo, o objetivo fundamental é observar diferentes abordagens de interpretação das imagens, tanto nos desenhos quanto na poesia, destacando o diálogo temático central sobre a figura de Bernardo da Mata e sua relação com os seres fronteiriços nas obras *O Guardador de águas* e *Celebração das coisas*. A abordagem combinada de imagem e palavra parte do princípio fundamental de que há semelhanças significativas entre poesia e desenhos na obra de Barros, especialmente no contexto da imagem metafórica, termo que discutiremos adiante.

Iniciaremos por investigar os “Passos para a transfiguração de Bernardo”, tópico dedicado aos desenhos do poeta. Nele, Manoel utiliza desenhos que assumem o papel de símbolos da infância ou de representações dela e a retratação de Bernardo. Dentro desse contexto, exploraremos a busca pela interseção entre o signo verbal e o não-verbal, com o objetivo de expandir as fronteiras intersemióticas.

Do ponto de vista dessas possibilidades de trocas, de intercâmbios que acontecem em vários níveis, em várias camadas, em vários estratos, buscamos compor um modo de compreensão ou interpretação desses processos, ou seja, seus mecanismos – sempre cientes de que outras interpretações são igualmente válidas ou complementares. Partimos da ideia nodal de que a tradução intersemiótica opera no confronto entre diferentes sistemas e, portanto, fora da univocidade de um código comum.

Antes, porém, de iniciar a discussão sobre o exame das imagens, trazemos aqui nosso encontro com Martha.

4.1.1 Uma conversa com Martha Barros

Na manhã da quarta-feira de 27 de setembro de 2023, recebi o retorno de Martha a um e-mail que escrevi no dia anterior para ela. Muito gentilmente, a artista que hoje tem os direitos sobre a obra de seu pai passou o seu telefone e escreveu: “é muito mais simples do que tudo isso”.

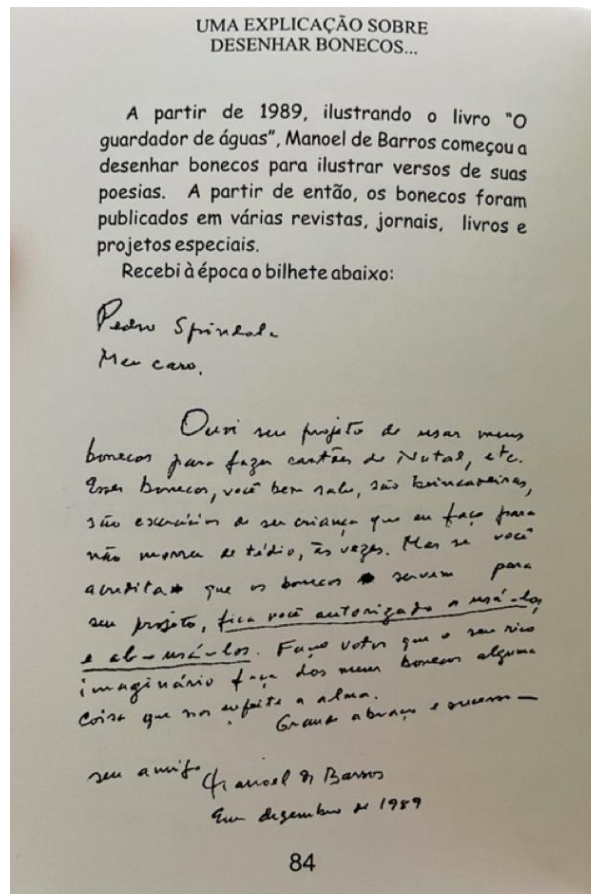
Um tanto trêmula com a oportunidade de conversar com Martha, nos falamos por cerca de 20 minutos. A artista inicia: “Existem mais de 100 teses escritas sobre Manoel, imagino

que você saiba”, no que respondi: “Sim, no entanto quase nada se fala sobre os desenhos”. Sem muitas delongas, Martha respondeu: “É muito mais simples. Manoel nunca gostou dos desenhos dele. Era uma brincadeira que ele fazia, ele não era desenhista, e como uma pessoa perfeccionista, a poesia dele era toda trabalhada, ele fazia isso de brincadeira.”. Perguntei, então, sobre os livros *O guardador de águas* e *Celebração das coisas*:

Quando foi o caso do Spíndola [Martha refere-se à obra *Celebração das coisas*], ele autorizou na brincadeira, porque era um livrinho de homenagem. E, no caso do *Guardador de Águas*, eram poucos desenhos, e a editora gostou. Mas, depois da publicação, ele não gostou do resultado, porque ficaram perguntando muito sobre os desenhos, e aí ele estava desvelando que não gostava muito porque estava tirando o véu da poesia dele.

A explicação sobre ser uma “brincadeira” também aparece em *Celebração das Coisas*, em uma troca de cartas em que Pedro Spíndola pede a Manoel a autorização para usar os desenhos para ilustrar alguns cartões: “Esses bonecos, você bem sabe, são brincadeiras. São exercícios de ser criança que eu faço para não morrer de tédio, às vezes”.

Figura 19 – Uma explicação sobre desenhar bonecos



Martha também reforça que “a arte, a pintura, a escrita e a poesia, principalmente, vêm da alma. É elaborada, mas o jorro principal não é racional, é intuitivo. Os desenhos eram um desabafo”. A arte carrega em si a capacidade de reinventar repetidamente o mundo, uma vez que incorpora a capacidade de expandir os horizontes da percepção humana, enriquecendo a existência com novos modos de vivenciar a vida. É o que nos ensina Manoel, mas também Vilém Flusser, ao dizer que os produtos da arte são esforços “para inventar novos meios de comunicar experiências não articuladas até então; para dizer o que não foi dito; para pronunciar o inefável” (FLUSSER, 2016, p. 25).

Ainda na conversa com Martha Barros, pergunto se todos os bonecos eram Bernardo. Martha responde:

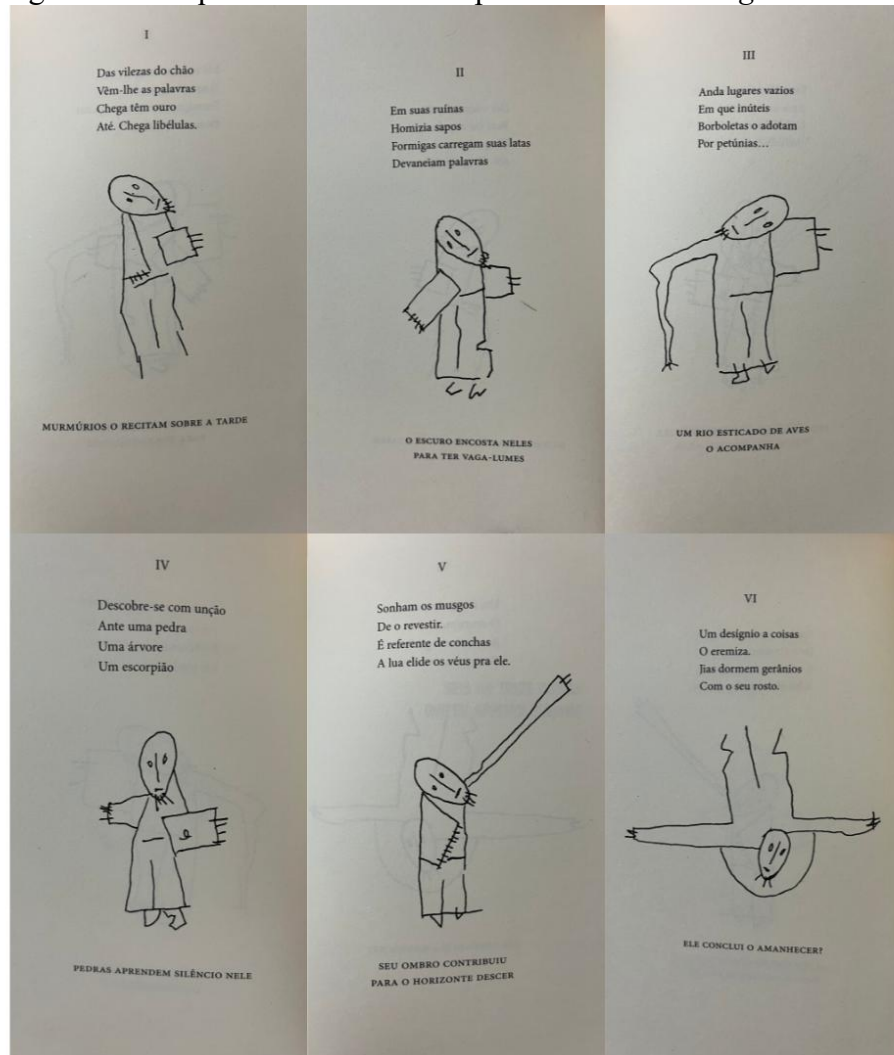
Não... ele nunca nomeou. Pode-se interpretar como quiser. Bernardo era um empregado na fazenda, um deficiente que tinha problema com a fala. Muito humilde, fazia qualquer coisa, ajudava, ficava ali olhando, ele era um deficiente. Então tinha esse lado da humildade, da bondade, e ele botou nome de Bernardo como se fosse o alterego dele, que é um lado muito humano, muito bom.

Apesar da não confirmação de quem seria a personagem desenhada – se o Bernardo “real”, empregado da fazenda; se um “amigo” imaginado, nascido do bulbo da natureza pantaneira; se um alterego confesso ou um rebento criativo e intuitivo não nomeado (ou todas essas possibilidades), nos atrevemos, neste trabalho, a interpretar esses bonecos, essas “brincadeiras”. Tarefa ingrata (que nos parece também pouco afeita às normas acadêmicas).

Martha finaliza nossa conversa com uma lição: “Ele [Manoel] era da brincadeira, então você não vai compreender as coisas facilmente. Acho que o mundo é que leva a sério, mas a poesia é pra você comemorar, sonhar, se deleitar, ver o mundo de uma maneira melhor. Haja memória!”.

4.2 Passos para a transfiguração de Bernardo

Figura 20 – Sequência dos desenhos presentes na obra *O guardador de águas*



Fonte: Barros (2017).

Ao dar voz ao personagem Bernardo na obra *O guardador de águas* (1989), Manoel nos coloca diante de um caminho de descobertas que se revelam a cada verso. Andando por desvios, Bernardo escapa silencioso como águas paradas sempre que tentamos compreendê-lo. Fluido e inquietante, Manoel de Barros duplica-se e cede a palavra ao seu alterego em uma obra em que Bernardo nos apresenta a fala primitiva da natureza. A voz das coisas ínfimas e fronteiriças. *Dos viventes do ermo.*

Um percurso poético nos é apresentado nos desenhos que sequeciam “A transfiguração de Bernardo”. Formado por um conjunto de seis imagens e seis pequenos poemas, reconhecemos a figura do andarilho conforme já o apresentamos nos capítulos

anteriores. As linhas tortas e rudimentares como um desenho infantil marcam o estilo que caracteriza os desenhos de Manoel.

Ao olhar rapidamente um dos desenhos de Barros antes de saber quem é o autor, podemos pensar que se trata do desenho de uma criança. As linhas que formatam os bonecos se assemelham às de um desenho infantil, em que a estética e a ordem não são prioridades – o que conta é a expressão, que parece emergir dos traços de forma autônoma, sem se apegar a um formato previamente idealizado. O sentido de um desenho infantil muitas vezes não é nítido, mas carrega signos que podem revelar seu íntimo. Os desenhos de Barros, muito embora feitos pelo poeta em sua fase mais madura, compactua com o universo que ele inventou para sua obra. O tema da infância marca cada inscrição de seu lápis em um papel, seja em poesia, seja nos desenhos.

No desenho do poema I, o andarilho, que sempre aparece sem pescoço e muitas vezes sem chão, também está sem os pés, como quem anuncia a sua própria incompletude. As vestimentas que se repetem nos seis desenhos assemelham-se a trapos ou roupas remendadas, assim como se vestem os andarilhos. Sobre as vestes, encontramos, em *Retrato do artista quando coisa* (2022), um poema em que Manoel descreve Bernardo como um sujeito afeiçoado a ser trapo, o que pactua os signos que vemos nos desenhos aos que lemos nas palavras:

Havia no lugar um escorrer azul de água sobre as pedras do córrego.
 (Um escorrimento lírico.)
 Andava por lá um homem que fora desde criança comprometido para lata.
 Andava entre rãs e borboletas.
 Me impressionou a preferência das andorinhas por ele.
 Era um sujeito esmolambado à feição de ser apenas uma coisa.
Era um sujeito esmolambado à feição de ser apenas um trapo.
 Percebi que o homem sofria por dentro de uma enorme germinação de inércia.
Uma inércia que até contaminava o seu andar e os seus trajos
 (BARROS, 2022, p.35, grifo nosso)

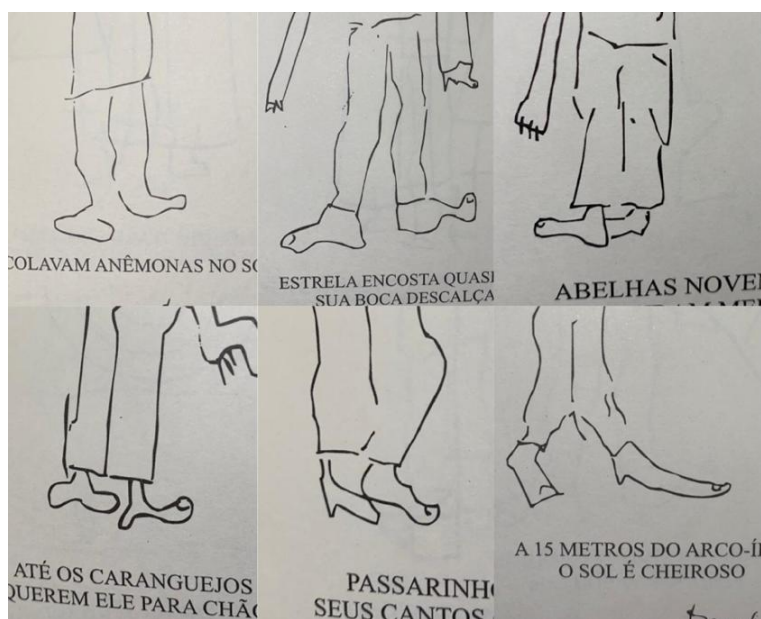
Na imagem II, os pés aparecem aparentemente tortos, como se ele estivesse de costas, olhando para trás – o que nos remete ao Curupira, figura lendária da mitologia brasileira, especialmente popular na região amazônica. Segundo Costa Neto; Santos-Fita; Aguiar (2023), a palavra “curupira” tem origem etimológica do vocábulo tupi-guarani *kuru'pir*, que significa “corpo coberto de pústulas”. Mas, atualmente, entende-se que ‘curu’ seria uma contração de ‘curumim’, referindo-se a ‘menino’ ou ‘criança’, e ‘pira’ significaria ‘corpo’, de modo que curupira apontaria para algo como ‘corpo de menino’. Também William Hoefle (2009), em sua pesquisa sobre as encantarias da Amazônia, nos diz:

Curupira (às vezes chamada de caipora) é o espírito da floresta mais conhecido. É considerado o “chefe da floresta” ou a “mãe da floresta” e como tal feminina. [...]

Seus pés são para trás e na Amazônia Ocidental ela tem um pequeno rabo. Curupira não tem capacidade de fala e só faz sons guturais. Assim sendo, ela apenas tem uma “semelhança humana” e como tal ocupa uma posição intermediária entre gente e animais (HOEFLE, 2009, p. 78, grifo nosso).

Neste ponto, trazemos para diálogo uma nova proposta de observar as imagens de Bernardo. Ao vê-las separadamente, folha a folha, como dispostas no livro, percebemos os seus significados independentes, desassociados dos outros desenhos. No entanto, ganham uma nova camada de sensações e interpretações quando observadas em conjunto com as outras imagens em uma mesma prancha. Georges Didi-Huberman (2018, p. 268) emprega a expressão "constelação de imagens" para descrever as imagens presentes nas pranchas de Aby Warburg³⁰ e, mesmo sem utilizá-las como proposta metodológica neste trabalho, percebemos que a ideia de unir recortes dos desenhos de Barros nos proporciona uma renovação simbólica e sensorial. Como *ver, rever e transver*³¹.

Figura 21 – Prancha 1: Recorte de alguns dos pés de Bernardo desenhados por Manoel



Fonte: Barros (2017).

³⁰ Aby Warburg foi um historiador da arte alemão do século XX, famoso por seus estudos em teoria das imagens e análise sobre como símbolos e ideias são transmitidos ao longo do tempo. Ficou conhecido por seu projeto chamado “Atlas Mnemosyne”, no qual organizava imagens e fotografias em painéis visuais para mapear conexões e associações entre conceitos, temas e símbolos na história da arte e da cultura. Esse projeto influenciou e influencia diversos estudiosos na área da história da arte e da cultura visual. No Imago – laboratório de estudos de estética e imagem (Disponível em: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/34974>), do PPGcom da Universidade Federal do Ceará, temos discutido as propostas de Warburg para o estudo das imagens.

³¹ O trecho faz referência à frase de Manoel: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”, presente em *O livro sobre nada* (2007).

Na imagem acima, comparamos os pés de alguns desenhos de Bernardo. No Curupira, os pés virados confundem e despistam aqueles que tentem encontrá-lo na floresta, pois deixam pegadas que apontam em direções opostas, tornando-o invisível e inalcançável aos que o perseguem. No entanto, as figuras a que MB recorre em sua obra são os loucos e andarilhos. “Perambulam num mundo às avessas, vivendo numa espécie de terceira margem”, como diria Adalberto Müller na orelha do livro *Matéria de poesia* (2007). O andar de Bernardo também é enfatizado em outros escritos de Manoel.

O ANDARILHO

Eu já disse quem sou Ele.

Meu desnome é Andaleço.

Andando devagar eu atraso o final do dia.

Caminho por beiras de rios conchosos.

Para as crianças da estrada eu sou o Homem do Saco. Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.

(Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)

Não tenho pretensões de conquistar a inglória perfeita. Os loucos me interpretam.

A minha direção é a pessoa do vento.

Meus rumos não têm termômetro.

De tarde arborizo pássaros.

De noite os sapos me pulam.

Não tenho carne de água.

Eu pertenco de andar atoamente.

Não tive estudamento de tomos.

Só conheço as ciências que analfabetam.

Todas as coisas têm ser?

Sou um sujeito remoto.

Aromas de jacintos me infinitam.

E estes ermos me somam.

(BARROS, 1996, p. 85, grifo nosso).

Na já mencionada entrevista que Manoel deu a Bruna Lombardi, o poeta relata: “Minha palavra é arrojada. Vai me descobrindo devagar. Mas o que ela descobre do fundo mesmo é o tímido. É o ser do contraditório. É o homem que anda pra trás, de costas pra realidade”. Isso fortalece o que vemos em seu desenho. O poeta fala de si e desenha seu alterego da maneira que se vê.

V.

Quando eu nasci

o silêncio foi aumentado.

Meu pai sempre entendeu

Que eu era torto

Mas sempre me aprumou.

Passei anos me procurando por lugares nenhuns. Até que não me achei — e fui salvo.

Às vezes caminhava como se fosse um bulbo

(BARROS, 2013a, p.14, grifo nosso).

No poema acima, a palavra “torto”, quando interpretada em seu sentido figurado, nos aponta ao ser que nasceu desajustado às convenções social e culturalmente aceitáveis, como os loucos, andarilhos e poetas. Caminhar como um “bulbo” pode remeter a um linguajar interiorano de uso comum, como quem reinventa a palavra “bobo”. Mas bulbo, na botânica, diz respeito a estruturas vegetais como a da cebola ou da tulipa. Os bulbos ficam enterrados e garantem a renovação da planta. O bulbo – assim como os que andam em círculos e tem o vento por direção (“A minha direção é a pessoa do vento”, diz no poema “Andarilho”), ou que caminham atoamente (“Eu pertenço de andar atoamente”, continua o verso) – é cíclico, o que garante sua renovação. Alguns dias depois de enterrado, dos bulbos voltam a crescer raízes e folhagens. Pés de bulbo, homem-planta, pés que se enterram e desenterram garantindo a renovação da vida, pés de poesia.

No desenho III, percebemos que a mão direita de Bernardo se estica e aponta para o chão, encurvada como uma bengala. Ao digitar a palavra “chão” no campo de busca do PDF de sua obra *Poesia completa* (2010), aparecem 491 ocorrências do vocábulo. Além disso, em sua obra *Gramática expositiva do chão* (1969), Barros desafia a racionalidade do mundo moderno ao evocar a imagem da palavra para confrontar o utilitarismo das coisas. Aos poucos, a imagem do andarilho vai se conectando ao poema à medida em que unimos os códigos verbais aos códigos da imagem.

Na figura IV, Bernardo fita o leitor a ponto de sua cabeça parecer ereta, firme, ao passo que os olhos surgem com formato circular, bem abertos. No braço, um rabisco anuncia que Bernardo está a carregar algo. Estaria ele ensinando o silêncio a uma pedra? O tema do silêncio na obra de MB é amplamente discutido e, como vimos no capítulo 2, Bernardo não só ouve o silêncio como *é o próprio silêncio*. “Não tem altura o silêncio das pedras” (BARROS, 2016, p. 18).

O que ele era, esse cara

Tinha vindo de coisas que ele ajuntava nos bolsos — por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos de guardar moscas, selos, freios enferrujados etc.

Coisas

Que ele apanhava nas ruínas e nos montes de borra de mate (nos montes de borra de mate crescem abobreiras debaixo das abobreiras sapatos e pregos engordam...) De forma que recolhia coisas de nada, nadeiras, falas de tontos, libélulas — coisas

Que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos retratos.

Até que de noite pôs uma pedra na cabeça e foi embora.

Estrelas passavam leite nas pedras que carregava.

Vagou transpedregoso anos.

Se soube que atravessou Paris de urina presa.

Estudou anacoreto.

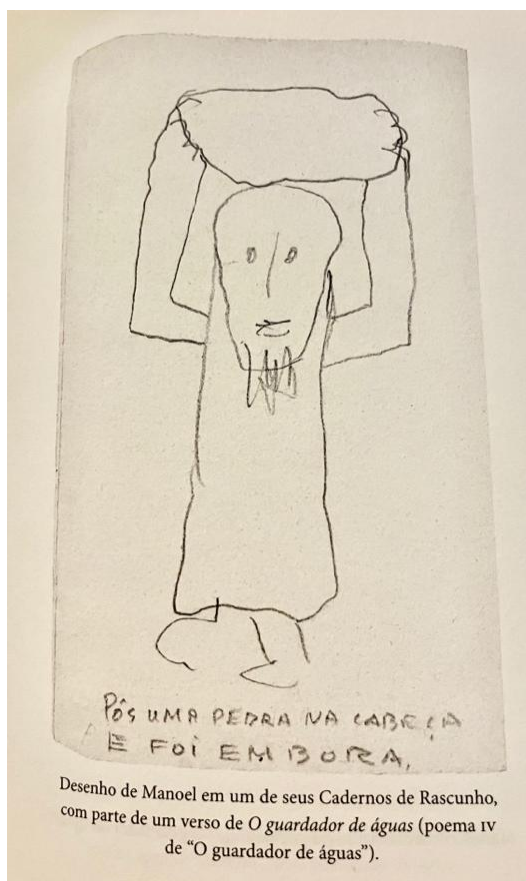
Afez-se com as estradas e o cheiro de ouro dos escaravelhos.

Um dia chegou em casa árvore.

Deitou-se na raiz do muro, do mesmo jeito que um rio fizesse para estar encostado em alguma pedra.
 Boca não abriu mais?
 Arbora em paredes podres
 (BARROS, 2017, p.18, grifo nosso).

A figura abaixo (Conferir Figura 22) foi retirada do apêndice de *O guardador de águas*, edição da Alfaguara, em que Martha Barros disponibilizou uma fotografia escaneada de um dos desenhos de Bernardo. Como a imagem não passou por um processo de vetorização³², podemos ver com mais nitidez os detalhes de sua produção, como a textura do papel e a escolha pelo uso de lápis – detalhes estes que não percebemos nos desenhos publicados nos livros *O guardador de águas* e *Celebração das coisas*, por exemplo. Na imagem também localizamos um trecho do poema acima ilustrado pela figura de Bernardo com uma pedra na cabeça.

Figura 22 – Pôs uma pedra na cabeça e foi embora



Fonte: Apêndice de *O guardador de águas* (BARROS, 2017).

³² A vetorização ocorre quando uma imagem rasterizada é convertida em uma imagem vetorial. Isso é feito através de programas ou softwares especializados que reconhecem padrões na imagem baseada em pixels e os convertem em formas vetoriais. Esse método é útil em diversos campos, como design gráfico, ilustrações, criação tipográfica etc., pois permite a criação de imagens escaláveis sem perda de qualidade.

Continuando a análise dos desenhos de *O guardador de águas*, na figura V, o boneco aparece com o braço esquerdo esticado, alongado para o alto, como quem “contribuiu para o horizonte descer”, como diz o trecho que o acompanha. Na derradeira imagem, Bernardo convida o leitor para a sua despedida. Seu último adeus, como já observamos na página 25. De acordo com Rosidelma Fraga:

Bernardo tem um marco de abandono e de alguém que está insano, ao ponto de não saber o lugar para onde vai. Ele é carregado pelas formigas em seu devaneio de palavras, para que o escuro ilumine os vaga-lumes. O verso O ESCURO ENCOSTA NELES PARA TER VAGA-LUMES, se acoplado aos versos anteriores, permite-se provar a loucura de Bernardo. Sua fala, inclusive, produz o estranhamento peculiar do discurso infantil e dos loucos, a fim de formar o absurdo poético que vai além da simples metáfora (FRAGA, p. 181, 2014).

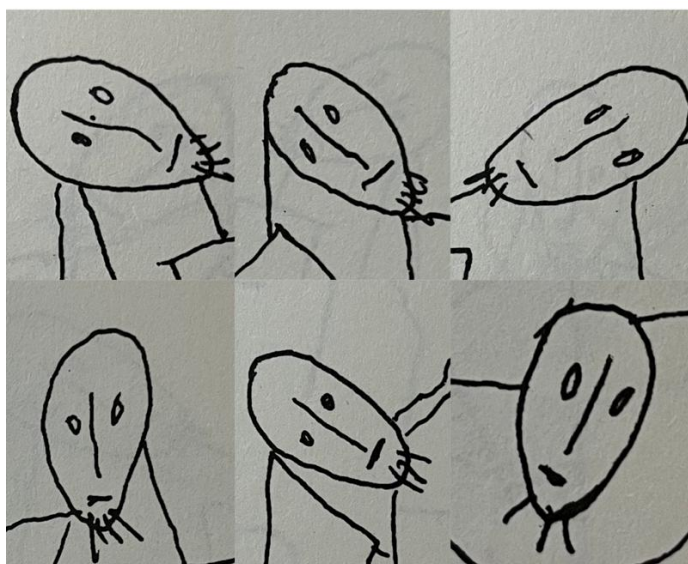
Tim Ingold, em seu livro *Linhas - uma breve história* (2016), afirma que o psicólogo russo Lev Vygotsky, em seus estudos sobre o desenvolvimento infantil inicial, se preocupou em entender os caminhos entre a escrita e o desenho das crianças. Ele “entendeu que os primeiros desenhos de criança são meramente os traços de gestos dêiticos, feitos por uma mão que por acaso está segurando uma ferramenta de inscrição”. Mas, em certo momento, a criança identifica que a marca que ela registra no papel é a representação de algo e que este algo tem um nome (INGOLD, 2022, p. 151).

Bernardo eclode nos escritos de Manoel e alcança o voo das palavras que, em relações homológicas, se assemelham aos desenhos. Segundo Rosidelma Fraga (2014, p. 171), a escrita de Barros é “representativa, icônica, metafórica, sinestésica e plástica”. Como, por exemplo, nos versos: “tentou encolher o horizonte no olho de um inseto – e obteve! / Prende o silêncio com fivela” (BARROS, 2009, p. 10). Guardador das águas que era, o silêncio de Bernardo professa a comunhão entre homem/natureza em uma semiose infinita de possibilidades que o ser só alcança na poesia. Como o próprio poeta nos diz em *Menino do mato*: “Eu gosto do absurdo divino das imagens” (BARROS, 2010c, p. 22). Escrever absurdez seria próprio de Bernardo, que “não sabia nem o nome das letras de uma palavra, mas soletrava rãs melhor que mim” (BARROS, 2010, p. 12).

Enquanto pesquisadora, me inquieto ao tentar compreender ou desvendar as imagens de Bernardo. Sinto que nem na imagem da palavra e nem nos desenhos essa seja uma tarefa alcançável. E não me atrevo. Para mim, Bernardo tem um quê de figura mitológica. Um ser híbrido – meio gente, meio coisa. Meio bicho, meio humano. Que leva consigo o mistério do silêncio. Da mata. Das coisas que não têm voz, nem nome, nem utilidade. Compactuo do sentimento de Manoel ao dizer que “a ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá

mas não pode medir seus encantos [...] Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar: divinare” (BARROS, 2007, p. 53). Na figura abaixo, ressaltamos e ampliamos o rosto dos desenhos.

Figura 23 – Prancha 2: Sequência de rostos dos desenhos de *O guardador de águas*



Fonte: Barros (2017).

O rosto de Bernardo não seria só um rabisco infantil feito a lápis. Tem-se o retrato do artista *quando outro*, quando olha, quando cala, *quando coisa*. Um rosto desconcertante feito de matéria de poesia: “Um homem pegava, para fazer seu retrato, pedaços de tábua, conchas, sementes de cobra” (BARROS, 2007, p. 68). Um retrato que se repete, mas que nunca é igual, pois silencioso.

RETRATO

Quando menino encompridava rios.
Andava devagar e escuro — meio formado em silêncio.
Queria ser a voz em que uma pedra fale. Paisagens vadiavam no seu olho.
Seus cantos eram cheios de nascentes. Pregava-se nas coisas quanto aromas.
(BARROS, 2013a, p. 33).

Um retrato do rosto de Bernardo. Um autorretrato do rosto de Manoel. Um rosto que não desvia o olhar, que fita o observador, que evoca o mistério, os segredos, as coisas ditas e as coisas não ditas. Convoca bicho, céu, rios e terras. Todos os seres importam. Todos dão feitiço às palavras. Tudo cabe em Bernardo, menos a *sensatez e a boa razão das coisas*.³³

³³ Referência ao trecho: “Só não desejo cair em sensatez. Não quero a boa razão das coisas. Quero o feitiço das palavras” (BARROS, 2022, p. 55).

Hans Belting (2015), em sua obra *Faces: a história do rosto*, argumenta que o rosto está intrinsecamente ligado à cultura. Sua natureza é ambígua, pois abrange tanto a exposição e a revelação quanto o ocultamento e o engano. Essa relação complexa entre o que se revela e o que se esconde, entre a presença e a ausência, é constitutiva à própria natureza da imagem. Como destaca, “o rosto pertence a alguém que, sem rosto, não podemos conhecer” (BELTING, 2015, p. 40 *apud* REINALDO, 2019).

Figura 24 – Prancha 3: Os rostos de Bernardo nos desenhos de *O guardador de águas e Celebração das coisas*



Fonte: Barros (2017).

Em sua proposta fenomenológica, Peirce afirma que a categoria da *primeiridade* faz referência à experiência imediata e não mediada das qualidades e sensações puras. Nelas, não há interpretação ou análise, apenas a pura experiência sensorial e qualitativa. Sob consideração de tais características imediatas, temos as qualidades visuais, núcleos, formas e elementos que compõem uma imagem. Na figura 23, percebemos os rostos em formato oval, nariz alongado, um pouco de barba algumas vezes e a ausência de cabelos, orelhas e sobrancelhas. A inquietude de alguém que fita seus olhos nos olhos sem dizer coisa nenhuma.

Como o que primeiro se vê, o rosto nos desenhos de Bernardo é um convite ao leitor a perceber também a passagem do tempo, mesmo que não cronologicamente, como é próprio

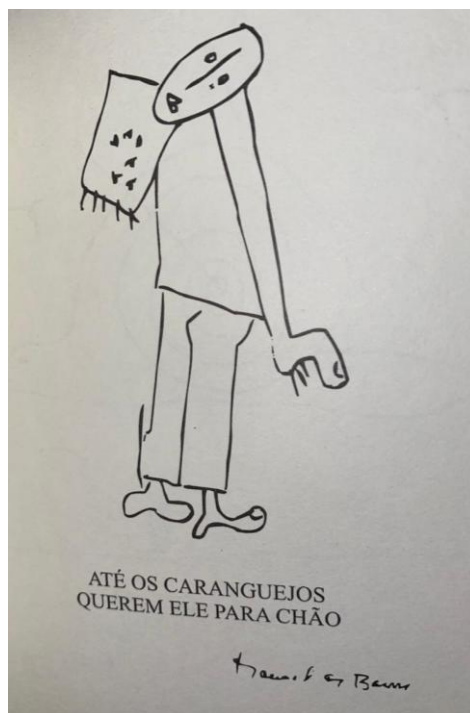
do fazer artístico de Manoel, já que em algumas figuras ele aparece com barba e cabelo e em outras, não. No próximo tópico, observaremos alguns desenhos selecionados da obra *Celebração das coisas* (2006).

4.3 Celebração das coisas

As imagens escolhidas da obra *Celebração das Coisas* são: “Eu vi um êxtase no cisco”; “Abelhas novembras murmuram meu olho; e “Até os caranguejos querem ele pra chão”. Nesta obra, os desenhos são livres no sentido de não estarem incorporados em uma obra de Manoel. Como vimos no capítulo anterior, Spíndola fez um apanhado de imagens e as catalogou neste livro que homenageia os 90 anos do poeta.

O ponto de atenção inicial dessa análise é observar a relação entre as imagens com os títulos incorporados na obra *O guardador de águas* (1989) e *Concerto a céu aberto para solos de aves* (1991).

Figura 25 – Até os caranguejos querem ele para chão



Fonte: Spíndola (2006).

Na figura acima, Bernardo se apresenta como se estivesse apresentando também as coisas que carrega em seu braço direito. Seis pequenos rabiscos anunciam algo que o andarilho leva consigo. O outro braço, por sua vez, aparece esticado, e um grande dedo aponta para o chão. Ao mesmo tempo, conectando à frase que acompanha o desenho, podemos imaginar que o braço estaria mimetizando a pata de um caranguejo, como uma espécie de pinça. Os pés, mais uma vez, aparecem tortos. Pés de bulbo? Como quem anda de lado, como quem anda pra trás. Assim como fazem os loucos. Os curupiras. E os caranguejos.

Sobre os atos miméticos, Gabriela Reinaldo (2016) nos lembra que a mimese não é um ato passivo. Para a autora, o homem não apenas copia, mas inventa o mundo, uma vez que existe uma escolha do que deve e do que não deve ser copiado:

A imitação, ao criar referencialidades, produz também zonas de conforto, de hábitos. E hábitos nada mais são do que a repetição ou cópia de gestos, formas de pensar e de se comportar que se constituem de modo a imprimir um sentido, uma coerência, uma ordenação para o caos dos fenômenos da vida. [...] Não há uma cópia perfeita. Quando imitamos algo ou alguém, nos relacionamos e constituímos vínculos e fazemos descobertas sobre o imitado – ato que tem consequências íntimas: uma porta se abre revelando-nos algo sobre nós mesmos (REINALDO, 2016, p. 54).

É o que supomos sobre Manoel e Bernardo a partir das observações até aqui apresentadas. O poeta que se autobiografa e escreve de si a partir de um outro que é exatamente o que deseja ser. Seu *outro eu*. No apêndice presente da obra *Retrato do artista quando coisa*, encontramos uma entrevista de Manoel a Gêza Maria no jornal *O Popular*, em ocasião do lançamento do livro: “Confesso que o meu *Retrato* é um pouco meu desejo de sagrar as ternuras com que Bernardo trata as moscas e os sapos. Seria o meu ser a chegar em estado de coisa, em estado de poesia” (BARROS, 2022, p.92, grifo nosso).

O que seriam as *coisas*? Sob a ótica do materialismo, as entidades são formadas por matéria. Tudo o que está presente no universo é construído a partir de partículas elementares ou substâncias materiais. Nesse contexto, as “coisas” são identificadas como objetos de natureza material. Já o nominalismo argumenta que “coisas” são meros rótulos ou nomes que atribuímos a conjuntos de objetos com características semelhantes. Bianca Ramoneda, em sua declaração ao Itaú Cultural³⁴, nos diz: “Se as coisas existem porque elas são nomeadas, e você as renomeia, desordenando a língua a partir dos princípios da ordem, a partir da ordem que a língua tem, você não tem como desordenar sem conhecer os princípios da ordem”.

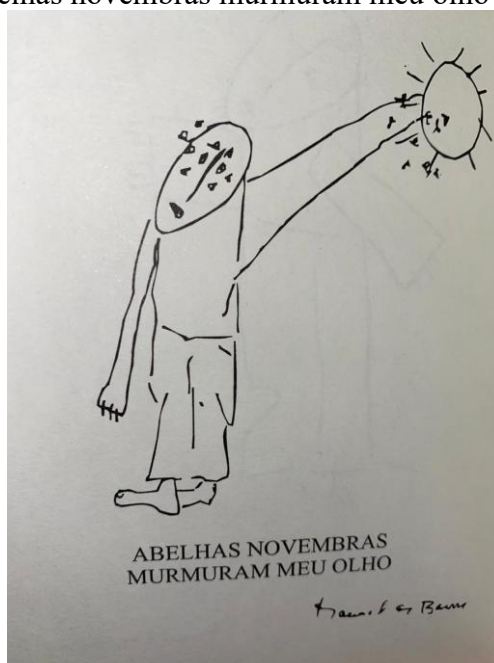
³⁴ Fonte: O revolucionário ato de desordenar a língua – Ocupação Manoel de Barros (2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rsdOopCJE28&t=8s>. Acesso em: 09 fev. 2024.

Ao sugerir “Celebração das coisas” para intitular a obra/homenagem de Pedro Spíndola, Manoel escreveu: “Para o poeta Rilke, falar é celebrar, e celebrar é glorificar. Coisa, para ele também, no dizer de Maurice Blanchot, é mais que coisa. É ser coisa. É o ser-coisa que eu desejaria celebrar, seguindo o conselho desse grande poeta”. Em seguida, Manoel transcreve o trecho:

Oh, diz-me, poeta, o que tu fazes. Eu celebro.
 Mas o mortal e o monstruoso,
 Como suporta e o acolhes! Eu celebro.
 Mas o sem nome, o anônimo
 Como, poeta, o invocas, porém? Eu celebro.
 Onde adquires o direito de ser verdadeiro
 em todas as roupagens, sob todas as máscaras? Eu celebro.
 E como o silêncio te conhece e o furor
 assim como a estrela e a tempestade? Porque celebro.
 (RILKE, s.d. *apud* SPÍNDOLA, 2006, p.12).

Na figura abaixo (Conferir Figura 26), percebemos a celebração do encontro com outro. Bernardo, como vimos no capítulo 2, não só se afeiçoa à natureza como também a constitui. Como um feiticeiro, um mago, um mito, ele faz mutação com o sol e, na extremidade do seu braço, ambos se completam. As abelhas não o assustam, mas o sossegam. “Bernardo desregula a natureza” (BARROS, 2013c, p. 41).

Figura 26 – Abelhas novembras murmuras meu olho



Fonte: Spíndola (2006).

As abelhas desempenham um papel vital no ciclo de vida de muitas plantas, ao facilitar a polinização e a reprodução. Elas têm um impacto significativo na ecologia e

biodiversidade dos ecossistemas onde estão presentes. Como podemos ver na imagem, uma espécie de polinização é feita em Bernardo. O sol também se articula ao ciclo como se concluísse a fotossíntese e revigorasse a existência de Bernardo como ser-planta.

Ponho por caso um tonto.
Um que a natureza progredisse para árvore.
 Um que vadiasse de ave como as
 pedras vadiam de orvalho.
Um que soubesse de flor
como as abelhas sabem.
 Isso isso!
 Ele era um tonto que quisesse
 adquirir uma linguagem de rã.
 Para se escrever em rã
 (BARROS, 2013c, p. 27, grifo nosso).

Para pensar essa relação entre natureza e cultura, dialogamos aqui com o biólogo estoniano Jakob von Uexküll, um dos pioneiros na etologia, que concebeu o conceito de “Umwelt”. Segundo Uexküll, o *umwelt* é o auto-mundo ou mundo subjetivo de cada organismo. Para ele, cada organismo, humano ou não, habita um mundo perceptual e subjetivo próprio. Este princípio pressupõe que a realidade é apreendida de forma individual, variando conforme as capacidades sensoriais, necessidades e experiências inerentes ao organismo em questão.

De acordo com Jorge Vieira, semiótico e pesquisador em filosofia e metafísica, o “Umwelt é a interface conectando uma realidade objetiva com um sistema cognitivo, também real” (VIEIRA, 2007, p. 101), mas que também pode ser entendido como “homomorfismo entre realidade e sistema físico (UEXKÜLL, s.d. *apud* VIEIRA, 2007, p. 101). Assim, a realidade experimentada por um organismo é diretamente influenciada por sua percepção do ambiente circundante e pelo processamento das informações às quais é capaz de responder. Sobre o homomorfismo, Lótmán nos diz:

A ideia de semelhança está ligada ao tempo cíclico e às diversas formas de pensamento analógico: desde as teses místicas “o mundo está cheio de correspondências” e “o semelhante se conhece pelo semelhante”, aos conceitos matemáticos de iso-, homo- e homeomorfismo (LÓTMAN, 1998, p. 10).³⁵

Neste caso, o homomorfismo se encontra no grau da equivalência, da semelhança entre os pares opostos que estão em relações completares. O aspecto principal da semiose (ação do signo), seria, também, a irrupção das fronteiras entre cultura e natureza, aqui colocadas

³⁵ Do original: “La idea de la semejanza está vinculada al tiempo cíclico y a las diversas formas del pensamiento analógico: desde las tesis místicas «el mundo está lleno de correspondencias» y «lo semejante se conoce por lo semejante», hasta los conceptos matemáticos del iso-, homo- y homeomorfismo.”

em xeque. Como em uma relação atávica e em estado de árvore ou de flor, Bernardo transita livremente entre as distintas semiosferas.

Continuando as percepções sobre a figura 25, outros aspectos nos chamam atenção. O trecho que acompanha a imagem “abelhas novembras” está localizado na obra *Concerto a céu aberto para solos de aves* e assinala um aspecto do estilo de Manoel muito discutido no meio literário e acadêmico – o ato de desordenar a língua.

Roland Barthes (1987), em sua análise literária, destaca o papel das palavras combinadas de modo inusitado e das surpresas poéticas na criação de um texto que produzem prazer e o tornam erótico, mesmo que seu tema não seja diretamente erótico. Ele observa que é frequentemente por meio de palavras inesperadas que um texto adquire uma qualidade erótica, causando prazer no leitor.

Em suma, a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, succulenta por sua novidade (em certos textos, há palavras que brilham, são aparições distrativas, incongruentes – pouco importa que sejam pedantes (BARTHES, 1987, p. 55).

Entendemos que as “aparições incongruentes” a que se refere Barthes podem ser colocadas em diálogo com o conceito de imprevisibilidade de Lótman. Manoel revigora a linguagem ao sublinhar o imprevisível (que pula no colo dos leitores como uma rãzinha surgida das matas, inesperada, de sobressalto!), o maravilhamento com o ínfimo, a imprevisibilidade de um outro – que é natureza – e que o constitui.

Observamos que o conceito de imprevisibilidade de Lótman se manifesta na obra do poeta à medida que a arte-verbal, enquanto signo discreto, revitaliza o uso da língua em oposição ao previsível e à comodidade, rompendo a inércia do verbo e revitalizando o dizer. Segundo Moura; Galan; Machado (2019), a realidade, constantemente, se mostra habitual demais para a apreensão do novo. Mas, na arte, encontramos a potência geradora de novas concepções. Enfrentar a circunstância estética desses novos caminhos possibilita novas relações, sobretudo com o modo como processamos sensível e cognitivamente as linguagens.

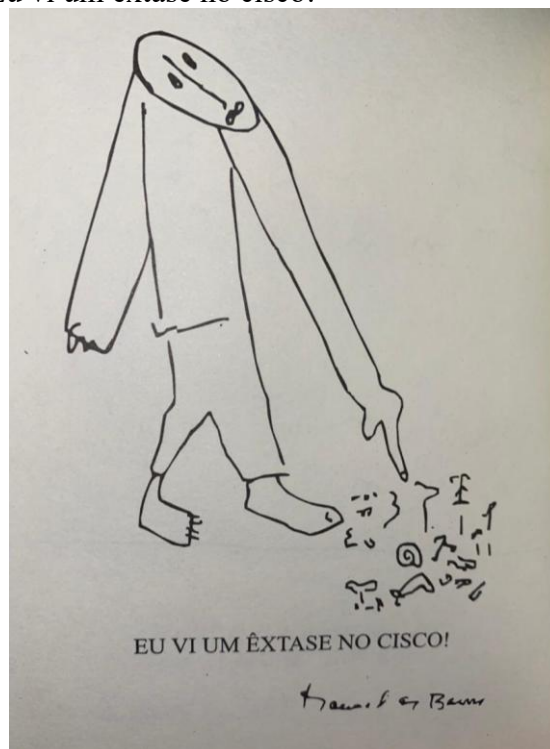
Ao instaurar a imprevisibilidade no uso dos vocábulos, o poeta sobrepõe o valor estético do seu texto impregnando-o com o “inédito”, como se cada palavra nascesse naquele (e para aquele) instante. Barros acentua a mutabilidade dos sentidos das palavras e suas construções inusitadas a partir de vinculações ilógicas que avivam um horizonte de arranjos surpreendentes e inesperados.

Voltando à análise dos desenhos, vemos Bernardo na figura 26 mais uma vez com a postura torta. A figura do andarilho continua silenciosamente inquietante. Na entrevista para

o jornal *O Popular*³⁶, Manoel afirma que “as palavras, eu tenho que torcer uma por uma, como quem torce roupa, até que fiquem à minha feição: tortas” (BARROS, 2022, p. 94). A palavra *feição* conecta diretamente o poeta à característica que o qualifica: torto.

Outro aspecto da relação intrínseca entre desenho e poesia em “Eu vi um êxtase no cisco” é que Bernardo tem gesto de criança encantada ao chão. No ato de observar, ele aponta para o solo carregado de elementos aparentemente inúteis, aqui vistos como seres fronteiriços, que se assemelham aos seres pertencentes à terra: lesmas, caracóis, baratas e pedras.

Figura 27 – Eu vi um êxtase no cisco!



Fonte: Spindola (2006).

Por fim, no poema que introduz a obra *Retrato do artista quando coisa* (2022), Manoel une em um só poema as faces que observamos nas últimas figuras analisadas neste capítulo: a menção às abelhas e o seu apreço pelas coisinhas do chão:

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o
insignificante que eu me criei tendo.
 O ser que na sociedade é chutado como uma
 barata — cresce de importância para o meu

³⁶ Entrevista localizada no apêndice do livro *Retrato do artista quando coisa* (BARROS, 2022).

olho.
Ainda não entendi por que herdei esse olhar
para baixo.
Sempre imagino que venha de ancestralidades
machucadas.
Fui criado no mato e aprendi a gostar das
coisinhas do chão —
Antes que das coisas celestiais.
Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.
(BARROS, 2022, p. 29).

Em consonância com a análise de Lótman, Irene Machado sublinha a perspectiva semiótica dos encontros culturais, destacando que esses encontros são marcados por disputas e conflitos entre o que é considerado como pertencente à própria cultura e o que é percebido como diferente: o estrangeiro. Nessa visão, o diálogo genuíno entre culturas distintas só pode ocorrer quando se reconhece essa dinâmica de confronto. Ela ressalta que qualquer elemento associado ao estrangeiro é sempre uma fonte de alteridade e, por sua vez, representa um polo disruptivo nesses encontros (MACHADO, 2016).

Nos anseios que comportam um derradeiro parágrafo, nos parece que as fronteiras em Manoel de Barros se movimentam e se deslocam constantemente. A Bernardo da Mata, o poeta delega a potência iminente de um ser fronteiriço e o retrata cambiante, pleno da simbiose de quem tem em seu retrato “pedaços de tábua, conchas, sementes de cobra”.³⁷

³⁷ BARROS, 2007, p.68.

5 DESCONCLUSÃO

Escrever nem uma coisa
 Nem outra —
 A fim de dizer todas —
 Ou, pelo menos, nenhuma.
 Assim,
 Ao poeta faz bem
 Desexplicar —
 Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.
 (Manoel de Barros, *O guardador das águas*)

No encontro das obras de Manoel aqui observadas, transitamos e nos deparamos com diferentes aspectos que, por vezes, na vida própria em que se germina um objeto de arte, nos colocam em emboscadas. Do ponto de vista da Semiótica da Cultura, buscamos entender o que esse objeto propõe não como apêndice de uma teoria, mas compreendendo palavra-imagem pela perspectiva do movimento e das suas transformações.

“Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer”: A palavra *até* que compõe a frase escolhida para intitular esta pesquisa possui o peso de um marco temporal, como a confluência entre o que não é imiscível – que não distancia a palavra da imagem e nem a imagem da palavra, mas as conecta e aproxima. Essas duas categorias que se coadunam dentro da criação poética de Manoel nos estimulam a compreender as possibilidades de tradução.

No capítulo 1, observamos o papel da escrita autobiográfica na poesia de MB. Foucault (1983) sustenta que o *eu* nasce da escrita sobre si e, neste ponto, procuramos ressaltar que parte do que parece recorrente na poesia de Manoel, sobretudo o retorno às memórias de infância e sua relação com a natureza, com o ínfimo e com o mundo da imagem, indicia o seu desejo de ser *outros*. E, neste movimento de alteridade, Manoel se deixa entrever na figura de seu alterego, Bernardo da Mata.

Na seção 2, exploramos a dimensão artística do autorretrato e sua relação com a expressão e representação, desde suas origens na imitação renascentista até a evolução na arte moderna e contemporânea, destacando a ênfase na expressão e subjetividade sobre a fidelidade figurativa. Examinamos a escrita biográfica e a complexidade de retratar a si mesmo, comparando-as com a prática artística do autorretrato. Discutimos, ainda, a temática do livro ilustrado e sua função dentro da obra de Manoel de Barros e também investigamos como a relação natura/cultura ganha forma dentro de sua obra.

Por fim, o capítulo que encerra a proposta deste trabalho discorre sobre as analogias atribuídas à parêntese palavra e imagem. Nossa observação parte da relação Intersemiótica calcada na linguagem da poesia e do desenho, a partir das obras *O guardador de águas* (2009) e *Celebração das coisas – Bonecos e Poesias de Manoel de Barros* (2006).

Nesse gradiente de relações de muitas camadas, entendemos que tudo que se trabalha do ponto de vista da arte implica muitas questões e possibilidades de geração de novos códigos. As narrativas – sejam elas poéticas ou imagéticas – implicam dimensionalidade. Neste ponto, a tradução intersemiótica nos permitiu enveredarmos no *entre*, nas percepções dos espaços em aberto. São nesses espaços, nessas lacunas, que percebemos que na relação natureza e cultura o que conta é a simbiose. Sobre o *como*, identificamos que falar sobre si a partir de um *eu enviesado* – Bernardo da Mata – permitiu que Manoel transitasse entre distintas semiosferas. Manoel se autorretrata a partir da figura desse eu idealizado e se deixa entrever em imagens e palavras. Essa foi a astúcia que perseguimos e buscamos fustigar em nosso objeto.

Recordamos neste momento de uma aula da professora Irene Machado, na disciplina de Tradução Intersemiótica na Cultura Audiovisual, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), em que fui aluna especial. Ao ressaltar que iconicidade não é propriedade da visualidade, Irene nos diz:

Imagem nunca é uma generalidade. Ela cobre um campo sensorial muito amplo. Na cultura ocidental, se concentrou em torno da visão, mas o campo das artes é muito fértil nesse sentido, pois permite uma variedade no campo sensorial onde não existe privilegiamento de um único órgão dos sentidos. O sensorio implica em um cruzamento muito amplo das possibilidades sensoriais e cognitivas (Informação verbal).³⁸

Nos cruzamentos entre poesia e desenhos na obra de Barros, o que mais nos interessa são os hibridismos. Se a própria constituição da fronteira é assimétrica, torta, heterogênea e audaciosa, enxergamos em Bernardo *o próprio ser de fronteira*. Um ser que “anda de costas pra realidade”, mas de frente para o imprevisível. Para o inesperado. “Natureza retrata ele”³⁹ tornando natura/cultura indissociáveis.

Uso um deformante para a voz.
Em mim funciona um forte encanto a tontos. Sou capaz de inventar uma tarde a partir de uma garça.
Sou capaz de inventar um lagarto a partir de uma pedra.
Tenho um senso apurado de irresponsabilidades. Não sei de tudo quase sempre quanto nunca. Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer.
Apareço de costas.
Preciso de atingir a escuridão com clareza. Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar o meu aspro.
Palavras têm que adoecer de mim para que se tornem mais saudáveis.
Vou sendo incorporado pelas formas pelos cheiros pelo som pelas cores.
Deambulo aos esgarços.

³⁸ Fala da professora Irene Machado na disciplina de Tradução intersemiótica (ECA/USP), 2021.

³⁹ BARROS, 2013c, p. 24.

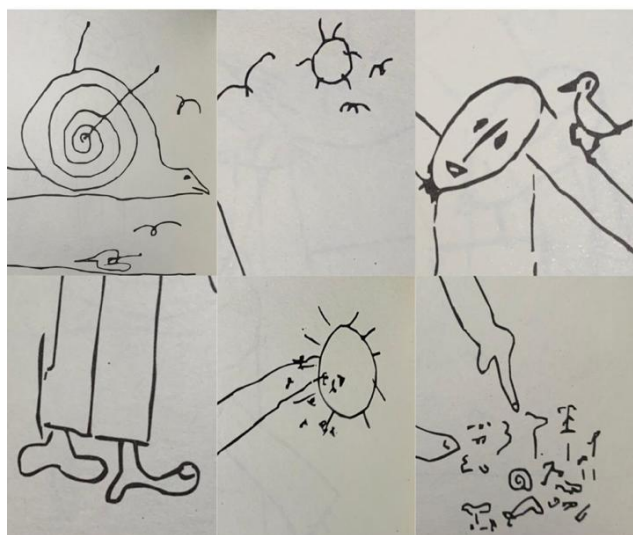
Vou deixando pedaços de mim no cisco.

O cisco tem agora para mim uma importância de Catedral
(BARROS, 22, p. 25).

Em Manoel de Barros, palavra e imagem se encontram e se desenvolvem num espaço cuja heterogeneidade permite a coexistência da diversidade nos mais diferentes modos e níveis. *Bernardo retrata as possibilidades do ser*. Um ser que não quer ser *um outro*, mas *Outros*.

Por modo de nossa vivência ponho por caso Bernardo.
Bernardo nem sabia que houvera recebido o privilégio do abandono.
Ele fazia parte da natureza como um rio faz, como um sapo faz, como o ocaso faz.
E achava uma coisa cândida conversar com as águas, com as árvores,
com as rãs (BARROS, 2013c, p. 11).

Estamos muito distantes de responder às questões propostas neste trabalho, mas contentes em buscar aproximações que contemplam parte de nossas inquietações e norteiam novos caminhos. Ampliamos os espaços semióticos, confrontamos diálogos e, sobretudo, aguçamos nossos sentidos. Como nos diria Haroldo de Campos: “A educação dos sentidos é a finalidade da história universal” (CAMPOS, s.d. *apud* MACHADO, 2016, p. 167). Reforçamos que este trabalho parte do nosso ponto de vista enquanto meras observadoras e que esta é uma das muitas possibilidades de leitura que uma imagem nos permite, através da abrangência das possibilidades do campo sensorial. “Desconcluímos” em favor da incompletude estimulada pelo poeta: “Aqui o silêncio rende”⁴⁰.



⁴⁰ BARROS, 2020, p. 18.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução: J. Oliveira Santos e Américo da Costa Ramalho. 6 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. São Paulo: Editora Record, 1996.
- BARROS, Manoel de. **Matéria de poesia**. São Paulo: Editora Record, 2007.
- BARROS, Manoel de. **O guardador de águas**. São Paulo: Editora Record, 2009.
- BARROS, Manoel de. **Concerto a seu aberto para solos de aves**. São Paulo: Editora LeYa, 2013a.
- BARROS, Manoel de. **Ensaio fotográficos**. São Paulo: Editora LeYa, 2013b.
- BARROS, Manoel de. **Menino do Mato**. São Paulo: Editora LeYa, 2013c.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. São Paulo: Editora LeYa, 2013d.
- BARROS, Manoel de. **Poemas rupestres**. São Paulo: Editora LeYa, 2013e.
- BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. São Paulo: Editora LeYa, 2013f.
- BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Editora Alfabeta, 2016.
- BARROS, Manoel de. **O guardador de águas**. Rio de Janeiro: Editora Alfabeta, 2017.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- BARROS, Manoel de. **Livro de pré-coisas**. Rio de Janeiro: Editora Alfabeta, 2020.
- BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Editora Alfabeta, 2022.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. **A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia**. 153 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis Universidade Estadual Paulista. Assis, SP, 2007.
<https://repositorio.unesp.br/entities/publication/1b186e6d-7543-4023-b601-709d6fa8d6653>

BELTING, H. **Antropologia de la imagen**. Madri: Katz Ed., 2007.

BERNARDO, Juliana. **Carta Branca**. Blog O rugido do leão não cabe na jaula, 2014. Disponível em: <https://orugidodoleaonaocabenajaula.wordpress.com/2014/09/25/carta-branca/>. Acesso em: 10 abr.il de 2023.

BETIATI, Paulo. **A não separação entre natureza e cultura**. Revista Viés Filosófico, 2021. Disponível em: <https://viesfilosofico.com.br/a-nao-separacao-entre-natureza-e-cultura>. Acesso em: 14 abril de 2023.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. *In*: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Orgs.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 183-191.

CAMPOS, Haroldo. **Epifanias poéticas**. Revista Cult, São Paulo agosto de 1998.

CLÁSSICO de Manoel de Barros ganha nova edição. Jornal Rascunho, 2022. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/classico-de-manoel-de-barros-ganha-nova-edicao/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

COSTA, Rodrigo. Jogos espectrais: retratos & autorretratos em Manoel de Barros. **Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia do Instituto de Letras de UERJ**, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 04, p. 2152-2164, 2012.
http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_3/184.pdf2

COSTA NETO, E. M.; SANTOS-FITA, D.; AGUIAR, L. M. P. (2023). **Curupira e Caipora: o papel dos seres elementais como guardiões da natureza**. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Feira de Santana18(1).
<https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/DhHSLwsm93pQvGjMW5PjZSre20210095>.

CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. **Illuminuras: a imaginação criadora em manoel de barros**. 2009. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou: (a seguir)**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOSSE, F. Ensaio de Ego-História: percurso de uma pesquisa. *In*: DOSSE, F. **História e Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p. 11-61.

FEITOSA, Therence. **A poesia em trânsito nas semiosferas: um olhar semiótico nos processos tradutórios**. Revista Z cultural,[s.l.] 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-poesia-em-transito-nas-semiosferas-um-olhar-semiotico-nos-processos-tradutorios/>. Acesso em: 23 mar. 2023.

FLUSSER, Vilém. **The Surprising Phenomenon of Human Communication**. Metaflux Publishing, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A Escrita de Si**. In: MOTTA, M. B. da (Org.). **Ética, Sexualidade, Política: Michel Foucault**. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção Ditos & Escritos, v. V, p. 144-162.

FRAGA, Rosidelma Pereira. **Recepção e convergência na obra de Manoel de Barros: poesia, ilustração e paratextualidade**. 2014. 276 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/221b25d2-609a-4dd6-b2fa-40dc4500a918>.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2014.

HOEFLE, Scott William. Amazônia encantada: ética ambiental e identidade cultural. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, [S.l.], n. 26, p. 75-92, 2009.

INGOLD, Tim. **Linhas: uma breve história**. Rio de Janeiro: Vozes, 2022.

KEMPFER, Ângela; MARTINS, Bosco. **Aos 97 anos, Manoel de Barros renasce em “Bernardo” e com poesia inédita**. Jornal Campo Grande News, Campo Grande 2013. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/aos-97-anos-manoel-de-barros-renasce-em-bernardo-e-com-poesia-inedita>. Acesso em: 15 abril de 2023.

LACAN, Jacques. **O seminário: livro 2: o Eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise** (1954-1955). Trad. Marie Cristine Laznik Penot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LATOURETTE, B. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno**. São Paulo: Editora Ubu, 2020

LE GOFF, Jacques. **Homens e mulheres da Idade Média**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: **O pacto autobiográfico: de Rousseau a Internet**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 100-109.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LÓTMAN, Iuri. **La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Ed. Cátedra, 1996.

LÓTMAN, Iuri. **La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio.** Madrid: Ed. Cátedra, 1998.

LÓTMAN, Iuri. El retrato. *In: La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

MACIEL, Maria Esther. **O animal escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea.** São Paulo: Lumme Editor, 2008.

MACHADO, Irene. **Lugar da tradução intersemiótica na comunicação intercultural.** Revista USP, [S. l.], n. 111, p. 157-168, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127630>. Acesso em: 17 jan. 2022.

MACHADO, Irene. (org). **Semiótica da Cultura e Semiosfera.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MARTINS, Bosco. **Manoel de Barros se considera um songo - Parte I.** Revista Over Mundo, Campo Grande, 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/manoel-de-barros-se-considera-um-songo-parte-i> Acesso em: 01 de mar. 2023.

MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira. **As figurações da morte e da memória na poética de Manoel de Barros.** 2015. 205 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Estudos Literários, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

MENEZES, Cynara. **Uma entrevista com o poeta Manoel de Barros (1916-2014).** Blog Socialista Morena, 2014. Disponível em: <https://www.socialistamorena.com.br/uma-entrevista-com-o-poeta-manoel-de-barros-1916-2014/>. Acesso em: 13 out. 2020.

MERGULHO na poética de Manoel de Barros. **Blog da Letrinhas**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Um-mergulho-na-poetica-de-Manoel-de-Barros>. Acesso em: 01 abr. 2023.

MOURA, Andréia; GALAN, Douglas; MACHADO, Livia. Sobre questões de imprevisibilidade na cultura: o legado de Lótmán para a compreensão dos mecanismos e trabalhos de semioses culturais. **Revista Bakhtiniana**, São Paulo, 14 (4): 211-231, out./dez. 2019. <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/39235>

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia.** Tradução Leônidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1975.

PÉREZ, Laura Gómez. El espacio fronterizo. *In: Entretextos: Revista Eletrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura.* Nº 11-12-13. 2008/2009 Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2956748>.

PLATÃO. **A República.** Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 15a.ed. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2017. 514a, p. 315.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** Mônica Costa Netto São Paulo: Editora 34, 2009

RAUEN, Roselene Maria; MOMOLI, Daniel Bruno. Imagens de si: o autorretrato como prática de construção da identidade. *In: Revista Educação, Artes e Inclusão*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 51–73, 2015. DOI: 10.5965/198431781112015051. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/6157>. Acesso em: 30 jul. 2022.

REINALDO, Gabriela. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância: sobre retrato, biografia e confissões. *In: Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, Santa Maria, v. 15, n. 29, p. 47-68, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/18508>. Acesso em: 09 fev. 2024.

REINALDO, Gabriela. **Imagem e palavra: retrato e biografia na constituição do sujeito**. *In: XX ENCONTRO DA COMPÓS*, 2011, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: [s.n.], 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51095>. Acesso: 09 fev. 2024.

REINALDO, Gabriela. Rosto na mídia e rosto como mídia: As contribuições de Hans Belting para o estudo do rosto. *In: Revista Famecos*, 2019, Porto Alegre, 26 (2), e32442-e32442. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51052>. Acesso: 09 fev. 2024.

SAFATLE, Vladimir. **Introdução a Jacques Lacan**. 4.ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2017.

SANTELLA, L.; NÔTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Direção de Pedro Cezar. São Paulo: Artesanato Eletrônico. Co-produção: Vite Produções. Brasil, 2008. [DVD]. (82 minutos), colorido

SOUZA, Olívia. Imagem: do autorretrato às selfies. *Revista Continente*, [S.l.], 01 fev. 2015. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/170/imagem--do-autorretrato-as-selfies>. Acesso em: 03 fev. 2023.

SPINDOLA, Pedro. **Celebração das coisas: Bonecos e poesias de Manoel de Barros**. Campo Grande: [S.l.], 2006.

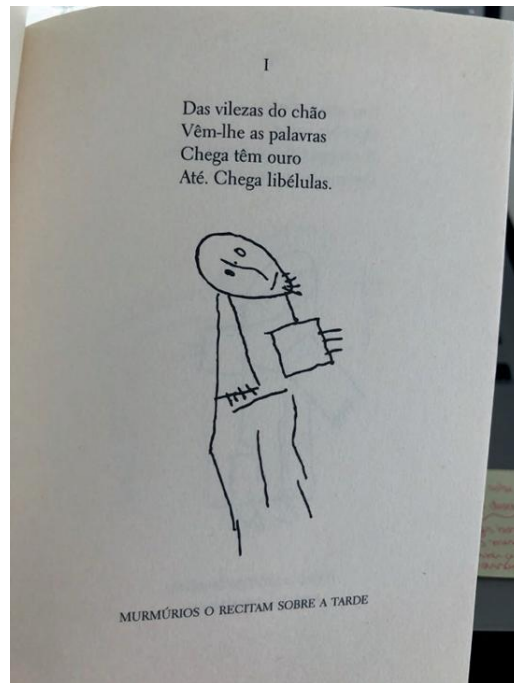
TAVARES, Marcela Botelho. **O(s) tempo(s) da imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de didi-huberman**. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2012.

VERNADSKY, Vladimir. **Biosfera**. Rio de Janeiro: Dantes, 2019.

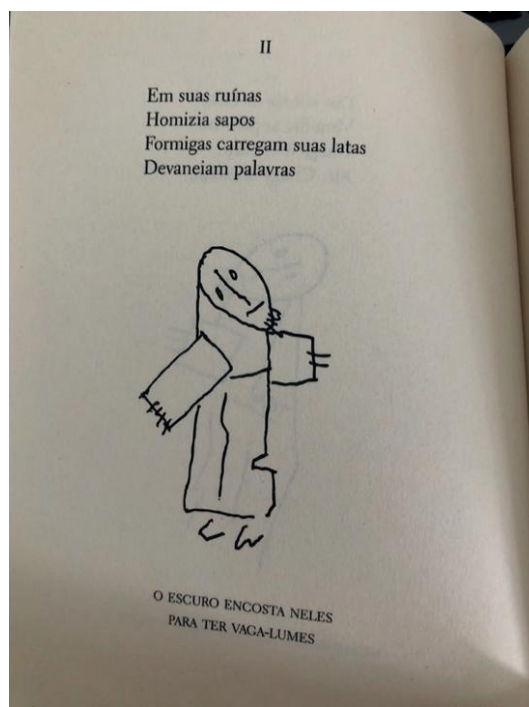
VISALLI, Angelita Marques; GODOI, Pâmela Wanessa. Estudo sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. *Diálogos*, v. 20, n. 3, p. 129-144, 2016.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1975.

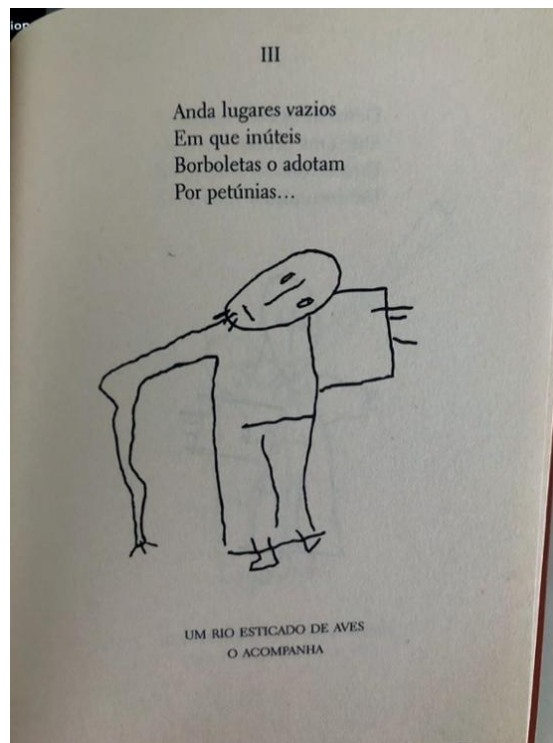
ANEXO A – CATALOGAÇÃO DOS DESENHOS DO CAPÍTULO “PASSOS PARA A TRANSFIGURAÇÃO DE BERNARDO” DO LIVRO *O GUARDADOR DE ÁGUAS*



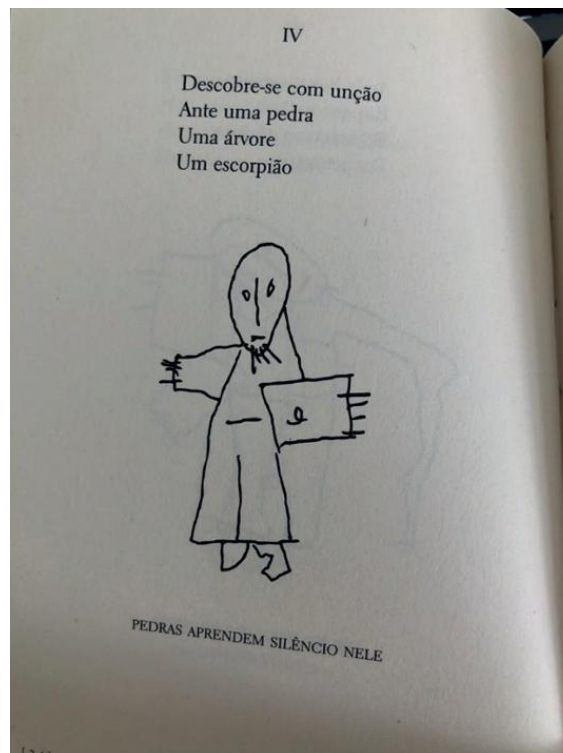
Fonte: BARROS (2017, p. 21).



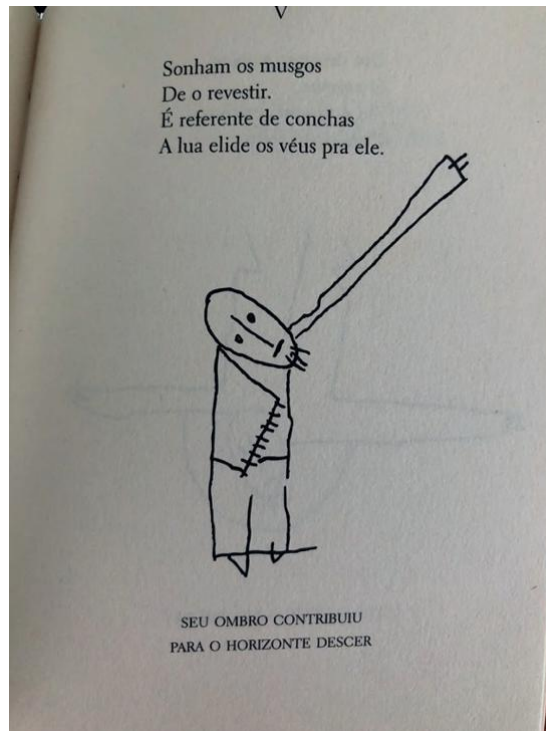
Fonte: BARROS (2017, p. 22).



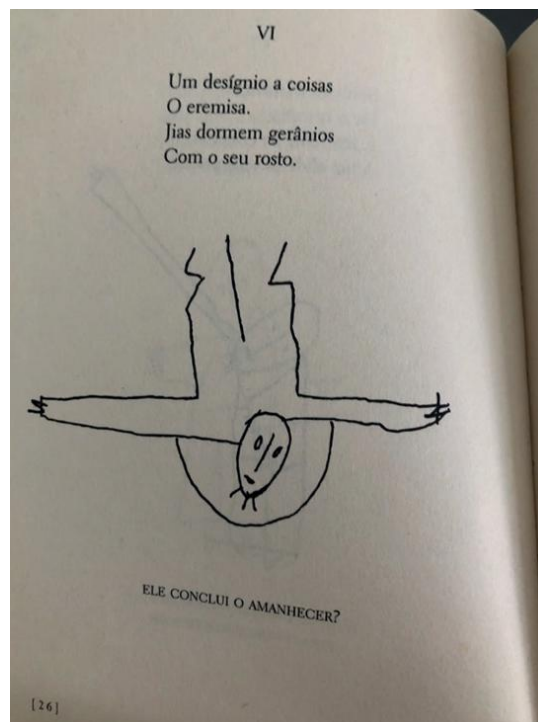
Fonte: BARROS (2017, p. 23).



Fonte: BARROS (2017, p. 24).

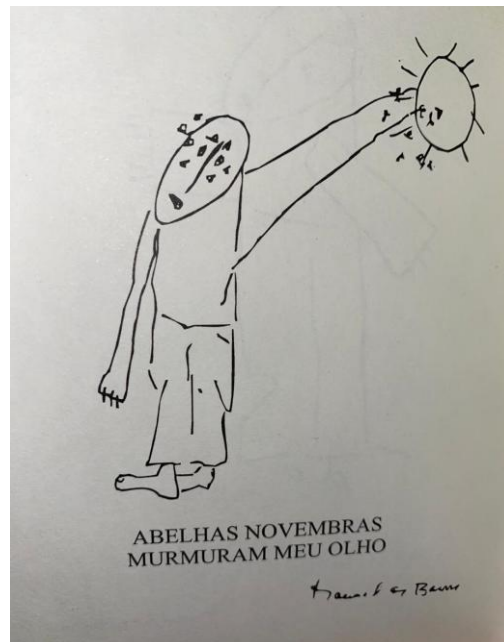


Fonte: BARROS (2017, p. 25).

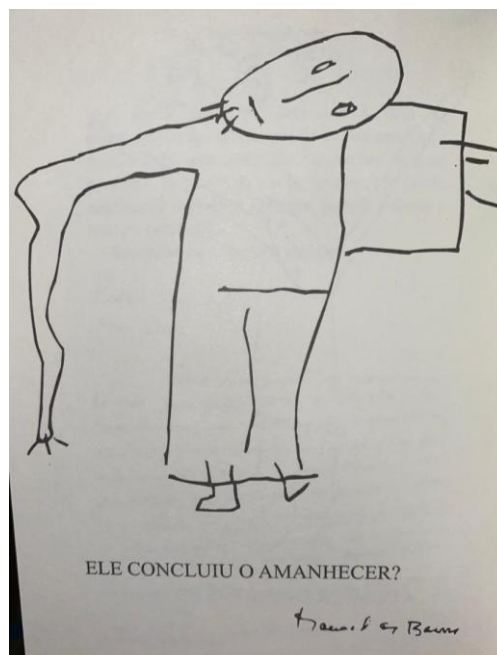


Fonte: BARROS (2017, p. 26).

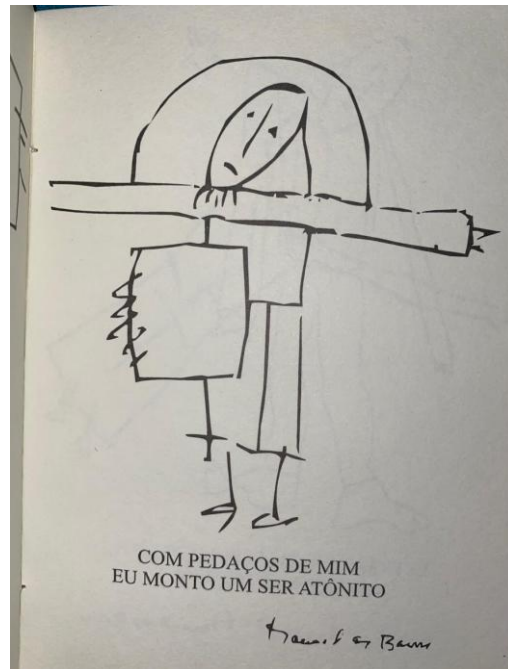
ANEXO B – CATALOGAÇÃO DOS DESENHOS DO LIVRO *CELEBRAÇÃO DAS COISAS – BONECOS E POESIAS DE MANOEL DE BARROS*



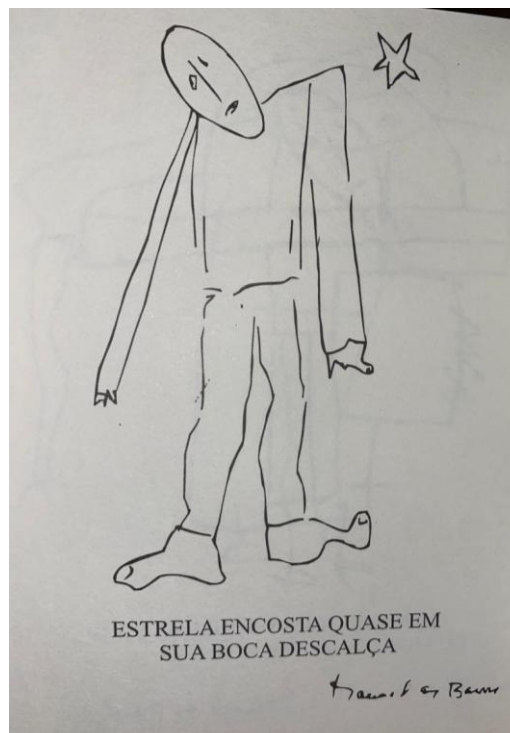
Fonte: BARROS (2006, p. 104).



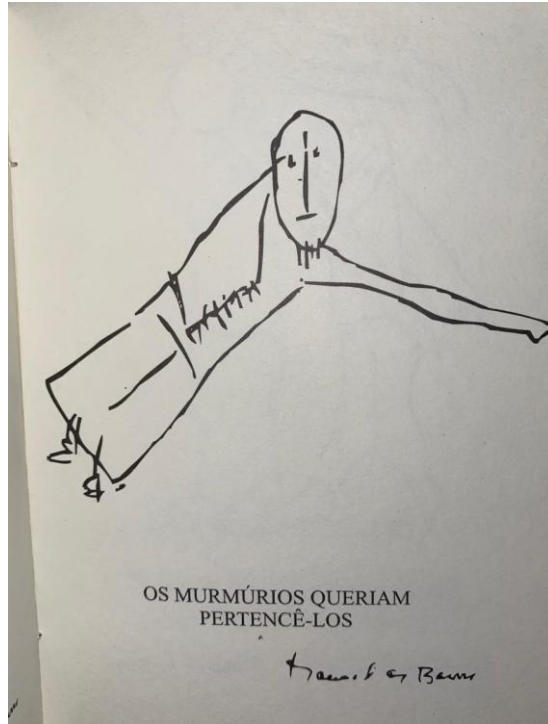
Fonte: BARROS (2006, p. 86).



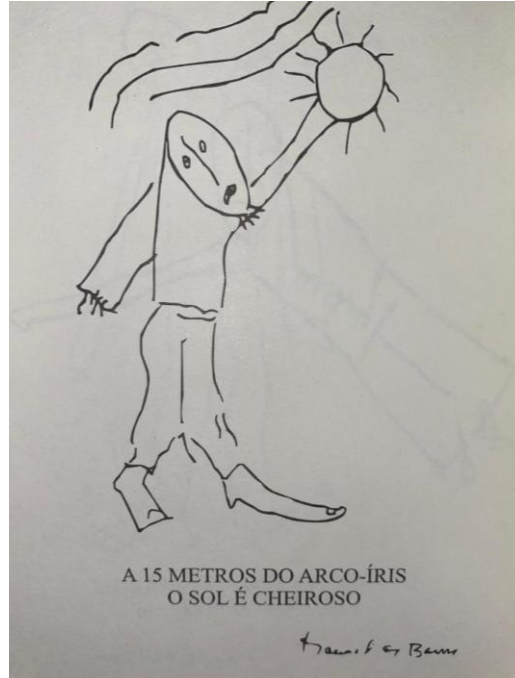
Fonte: BARROS (2006, p. 87).



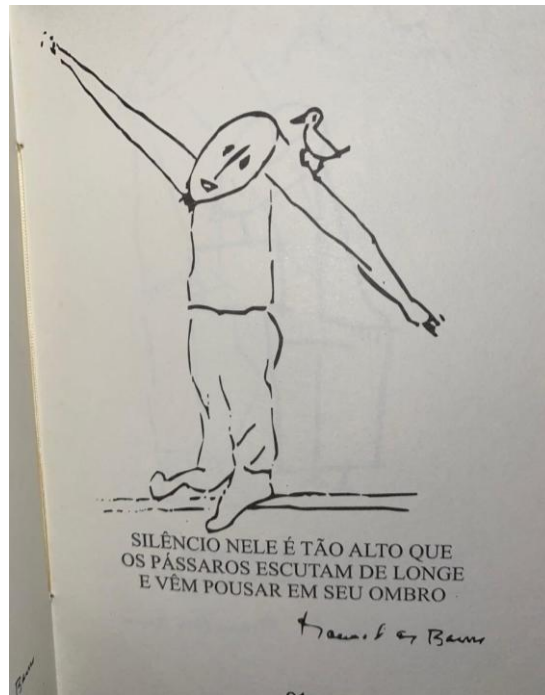
Fonte: BARROS (2006, p. 88).



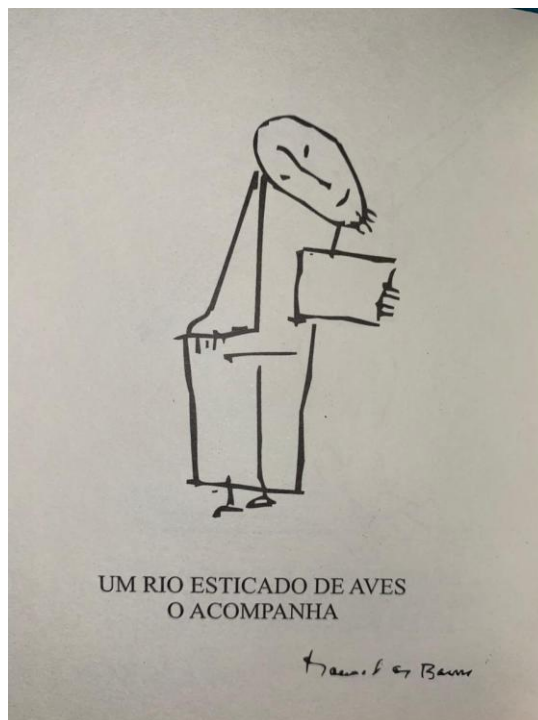
Fonte: BARROS (2006, p. 89).



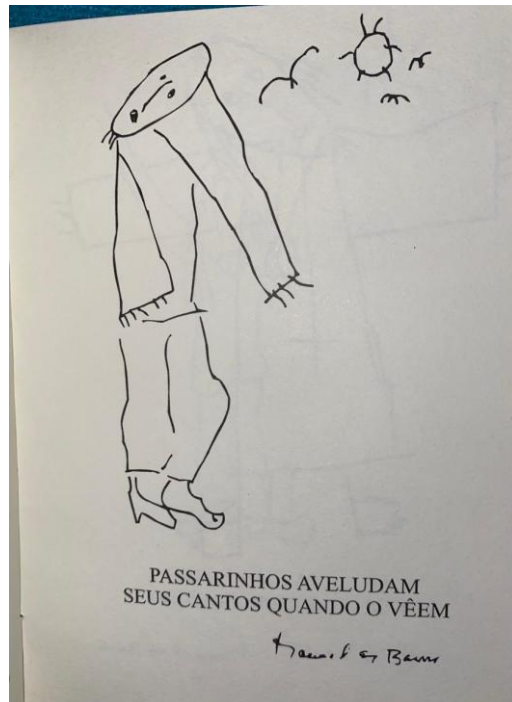
Fonte: BARROS (2006, p. 90).



Fonte: BARROS (2006, p. 91).



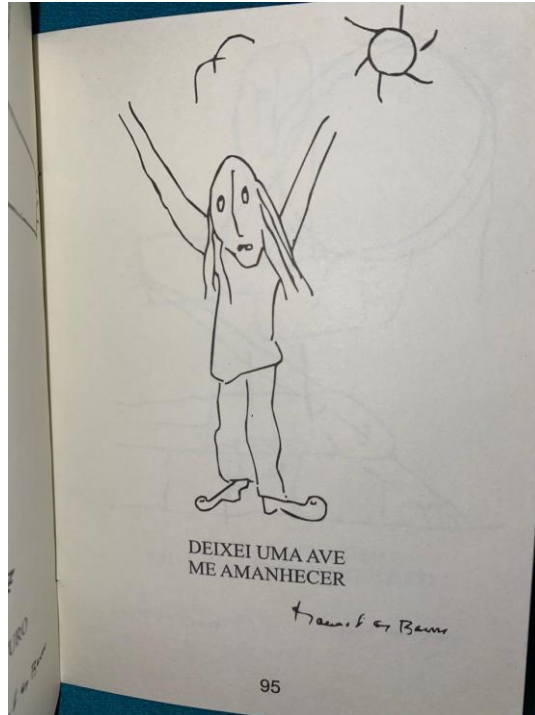
Fonte: BARROS (2006, p. 92).



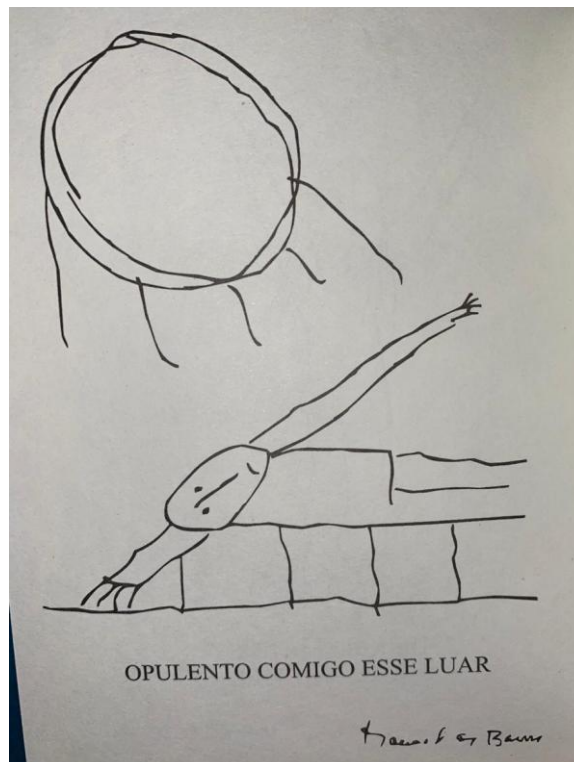
Fonte: BARROS (2006, p. 93).



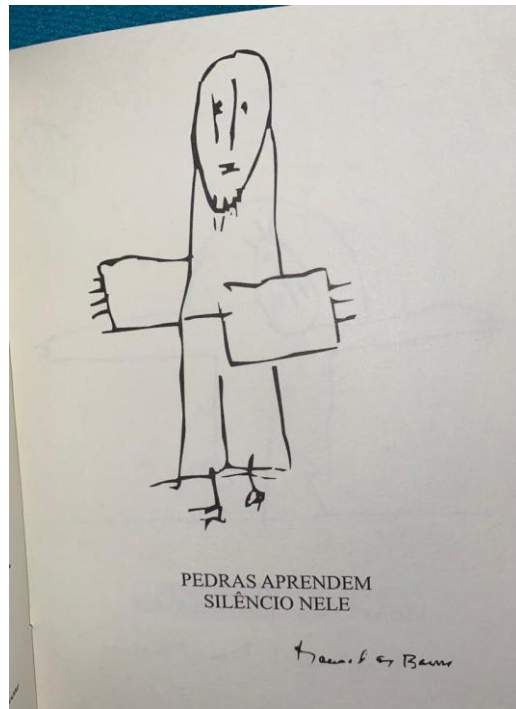
Fonte: BARROS (2006, p. 94).



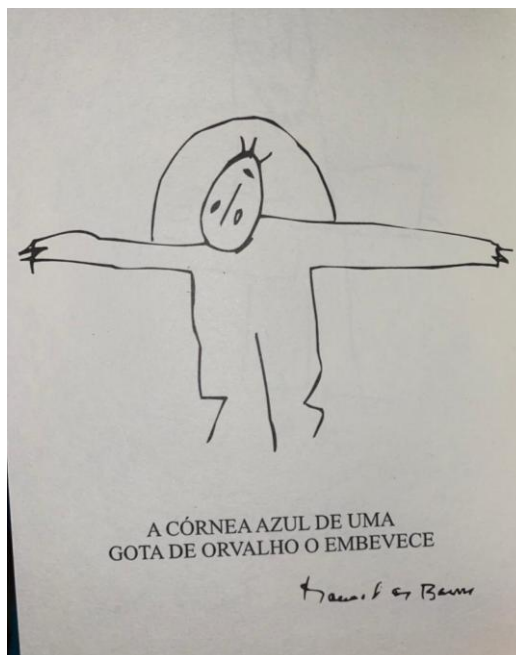
Fonte: BARROS (2006, p. 95).



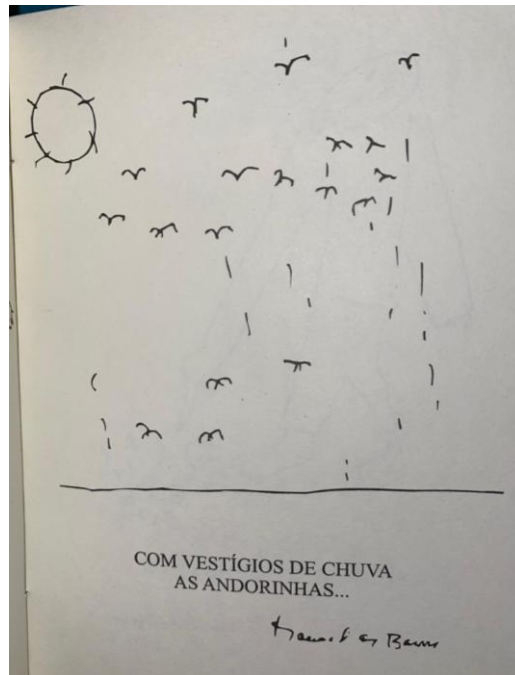
Fonte: BARROS (2006, p. 96).



Fonte: BARROS (2006, p. 97).



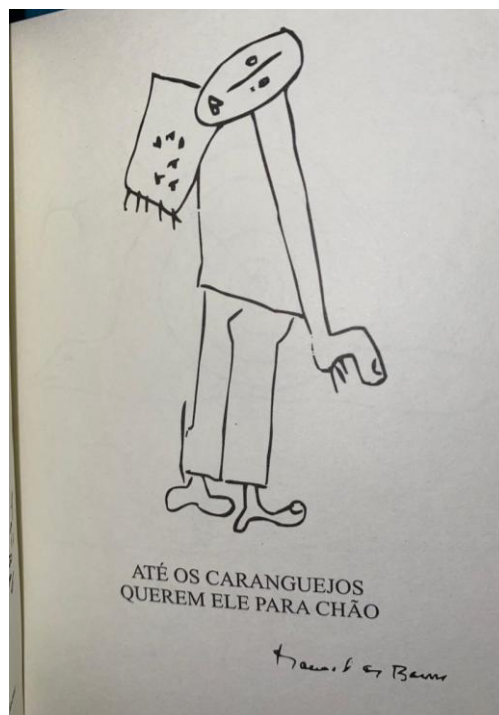
Fonte: BARROS (2006, p. 98).



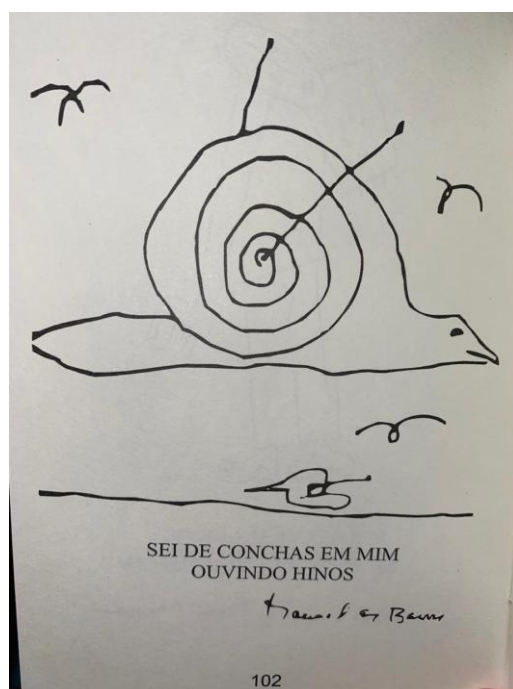
Fonte: BARROS (2006, p. 99).



Fonte: BARROS (2006, p. 100).



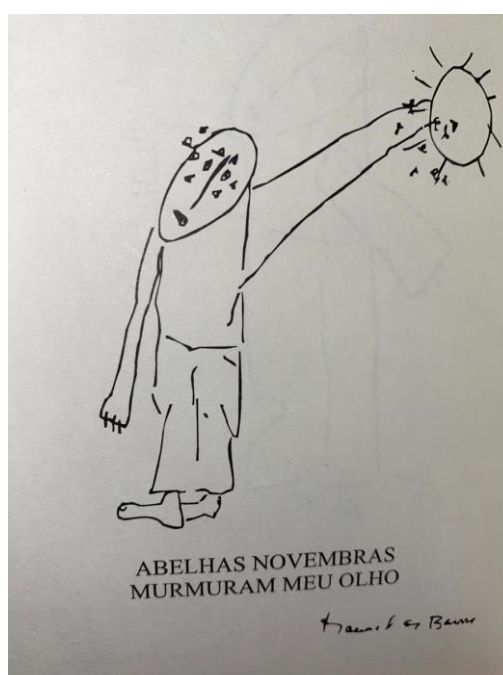
Fonte: BARROS (2006, p. 101).



Fonte: BARROS (2006, p. 102).



Fonte: BARROS (2006, p. 103).



Fonte: BARROS (2006, p. 104).