

Rômulo Quiroga na galeria dos pintores modernos: conjunção entre poesia e pintura na poesia de Manoel de Barros

Rômulo Quiroga in the gallery of modern painters: conjunction between poetry and painting in the poetry of Manoel de Barros

Helvio Henrique De Campos¹

RESUMO: Este artigo reflete sobre a criação poética no poema “As lições de R. Q.” de Manoel de Barros, e na nota explicativa que o antecede, identificando possibilidades de interpretação do poema em relação às questões propostas, a saber: a questão da influência nas artes, a questão da interpenetração de técnicas e olhares entre poesia e pintura, abordando, também, as questões do primitivismo e do colonialismo.

Palavras-chave: Manoel de Barros; poesia; pintura.

ABSTRACT: This article discusses the poetic creation in the poem “As lições de R. Q.” of the poet Manoel de Barros, and in the note that precedes it, identifying possibilities for interpretation of the poem in relation to the proposed questions, namely: the question of influence in the arts, the question of the interpenetration of technical and glances between poetry and painting, also addressing the issues of primitivism and colonialism.

Keywords: Manoel de Barros; poetry; painting.

A relação entre a imagem e a linguagem² é alvo prático dos seres humanos desde a pré-história, quando abstrações começaram a ser desenhadas nas paredes das cavernas em representação a cenas cotidianas e como resultado da crescente complexidade das atividades. Isso é o que a história narra e, com o tempo, essa relação só ganhou traçados mais complexos, vindo a se desenvolver como expressão do pensamento, e posteriormente, como deformação das ideias; como condensação da esfera cognitiva, mas, também como ampliação da experiência dos sentidos, no paradoxo do retorno às descomplexadas atividades primitivas. Dessa forma as representações concretas da linguagem se desenvolveram, tanto a imagem –

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste, Área de Concentração de Interfaces entre Língua e Literatura. E-mail: helviocampos@yahoo.com.br

² Para um histórico da relação entre pintura e literatura ver o capítulo *Literatura e Pintura* escrito por Clarice Zamorano Cortez (2009).

como representação sensitiva visual –, quanto a escrita, após – como representação dos sons da fala –, na necessidade de singularização da experiência humana.

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

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

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

relativamente comum ao universo artístico, um certo modo de se constituir, uma filosofia, que culmina em uma pluralidade inter-relacional entre as artes, propiciada pela modernidade, colocando vários códigos para funcionarem em conjunto. Aqui, a pintura e a poesia.

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

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

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

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos serrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldas de lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha derretidas para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônicas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja.

AS LIÇÕES DE R.Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem de suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma: Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.
Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
aí a desformar.
Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
comigo. (PC, 349)³

Rômulo Quiroga, segundo menção em entrevista dada por Barros à jornalista Nina Rahe da Revista Bravo⁴, é um personagem inventado, à luz de seu nome bacana, e da passagem do poeta pela aldeia boliviana de Chiquitos, o que se vê na nota acima e no penúltimo poema do *Livro das Ignorãças* (1993), que lista algumas localidades bolivianas que o poeta, enquanto narrador, teria passado entre os anos 1940 e 1946, entre elas, Chiquitos.

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

Mesmo que não se saiba se Rômulo era realmente o seu nome, talvez faça referência a um pintor de paredes que prestava serviços à família de Manoel de Barros. Porém, enquanto Rômulo Quiroga, cujo nome tem a pompa de um pintor, ele é ficcional. Contribui para a trama, ainda, o poeta César Vallejo, citado no *Livro das ignorãças*, que Barros teria conhecido na continuação peruana da viagem, dando mais contornos verossímeis às viagens

³ As citações dos poemas de Manoel de Barros foram extraídas da edição da *Poesia Completa* (2010) de Manoel de Barros pela Editora Leya, e, por padronização, serão citadas com a sigla: (PC, nº da página). Quando for importante citar o nome do livro que está compreendido na compilação, este será acompanhado do ano de publicação de sua primeira edição.

⁴ Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/manoel-barros-poeta-fingidor>. Acesso em fevereiro de 2014.

citadas acima, inclusive na incorporação de mais um personagem real, o poeta peruano, que, morando em Paris, conheceu Picasso, tendo sido retratado por ele em uma de suas telas.

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

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

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

Além disso, a lembrança não poderia ter acontecido no momento da escrita da nota e do poema, o que, se acontecesse, harmonizaria a contradição levantada (se ele escrevesse, por exemplo: Lembro-me, agora, que Picasso...), primeiro porque foi ação já passada e concluída no tempo e, segundo, porque o texto da nota, em sua síntese de pensamento, conclui com o presente da escrita: “Agora penso em Rômulo Quiroga. [...]”, pontuando a diferença. Isso é necessário para que se discorra sobre a própria forma de escrita do poeta, incorporante da ambiguidade e do retrocesso como possibilidades criadoras, abordando aqui, ao listar as

influências de um pintor primitivo, o tema da influência nas artes, em dialogia com os pintores citados e as características dos movimentos à que pertenceram ou transitaram.

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

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

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

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

Possivelmente, a nota que antecede a poesia trate da arte sem as instâncias temporais de anterioridade e posteridade. Portanto, está ali presente uma combinação de elementos sem

se conhecer a ordem em que os tais foram acrescentados. Ou seja, sem uma fórmula. E, dessa forma, questiona a racionalidade dos sentidos na arte, pois, como poema versa, “Arte não tem pensa: O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.”.

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

A nota insere, ainda, algumas características da pintura de Picasso e Braque, estendidas ao que se conjuga como as linhas gerais do cubismo: “rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes”.

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

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

Tendo como base unicamente a materialidade textual de que se dispõe, observa-se que a criação de Manoel de Barros brinca com a questão da influência, “deliberadamente distorce” a questão da influência do primitivismo na arte moderna. Assim sendo, ao mesmo tempo em que teria tido contato com o pintor boliviano anteriormente à Picasso e o consequente efeito de contradição que, no texto, é gerado, ele coloca características do cubismo na boca de Quiroga: “A minha cor é psíquica.” e “E as formas incorporantes”, o que, na verdade, vem a marcar o tema da angústia da influência, que é questão universal da criação artística.

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

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

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

Dessa forma, voltando à poesia, Manoel de Barros confessa que foi influenciado pelas lições da pintura primitiva de Rômulo Quiroga, ao invés de identificar-se diretamente com o cubismo. Da mesma forma que diz que Picasso foi influenciado pelas “formas bisônticas” da África, quando cita diretamente pintores cuja obra teve contato quando morou em Nova

York⁵, ele está confessando, também, a influência da pintura moderna. Isso demonstra a mistura do erudito e do popular, da arte e da cultura enquanto estratégia de sobrevivência, e aqui, a influência da pintura sobre a poesia. É também resultado da crítica à pintura acadêmica, com a demonstração da influência do que, definitivamente, não era considerado arte, quando mais, artesanaria, *naif* e arte decorativa.

Assim, o trabalho, a pintura de paredes, o acúmulo de coisas descartadas que, misturadas com algumas técnicas artesanais como o bordado, permitiu a entrada de Arthur Bispo do Rosário nos museus. O poeta não seria o resultado somente dessa confissão, e nem somente dos sentidos que apreendem o mundo exterior, mas também da busca da síntese de si no mundo e do mundo dentro de si, por isso, interpreta-se o que o poeta diz: “O melhor de mim sou eles”, como uma descoberta de si tão diferente da ideia que tinha de si mesmo que ele acaba conhecendo seus outros eus⁶, procedimento também descrito por Bloom:

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

Rômulo Quiroga era, antes de tudo, a influência do cotidiano, do ínfimo, do terceiro mundo, do latino americano, do trabalhador, e, mais especificamente, do pintor de paredes, que é figura destituída de arte, em uma visão preconceituosa. Assim, esse pintor de paredes, poderia utilizar mais profundamente as cores psíquicas exatamente por ser um processo não deliberado, ou seja, inconsciente. Possivelmente essa seja a razão da sublimação que o poeta faz da figura deste pintor, de que “Ele foi apenas e só uma paz na terra.” Dessa forma, o

⁵ ‘Melhor lembrança teve do ano em que, depois de visitar aldeias indígenas no Brasil e na Bolívia, foi para Nova York se educar. Visitou museus, onde, além de Klee, descobriu Picasso, Klimt e muitos outros; frequentou cinematecas, onde adquiriu gosto por Buñuel e Fellini; e leu os poetas americanos, como T.S. Eliot. “Mas eu já tinha meus preferidos antes.” Na Biblioteca Nacional, no Rio, lera Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Fernando Pessoa; entre os brasileiros, Drummond e Bandeira, uma de suas maiores influências.’ Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,manoel-de-barros-o-poeta-que-veio-do-chao,523717,0.htm>. Acesso em fevereiro de 2014.

⁶ Pode-se relacionar essa pluralidade de eus em Manoel de Barros com uma de suas influências, ou seja, com a heteronímia pessoana do início do século XX.

homem simples, ainda mais quando figura ficcionalmente na tessitura, ganharia vulto no gesto ingênuo ambicionado pelos artistas, assim como Barros ambiciona ser seus outros.

Uma das lições de Quiroga ensina que “A força de um artista vem de suas derrotas” de suas essências interiores. É possível aproximá-las, como explicação, para o porquê de o pintor usar a cor verde no rosto de um ancião, sendo, provavelmente, a quebra com o usual semiótico um dos aspectos que abriria novas possibilidades para a arte, assim como se vê nos versos metapoéticos anteriores: “A expressão reta não sonha.” e “Não use o traço acostumado.” Segundo Harrison (1998), a filosofia bergsoniana forneceu material para as ideias cubistas na medida em que considerava as essências interiores alternativamente às metafísicas, idealismos históricos e às noções de realidade. Assim, o termo cores psíquicas poderia ter sido utilizado nessa antítese ao usual, ou natural, como aquilo que pode ser apreendido pelos sentidos por ser exterior, podendo, o verde-esperança, pintar o rosto de um ancião como, também, pintou o rosto sofrido de uma das figuras femininas de *Les Demoiselles d’Avignon*, com traços de máscaras africanas:

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

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

Seria difícil aludir a uma pintura específica de Picasso, ou a um dos pintores citados na nota, o verde do rosto do ancião, sob pena de incorrer naquilo que Bloom adverte, de procurar a exata explicação e as fontes da poesia. Mas, em *Les Demoiselles d’Avignon*, uma das figuras

femininas da direita está com o rosto/máscara pintado de verde, e a outra de azul. O verde, talvez, simbolizando a mesma inversão que foi vista no ancião de Quiroga, a esperança no rosto de uma mulher de bordel, passível de humilhação e de ser acometida por todo tipo de doenças, de fome, de sede, assim como, também, as personagens do primeiro livro de Manoel de Barros⁷, observadas nas condições de alvo do desejo masculino. A de azul marca o contraste da pureza moral feminina com a prostituição no contexto do colonialismo.

Em Paul Klee, por exemplo, pode-se citar a obra *Actor's Mask* (1924) do acervo do MOMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), em que está centralizada uma máscara em verde craquelado com linhas vermelhas e amarelas, de diferentes espessuras, dando formato aos seus relevos. A máscara tem ainda cabelos vermelhos e um chapéu de mesma cor. É interessante notar que as três cores que Barros cita na descrição dos materiais que Quiroga utilizava, são as mesmas três cores da máscara de *Actor's Mask*.

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

A arte de Paul Klee fora considerada como [...] arte degenerada [...] (KLEE, 2001, p. 112) na Alemanha Nazista e, possivelmente, esses dois poemas de Barros contrapostos sejam também uma crítica ao nazismo e aos propagadores das ideias nazistas no Brasil – o integralismo de Plínio Salgado – no tocante ao que o racionalismo científico impôs ao ser humano como dogma. Outra aproximação poderia ser a obra *Introducing the Miracle* (1916), também do acervo do MOMA, a qual tem guaches mais pastéis, e uma face, quase ao centro, de uma tonalidade de verde. Note-se que, no final da nota que antecede o poema, o narrador identifica em Quiroga os milagres de Klee, mas, insistindo na indefinição irônica do “salvo não seja”: “Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja.”. O verso/lição “Não use o

⁷ Ver os poemas *Maria-Pelego-Preto* (PC, 22) e *Antoninha-Me-Leva* (PC, 29), do primeiro livro de Manoel de Barros: *Poemas Concebidos sem Pecado*.

traço acostumado.” também pode ser referência à Klee, quando este passou a pintar com a mão esquerda para desacostumar o traço.

Na sequência o poema diz: “Arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo. / Isto seja: / Deus deu a forma: Os artistas desformam. / É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades.” (PC, 349). Um diferencial entre o que acusavam o cubismo de fazer, de deformar a realidade, é presente em outra ideia do processo artístico que o cubismo praticava, nem um espelhamento inerte da forma dada por Deus, como o poema diz, nem uma deformação da realidade em um sentido puramente político, mas, “desformar”, o que implicaria em mudar a forma de ver o mundo, mudar o ângulo de visão, “transver”, ou seja, passar a criar algo que não tem forma, desmontar a realidade para criar algo novo. Dessa forma, a identificação da arte com o que já estava criado contribuía para que a leitura humana ficasse presa, não somente ao já dado, mas, ao já dado construído por outros. Presa ao que já foi naturalizado nas representações sociais, sendo o que o cubismo, com as colagens - que influenciaram também a prática poética de Manoel de Barros, em uma espécie de colagem de versos - pretendia “Tirar da natureza as naturalidades.”, “desfamiliarizar” aquilo que de tão natural justificava a dominação:

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

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

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

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

Após citar Chagall, o poeta insere as possibilidades artísticas dessas múltiplas influências na produção do artista, ou seja, como se ele dissesse que depois de aprender tudo isso ele poderia agora produzir: “Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por / aí a desformar. / Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação / comigo.”. Termina, portanto, com um exemplo que retoma o uso da figura feminina⁸ no contexto da pintura moderna, no colonialismo, com a figura da prostituta, que servia ao aparato da colonização, explicitando o tema do exotismo, e que poderia muito bem ser a construção imagética de um quadro de Picasso, por exemplo, como as pinturas que retratavam, nas linhas do cubismo, os bordéis da colonização francesa.

REFERÊNCIAS

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

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

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

⁸ Quando Carpinejar (2001) tece crítica em relação à forma estereotipada que a mulher tem na obra de Manoel de Barros, investe-se de razão em partes, porque realmente a mulher não é protagonista como as figuras masculinas e, às vezes, é tomada como o objeto final de um desejo erótico, mas, sob a perspectiva do Professor Rauer Ribeiro Rodrigues, em *Figuras femininas e fronteiras sociais na poética de Manoel de Barros* (2011), o retrato da mulher na obra do poeta não é unívoco, e coincide com uma realidade social de fronteira relativamente diferente dos centros urbanos mais desenvolvidos do país, nas quais as mudanças na configuração social normalmente são mais lentas. Dessa forma, entende-se que questões sócio-históricas precisam de uma abordagem mais exaustiva, quando são objetivadas, não sendo o caso desta pesquisa.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Data do recebimento: 16/06/2014

Data da aprovação: 23/11/2014