

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS – PUC GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

JANICE APARECIDA DE AZEVEDO FERNANDES

**IMINÊNCIAS POÉTICAS: MANOEL DE BARROS E ARTHUR BISPO DO  
ROSÁRIO – POR UMA POÉTICA DA RECOMPOSIÇÃO DE INUTILIDADES E DO  
ACRIANÇAMENTO**

GOIÂNIA  
2015

JANICE APARECIDA DE AZEVEDO FERNANDES

**IMINÊNCIAS POÉTICAS: MANOEL DE BARROS E ARTHUR BISPO DO  
ROSÁRIO – POR UMA POÉTICA DA RECOMPOSIÇÃO DE INUTILIDADES E DO  
ACRIANÇAMENTO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Literatura e Crítica literária da Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento.

GOIÂNIA

2015

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Fernandes, Janice Aparecida de Azevedo.  
F363i Iminências poéticas: Manoel de Barros e Arthur Bispo do  
Rosário – por uma poética da recomposição de inutilidades e do  
acriançamento/ Janice Aparecida de Azevedo Fernandes – 2015.  
178 f.; 30\cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás, Departamento de Letras, Literatura e Crítica  
Literária, 2015.  
“Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha M. do  
Nascimento”.

1. Letras. 2. Literatura Brasileira 3. Recomposição.  
4. Arquissemas. 4. Teopoética. 5. Acriançamento.

CDU 82.09(043)

JANICE APARECIDA DE AZEVEDO FERNANDES

**Iminências poéticas: Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário – por uma poética da recomposição de inutilidades e do acriançamento**

RESULTADO: \_\_\_\_\_

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Literatura e Crítica literária pela Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre sob a orientação da *Profa. Dra. Maria Teresinha Martins*, aprovada em 17 de março de 2015.

**BANCA EXAMINADORA**

Profa. Dra. Maria Teresinha M. do Nascimento (PUC Goiás)

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues (PUC Goiás)

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes (UFG, Goiás)

GOIÂNIA

2015

Dedico esta pesquisa ao meu irmão Gilson Xavier de Medeiros Azevedo, ser que sempre me incentivou a prosseguir em meus estudos e sem o qual, os caminhos seriam mais difíceis de serem trilhados; também a toda sua família, Simone, Pietro, Eloise, pelo carinho e apoio. Dedico também ao meu esposo Oscar Fernandes de Lima, ao meu filho Felipe Fernandes de Azevedo, pessoa que espero ver também trilhar os caminhos do mestrado e doutorado; ainda, à luz da minha vida, João Miguel, meu neto. Ao meu Pai Pedro Irineu de Azevedo, *In memoriam*, por ter me formado com um caráter digno de viver em sociedade, a minha mãe Rita e irmão Janilson. Dedico a minha amiga Maria Elisa Marques pelo apoio sempre presente, aos meus colegas de curso, cada um mais especial que o outro, ajudaram-me na minha construção humana durante o mestrado. Ainda, à minha orientadora Dra. Maria Teresinha Martins e a todos os meus professores do Mestrado por terem demonstrado total confiança em mim. Aos colegas de trabalho do Colégio São José, do Colégio Estadual Independência e da FAQUI, pela paciência que tiveram com as minhas necessárias ausências. Por fim, às pessoas que me conduziram a Goiânia e de lá me fizeram voltar para casa, Adão, Cleiton, Orney, Júlio, Maria Wilma. Em tempo, à FAPEG, Fundação de apoio à Pesquisa, por ter me contemplado com uma bolsa de estudos, o que viabilizou meu trabalho e a conclusão do Mestrado.

Agradeço ao universo, ao Deus criador por ter propiciado as condições necessárias, tanto humanas quanto materiais, para que eu pudesse, durante os anos de 2013, 2014 e início de 2015 cursar as disciplinas do Mestrado, trabalhar e realizar a pesquisa a que me propus.

[A função da arte] *Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.*

*Viajaram para o Sul.*

*Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.*

*Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.*

*E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:*

*- Me ajuda a olhar!*

(Livro dos Abraços. Eduardo Galeano).

## RESUMO

A pesquisa, “Iminências poéticas: Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário – por uma poética da recomposição de inutilidades e do acriançamento” viabilizada com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), desenvolveu-se a partir da observação sobre fenômenos artísticos da pós-modernidade, como o caso de poéticas construídas a partir do que seria descartado como apoético ou como lixo. Assim, a presente proposta caracteriza-se como pesquisa exploratória de caráter bibliográfico e fenomenológico. Os autores que formam o corpus da pesquisa são Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário, o primeiro poeta e o segundo, artista plástico. Em ambos, observou-se a construção de suas poéticas por um viés de desconstrução da arte como elemento clássico e também da resignificação que os autores operaram em palavras e matéria-prima pela via da recomposição de inutilidades. Embora haja similaridades entre os autores pesquisados, há de se considerar também o que os distancia, nesse caso, sua condição existencial. Manoel de Barros simulou um eu poético totalmente acriançado que se deslumbra frente às possibilidades semânticas de uma palavra e para isso cria seu próprio idioma, seu manolês, marcado por arquissemas. Poeta pantaneiro que desnaturaliza o Pantanal, por meio da poética de recomposição de inutilidades, cria uma obra em que a linguagem é o grande tema, a grande personagem. Arthur Bispo do Rosário, esquizofrênico, à margem da sociedade de consumo, inventaria o mundo, a mando de Deus, a partir de um surto psicótico, para entregá-lo ao próprio Ser Divino. A Teopoética é a sustentação de sua obra, uma obra catalogada como um inventário do mundo.

**Palavras-chave:** 1. Letras 2. Literatura brasileira. 3. Recomposição. 4. Arquissemas. 5. Teopoética. 6. Acriançamento.

## ABSTRACT

FERNANDES, J.A. de A. **Poetic Eminences: Manoel de Barros and Arthur Bispo do Rosário - by the poetic recovery of the useless and childlike (2015 )**. 178 f. Dissertation (Master). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Departamento de Letras, Literatura e Crítica Literária, 2015.

This research aimed to study post-modern artistic phenomenas, such as poetry made based on what would be dismissed as non-poetic or as consensual garbage. The proposal of the thematic is characterized as an exploratory bibliographic and phenomenological research, understanding on how the reframed resources used, the re-semanticizing given to the words and objects and the observation of a poetic self about such raw materials have certain linguistic, literary and poetic similarity. The research is justified by its degree of support for being a source for new researches on the subject which is now built. The authors analyzed for the study of this research were Manoel de Barros and Arthur Bispo do Rosário, the first, a poet and the second one an artist. The results found point to the fact that in both studied objects, it was observed the construction of their poetic linguistics for the deconstruction of art as a classic element and also of the re-signification that authors worked with, such as words and raw material throughout the re-composition of what is to be useless. It was able to point out how scientific contribution, the perception that although there are similarities between the studied authors, one has to consider what make them distant of each other, in this case, it's their existential condition. Manoel de Barros simulated a poetic self totally childish that dazzles in front of the semantic possibilities of a word and it creates its own language, its *Manoelês*, marked by *arquissemas*. Poet that denatures the Pantanal, throughout poetic recomposition of the useless, creates a work in which language is the great theme, the great character. Arthur Bispo do Rosário was a schizophrenic on the sidelines of consumerism, invent the world on behalf of God, from a psychotic episode sending him to his own Divine Being. Theopoetics is the support of his work, a cataloged work as the world's inventor. The research, "Poetic Eminences: Manoel de Barros and Arthur Bispo do Rosário - by the poetic recovery of the useless and childlike" was made possible by the financial support of the Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

**Keywords:** 1. Letters . 2. Brazilian Literature . 3. Restoration .4. Arquissemas . 5. Teopoética . 6. Acriançamento .

## ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 01: Arquissema “àrvore” .....	39
TABELA 02: Semas na obra de Barros (1998) .....	41

## INDICE DE FIGURAS

Figura 01: Desenho presente na abertura do capítulo “Uma didática da invenção” .....	51
Figura 02: Desenho presente na abertura de “Os deslimites da palavra” .....	52
Figura 03: Desenho presente na abertura do capítulo “Mundo pequeno” .....	55
Figura 04: Desenho presente na contracapa de “O Livro ds Ignorãças” .....	56
Figura 05: Similitude entre “Os deslimites da palavra” O pequeno príncipe de Exúpery .....	64
Figura 06: Recorte de artigo de jornal .....	93
Figura 07: Ficha de internação de Bispo do Rosário, na Colônia Juliano de Freitas-RJ .....	97
Figura 08: Fardão bordado por Arthur Bispo do Rosário .....	101
Figura 09: Muro no fundo da minha casa, 11 x 50 cm .....	106
Figura 10: Roda de bicicleta, 1913 .....	116
Figura 11: Roda da Fortuna. Rosa de ferro com números sobre base de madeira. Base 9x29,5x21 cm, altura 66,5 cm, roda 51 cm diâmetro .....	117
Figura12: Vaso sanitário, caixa de madeira contendo urinol em plástico e tampo de vaso sanitário em plástico, 41x29x32cm .....	118
Figura 13: A Fonte, Duchamp, 1917 .....	118
Figura 14: Sandálias e peneiras, assemblage Madeira, goma, hilo, cartón. 110 x 80 x 24 cm .....	131
Figura 15: Botas, assemblage com seis botas de borracha, suporte de madeira e papelão, s/ medidas .....	132
Figura 16: Congas e havaianas, assemblage com 36 congas e seis chinelos havaianas, suporte de madeira, s/ medidas .....	132

Figura 17: Sapateira masculina, assemblage com quatro pares de sapatos e um par de botas de borracha, suporte de madeira, 102x49cm .....	133
Figura 18: Assemblage de canecas com suporte em madeira .....	135
Figura 19:Assemblage de talheres, com 49 colheres de sopa, dez colheres de chá, quatro de café, cinco de sobremesa, dez garfos e seis facas em metais diversos, suporte de madeira e papelão, 197x70cm .....	135
Figura 20: Cestas e canecas coloridas, assemblage com cestas, canecas e outros objetos, na sua maioria de plástico, suporte de madeira e papelão, 197x70cm .....	136
Figura 21: Orfas: à esquerda, Balizamento de porto, 29x15cm; No centro, Rua Alvaro Alvim, 23x13cm; à direita, Rua 19 de fevereiro, s/ medidas .....	138
Figura 22: Regador “ORFA”, s/data - Tecido, linha e metal .....	138
Figura 23: Orfa: Tolo de pintar paredes, recoberto com fio azul .....	139
Figura 24: Orfa: Moinho de cana , recoberto com fio azul .....	139
Figura 25: Orfa: Utensílios diversos, recobertos com fio azul .....	140
Figura 26: Vitrines-fichário com nomes dos “eleitos” .....	142
Figura 27: Caixa dos escolhidos, objeto de madeira caiada contendo fichas com o nome dos “eleitos” .....	142
<i>Figura 28: Botões para Paletó, Sobretudo, Pelerine .....</i>	<i>143</i>
Figura 29: Roda da Fortuna. Roda de ferro com números sobre base de madeira. Base: px29,5x21cm, altura 66,5 cm, roda 51 cm diâmetro .....	144
Figura 30: Alvo 627 “ORFA”, sem data .....	144
Figura 31: Vitrine: Vinte Garrafas, Vinte Conteúdos – Arthur Bispo do Rosário	146
Figura 32: Grande veleiro, madeira, tecido, papelão, cordames, metal, isopor, lâmpada e plástico, 145x60x100cm, sobre carrinho de madeira com rodas, 70x33x20cm .....	147
Figura 33: Obra: "21 veleiros", outra das obras que tem como tema a marinha .....	148
Figura 34: Estandarte com o tema: Marinha .....	149
Figura 35: Manto da Apresentação, face externa, costas, bordado sobre tecido (cobertor avermelhado do hospício) com superposição de cordas de cortina .....	152
Figura 36: Manto da Apresentação, face externa, costas .....	152

Figura 37: Manto da Apresentação, face interna, nomes bordados em linha azul, extraída dos uniformes usados no manicômio .....	153
Figura 38: Bispo vestido com O Manto da Apresentação .....	153
Figura 39: Lápide de Bispo em Japaratuba .....	156
Figura 40: Fardões bordados .....	157
Figura 41: “Carrossel”, madeira, tecido, cordas e cavalinhos em Orfa .....	157
Figura 42: Estandarte .....	168
Figura 43: ORFAS .....	169
Figura 44: Bordado .....	170
Figura 45: Estandarte .....	172
Figura 46: “Carrossel”, madeira, tecido, cordas e cavalinhos em Orfa, de Bispo do Rosário, ano desconhecido	
Figura 46: “Carrossel”, madeira, tecido, cordas e cavalinhos em Orfa, de Bispo do Rosário, ano desconhecido .....	178
Figura 47: Bispo do Rosário - Objeto artístico em exposição na 30º Bienal de Arte Contemporânea, em São Paulo .....	180
Figura 48: Coleção: Veleiro .....	181
Figura 49: Uma “assemblage ecumênica: terços, cristos, nossas senhoras, santos, imagens da umbanda e outros símbolos do sincretismo religioso .....	184
Figura 50: Capa de Exu .....	185

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	13
1 O CORPO IMPOSSÍVEL DA PALAVRA SURREAL: O LÚDICO E A VISÃO HOLOGRÁFICA .....	17
1.1 VINDO A SER SURREAL – A PATAFÍSICA DA LINGUAGEM .....	23
1.2 OS ARQUISSEMAS, O BIOMA LINGUÍSTICO E O REFORÇO DO ACRIANÇAMENTO .....	36
1.3 O ARTISTA: ESTADO DE SER INFANTIL .....	57
1.4 DIDÁTICA DA ILEGALIDADE: A DICOTOMIA INTEGRANTE .....	66
1.5 O PRAZER DA DESPALAVRA: EM VIDA DE SÃ LOUCURA .....	71
1.6 OS SENTIDOS DELIRANTES .....	75
2 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: A LOUCURA POÉTICA .....	83
2.1 O HOMEM – DIMENSÃO HUMANA, LOUCURA DIVINA .....	91
2.2 A LUTA DIVINA – ENTRE ANJOS, ARCANJOS E AS POTESTADES DO MUNDO .....	96
2.3 O TERRITÓRICO POÉTICO: DA SOLIDEZ DO PASSADO À LIQUIDEZ DA PÓS-MODERNIDADE - O ARQUIBISPO DA POÉTICA BRUTA .....	110
2.4 IMINÊNCIAS POÉTICAS NA RECRIAÇÃO DO MUNDO DE BISPO: O INVENTÁRIO ARTÍSTICO FEITO POR UM VASSALO DE DEUS .....	123
2.5 O FIO NARRATIVO - A RAPSÓDIA EM BISPO DO ROSÁRIO .....	161
3 DESCARTES E ARTES: SOBRE TEMÁTICAS, TÉCNICAS E RESÍDUOS NAS IMINÊNCIAS POÉTICAS DE BARROS E BISPO .....	164
3.1 O ACRIANÇAMENTO: BRINQUEDOS ARTÍSTICOS .....	172
3.2 O ACRIANÇAMENTO, NO QUINTAL DO BRASIL - POSSIBILIDADE DE UM VIÉS NACIONAL PARA A PRODUÇÃO DE BARROS E BISPO .....	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	187
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	190
WEBGRAFIA .....	193

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Iminências poéticas é um tema que certamente desperta controvérsias, visto que se opera com o novo em termos artísticos e, justamente por ser novo, ainda divide a crítica literária no que diz respeito às abordagens utilizadas na análise das obras. Nesta pesquisa, busco compreender o fenômeno artístico que se opera em Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário, o primeiro artista da palavra e o segundo, destaque nas artes plásticas.

A análise se dará a partir da via de aproximação dos dois artistas, produtores de uma mesma perspectiva poética, e agrupados por uma poética da recomposição de inutilidades. Manoel de Barros anuncia seu reino linguístico, tema de sua produção artística, um reino que reinventa a palavra e tira-lhe a crosta gordurosa dos significados que a empobrecem. Bispo do Rosário faz-se arauto de um reino para a vinda do Messias, fazendo-se o próprio Messias.

Em Manoel de Barros, a pretensão de atingir a messianidade se dá pelo recurso da despalavra, a voz poética de sua obra *O Livro das Ignorâncias* substancia e fecunda a linguagem em seu estado primitivo por meio dos arquissemas, expressão que, segundo Barros significa saborear e utilizar as palavras em seu estado subterrâneo, ou seja, destituídas de excessos inauditos; são as palavras advindas dos armazenamentos ancestrais, fósseis linguísticos provenientes da mata virgem da linguagem, para orientar os descaminhos do eu lírico.

Os arquissemas a que se refere Barros são as palavras árvore, sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol. Nelas está contido o sumo bem, a essência que polinizará o universo linguístico e poético do autor, o ovo fecundado e gerador de um desequilíbrio calculado na linguagem e pela linguagem de Manoel de Barros.

Desta forma, a aparência dura e compacta das palavras se sujeita ao acriançamento, é o reino da linguagem chegando ao homem por meio do *Livro das ignorâncias*, corpus deste trabalho. O Artista, aquele que sem se acriançar, é coisificado pela própria palavra, encontra esperança de redenção em um reino onde a palavra, assim como a criança, é sinônimo de boa nova, de vida que surge e traz deslimites. A boa nova da linguagem, em Barros, surpreende por essa apresentar-se em processo de descoberta, como se os significados que se depreendem dela

fosse-lhe totalmente imanentes e sem traços arbitrários. Esse reino surge nas iminências poéticas<sup>1</sup> que pulverizam a modernidade e as artes.

Em Bispo do Rosário, por meio da Teopoética, buscar-se-á conhecer o misterioso universo simbólico do artista que ao recriar o mundo a partir do que ele mesmo chamou de atender a uma ordem de Deus, recria também o conceito de arte pelo caminho da recomposição de inutilidades e assim, altera o DNA de alguns conceitos artísticos. São dois reinos que se anunciam, um em Manoel de Barros pela busca acriançada da palavra e outro pelo reino da Anunciação poética em Bispo do Rosário.

O mundo artístico da representação via arte realista se desconstrói para revelar os segredos divinos das coisas que realmente importam, a infância, a essência, o minimalismo do mundo criado por Bispo, em um movimento também centrípeto, reducionista do real para atingir a surrealidade da criação, a partir de um caráter divinizado dessa criação: a arte aponta para a arte, para o modo de criação do objeto artístico. A obra de Bispo, assim como a de Manoel de Barros, ignora limites e atravessa fronteiras e assim, transgride convenções, pois traz em si, a ludicidade construída com palavras não poéticas e objetos inúteis recolhidos do manicômio, onde Bispo vivia. É o lixo, é o apoético que se movem e são movidos pelo desejo contido na própria poesia, é o eterno retorno ao ato da criação, num intenso ressignificar pela natureza imanente da arte.

Para Bispo do Rosário, “Os doentes mentais são como beija-flores: nunca pousam, ficam a dois metros do chão”, (HIDALGO, 2011, p. 39) como se observassem o mundo a partir de um desmundo, a lógica, a partir de uma deslógica e como no experimentalismo que se operava na psiquiatria há seu tempo, considerando o processo esquizofrênico vivenciado pelo artista, realiza e relativiza o próprio conceito de experimentalismo ao fazer uma arte que tem como matéria-prima o lixo e como tema um novo mundo para a volta messiânica de Cristo.

Na tentativa de encontrar pontos em comum entre os dois artistas, há de se considerar as palavras do próprio Jesus que disse a Nicodemos que ninguém poderia ver o reino de Deus se não nascesse de novo. Nestas palavras, alicerçam-

---

<sup>1</sup> O olhar sobre as iminências poéticas, nos dois autores, percorrerá os procedimentos de construção de suas poéticas tomadas como ressonâncias brasileiras atuais, e, tais poéticas a partir de suas imanências no plano de composição, nas obras de Barros e Bispo.

se o que Barros chamou de acriançamento, pois é somente nesse novo nascer, no caso, no nascer para contemplar a linguagem em estado embrionário e dela fazer uso poético, é que se pode atingir a grandeza e a ludicidade da poesia de Manoel de Barros e o universo teológico e acriançado, de quem paira o espírito a dois metros do chão, de Arthur Bispo do Rosário.

No primeiro capítulo deste trabalho buscar-se-á apresentar a possibilidade lógica em que se materializa a poesia de Manoel de Barros, o corpo impossível dessa natureza poética, que, sendo poética, constrói-se com o apoético e o surreal, a surrealidade de que se reveste o universo poético do autor, a criação por meio do que ele mesmo chamou de arquissemas e o prazer proveniente dessa criação revestida de *sã loucura*. Também, o roteiro de criação do artista e a forma com que ele é conduzido pelo próprio fazer artístico, pela pedra que se poetiza, pela arte que faz o criador e pelo acriançamento, natureza da poesia de Barros. Ainda, no primeiro capítulo, há de se explorar a natureza tridimensional da poesia de Barros, os efeitos decorrentes deste novo espaço da palavra, em que o significado linguístico, salta da própria palavra, ou dos arquissemas.

No segundo capítulo, será disposto sobre a Teopoética em Arthur Bispo do Rosário, a repetitividade ou justaposição como técnica de criação e reorganização do mundo, na perspectiva poética e singular do autor, sob a égide de uma arte movida pela incessante busca da quebra da convenção racional, essa como ditame para a produção artística, sob um viés de quem despragmatiza o uso das coisas e rompe o caráter de efemeridade que os objetos que compõem sua poética possuem em sua natureza transitória.

No terceiro capítulo o foco são as iminências poéticas nos dois autores, o acriançamento em Manoel de Barros, memórias acriançadas em Bispo do Rosário, bem como a técnica construtiva da arte dessas duas sumidades da arte pós-moderna. Ainda, há de analisar o acriançamento na perspectiva de uma recriação da realidade artística nacional, para o que parece, caminham os dois autores. Embora tenham trilhado caminhos distintos, atingiram a potencialidade da linguagem, a completa desautomatização dessa e conseguiram flagrar a natureza artística de uma palavra ou objeto antes de qualquer relação *sígnica* com esse.

A metodologia a ser empregada é a hermenêutica fenomenológica, ramo do conhecimento filosófico por meio do qual se confrontam os problemas teóricos da interpretação. Por meio desse ramo do conhecimento buscar-se-á decifrar os

sentidos da despalavra em Manoel de Barros e da arte construída a partir de inutilidades em Bispo do Rosário. Os autores solicitam uma hermenêutica que contemple a arte como metáfora de uma sociedade que se encontra no terreno da instabilidade, tanto na vida social quanto nas manifestações poéticas e por meio dessas instabilidades, Manoel de Barros e Bispo do Rosário se ressignificam e ressignificam o conceito de poética. E, ainda, requerem um olhar fenomenológico que perpassa a noção de experimentalismo, minimalismo, simulacro, justaposição e simbologia, o que será analisado ora em um, ora em outro artista.

## 1 O CORPO IMPOSSÍVEL DA PALAVRA SURREAL: O LÚDICO E A VISÃO HOLOGRÁFICA

“Repetir – até ficar diferente/Repetir é um dom do estilo” (BARROS, 1998, p. 11), a repetição a que alude o eu poemático da obra *O Livro das Ignorâncias*, não visa à temática já tantas vezes explorada por autores de diferentes épocas: amor, regionalismos, paganismo, religiosidade, retórica, nacionalismo; ao contrário, vivendo em uma região de fauna e flora exuberantes, tanto na forma quanto na proporção, região em que o milagre da vida acontece sob o espetáculo da natureza e que se transforma em “milagre estético” na poética desse poeta pantaneiro, a repetição torna-se dom do estilo na medida em que promove a dessemantização da palavra.

Ao contrário de produzir uma poética sobre o Pantanal, Manoel de Barros opera com a desterritorialização ou desnaturalização desse, ao tratar suas particularidades de forma atemática. Em *O Livro das Ignorâncias*, corpus deste trabalho, tem-se a síntese de uma poética marcada pela ousadia. Trata-se, em termos artísticos, da arte como estratégia discursiva e da poética em sua pluralidade e multiplicidade num cenário de iminências poéticas ou de discursos poéticos marcados por singularidades, expressões, desconstruções, inovações, experimentalismos, derivas poéticas. O desvio, que se opera em Manoel de Barros, no aspecto linguístico de sua obra, insere-o em uma poética sem precedentes por manifestar-se como metalinguagem inovadora, uma vez que simula a curiosidade do olhar infantil sobre os objetos.

O autor não tece sua poética valendo-se do vasto campo imagético presente em seu habitat, composto pela fauna e flora do Pantanal mato-grossense: sucuris gigantes, que ultrapassam quatro metros de comprimento, jacarés e lagartos com mais de dois metros e meio, revoadas de brancas garças aos milhares, ao contrário, ele escolhe o avesso do belo sublime, prefere o material e o objeto comuns em seu espaço poético por natureza, a linguagem.

Esse avesso de Barros é perceptível a partir do momento em que o autor parte de residualidades e da marginalidade de objetos para dessemantizá-los e inseri-los dentro de um novo código linguístico, criado a partir de sua singularidade poética. Reforça o valor de tais objetos, quando ao poetizá-los, traduz a grandeza de

sua simplicidade e, simultaneamente, expõe a complexidade poética de seu discurso:

No Tratado das grandezas do Ínfimo estava escrito:  
 Poesia é quando a tarde está competente para dalias.  
 É quando  
 Ao lado de um pardal o dia dorme antes.  
 Quando o homem faz sua primeira lagartixa  
 É quando um trevo assume a noite  
 E um sapo engole as auroras (BARROS, 1998, p. 13)

A qualidade universal da poesia, união de forma e sensações, encontra sua desconstrução no acriçamento poético de Manoel de Barros. “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” e o são, justamente porque a criança ainda não cristalizou seu olhar pelas convenções da linguagem, ela problematiza, e provoca o “delírio do verbo”, como bem o diz o eu poético de *O Livro das Ignoranças* “O delírio do verbo estava no começo, lá onde a/ criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos” (BARROS, 1998, p. 13).

Tal universalidade manifesta-se nos poemas concebidos sem a marca do pecado original, ou seja, da relação direta do significante e significado ou mesmo da relação semântica, indireta, porque para a voz poética “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer/nascimentos/ O verbo tem que pegar delírio” (BARROS, 1998, p. 15). Nessa perspectiva, o poeta é o demiurgo da criação poética, não condicionado pela temática da natureza pantaneira, produz a universalização de elementos regionais, como se vê: “O céu tem mais inseto do que eu [...] Formigas carregadeiras entram na casa de bunda” [...] “Hoje eu desenho o cheiro das árvores”, (BARROS, 1998, p. 17). Não se trata aqui, de inseto, árvores ou formigas especificamente do ambiente pantaneiro, mas a universalidade desses elementos está em consonância com a universalidade que a palavra adquire na poesia de Barros.

Essa universalização é acompanhada por uma proposta de destruição da realidade pelos poetas pós-modernos, credo justificado pelo próprio Barros, em uma entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 15 de maio 1995, caderno 2, página 1:

Nossa arte é feita de restos. São aproveitamentos de materiais e passarinhos de uma demolição. Acho que àquele tempo eu falava da realidade do mundo. Me referia às injustiças enquistadas no corpo do velho

mundo, que era preciso destruir. Me referia às estruturas podres da civilização. E penso que é com os restos dessa civilização que estamos fazendo arte hoje (apud LIMA, 2010, p. 80).

A surrealidade e irreverência no uso da linguagem poética, trazidas com o advento do Modernismo, permeiam a poesia de Manoel de Barros, de maneira única, desconstruída e desarticulada dos modelos de mundo e de homem que a tradição literária deixou como legado. É o não ser, é o não lugar, é a poesia para o nada ou contra o nada material e existencial na concepção cristalizada do ser, para além da convenção semântica e sígnica, territorializada nos pântanos da linguagem. Os restos, a que alude Barros, são na verdade o tudo na poesia dele. De acordo com Baudrillard:

Quando se retira tudo, nada fica. É falso. A equação do tudo e do nada, a subtração do resto, é falsa de uma ponta à outra. Não é que não haja resto. Mas este nunca tem realidade autônoma, nem lugar próprio: é aquilo que a partição, a circunscrição, a exclusão designa [...] que outra coisa? É a subtração do resto que se funda e toma força de realidade [...] que outra coisa? (BAUDRILLARD, 1981, p. 175).

Em Barros, o resto toma força de realidade por incorporar o novo, a perspectiva de profundidade e tempo à palavra, este, enquanto distanciamento da relação direta dessa com o significante, aquela, enquanto possibilidade investigativa. Dessa forma, a dissimetria entre significante e significado, em Manoel de Barros, funda uma estrutura linguística que não é simplesmente uma estrutura, ou uma gramática, mas uma fenomenologia estrutural da linguagem empregada por esse autor, ou seja, ainda que opere com imagens a partir do bioma pantaneiro, não opera com clichês antropocêntricos e bucólicos. O processo fenomenológico se dá quando a poesia barreana não encontra suporte no gesto cultural da mimese.

A relação expressa entre significantes e significados, tais como a relação entre palavras, frases, sinais e símbolos, e o que eles representam, ou seja, a sua denotação é objeto de estudo da Linguística. Como se falou em desautomatização, conseqüentemente, sai-se do campo da denotação para atingir e ultrapassar a noção de linguagem figurada ou conotativa. Isso ocorre, porque, particularmente, tal conceito e tal ciência da linguagem na construção poética de Barros, são redimensionados, uma vez que, o sentido semântico das palavras utilizadas por ele, faz-se por meio de semas, ou, unidades ressignificadas.

Tal resignificação, considerando-se o viés fenomenológico, encontra amparo em um dos enfoques da Linguística que é a Filologia, isso porque, conforme o próprio Barros foi um filólogo que lhe ensinou sobre fósseis linguísticos ou ancestralidade da linguagem. Logo, tais fósseis encontram suporte no conceito de arquissema que, de acordo com o próprio Barros, são palavras provenientes dos armazenamentos ancestrais.

A filologia é a área de estudo dos textos e das linguagens antigas, em Manoel de Barros corrobora e sustenta a criatividade neológica de sua criação, criatividade essa, atravessada pela espontaneidade do olhar da criança na leitura do mundo, além da curiosidade investigativa dessa criança.

É nessa curiosidade investigativa que reside o lúdico do autor e da voz poética acriançada, na medida em que a surrealidade da linguagem ganha corpo na ressemantização da palavra, no olhar pontual e holográfico do eu poético de *O Livro das Ignorâncias*. Esse conceito, o de holografia, é novo e particular do mundo da física, e por meio desse fenômeno, a luz deixa seu registro microscópico e fotográfico de maneira completa, permitindo assim, que todas as nuances da obra sejam clareadas por ela.

É uma nova óptica sobre o objeto retratado, como se representasse, além do objeto o fantasma, o espectro desse objeto. Na ciência, a holografia permite a detenção de efeitos muito sutis, de formações muito pequenas e materiais leves que permitem acúmulo de informações e amplitude dessas. No campo das artes, o conceito é bastante recente, por tratar-se de uma técnica nova, experimental, mas que redimensionada para o universo artístico, o conceito e a técnica reveste-se de subjetividade, dessa forma, a técnica holográfica permite o aparecimento de novas imagens, do ponto de vista da óptica, por incorporar a quarta dimensão.

No mundo artístico, a ciência da física torna-se sensível e eleva-se à natureza subjetiva desse mundo. O holograma insere-se no inconsciente, permite um contato direto com o cérebro do que se deseja transmitir sem que o raciocínio possa interrompê-lo. Nesse aspecto, o artista domestica a técnica do mundo da física, da área científica na busca por produzir o efeito desejado a partir da linguagem poética, como se dá em Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário.

Segundo o prof. Lunazzi, Unicamp, em entrevista concedida à TV Princesa de Campinas, em 2012, sobre o tema “Holografia e arte”, ele diz que “Na ciência é

preciso criar para se resolver determinado problema; na arte, é preciso criar para se transmitir determinado sentimento”.

Barros revela-nos sua arte por meio da visão holográfica do eu poético, como se percebe em vários de seus poemas: “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis:/Elas desejam ser olhadas de azul –/Que nem uma criança que você olha de ave”, (BARROS, 1998, p. 21). Ou ainda:

Por viver muitos anos dentro do mato moda ave  
 O menino pegou um olhar de pássaro — Contraíu visão fontana.  
 Por forma que ele enxergava as coisas por igual como os pássaros  
 enxergam.  
 As coisas todas inominadas.  
 Água não era ainda a palavra água.  
 Pedra não era ainda a palavra pedra. E tal.  
 As palavras eram livres de gramáticas e podiam ficar em qualquer posição.  
 Por forma que o menino podia inaugurar.  
 Podia dar às pedras costumes de flor.  
 Podia dar ao canto formato de sol.  
 E, se quisesse caber em uma abelha, era só abrir a palavra abelha e entrar  
 dentro dela. Como se fosse infância da língua. Barros (2004, p. 72).

Enxergar as coisas por igual (verso 5 e 6) pressupõe uma noção do todo para a particularidade do pássaro que nesse caso, metonimiza o olhar vegetal do sujeito. O olhar holográfico nesse sujeito poético é orgânico e sua representação gráfica, a palavra, é sentimento, intuição, espaço quadrimensional que permite a passagem de uma dimensão cósmica do signo linguístico para outra – que é a dimensão da linguagem.

Como sujeitos provenientes de diferentes campos do conhecimento não se pode cristalizar o olhar sobre a linguagem a partir de um único viés. O homem cria a convenção linguística e a banaliza, torna-se estranho a ela. Manoel de Barros, no diálogo obsessivo que trava com a palavra em busca de seu estado ancestral reivindica a expressão poética bruta, e nisso aproxima-se de Arthur Bispo do Rosário, pois persegue a condição original: o signo linguístico em seu sentido não racional e holográfico visto ser o poeta, e a voz poética desse, sujeitos de uma formação também holográfica, dado os vários conhecimentos de mundo que constroem o seu olhar sobre as coisas. Para Morin:

À maneira de ponto do holograma, trazemos no seio de nossa singularidade não somente toda a humanidade e toda a vida, mas também quase todo o cosmos, incluindo seu mistério que, sem dúvida, jaz no fundo da natureza humana. Mas não somos seres que poderiam ser conhecidos e

compreendidos unicamente a partir da cosmologia, da física, da biologia, da psicologia (MORIN, 2005, p. 52).

Da impossibilidade de um corpo, objeto material da linguagem, os objetos se desestabilizam na voz poética do autor, a palavra se holografiza, e torna-se partícula que se destaca em meio à totalização da linguagem sustentada pelo olhar acriançado e lúdico e promove um efeito iluminado e específico. É o efeito Hefesto - deus do fogo - e das erupções vulcânicas na mitologia grega – a linguagem torna-se um vulcão em erupção que joga suas partículas sêmicas sobre o metal da palavra e a transforma em universo poético. Barros promove uma poética de recomposição das inutilidades linguísticas presentes no mundo e no Pantanal mato-grossense.

O efeito Hefesto insere Manoel de Barros no mundo da arte pós-moderna. Artista consciente de sua criação persegue a natureza pueril e embrionária da palavra, pois entende que pelo efeito luminoso é possível livrar a palavra das sujidades: “As sujidades deram cor em mim./ Estou deitado em compostura de águas” (BARROS, 1998, p. 57).

A partir daqui, os traços de um novo olhar, muitas vezes estranho, errante, indeterminado, constroem a poética de Barros. Em sua nudez, a linguagem demanda o olhar de aptidão para a espontaneidade da palavra que se ressemantiza numa possibilidade infinita, pois está carregada de curiosidade investigativa, própria do olhar acriançado do sujeito poético, como se vê em Barros (2010, p. 187):

Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2010, p. 187)

É o infinito eterno da linguagem dividido em um infinito número de infinitos-eternos. O holograma se constitui dessa característica fundamental: cada parte contém o todo, por relacionar-se em seu pequeno mundo onde coexistem “orvalho e a aranha” em contiguidade. O mistério e o fenômeno residem em determinar a fronteira imaginária entre as partes.

## 1.1 VINDO A SER SURREAL – A PATAFÍSICA DA LINGUAGEM

Para entender o conceito de ser na poesia de Manoel de Barros, é necessário pensar em um corpo poético como “corpo impossível da palavra surreal” ou ainda em questões associadas como “o lúdico e o quadridimensional”, requer uma dose de audácia. Como conceber um corpo na surrealidade ou fora do que se habitualmente se pensa sobre um corpo ou uma materialidade?

Sem dúvida, não é uma tarefa fácil. Porém, segundo Feitosa (2004, p. 102), “A natureza em nós mesmos revela também um pouco sobre a natureza que há em torno de nós”, isso equivale a pensar, neste caso, que a própria natureza da linguagem poética, já acolhe a existência de uma surrealidade que, num primeiro momento, não é o corpo, antes, essencialmente, é sua imanência.

Por conseguinte, os acontecimentos históricos, sociais, econômicos e políticos, bem como os artísticos provocaram certo deslocamento, ou descentramento, da figura humana. Tal fenômeno evidenciou-se, particularmente, no Romantismo, período em que a ideia de duplicidade, de espectros, de sombras em relação à autonomia do ser, ganha destaque e o ser caminha para a perda de integridade corporal. De acordo com Moraes:

O ponto de partida são as duplicações da identidade, amplamente tematizadas no romantismo, cujas derivações e deslocamentos compõem uma série de figuras que, ao longo do período, precipitam a imagem do homem num grande jogo de metamorfoses até obscurecer por completo sua silhueta (MORAES, 2002, p. 21).

Tais duplicações, tratadas como metáforas poéticas, ganham corpo em Manoel de Barros. O ser, ou o poético, fatigado da racionalidade rotineira a que se propõe a poesia, desde a antiguidade clássica, encontra seu esgotamento no corpo bem modelado e pregado por essa mesma racionalidade. Mitiga-se. A via da transgressão está fundada, conforme o próprio Mário de Andrade pronunciou em *Prefácio Interessantíssimo*, texto que compõe a obra *Pauliceia Desvairada*: “Está fundado o Desvairismo”.

O ser escolhe não ser. O não ser cria, nessa perspectiva, uma nova proposta de existência linguística, e dá o passo decisivo em direção à transgressão de formas seculares de criação poética, pautadas no labirinto estético e bem

comportado da convenção clássica e das formas estruturalistas de texto. E é em O *Livro das Ignoranças*, que é possível encontrar marcas do não ser:

As sujidades deram cor em mim./ Estou deitado em compostura de águas./Na posição de múmia me acomodo./Não uso morrimentos de teatro./ Minha luta não é por frontispícios./ O desenho do céu me indetermina./ O viço de um jacinto me engalana./ O fim do dia aumenta o meu desolo./ às vezes passo por desfolhamentos./ Vou desmorner de pedra como um frade (BARROS, 1998, p. 57).

A imagem de indeterminação construída a partir do verso “O desenho do céu me indetermina” aponta para uma ausência de limite que não encontra duplo. Não há uma representação do real por meio da linguagem. A voz poética é clara na busca por expressão, linguagem ou situação ilógica, absurda, desprovida de sentido ou de coerência. Mário de Andrade declarou “Está fundado o desvairismo”, Manoel de Barros, é mais sutil, funda, em termos de linguagem o “nosense” linguagem que resulta em um modo pessoal e anárquico de explicar o absurdo da existência. Em corroboração a esse fim, Baudrillard veredicta o fim do real, da reprodução, da cópia, do clone. Para ele:

O próprio universo, tomado globalmente, é aquilo de que não há representação possível, de que não há complemento em espelho possível, de que não há equivalência em sentido (é tão absurdo dar-lhe um sentido, um peso de sentido, como dar-lhe um peso simplesmente). O sentido, a verdade, o real só podem parecer localmente, no horizonte restrito, são objetos parciais de espelho e de equivalência (ANDRADE, 1991, p. 137).

Nesse sentido, é o pente sem funções de pente, é um tratado de grandeza do ínfimo, é o descomeço do verbo, é verbo que pega delírio, é a possibilidade de escutar a cor dos pássaros, de contrair visão fontana, é o ato de desenhar o cheiro das árvores. Está fundada a patafísica linguística na poesia de Manoel de Barros. Literalmente *'Patafísica* (contração do grego ἐπι τὰ μετὰ τὰ φυσικά - *epi tà metὰ tà phusiká*) significa "o que está acima (do que está além) da física", ainda, para Baudrillard:

Qualquer classificação ou significado, qualquer modalidade de sentido pode ser assim destruída por simples elevação lógica à potência X – levada ao limite, é como se uma verdade qualquer engolisse o seu próprio critério de verdade como se “engole a certidão de nascimento” e perdesse todo o seu sentido: assim o peso da terra ou do universo, pode ser eventualmente calculado em termos exatos, mas parece imediatamente absurdo, porque já não tem referência, já não tem espelho aonde venha refletir-se esta

totalização, que equivale muito bem á de todas as dimensões do real no seu duplo hiper-real, ou à de toda a informação sobre um indivíduo no seu duplo genético (clone), o torna imediatamente patafísico (BAUDRILLARD, 1991, p. 137).

Explorar conceitos pertencentes às ciências exatas, especificamente a física, no campo artístico literário é terreno escorregadio. O conceito de patafísica insere-se nesse terreno. Etimologicamente, vem de *pataphysyque*, ciência que se adiciona à metafísica, já em si mesma, já fora de si própria, é a ciência do particular, pois bem se sabe que não há ciência senão do geral. Isto é, a patafísica estuda as leis que regem as exceções, e explica o universo suplementar ao comum.

Na poesia de Manoel de Barros, o fenômeno patafísico da linguagem desacomoda a própria linguagem e quem a lê. Não há um centro de referência para o sentido das palavras, ao contrário, elas ascendem para uma periferia, pela unidade da não densidade, longe da arbitrariedade do sentido convencional. O autor não busca que se compreenda a totalidade de sentido da linguagem empregada, porque o entendimento total seria o fim. Ele lida com o olhar especulativo da voz lírica acriançada.

“As coisas que não têm nomes são mais pronunciadas por crianças” (BARROS, 1998, p. 13), isso porque possibilitam a especulação, a atribuição das propriedades simbólicas e neológicas que afastam o pragmatismo linguístico. Entendida também como a “ciência das soluções imaginárias”, a patafísica concentra-se no estudo das exceções do universo, os fenômenos repetidos são substituídos pela inventiva prática da atribuição de propriedades simbólicas aos objetos, a partir de suas potencialidades. Para Domingues:

Vistos sob este ângulo, mesmo as ciências exatas se aproximam perigosamente da patafísica. Pois elas têm algures a ver com o holograma e com a veleidade objetivista de desconstrução e de reconstrução exata do mundo, nos seus pormenores, baseada numa fé tenaz e ingênua num pacto de semelhança das coisas consigo próprias (DOMINGUES, 1991, p. 138).

Inventada por Cortázar na literatura, a patafísica faz alusão à metafísica de bobagens, falar coisas inúteis, como as leis que regem exceções, também explica os universos adicionais; ou seja, a patafísica também tem a capacidade para descrever um universo que poderia ou deveria ser o verdadeiro. Para Cortázar:

No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos transmissível, é a descoberta fecunda de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não estava em leis, mas exceções a essas leis têm sido alguns dos princípios guiando minha busca pessoal de uma literatura fora tudo o realismo ingênuo demais (Cortázar apud Santoro 2007).

Para Manoel de Barros, não interessam as leis que regem o universo da linguagem, não por desconhecê-las, mas por sabê-las insuficientes para o olhar especulativo da criança que descobre o mundo e a linguagem, a criança da voz poética. Para ele o que realmente lhe interessa são as exceções legais; pois ele tinha uma realidade misteriosa e fantástica para explorar na linguagem, impossível de ser esgotada ou mesmo alcançada pela convenção e a lógica em que a linguagem sígnica se insere, somente pelas exceções é que a linguagem acontece em Barros. A iminência poética de Barros abraça a patafísica e o simulacro, na medida em que adota a voz poética infantil como condutor do tecido lírico.

É isso que propõe, ao leitor, o poeta Manoel de Barros, perceber um território diferenciado na poesia, um novo mundo na linguagem, enquanto os desavisados de sua poética veriam apenas uma dimensão, a do signo, uma vez que ainda não concebem a linguagem como uma nova consciência a ressoar numa frequência tridimensional ou mesmo holográfica, aos que exploram a possibilidade da extrapolação em termos linguísticos, é dado conhecer uma ordem diferenciada de seu cosmos poético.

Ainda sobre o ser e o não ser, segundo Parmênides, o caminho sensível é uma via de confusão, que leva as massas indecisas a acreditarem que ser e não ser são iguais. Para o filósofo, apenas o ser pode ser pensado, já que o não ser não é, pois, não há uma ideia pré-concebida sobre o não ser, logo, ele não pode ser pensado. Parmênides conclui que só o ser é - e que o não ser não é. Dessa verdade, ele deduz outras: A natureza inteiriça do ser, pois se trata de algo uno e indivisível, sem parte; a imutabilidade do ser, o ser não pode ter surgido do não ser ou tornar-se não ser, já que o ser só pode ser idêntico a si mesmo - e não pode ser e não ser ao mesmo tempo. Acreditar que o ser foi gerado significa dizer que houve um tempo em que o ser era não ser, o que é contraditório. Logo, o ser é eterno, sem começo nem fim.

Com relação ao pensar e pensar o que é, pois só o que é exprime-se em palavras, chega-se à poesia de Manoel de Barros, enquanto o não ser que cria. Não

há como pensar, a não ser na perspectiva surreal e especulativa, imagens como indeterminação de alguém por outra indeterminação, ou ainda, “Quero apalpar o som das violetas”, ou “Meu ser se abre como um lábio para moscas”.

O caminho do ser é o caminho da verdade, que deve ser uno e sempre idêntico a si mesmo. Na poética de Barros não há uma busca pela verdade, logo não há o ser, há o não ser que cria, visto que há uma busca pela ignorância: “Desculpem-me a falta de ignoranças”, como quem busca uma desverdade a respeito do verbo e das coisas que ele representa.

Em Manoel de Barros, a percepção do mundo não se aloja numa suposta verdade da linguagem sígnica, mas se realiza na desterritorialização da linguagem e do próprio sujeito que sai de sua zona de conforto para se reterritorializar numa nova noção de poética ou do uso da palavra, conforme se vê em Deleuze:

[...] construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização [...]. Precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte (DELEUZE, 1992 apud HAESBAERT; BRUCE, 1996 p. 01).

É a linguagem e sua resignificação, e suas formas de transgressão, é a linguagem como transformadora do caos lógico da palavra para se corporificar ou se reterritorializar na obra barreana, é o ignorar tudo a respeito do conceito, para se chegar à indeterminação desejada em termos de linguagem, a desconceituação, pois, para Deleuze, conceituar é tarefa da Filosofia, logo, é preciso:

Destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia quando cria conceitos, entidades. Erigir o novo evento das coisas e dos seres dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos [...] (DELEUZE, 1992, apud HAESBAERT; BRUCE, 1996, p. 02).

Assim, sobre a verdade do ser revelada a Parmênides opõe-se a ideia de que no mundo sensível não se vê nada eterno e imutável, mas apenas uma pluralidade em constante devir, ou seja, em um fluxo permanente de mudança, mudança que, em Manoel de Barros, é o acontecimento, o não ser, o não lógico, o surreal, o patafísico.

Para Heráclito por trás da desordem aparente das coisas, há um Logos que tudo ordena como para Parmênides, para quem a verdade não precisa estar em conformidade com os fenômenos, mas, ao contrário, a verdade muitas vezes é paradoxal, ou seja, contrária ao que a opinião ou os sentidos indicam. Em Manoel de Barros, a verdade da linguagem poética, transmuta-se, pois, parece obedecer a uma imanência do devir, do movimento, que aponta sempre para um novo acontecimento, nesse caso, um acontecimento da linguagem, a patafísica da linguagem.

Processa-se, dessa maneira, a desterritorialização, como abandono da convenção da linguagem poética clássica, para a reterritorialização, a construção de um corpo impossível a partir de elementos apoéticos e atemáticos, na poesia de Manoel de Barros. Para Deleuze e Guattari (2009), não há desterritorialização sem reterritorialização:

A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios originais se desfazem. ininterruptamente com a divisão social com a ação de deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente as estratificações materiais e mentais (DELEUZE, 1992, apud HAESBAERT; BRUCE, 1996, p. 04).

Em outras palavras, vivencia-se na modernidade e pós-modernidade, novos processos de subjetivação na relação homem/linguagem, provocados pelos movimentos de vanguarda. Após esses movimentos, sendo os mais expressivos e que influenciaram na poesia moderna brasileira, o Dadaísmo, Surrealismo, Cubismo, expressionismo e Futurismo, o poeta mato-grossense, na esteira destes “ismos” luta com as palavras, explorando-a exaustivamente, via transgressão linguística, na busca pela imagem do corpo impossível, surreal, que se manifesta na linguagem como acontecimento.

Entende-se, que no corpo impossível da linguagem poética, impossível por não propiciar um ser, mas um não ser, um não pensável, por se fazer surreal, o que ele mesmo chama de “desinventar objetos”, acontece a desinvenção da linguagem como signo ou mesmo como linguagem desautomatizada.

Nessa desautomatização, o eu poético se reterritorializa por meio das impossibilidades como se vê em (BARROS, 1998, p. 9) “pegar na voz de um peixe”, ele tenta “apalpar as intimidades do mundo” (idem) como se essas se revelassem

somente para quem ousa sondar os mistérios do dizer e o impossível dos desdizeres, e ele o faz, ao propor a completa “desautomatização da linguagem, até chegar à surrealidade, à inversão da ação de um eu-poético” (BARROS, 1998, p. 75) Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me árvore”, até compor uma fenomenologia poética para corporificar o incorporificável, ou seja, criar uma poesia com elementos apoéticos, com conceitos surreais do signo, transpondo a Linguística e Semântica como ciências da linguagem até chegar à não linguagem, à patafísica e assim criar seu universo poético e dizer:

Gostava de desnomear:/Para falar barranco dizia lugar onde avestruz/  
esbarra. Rede era vasilha de dormir. /Traços de letras que um dia encontrou  
nas pedras de/ uma gruta chamou: desenhos de uma voz./Penso que fosse  
um escorço de poeta (BARROS, 1998, p. 79).

Para Benn (apud FRIEDRICH, 1978, p. 16) poetizar significa “elevar as coisas decisivas à linguagem do incompreensível, dedicar-se a coisas que tiveram o mérito de que não se venha a convencer ninguém delas”, e isso Manoel de Barros cumpre com propriedade, pois entende a glória que há em não ser compreendido no âmbito do surreal, ou do instinto linguístico.

A questão em Manoel de Barros não é a realidade, não se trata de uma poesia realista, mas de um trabalho inovador com a linguagem. É poesia para ser pensada a partir da própria linguagem, é a linguagem que percorre as coisas por se mimetizar nelas com um sentido totalmente novo. É a Linguagem que anda atrás dos semas pantaneiros para então, tornar-se arquissemas, ou seja, arquimotivos, arquitemas e aí, já não importa o objeto, mas a tridimensão que se cria do objeto desnomeado.

Como um tatuador, o poeta impregna na palavra sua coloração arquissêmica, pois quem tatua o corpo, o faz, segundo Feitosa (2004, p. 98) “com objetivos diversos, tais como assinalar o território na sociedade, preservar a memória e a tradição, ou simplesmente o prazer de embelezar o corpo”. O corpo impossível de Barros, sua poética, sua lírica, anseiam pela memória e pela tradição de uma linguagem que contenha as incrustações da existência, que demarque um território em que vigore a impetuosidade da palavra sempre como instauradora de sentidos, e não somente um jogo formal de significantes vazios, ou seja, ele

persegue a linguagem da *ignorância*. Para Prioste (2007), com relação à poética de Barros:

O processo de transformação da coisa em signo se efetiva pela relação social que se efetua entre os homens. A palavra é um instrumento de troca entre os seres humanos e ao poeta, neste ponto de seu caminhar, importam as palavras relacionadas ao existir, ao agir como uma possibilidade de suscitar um pensar (PRIOSTE, 2007, p. 40).

Manoel de Barros atendendo ao chamado da lírica moderna e das iminências poéticas exalta o comum, o resto que já não é resto, o fenômeno em que esse resto se transforma. Sobre a Lírica Moderna, Hugo Friedrich ressalta:

A poesia veio colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia, que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

A poesia, nesta concepção, está acima do tema que a motiva, pois já não espelha o real. Logo, pode-se enfatizar a atematicidade presente em Barros, que ao projetar em sua lírica certos elementos da realidade pantaneira, circunscreve a linguagem utilizada em sua produção poética como um fenômeno particular do uso dessa linguagem; o arquissema é criação por estar circunscrito às relações entre natureza/linguagem/poesia criadas pelo autor.

Roland Barthes (BARTHES, 1971, p. 61) afirma que “sob cada Palavra da poesia moderna, jaz uma espécie de geologia existencial, onde se reúne o conteúdo total do nome, e não mais seu conteúdo eletivo como na prosa e poesia clássica”. Barros cria essa geologia existencial por meio dos arquissemas, o que será demonstrado mais adiante, a partir da obra *O Livro das ignorâncias*. Para Moraes (2012, p. 107):

Quando o homem deixa de ser o ponto a partir do qual a percepção do mundo se organiza, quando suas proporções deixam de servir como medida universal do cosmos, enfim quando os contornos da sua imagem são obscurecidos pela indagação de seus próprios limites, abrem-se novos

espaços no pensamento, para o surgimento de formas e seres desconhecidos (MORAES, 2012, p. 107).

O fenômeno descrito por Moraes endossa sobremaneira a estética de Manoel de Barros, o poeta abandona-se à possibilidade de vislumbrar a linguagem sob outro ângulo, um ângulo de quem olha como pássaro, de quem subverte a lógica do signo. Manoel de Barros abandona-se no possível da ampliação para atingir o impossível da expressão verbal poética. Para isso, vale-se do pretexto pantaneiro, numa tentativa geografizada de dar corpo a sua expressão poética. Não é, necessariamente, o Pantanal que está em cena, mas a forma como se olha para esse escopo, para então, criar não só uma poética particularizada, mas, uma nova relação com a linguagem por meio da poesia.

Para realizar tal façanha poética, Barros opera com o devir da linguagem, em processo fenomenológico e não mimético, o trabalho que o poeta realiza com a linguagem vislumbra, sem preocupação de convencer, a função que a linguagem ocupa na relação homem-mundo e homem-homem. Nessa concepção, escrever significa colocar a língua em movimento, em salto, em devir, logo em Manoel de Barros o devir da linguagem é a movimentação contínua do significado, da possibilidade que o significante cria, manifesta-se no transversal do mundo pelo poeta sob nova lógica e realiza-se, assim, o milagre estético na criação literária.

Conforme salienta Souza (2010, p. 93) “Esse ‘encantamento’, esse ‘afeto’, é o próprio ‘milagre estético’ que torna a poesia a referência para se medir, em seus deslimites, a importância das coisas”, o que, muito bem confirma o poeta mato-grossense “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 1998, p. 9).

As tiranias das convenções gramaticais, ortográficas e da arbitrariedade do signo linguístico não impedem que Manoel de Barros, ao fugir da linguagem poética canonizada, construa o devir da linguagem com expressões e representações linguísticas que desbanalizam a interpretação convencional, ainda que desautomatizada, do signo linguístico. É a desautomatização da linguagem por meio de um corpo impossível, corpo surreal por não operar com a linguagem ordinária, “usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”, trata-se de subjetividade semântica, conforme Barros (1998, p. 11), e disso resulta sua poética, numa lírica que seria considerada defeituosa pela convenção clássica.

Ao extrapolar a escrita convencional rompe com o obstáculo do aprisionamento do significado à forma ou ao signo. É a linguagem falando da linguagem. É a linguagem falando do poeta, Barros (1998, p. 21) “aos blocos semânticos dar equilíbrio/ Onde o abstrato entre, amarre com arame.”.

Como já se mencionou, não há só extrapolação no trabalho com a linguagem há também uma extrapolação que oportuniza o inútil e o redimensiona para o poético. O feio, o considerado apoético, o repugnante, o não utilitário, ganham espaço no ludismo de Barros. No poema IV, da primeira parte de *O Livro das Ignorâncias*:

No Tratado das grandezas do Ínfimo estava escrito:  
Poesia é quando a tarde está competente para dália.  
É quando  
Ao lado de um pardal o dia dorme antes.  
Quando o homem faz sua primeira lagartixa  
É quando um trevo assume a noite  
E um sapo engole as auroras (BARROS, 1998, p. 13).

Do ponto de vista da linguagem sónica, amparada pela pragmática, não pode haver inutilidade maior do que falar de sapos, de lagartixas, seres que não serviriam para matar a fome humana ou prestar ao homem algum serviço. Na função metalinguística, a palavra *Tratado* ganha o contorno que Manoel pretende dar à sua poesia. O compromisso que ele assume com sua poética é de tornar grande o mais baixo de todos, a ínfima espécie, potencializá-la e com ela sua poética. O pequeno e o ínfimo ganham valor imensurável.

Poder-se-ia comparar tal fenômeno ao mito da carruagem de Platão, para quem:

(...)devemos, além disso, examinar o seguinte: em cada um de nós há dois princípios que nos governam e conduzem, e nós os seguimos para onde nos levam: um é o desejo inato do prazer, outro a opinião que pretende obter o que é melhor. Essas duas tendências que existem dentro de nós concordam por vezes, em outras entram em conflito, por vezes vence uma e por vezes a outra. (Platão, 2001, p. 69)

Para o filósofo, o corpo representa um obstáculo para o verdadeiro conhecimento. A vida material, isto é, sensível, proporciona apenas a oportunidade

para que a alma se recorde das regiões celestiais. Ao usar a alegoria<sup>2</sup> dos cavalos alados, Platão compara a alma a uma carruagem puxada por dois cavalos alados, um branco e o outro preto.

O cavalo branco, bastante condicionado, é metáfora do impulso racional ou moral, parte positiva da paixão, que, nessa comparação iguala-se às manifestações poéticas bem comportadas propostas pela convenção clássica, manifestações equilibradas, sujeitas a freios. O cavalo preto metaforiza as paixões irracionais, o apetite ou a natureza concupiscente. Nessa alegoria, o intelecto conduz os cavalos, tenta equilibrar corpo e alma, evitando dessa forma, que eles se despedacem pelas contradições imanentes.

Ao transpor tal alegoria para a poesia de Manoel de Barros, percebe-se sua busca pela desconciliação de alma e corpo, instinto selvagem da poesia e signo linguístico, respectivamente. A desconstrução da lírica clássica e sua reconstrução em Barros sugere o despedaçamento de uma forma tibia de poetar, de usar as palavras.

O corpo do signo linguístico é arrebatado pela possibilidade de uma alma que habita as palavras, pois o poeta poetiza com a alma do mundo, com o olhar de quem descobre a palavra pela primeira vez, “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” (BARROS, 1998, p. 13).

Então, dizer que Barros empreende uma ruptura entre corpo e alma em sua poesia é o equivalente a dizer que ele apropria-se do verbo e nele promove o delírio. “No descomeço era o verbo./ Só depois é que veio o delírio do verbo/” (BARROS, 1998, p. 15). A que descomeço o poeta refere-se? À rupestricidade da linguagem, ao que há de mais puro e equivalente à alma do mundo, aos fósseis linguísticos encobertos com a crosta dos significados que a sociedade lhes convencionou.

Como metonímia do intelecto, o poeta transita pelo mundo da poesia com sua biga dos cavalos alados, passeia pelo mundo das ideias, parece não ter dificuldades para guiar os dois cavalos, ao contrário, propõe que eles percam as asas e as rédeas da poética moderna, ou seja, não se trata apenas de

---

<sup>2</sup> Expressão figurada de um pensamento ou de um sentimento, por meio da qual um objeto pode significar outro. Na Filosofia, é um modo de interpretação, usado por com o intuito de descobrir as ideias que estavam subentendidas, ou expressas de modo figurado, em narrativas mitológicas.

desautomatizar a linguagem como o requer a natureza poética, mas de desautomatizar a ordem dos acontecimentos, conforme Reiner:

Na segunda reflexão sobre a linguagem, diz o poeta: "(Poesia) É quando/ ao lado de um pardal o dia dorme antes". É sabido que, quando o sol se põe, um pouco antes até, os pássaros buscam refúgio nos arbustos e nas árvores para passarem a noite. Aqui, temos o ilógico, o non sense, o humor, porque acontece o oposto: o dia dorme antes ao lado do pardal. Ele antecipa o final do dia pela proximidade do pardal (REINER, 2013, p. 63).

Dessa forma, o poeta realiza uma nova lógica da linguagem, coloca-a em estado de devir, é a roda-viva da existência da linguagem, é um corpo sem órgãos, isso porque ao desvencilhar a palavra do peso da objetividade, evoca a imagem de uma autonomia linguística livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa, o imperativo em Barros é a inutilidade. Sobre a ideia de corpo sem órgãos, Souza se expressa:

O corpo sem órgão expressa a compreensão do corpo fora dos modelos que o subordinam à ordem utilitária e funcional dos órgãos. O corpo sem órgão é o corpo pensado segundo sua natureza energética ou expressiva: destitui-se assim a quantidade para fazer valer a intensidade. Mesmo a língua pode ser pensada como um corpo sem órgãos, na medida em que ressaltamos sua "função poética" em detrimento de outras funções (SOUZA, 2010, p. 76).

A palavra, enquanto corpo, em Barros, perde sua natureza gramatical, fonética, sígnica, torna-se expressão individual e universal por ser perpassada pela natureza adâmica da linguagem. Souza (2010) ao tratar da individuação na poesia, diz:

Existe uma forma presente no processo de individuação? Às voltas com esse tema, Porfírio há muito se perguntara: existe alguma forma abaixo da forma específica? Neste caso, estaríamos diante de uma forma indeterminada? Como uma forma pode fazer existir algo sem, contudo, especificá-lo? E se essa possibilidade for real como falar dela empregando Conceitos? Nada de, mais lógico em reconhecer que existe uma forma da espécie. Mas, em contraposição, existiria uma forma do indivíduo? E se essa forma existe, não seria preciso outra lógica para expressá-la? E também outra metafísica? Em vez de um Sistema de Representação, uma Lógica e uma Metafísica das Sensações? Mas tal prática expressiva já não seria arte, poesia? (SOUZA, 2010, p. 77).

Limitar a poesia a uma forma ou a uma especificidade é tarefa à qual, Manoel de Barros não se submete, como também, não se intimida pela convenção

da linguagem da “representação” e da condução de sua “biga” poética. Por essa razão, sua obra poética torna-se, por vezes, pouco assimilável pelos leitores habituados à expressão poética previsível de outros tempos, em que flor era flor, árvore era árvore, diferentemente em Barros em que “Água não era ainda a palavra água”, porque, nesse autor, o perpétuo devir da linguagem funciona como cada relação humana, de único para único.

Esse devir sobrepõe-se à herança vanguardista da geração de 45, da qual Barros é cânone, porém, se em outras obras buscou retratar o que ele mesmo chama de “passarinhos de uma demolição”, na obra em análise, *O livro das Ignorâncias*, o poeta confessa sua descrença nas palavras que não pegaram delírio e entrega-se à inércia da decomposição lírica.

Suas fragmentações, como ele mesmo o diz, manifestam-se na criança que precisa nascer dos escombros de uma arte de entulhos civilizatórios. Isso justifica o acriançamento, o estado pequeno que a palavra precisa assumir para, em outra metafísica ou em outra lógica, incorporar-se ao corpo impossível de sua poesia, um corpo sem órgãos, em estado de devir.

O “Demiurgo das terras encharcadas” compõe seu caleidoscópio poético, que capta o reflexo da luz exterior e apresenta, a cada movimento, combinações variadas, agradáveis e poeticamente surreais. O poeta, numa atitude telúrica de busca pela pureza do significado linguístico e pelo acriançamento da palavra, percorre a criação poética como quem procura a pureza do mundo anterior ao primeiro pecado, ao primeiro Adão. Há o desejo de uma integração do homem com o cosmos ou do homem enquanto o próprio cosmos, como se vê: “Para entrar em estado de árvore é preciso partir de/ um torpor animal de lagarto às três horas da tarde,/ no mês de agosto”, ou ainda “Sou muito comum com pedras” (BARROS, 1998, p. 17, 41).

As correntes telúricas naturais que correm no interior da terra parecem magnetizar o senso artístico de Manoel de Barros e sua poética se mostra sob outra argamassa, que une seus versos: “Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o/abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de um/ primal deixe um termo erudito. Aplique na aridez/intumescências. Encoste um cago ao sublime. E no/ solene um pênis sujo” (BARROS, 1998, p. 21).

E por meio desse símbolo fálico, nasce a vida, nasce o verbo acriançado, nasce o estado de comunhão com as coisas. Amarrar o abstrato com arame é

segurar o princípio semântico acriançado, o deslumbre frente às possibilidades arquissêmicas da palavra, que subsiste pelo olhar de descoberta da criança.

## **1.2 OS ARQUISSEMAS, O BIOMA LINGUÍSTICO BRASILEIRO E O REFORÇO DO ACRIANÇAMENTO**

O Surrealismo contempla o descrédito da realidade lógica e inclui um ataque aos objetos, em seu estado denotativo, também às palavras e à percepção de tais. Para isso, torna-se necessário remover os objetos ou as palavras de seu contexto habitual ou mudar o ângulo em que eles são percebidos. Para exemplificar, em Barros (1998, p. 53) “Um besouro se agita no sangue do poente” , tem-se seres e coisas deslocados que tansgridem o princípio imanente de identidade de tais seres, como se vê, o besouro que é, dá lugar ao que não é, ao surreal da imagem agitada do sangue do poente, assim, o princípio identitário de um e de outro incorpora dimensões psíquicas inconscientes da percepção desses sígnos linguísticos. Tais dimensões psíquicas são referidas por Breton, em seu manifesto surrealista (s. p.):

Não só esta linguagem sem reservas que procuro tornar sempre válida, que me parece adaptar-se a todas as circunstâncias da vida, não só esta linguagem não me desfalca nenhum de meus recursos, mas ainda me confere uma extraordinária lucidez justo no domínio onde eu menos esperava dela. Posso até sustentar que ela me instrui, e com efeito já me aconteceu utilizar surrealmente palavras cujo sentido eu esquecera. Pude verificar depois que o uso feito por mim correspondia exatamente a sua definição. Isto poderia fazer crer que não se “aprende”, que sempre se “reaprende”. Há expressões felizes com as quais assim me familiarizei. E não me referi à consciência poética dos objetos que só pude adquirir pelo seu contato espiritual mil vezes repetido. (Breton, 1924)

Nessa teia de percepções sobre seres e coisas está o signo linguístico, ou seja, a unidade som-significado que dá nome ao que antes era desconhecido. Antes, quando? Antes da convenção linguística. É pra lá que caminha Manoel de Barros, para o acriançamento, para o antes do verbo e dessa convenção, para a familiarização à consciência poética dos objetos. O homem olha o mundo e nomeia os seres, Manoel de Barros olha o mundo e desnomeia os seres e suas propriedades semânticas.

Nesse desnomear, Barros pratica a poesia, como Breton (s.p.) bem define o conceito de praticar a palavra poética “Basta se ter o trabalho de praticar a poesia”. E nesse trabalho, desaproxima a palavra-objeto da palavra pretendida surreal. Essa

desaproximação é que confere a originalidade arquissêmica à poesia de Manoel de Barros. Para Pierre Reverdy (apud Breton, 1924, s.p.)

A imagem é uma criação pura do espírito.  
Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas.  
Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá.

Tais imagens poéticas constroem-se na percepção do leitor por um caminho inverso ao que Santos chama de associação, pois ganham corporeidade a partir das dissociações. Para Santos:

As palavras são sinais que se formam e se estruturam na mente humana a partir de uma complexa e imprevisível rede de associações. Os significados se devem ao modo como o conhecimento do mundo é organizado, em categorias socialmente estáveis e culturalmente relevantes (SANTOS, 2008, s.p.).

A apreensão dos significados interage com o conhecimento de mundo do interpretante e das relações que ele opera entre signo e significado. Tais relações são objeto de estudo da semântica, ciência do significado que se interessa, dentre outras coisas, pela noção por problemas de restrição na seleção semântica das palavras.

Aplicando tal conceito à obra de Manoel de Barros para se chegar ao que se pretende enquanto definição de arquissemas na obra do autor, considera-se para uma análise de semântica da frase, os versos do eu lírico: “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas/ razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul – Que nem uma criança que você olha de ave” (BARROS, 1993, p. 21). No poema, ocorre o que a semântica denomina de restrição semântica ou restrição seletional, referência às características semânticas que são determinadas aos elementos de uma oração a partir das relações de significado que se constroem no enunciado. No poema citado, soa estranho ao ouvinte ou leitor o fato de as coisas quererem ser olhadas de azul e de o olhar ser azul.

Seria aceitável qualquer outro tipo de olhar, olhar vesgo, olhar cortante, olhar fixo, mas olhar azul é o que estabelece o estranhamento e ao mesmo tempo, o que configura a poética surreal de Manoel de Barros. Nesse estranhamento, a metáfora

cumpra seu papel na função poética da linguagem. “A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma” RICOUER (1975, p.146).

Assim, no verso “Escuto a cor do peixe” (BARROS, 1993, p. 51) também ocorre, como em outros vários, a restrição semântica imposta pelo verbo “escutar” ao seu objeto, que em sentido lógico-linguístico ouviria um som e não uma cor, dessa forma, a relação é muito mais sinestésica que semântica. Aqui, a metáfora é a solução para o enigma na medida em que aceita a inversão da lógica semântica do verbo e cria o que Ricouer chama de “significação emergente”.

Tal consideração de significação emergente deve ser tomada para se entender os sentidos ou “Os leques potenciais de significação” (RICOUER, 1975, p. 148) dos arquissemas, com os quais Barros compõe seu macrocosmos linguístico. Ele toma como arquissemas palavras relacionadas à fauna, flora e meio ambiente. São elas: árvore, sapo, lesma, antro, musgo, boca, rã, água, pedra, caracol. Proceder-se-á análise de um dos arquissemas que é no caso o da “árvore” em seu contexto, em *O Livro das Ignorâncias*, conforme se vê em Barros (1998), nas ocorrências em que a palavra em múltiplos significantes e significados vem configurada:

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de/ um torpor de lagarto às três horas da tarde,/ no mês de agosto” (p. 17)  
 “Hoje eu desenho o cheiro das árvores” (p. 17).  
 “estou anivelado com a copa das árvores” (p. 33).

“O mundo meu é pequeno Senhor. Tem um rio e um pouco de árvores” (p. 75).

“Quando o rio está começando um peixe,/ Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me árvore” (p. 75).

“Desde o vilarejo em que nasceu podia alcançar o/ cheiro das árvores” (p. 79).

“Depois se escondeu debaixo de um tronco (Tem um tipo de árvores que dão pros lagartos.)” (p. 83).

“Borboletas translúcidas quedam estancadas no/ tronco das árvores” – (p. 83).

“Enxergam tão pequeno que às vezes pensam que a / gente é árvore e nem se mexem” (p. 83).

‘O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que/primeiro em água e luz. Depois árvores” (p. 95).

“Bernardo é quase árvore./ Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem/ de longe” (p. 97).

“Estou atravessando um período de árvore” (p. 99).

“O chão tem gula de meu olho por motivo que meu/ olho tem escórias de árvores’ (p. 99).

“O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do/ cisco que se acumula debaixo das árvores” (p. 99).

No meu morrer tem uma dor de árvore (p. 99).

“De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus loucos, de suas crianças e de seus bêbados/ Ali me anonimei de árvore” (p.101).

“Me criei no pantanal de Corumbá, entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios” (p. 103).

“No meu morrer tem uma dor de árvore (p.103) (BARROS, 1993)

Faz-se necessário, num primeiro momento, traçar o que pode ser identificado como os semas da palavra árvore, em estado de linguagem automatizada, denotativa:

**TABELA 01: Arquissema “àrvore”**

Árvore
(1) + Vegetal
(2) + Possui folhas
(3) + Possui tronco
(4) + produz oxigênio

Fonte: Pesquisa de Campo

A demonstração acima não contempla a poeticidade da linguagem, menos ainda, o acriançamento pelo viés da criação de uma linguagem que se pretende, antes de qualquer coisa, nacionalize a arte brasileira. Logo, em Barros, a análise se faz a partir do vislumbre poético, e assim, pode-se afirmar que a palavra em Barros, no livro em análise, eleva-se à condição de arquissema por apresentar-se, conforme se demonstrará potencializada em seus semas esses, no quintal linguístico que é o Brasil.

O sema é a unidade de base de uma palavra e ao traçar possíveis semas para a palavra árvore, pensa-se nessa unidade como matéria vegetal que dá origem ao nascimento do verbo artístico e consolidador de uma linguagem que é múltipla em território nacional, e, por sua vez, está sendo reforçada por Manoel de Barros para afirmação da arte aqui produzida.

Com o objetivo de esmiuçar o conceito de signo linguístico e suas categorias e no intuito de traçar os possíveis semas para a palavra árvore em todas as ocorrências em *O Livro das ignoranças*, há de se trabalhar com o signo na categoria de símbolo, visto que a linguagem é poética. O signo divide-se em ícone, hipócone, índice e símbolo. De acordo com SANTAELLA (2000, p. 107) “Os termos ícone, hipócone, índice e símbolo são amplamente utilizados na literatura semiótica e,

invariavelmente, a menção desse termo convoca a figura de Peirce como tendo sido o criador dessa distinção”.

Conforme o dito, na categoria símbolo ou hipoícone, esse não representa o objeto, em virtude do caráter de sua qualidade ou natureza; também não há uma conexão direta com o objeto, caráter do índice. A relação resulta de um hábito, lei ou regra e refere-se ao objeto por meio de uma convenção social ou criação metafórica.

De acordo com JUNIOR (2011):

Num dos argumentos que servem de base à interpretação do hipoícone metafórico como metáfora verbal, costuma-se associar, respectivamente, a imagem ao ícone, o diagrama ao índice e a metáfora ao símbolo. A partir dessa associação, geralmente pensada em termos de uma correspondência simples entre os pares, é que se justificaria a circunscrição do signo icônico metafórico ao código verbal, que é constituído predominantemente por réplicas de legissignos simbólicos (JUNIOR, 2011, p. 72).

O símbolo resulta, tal como o legissigno, da convenção linguística. A relação entre o signo e o objeto que ele representa é arbitrária, legitimada por regras. Já com o símbolo, a relação é diferente. Segundo Eco (2003, p. 133, 134):

Símbolo é a palavra que sempre recomendo a meus estudantes que usem com parcimônia, sublinhando-a nos contextos em que a encontram para decidirem o significado que aí, e não alhures assumem. Com efeito, não sei mais o que seria um símbolo. Tentei definir o modo simbólico como uma estratégia textual particular. Mas fora dessa estratégia textual – que recordarei depois – um símbolo pode ser uma coisa muito clara (uma expressão unívoca, de conteúdo definível) ou uma coisa muito obscura (uma expressão poliunívoca, que evoca uma nebulosa de conteúdo). Eco (2003, p. 133, 134):

Assim, tudo se traduz na significação. Acústica, plasticidade, forma, nada existe sem significação. “O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerar a ambiguidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido” (PAZ, 1978, p. 23).

Nessa teia de busca por significação, Barros realiza o experimento de tirar a crosta das palavras. Há a necessidade de ressignificar assim como há a de particularizar a linguagem poética. Para Friedrich “A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado” (FRIEDRICH, 1978, p. 47).

Para as recorrências da palavra “árvore”, observemos o quadro abaixo, que as traz sob a perspectiva de variados semas:

TABELA 02: Semas na obra de Barros (1998)

PARTE DO LIVRO	CITAÇÃO	SEMAS
1ª parte do livro	(1) “Para entrar em estado de <b>árvore</b> é preciso partir de/ um torpor de lagarto às três horas da tarde,/ no mês de agosto” (p. 17)	(1) Primitividade (2) Semente (3) Fertilização (4) Germinação
1ª parte do livro	(2) “Hoje eu desenho o cheiro das <b>árvores</b> ” (p. 17)	(1) Maturação (2) Pós-maturação (3) Fotossíntese
2ª parte do livro	(3) “estou anivelado com a copa das <b>árvores</b> ” (p.33)	(1) Criação (2) Esperança (3) Vida (4) Abrigo (5) Contemplação
3ª parte do livro	(4) “O mundo meu é pequeno Senhor. Tem um rio e um pouco de <b>árvores</b> ” (p.75)	(1) Reino Vegetal (2) Essência da vida (3) Paisagem
3º parte do livro	(5) “Quando o rio está começando um peixe,/ Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me <b>árvore</b> ” (p.75)	(1) Palavra vegetal (2) Vida orgânica (3) Nascimento
	(6) “Desde o vilarejo em que nasceu podia alcançar o/ cheiro das <b>árvores</b> ” (p.79)	(1) Palavra vegetal (2) Vida orgânica (3) Imanência
	(7) “Depois se escondeu debaixo de um tronco (Tem um tipo de <b>árvores</b> que dão pros lagartos.)” (p. 83).	(1) Vida orgânica (2) Paisagem (3) Abrigo
	(8) “Borboletas translúcidas quedam estancadas no/ tronco das <b>árvores</b> ” – (p. 83)	(1) Vida orgânica (2) Paisagem (3) Performance
	(9) “Enxergam tão pequeno que às vezes pensam que a / gente é <b>árvore</b> e nem se mexem” (p. 83).	(1) Vida orgânica (2) Fusão (3) Abrigo
	(10) ‘O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que/primeiro em água e luz. Depois <b>árvores</b> ’ (p. 95)	(1) Criacionismo (2) Fiat Lux (3) Cosmologia
	(11) “Bernardo é quase <b>árvore</b> ./ Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem/ de longe” (p.97)	(1) Fusão (2) Telurismo (3) Aglossia
	(12) “Estou atravessando um período de <b>árvore</b> ” (p.99)	(1) Mimetismo (2) Emudecimento (3) Palavra-silêncio
	(13) “O chão tem gula de meu olho por motivo que meu/ olho tem escórias de <b>árvores</b> ’ (p. 99).	(1) Fusão (2) marginalidade (3) Telurismo
	(14) “O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do/ cisco que se acumula debaixo das <b>árvores</b> ” (p.99)	(1) Vidência (2) Inutilidade (3) Palavra-artística
	(15) No meu morrer tem uma dor de <b>árvore</b> (p. 99)	(1) Consumo (2) Celulose (3) Devir
	(16) “De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus loucos, de suas crianças e de seus bêbados/ Ali me anonimei de <b>árvore</b> ” (p.101)	(1) Nulidade (2) Puerícia (3) Instinto linguístico
	(17) “Me criei no pantanal de Corumbá, entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, <b>árvores</b> e rios” (. 103)	(1) Origem (2) Cenário (3) Integração
	(18) “No meu morrer tem uma dor de <b>árvore</b> ” (p.103)	(1) Consumo (2) Metamorfose (3) Ressurreição

Fonte: Pesquisa de Campo

Tanto na ocorrência (1) como em (2) tem-se o semema “árvore” como parte de um mesmo poema, diga-se de passagem, nenhum dos poemas que compõem *O Livro das Ignorâncias* possuem título. Assim, para a ocorrência mencionada, considerando que em Manoel de Barros há um desejo de recuperar o estado virginal da palavra e sua poesia resulta dessa preocupação com a linguagem, a palavra ganha status de um organismo vivo, ou seja, ela é vegetal e é animal.

Os semas traçados para a ocorrência (1) denotam o estado primitivo e primário da escrita do poema. Há um período de incubação para que essa palavra-vegetal desenvolva-se pelo processo, que em botânica, chamar-se-ia embriogênese. Na ocorrência (2), percebe-se a fase de maturação da palavra-vegetal, é o processo do anabolismo, síntese de substâncias em um organismo, ou seja, a partir de moléculas mais simples, são criadas moléculas mais complexas, a partir de pequenos semas, são criados os arquissemas, assim a palavra acumula energia a partir da luz para uso no seu metabolismo, energia sugerida pelo calor das três horas da tarde no mês de agosto.

Após a embriogênese ou decomposição lírica, a palavra perde elementos de sua natureza “índice” e acumula substâncias orgânicas que a eleva a símbolo formado por arquissemas, tornando-se assim, parte da cadeia alimentar da poesia de Barros. Segundo Barbosa:

Mas o que há de concretude numa palavra que não se constitui como representação da coisa? Ora, quando uma palavra parece não se encostar a um referente, ela perde todo o seu caráter abstrato, simbólico e se torna um encadeamento de sons [...] Há, no entanto, poetas que promovem o encurtamento entre as palavras e as coisas de maneira bastante diversa das apresentadas até aqui. Poetas que, diferentemente de Paz, não terão uma visão idealista de poesia, acreditando que a imagem poética possa promover a reconciliação entre o nome e a coisa. Poetas que, diferentemente de Haroldo campos, não transformarão as palavras em ícones, numa tentativa de materializar a palavra. Manoel de Barros é um deles. Barros irá transformar o signo em matéria bruta, em palavra insignificante, em restolho. Irá desfiar as imagens das palavras e descascar suas roupagens até que elas possam alcançar o seu estado inicial, seu estado de antes da significação (BARBOSA, 2003, p. 38 e 39).

Para uma melhor compreensão, embora a divisão do livro bem como as etapas de construção e seus referentes significados no processo da criação artística da obra serão tratados mais adiante, há de se fazer algumas considerações para que se compreenda a natureza dos semas. Há de se considerar que *O Livro das Ignorâncias* intertextualiza-se com o livro de gênese, primeiro livro da Bíblia,

considerado o livro das origens por tratar do princípio da linguagem. É a transformação do caos em cosmos. O livro de Gênesis é o livro das grandes interrogações e das grandes respostas no plano mítico para o surgimento do homem.

Sendo assim, e considerando que as primeiras ocorrências do semema “árvore” estão na primeira parte do livro, denominada pelo sujeito lírico de “uma didática da invenção” torna-se pertinente os semas traçados para tal palavra. É o início de tudo, ou melhor, o pré-início, pois, na segunda parte, encontram-se os dias da criação, primeiro dia, segundo dia, terceiro dia, em redução aos sete dias da criação do mundo, num processo minimalista da linguagem.

Na segunda parte do livro, intitulada de “Os deslimites da palavra”, tem-se um eu lírico noético, ou seja, o contexto do poema sugere a passagem diluviana e um eu lírico que como Noé, personagem bíblico, vaga sobre as águas esperando o momento de repovoar o mundo, no caso de Barros, de ressignificar as palavras. “Ontem choveu no futuro” (BARROS, 1998, p. 33), há nesse verso uma possibilidade significativa da palavra, que foi fecundada para receber a nova carga semântica. Nessa parte da obra, a palavra “árvore” não tem como sema as ocorrências anteriores, ela já tem copa e o demiurgo, o espírito dessa criação, pôde observar esse objeto estando no mesmo plano em que o objeto alcançou sua maturidade, sua essência, sua desenvolução.

A árvore está acima das águas, está acima do Éden, o jardim foi revisitado e o eu poético é o novo Adão. A palavra está à mercê das águas que a fecundam e ao mesmo tempo, está acima delas, já tem ramos, copa, pouso. Já pode ser abrigo para ninhos para outros fazeres poéticos, embora não possua um limite definido, visto que é um deslimite.

Conforme dito, o livro divide-se em três partes. A terceira parte intitula-se “Mundo pequeno” e nessa parte encontra-se a representação de um mundo que, para o eu-lírico parece ser suficiente, pois é perceptível a consciência desse ser diante do mundo. O eu lírico, ao descrever esse pequeno mundo, o faz indicando haver uma simbiose entre o ser, o cosmos e a divindade. Na Bíblia On-line, livro de João, capítulo 3, versículo 3 a 12 tem-se:

Jesus respondeu, e disse-lhe: Na verdade, na verdade te digo que aquele que não nascer de novo, não pode ver o reino de Deus. Disse-lhe Nicodemos: Como pode um homem nascer, sendo velho? Pode,

porventura, tornar a entrar no ventre de sua mãe, e nascer? Jesus respondeu: Na verdade, na verdade te digo que aquele que não nascer da água e do Espírito, não pode entrar no reino de Deus. O que é nascido da carne é carne, e o que é nascido do Espírito é espírito. Não te maravilhes de te ter dito: Necessário vos é nascer de novo. O vento assopra onde quer, e ouves a sua voz, mas não sabes de onde vem, nem para onde vai; assim é todo aquele que é nascido do Espírito. Nicodemos respondeu, e disse-lhe: Como pode ser isso? Jesus respondeu, e disse-lhe: Tu és mestre de Israel, e não sabes isto? Na verdade, na verdade te digo que nós dizemos o que sabemos, e testificamos o que vimos; e não aceitais o nosso testemunho. Se vos falei de coisas terrestres, e não crestes, como crereis, se vos falar das celestiais? (BIBLIA ON-LINE, 2015).

Na teia da simbiose entre o eu lírico e o sagrado, encontra-se a manifestação desse nascer de novo. Como se percebe na primeira parte do livro intitulada “uma didática da invenção” tem-se a poética a ser utilizada pelo autor, o processo de criação da obra que consiste em desaprender oito horas por dia, desinventar objetos, aprender o delírio do verbo, ou seja, a obra pressupõe um leitor que esteja preparado para sair da zona de conforto da linguagem, porque o mundo poético a que se propõe o eu lírico, passa por um renascimento, uma batismo de purificação na água e no espírito, o que vai se efetivar na segunda parte da obra “Os deslimites da palavra”.

Assim, o leitor é convidado a crer nesse mundo que nasce da água e do espírito, “Chover no futuro” é um convite a aceitar o surreal na linguagem utilizada pelo sujeito lírico. Esse sujeito, numa interlocução com o sagrado, apresenta o limite de um mundo sem limites. É a água, ou o espírito do demiurgo que paira sobre a água é que classifica a palavra, em coisa, animal, vegetal. “Ele, me coisa, Ele me rã, Ele me árvore”. É a voz da criança no delírio do verbo.

Na quarta ocorrência da palavra árvore, percebe-se que os arquissemas possíveis são Reino Vegetal, Essência da vida, Paisagem. O cenário descrito justifica a simbiose, que será apresentada na quinta ocorrência da palavra, pois, os reinos se completam, um dá início ao outro. O reino vegetal, embora destituído de consciência, possui instinto de sobrevivência, é o desejo de criação de uma linguagem não contaminada com as taxinomias da razão.

Na sexta ocorrência da palavra “árvore” chama-nos a atenção nesse poema a descrição do personagem, que não se circunscreve no aspecto físico, mas em marcas de inutilidades, de desconstruções e de imanente natureza. O nascimento desse personagem-linguagem que “Sempre nos pareceu feito de restos”, e que “Falava em via de hinos” e que ainda, “Gostava de desnomear”, dá-se no vilarejo,

nas ruelas da linguagem, no descomeço para só depois, alcançar a palavra vegetal, o cheiro das árvores, ou seja, as sensações provocadas pelo prazer da despavira.

O personagem-palavra é a palavra em estado imanente, é a palavra que sabe “palestrar para formigas” porque conhece a linguagem do mundo. É a palavra-criança, mas não hominal. De acordo com Foucault:

A linguagem faz parte da grande distribuição das similitudes e das assinalações. Por conseguinte, deve, ela própria, ser estudada como uma coisa da natureza. Seus elementos têm, como os animais, as plantas ou as estrelas, sua leis de afinidade e de conveniência, suas analogias obrigatórias (FOUCAULT, 1987. p. 51).

O estado imanente da palavra em sua relação com o objeto é incompreensível para as concepções formais da linguagem ocidental, assim, Barros busca a todo custo esse estado de imanência porque sabe que nele reside a primeiridade do objeto nomeado. Para Foucault (1987, p. 52):

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens; pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens. As línguas foram separadas umas das outras e se tornaram incompatíveis, somente na medida em que antes se apagou essa semelhança com as coisas que havia sido a primeira razão de ser da linguagem. Foucault (1987, p. 52):

A sétima, oitava e nona ocorrências da palavra “árvore” estão no poema de número V, da terceira parte do livro. Nas três ocorrências, percebe-se uma fusão dos reinos animal e vegetal, os quais interagem com tamanha intimidade que permite ao leitor pensar a poesia como o lugar onde é possível uma aproximação entre o homem e a natureza. Em 7, 8 e 9, “O mundo pequeno” do eu lírico, que conta com algumas árvores se clorofilatiza, as árvores passam a serem abrigos, são parte do cenário do pequeno mundo pantaneiro.

A árvore, ora vida orgânica, ora paisagem, abrigo, performance ou fusão, integra-se à palavra-vegetal, pois em Manoel de Barros o fazer da natureza é poesia, especialmente em atos imperceptíveis ao homem. A palavra arquissêmica, assume uma condição camaleônica, visto que ora é palavra vegetal, ora é elemento integrante da natureza. Enquanto palavra vegetal torna-se um arauto dessa mesma

natureza por abrigar em seus semas, múltiplos arquissemas. Segundo SOUZA (2010)

Sob esse “ventre” que duplica abaixo de si o infinito de relações que o pantanal engendra, misturam-se plantas e bichos, pólems e sêmens, sangues e seivas, como se cada ser individuado perdesse, sob esse novo ventre, as suas diferenças específicas ou os limites que separam e determinam a essência de cada espécie de seres. Pois são abolidas não só as diferenças específicas, são suspensas também as diferenças entre os reinos vegetal e animal (SOUZA, 2010, p. 74).

O Arquiteto da vida faz seu ensaio no Pantanal. O arquiteto da literatura pantaneira esboça esse ensaio em *O Livro das Ignorâncias*. Tudo passa, neste universo, por um estado girinal, e cada ser torna-se singular e rompe com a regularidade de sua espécie.

O processo criacionista que se observa na décima ocorrência, parte das primeiridades da criação, elementos que, ágrafos, sustentam a criação em seu *Fiat Lux*, termo bíblico, usado durante a criação do universo, é também uma metáfora que representa a origem do novo. A frase é usada também para outro significado da metáfora, o de dissipar a ignorância. A relação de Barros e a organicidade com que ele reveste a linguagem literária encontra eco na fenomenologia de Merleau-Ponty:

O conceito de natureza não evoca somente o resíduo daquilo que não foi uma produtividade que não é nossa, embora possamos utilizá-la, ou seja, uma produtividade originária que continua sob as criações artificiais do homem. É simultaneamente o que há de mais velho e é algo sempre novo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 203)

Segundo a percepção desse filósofo, a filosofia permite um novo aprendizado do olhar sobre o universo que o envolve, um retorno ao âmago do objeto, logo, as teorias convencionais sobre a percepção e a psicologia não são suficientes para explicar em que instante a consciência integra-se ao mundo. Frente a essa limitação, torna-se impossível perceber a sensação em sua pureza e totalidade; assim, ela é sempre implantada em um espaço, no qual é naturalmente analisada como ocorre em Barros, a partir do espaço da linguagem utilizada por ele.

Esse espaço e suas manifestações no poema narrativo, a sucessão com que a criação se efetiva em tais poemas, o tempo e o espaço se dão de forma mítica, desterritorializados, macunaímicos. No poema que narra a cosmologia do povo Guató percebe-se um pré-estado de existência que antecede à própria palavra.

A ancestralidade indígena e o conhecimento primitivo acerca do mundo que a poesia de Barros deixa entrever, revelam o estado primário de criação e de vida pantaneira.

Na recorrência número 11, há uma menção a um estado de pertencimento e fusão. Na personagem Bernardo, mimetiza-se toda a natureza pantaneira que diante de tal vislumbre telúrico, manifesta-se na aglossia da contemplação e do pertencimento. Por meio desse vislumbre poético, Bernardo é quase palavra vegetal, primitiva, integrada com o que representa no mundo pequeno.

Em 12, 13, 14, e 15 tem-se a ocorrência da palavra em um mesmo poema. Os arquissemas propostos para tal palavra, nas referidas ocorrências, são, respectivamente, (1) Mimetismo, (2) Emudecimento, (3) Palavra-silêncio, (1) Fusão, (2) marginalidade, (3) Telurismo, (1) Vidência, (2) Inutilidade, (3) Palavra-artística, (1) Consumo, (2) Palavra-vegetal, (3) Finitude primária. “Estou atravessando um período de árvore” (BARROS, 1998, p. 99), o eu poético, num processo mimético, funde-se ao reino vegetal, é poesia e natureza, na cumplicidade de um silêncio que dispensa palavras. São desnecessárias, visto que o pequeno mundo dispensa qualquer subterfúgio na significação das palavras.

Na recorrência (13), “O chão tem gula de meu olho por motivo que meu/ olho tem escórias de árvores’ (BARROS, 1998, p. 99), o olho que tudo vê, que percebe a arte, alimenta-se da matéria vegetal com a qual alimenta a palavra-poética. É a fusão do poético com o estado natural das coisas, é a marginalidade de uma linguagem sem limites. A palavra poética é telúrica, nela, ambiente, elementos, reinos se fundem pois são feitos da mesma matéria-prima: a origem.

Já em (14), “O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do cisco que se acumula debaixo das árvores” (BARROS, 1998, p. 99), o efeito espelho manifesta-se na palavra poética, a qual reflete o estado primitivo da linguagem, torna-se, a partir de ciscos, aparentes inutilidades, vidência para a abertura de uma palavra que seja poética, ainda que criada a partir do imperceptível aos olhos pragmáticos da sociedade. Palavra-vidente também é cisco, também é inutilidade, por representar um universo apoético, ou uma arte constituída nos subterrâneos pantaneiros.

Na ocorrência (15) “No meu morrer tem uma dor de árvore” (BARROS, 1998, p. 99), a palavra poética consome-se, a obra está pronta e o pequeno mundo criado. Essa palavra vegetal se materializa no próprio papel que também é vegetal. A celulose é purificada em seu estado industrial, é o primeiro contato da obra com a

materialização artificial da palavra, por isso a dor de árvore, para que ocorra o devir da interação entre obra e leitor. Para ilustrar, SOUZA (2010):

Em Manoel de Barros devir é “vestir-se com as vestes da natureza”. Por isso, o devir é uma metamorfose. Nesta, “não há comportamento de estar”. Devir é um verbo, não um substantivo. Isso implica em dizer que devir não se faz por identificação ou reprodução, mas por diferença e repetição (SOUZA, 2010, p. 86).

Em 16, “De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus loucos, de suas crianças e de seus bêbados/ Ali me anonimei de árvore” (BARROS, 1998, p.101), a temporalidade presente na narração, autobiografa o autor. Gradativamente, de uma plasticidade que indica caminhos, rotas geográficas, parte-se para a surrealidade da linguagem. É como se o narrador chamasse a atenção para o aspecto de vida-morte-vida. Há uma vida, uma história que só pode existir no mimetismo com a natureza, (BARROS, 1998, p. 101) “Achava que a partir de ser inseto o homem poderia/entender melhor a metafísica./ Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente/ e achar o que não procurava”. Não se procura porque não se conhece a existência ou não se dá pela falta. A necessidade do encontro nasce da necessidade de completude, do instinto linguístico da palavra.

Percebe-se, nessa recorrência, a nulidade com que se reveste o eu poemático, sua voz é apagada pela voz vegetal e é essa voz pueril que reforça a primeiridade do ser, o olhar infantil, acriançado com que essa palavra poética busca o mundo para ter corpo, um corpo poético e possível. Na condição de reino animal, “sendo inseto” o ser da linguagem poderia vislumbrar sua própria ontologia, a investigação sobre as categorias básicas do ser e como elas se relacionam umas com as outras. Nesse estado de contiguidade em que as coisas e seres perdem seus contornos e formas, vindo a “ser tão”, a linguagem busca sua própria metafísica. Para Souza:

A essência da natureza’: as singularidades, as ‘pré-coisas’. Transposta em versos, a natureza transmite sua ‘transfiguração epifânica’ (o seu delimita) à linguagem, a coloca em estado de infância e é assim que nasce a despalavra (SOUZA, 2010, p. 88).

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger diz: “A verdade, como a clareira e ocultação do ente, acontece na medida em que se poetiza. Toda a arte, enquanto

deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência poesia” (Heidegger, s/d, p. 58). A verdade linguística de Barros torna-se acontecimento a partir de sua natureza fenomenológica, de fósil linguístico, de signo sem convenção.

Em 17 e 18, ocorrências em um mesmo poema, o semema “árvore” será interpretado a partir dos arquissemas, respectivamente: (1) Origem (2) Cenário, (3) Integração, (1) Consumação, (2) Metamorfose, (3) Ressurreição (17) “Me criei no pantanal de Corumbá, entre bichos do chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios” (BARROS, 1998, p. 103) e (18) “No meu morrer tem uma dor de árvore” (p.103), compõem o “Autorretrato falado” em que o poeta menciona sua origem cuiabana e o cenário em que viveu desde a infância, o Pantanal. “Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz” (BARROS, 1998, p. 103), a aliteração do verso está muito além da estilística porque justifica o credo poético do autor que cria a partir do desprezível e das inutilidades como ele confirmar no penúltimo e antepenúltimo verso: “Estou na categoria de sofrer do moral, porque só/ faço coisas inúteis” (BARROS, 1998, p. 103).

A última ocorrência da palavra “árvore” fecha o poema de “Mundo pequeno” em que há um lamento transmudado em consumação, metamorfose e ressurreição. Nesse verso, o sujeito lírico reitera o da recorrência 15, repete, pois, de acordo com Souza “Nesse mimetismo em que as coisas se contaminam, o fundamento não é a Identidade, tal como na mimese clássica, mas a diferença. Em vez de reprodução, Manoel de Barros faz da repetição o elemento genético de tal mimese” (SOUZA, 2010, p. 91). “Repetir, repetir – até ficar diferente” (BARROS, 1998, p. 11), a repetição em Barros, anula e apaga a diferença da cópia, “Cria uma forma imutável que nunca foi desenhada, posto que seja eterna. A repetição, contrariamente, cria um sentido novo para aquilo que nela se repete” (SOUZA, 2010, p. 91).

Assim, “A didática da invenção, Os deslimites da palavra e Mundo pequeno” não são uma mimese do real, antes, formulam modulações e variações para sua repetição poética que, como o eu poético afirma (p. 11) “Repetir é um dom do estilo”, e em Manoel de Barros “não é a busca de um modelo que provoca a semelhança, mas a afirmação de um estilo. E este é reproduzido pela repetição” (SOUZA, 2010, p. 92).

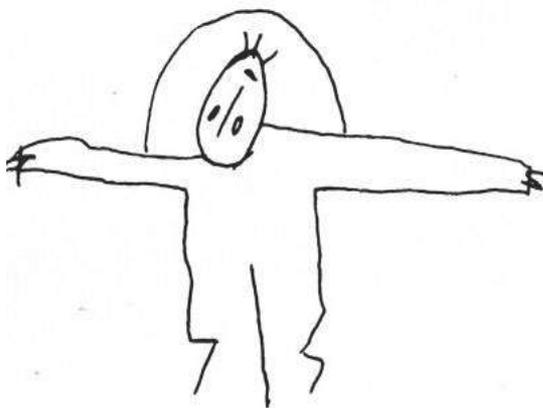
Nesse devir, manifesta-se o eterno retorno de que fala Nietzsche, e um dos aspectos do eterno retorno diz respeito aos ciclos repetitivos da vida, o ser está

preso a um número limitado de fatos, fatos estes que se repetiram no passado, ocorrem no presente e se repetirão no futuro, como por exemplo, guerras, destruição ambiental, ganância, etc. Com o eterno retorno, Nietzsche questiona a ordem das coisas. Indica um mundo não feito de polos opostos e inconciliáveis, mas de faces complementares de uma mesma—múltipla, mas única—realidade. Logo, bem e mal, angústia e prazer, são instâncias complementares da realidade - instâncias que se alternam eternamente, isso, levando em consideração, que a realidade não tem objetivo, ou finalidade, e assim, a alternância nunca finda. Desse modo, considerando-se o tempo infinito combinado com forças conflituosas e finitas, que formam cada, em algum momento futuro, tudo se repetirá infinitas vezes, o que resulta em se ver sempre os mesmos fatos retornarem indefinidamente.

Sobre o acriançamento em Barros e o eterno retorno em Nietzsche é possível entrever a figura da criança e seu esquecimento, um esquecimento necessário para que haja a recriação da linguagem, tem-se assim, a criança que esquece para criar. Especificamente na obra *O Livro das Ignorâncias*, deseja-se partir da premissa que a criança, nesse caso, é aquela que ignora a convenção da linguagem por ser capaz de recriá-la, de brincar com a linguagem. A criança, por não ter ainda um léxico formado, não perdeu a capacidade de brincar com as palavras, o que a torna poeta em sua ingenuidade e simplicidade linguística e também na forma de ver o mundo. As crianças fazem poesia ao falar, são capazes de fazer o verbo pegar delírio. É a linguagem invertendo a lógica tradicional, o aprendizado das coisas não está no ato de aprender, mas no ato de desaprender, como diz Barros (2011) “Eu sou o medo da lucidez/ Choveu na palavra onde eu estava”. Desaprender, segundo o poeta, permite-nos alcançar os princípios, as origens, o momento anterior às palavras, em que existem as coisas.

Para o poeta (BARROS, 1990, p. 296) “Imagens são palavras que nos faltaram./- Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem”. Explorando a imagem, o poeta abre as três partes de *O Livro das Ignorâncias* com desenhos, e como sua arte consiste em ressignificar a palavra e a imagem é tida por ele como palavra, o poeta circunscreve-se no próprio movimento da arte que não se esgota numa única semiótica. O desejo do poeta, portanto, é ser criança, mudar a função das palavras, enlouquecer a língua, tirar a língua da lógica. Há no ato de viver a linguagem, uma desobrigação da linguagem e um jeito de estar pedra, de estar vegetal que justifica a pueridade com que o autor reveste sua obra.

Figura 01: Desenho presente na abertura do capítulo “Uma didática da invenção”



Fonte: (BARROS, 1998, p. 70)

O *Livro das Ignorâncias*, de Manoel de Barros, remete-nos à realidade desconhecida, a um desconhecimento prévio dos conceitos, significados, sentidos. Tal livro comporta a origem da criação literária, dentro de um processo minimalista, é a abertura desse processo que se representa na imagem 1.

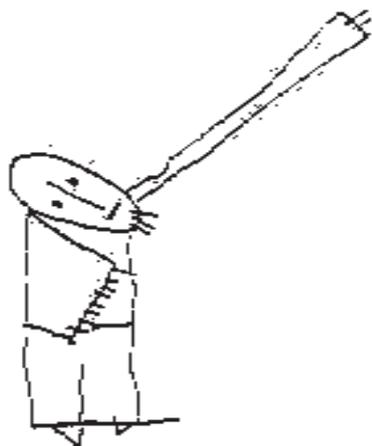
Outra observação pertinente é o documentário *Só dez por cento é mentira*, intitulado como desbiografia de Manoel de Barros, em entrevista; nesse documentário, o próprio Manoel disse: “Eu reinvento meu pantanal”. Diante disso, o poeta é aquele que constrói expressões para reinventar o seu mundo pantaneiro que, ao mesmo tempo em que é regional, torna-se global, pois as expressões cunhadas por Barros trazem em si uma reflexão sobre a linguagem.

O desenho acima, na abertura da primeira parte do livro, assim como a simplicidade que permeia a poesia do autor, também é coberto por poucos traçados, sem empolamentos ou traços mais elaborados. Como se está diante de um sujeito lírico que se pretende criança na forma de ver o mundo e maravilhar-se com as palavras, parte-se da ideia que os desenhos que compõem a obra *O livro das Ignorâncias*, são, por excelência, desenhos que lembram crianças e as expressões, bastante pueris. Tais desenhos sugerem a questão do acriçamento com que o autor propõe trabalhar sua didática da invenção.

A esfera que envolve a figura humana, no desenho sugere o mundo que circunda o ser, pronto pra ser reinventado, visto que não há criações dentro da esfera. Não se pode afirmar que se trata de uma criança, considerando que na parte

baixa do rosto há alguns fios que podem indicar um adulto, ou seja, a barba de um adulto. Porém, é possível afirmar que há a atitude de contemplação, de abertura para a criação, ao mesmo tempo em que o mundo a ser reinventado envolve seu criador, o poeta.

**Figura 02: Desenho presente na abertura de “Os deslimites da palavra”**



Fonte: (BARROS, 1998, p. 72)

Manoel de Barros é um pesquisador de expressões, e sendo assim, a imagem em sua obra tem um importante papel expressivo, é a imagem que completa o texto. E essa completude se faz porque Manoel de Barros reitera as palavras com as imagens. Isso, não porque vê sua obra como inacabada, mas antes, como um rascunho da linguagem e conseqüentemente do mundo que representa por meio dela. Nesse ínterim, regionaliza ao criar o particular por meio da universalidade. Sua poesia nasce da natureza pantaneira e do cotidiano para ser universal. O desenho mostrado na figura 02 abre a segunda parte do livro intitulada “Os deslimites da palavra” e nele, pode-se perceber um ser frente ao nada, ou frente a uma gama de possibilidades que a palavra pode oferecer.

Diante disso, pode-se dizer que o poeta pantaneiro promove “casamentos incestuosos entre palavras” ao escrever poesia no seu “idioleto manoielês arcaico”. Detentor de uma poética marcada por neologismos, sua obra se constrói pelo mito da origem, a própria poesia ou o exercício do fazer poético, a infância, os seres e as coisas consideradas “desimportantes”, a natureza, o olhar do “artista fotógrafo

acriançado”, em sua forma de perceber o mundo, são algumas das temáticas mais recorrentes na obra de Manoel de Barros.

A imagem acima é marcada por um alto grau de liberdade criativa, como alguém que como Barros é “indeterminado pelo desenho do céu”, ou que “anda muito completo de vazios” (BARROS, 1998, p. 55), o ser da imagem manifesta-se com relação aos deslimites da palavra. Em seu mundo pequeno, a ausência da circunferência ou de qualquer outra forma indetermina o poder de sua criação. De acordo com Souza: “Assim como o pantanal, sobre o Ser também não se pode ‘passar régua’: a ‘régua, diz o poeta, é existidura de limite”. E o pantanal não tem limites’. ‘Afásico’, o Ser também não possui limites – apenas ‘formas em rascunho’ (SOUZA, 2010, p. 81).

A segunda parte do livro apresenta o gênesis da linguagem e o número dado aos poemas dessa parte, habilitam essa relação genealógica. Assim como no livro bíblico de Gênesis, os poemas são enumerados como se fossem capítulos e versículos, os quais compõem, numa alusão também a tal livro, aos dias da criação mencionados nesse. O Demiurgo dessa criação começa sua obra com uma “explicação desnecessária”:

Explicação Desnecessária Na enchente de 22 a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoeiro Apuleio vogou 3 dias e 3 noites por cima das águas, sem comer sem dormir – e teve e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as rases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da asa (BARROS, 1998, p. 31)

A criação do pequeno mundo inicia-se com o “despenteamento das frases”, as ideias não representam mais as coisas, elas adquirem o dom de sê-las e expressá-las. Ocorre uma impessoalização e uma desidentificação da palavra com a representação, pois esse “novo estado da palavra” é um estado de aprendizagem das coisas, uma espécie de “zona proximal”, é a integração da criança com diferentes possibilidades de interpretação do mundo que a cerca.

Desse modo, pode-se dizer que a poética pantaneira de Barros aproxima o próprio pantaneiro da criança como signo da liberdade com a língua. Da mesma

forma, tem-se a aproximação da atividade pantaneira com a atividade de fazer poesia. Para Deleuze (DELEUZE, 1995, p. 112), “todo ato de aprender está relacionado à interpretação dos signos ou hieróglifos”. Cada signo linguístico tem sua política de interpretação e em Manoel de Barros, tal política não é regulada pelas leis convencionais do signo, mas antes, pela potencialidade expressiva, transformadora.

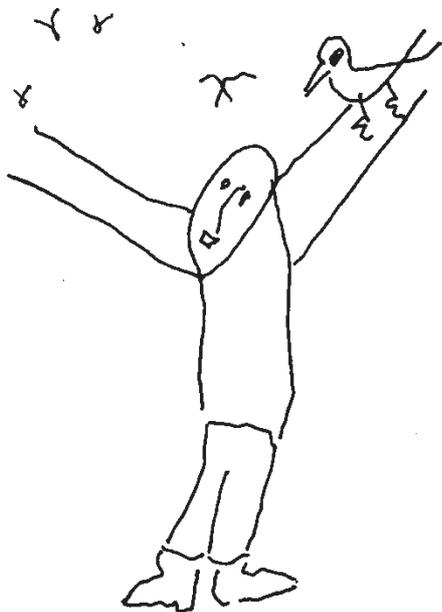
Nessa perspectiva, o leitor é violentado pelo signo que lhe rouba a paz por não lhe oferecer uma segurança semântica, mas por apresentar-lhe a força imanente da linguagem poética. Para Gonçalves:

Nesses tempos de pós-modernidade, a impressão que temos, na maioria dos casos, é de descaminho da palavra poética. A consciência de fabricação da realidade pela linguagem parece agir pelo avesso. Às vezes, o processo de singularização tão próprio do trabalho artístico ocorre como se fosse um soco, físico ou mental, e parece que o real se oferece de modo a doer os olhos (GONÇALVES, 2010, p. 141).

Para finalizar a leitura da imagem, faz-se necessário lembrar que na construção do “Mundo pequeno”, o poeta contou com o Dia da criação, o segundo e o terceiro dias. Nesse ponto, diferentemente de gênese, o mundo não foi criado em sete dias, mas para a criação do “Mundo pequeno”, três dias foram suficientes.

A Nova terra, a terra artística ou o pantanal reinventado pelo poeta, estava criado, um tanto gago, dado à sua relação com a linguagem, mas o cosmos, por meio de um gorjeio torto, já oferece ao Adão da linguagem um corpo, uma morada. Habitar a Linguagem é partilhar sentido com os outros. O demiurgo do “Mundo pequeno” constrói um lugar sendo a própria construção de um sentido que se tece entre as coisas, na medida em que as próprias coisas só vêm a ser por meio da linguagem, a qual disponibiliza um modo de estar no mundo. São as relações de vizinhança, de contiguidade que alicerçam o cosmos poético de Manoel de Barros. Na terceira parte do livro, intitulada “Mundo pequeno” tem-se a seguinte imagem:

Figura 03: Desenho presente na abertura do capítulo “Mundo pequeno”



Fonte: (BARROS, 1998, p. 75)

“O Mundo meu é pequeno, Senhor./ Tem um rio e um pouco de árvores”. Com esse poema, Barros abre a terceira parte de *O Livro das Ignoranças*. Para Derrida:

O estabelecimento de um lugar habitável é um acontecimento e, evidentemente, esse estabelecimento sempre supõe algo de técnico. Inventar-se algo que não existia até então, mas, ao mesmo tempo, há o habitante, homem ou Deus, que requer esse lugar antes mesmo que ele tenha sido inventado ou produzido. Por isso, não se sabe muito bem onde situar a origem do lugar. Talvez habitemos um labirinto, que não é natural nem artificial, e que está no cerne da história da filosofia greco-ocidental de onde se originou o antagonismo entre natureza e tecnologia. Dessa oposição nasce a distinção entre os dois labirintos (DERRIDA, apud Lopes, 2008).

A habitação no “Mundo pequeno”, um reinventado quintal pantaneiro, já conta com seu “Adão- habitante”: “Nos fundos do quintal há um menino e sua latas/ maravilhosas” Seu olho exagera o azul”, deslumbra-se com as possibilidades semânticas da palavra, dos arquissemas presentes nas árvores, com a inversão da criação. A predominância dos bens naturais nesse mundo, rio, árvores, formigas, roseiras, aves, horizonte, besouros, peixe, rã desmistifica o panoptismo linguístico e autoriza o lugar habitável de que trata Derrida.

Não há qualquer marca de preocupação com relação à grandeza da criação do “Mundo pequeno”. Como um demiurgo feliz de sua criação, ele contempla o natural e o material, latas, casa, flauta. “Nossa casa foi feita de costas para o rio” (BARROS, 1998, p. 75). De que rio se fala? Do rio da linguagem, ou melhor, do rio que vira as costas para a linguagem sígnica, convencional, do rio que possui uma terceira margem, uma terceira possibilidade linguística e assim o eu lírico cria sua morada na e pela linguagem. Esse é o papel de quem escreve inventar o que falta, na luta com as palavras, ao escrever, põe-se em movimento o devir, a possibilidade, a recriação do mundo pela linguagem poética.

Dessa forma, a criança barreana pega o leitor pela mão e o conduz ao seu “Mundo pequeno”, convida-o a brincar com o “menino e suas latas maravilhosas” (BARROS, 1998, p. 75), porque sabe que “De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os/ ocasos” (BARROS, 1998, p. 75). É um convite para acordar os que adormeceram para a linguagem, é o momento do mergulho no deslimate da palavra, convite reforçado pela ação mágica do mistagogo em inverter os ocasos, ou a ordem da linguagem.

**Figura 04: Desenho presente na contracapa de “O Livro das Ignorãças”**



Fonte: (BARROS, 1998, p. 77)

Dessa forma, o pantanal foi ressignificado pela Linguagem. Na verdade, em Barros, a linguagem em si já é um pantanal, visto que se trata de um bioma, conjunto de diferentes possibilidades de interpretação do signo acriançado. Tais

possibilidades se interagem considerando os organismos vivos, fauna e flora, desse bioma, organismos que falam a linguagem do mundo e interagem com o ambiente físico, seu biótopo linguístico, conforme se pode notar na figura 04.

Em perfeita harmonia com sua criação, o menino-homem interage com seu fenômeno estético. Não apenas olha seu mundo, sente-o e é olhado por ele e pelas palavras que ele encerra. Ele aprende, remove “vulcões extintos” da natureza linguística que habita seu cosmos e aprende com o amanhecer, com o acontecimento da linguagem. O estado acriançado em Barros é um estado de constante aprendizado, um espaço onde mora o ser e a linguagem, um espaço marcado pelo bioma da possibilidade semântica da palavra.

### **1.3 O ARTISTA: ESTADO DE SER INFANTIL**

Ao tratar sobre o estado de ser infantil na poética de Barros, há de se levar em conta o caráter lúdico e inovador de que o poeta se vale para sua construção poética. Lúdico por escrever com a inocência e a felicidade do discurso infantil, por promover a possibilidade de imagens construídas na surrealidade da linguagem, como se vê em: “Toda vez que encontro uma parede / ela me entrega às suas lesmas./ Não sei se isso é uma repetição de mim ou das / lesmas./ Não sei se isso é uma repetição das paredes ou de mim” (BARROS, 1998, p. 89). O mimetismo é bem presente na obra, pois a voz poética possui a capacidade de imitar o ambiente, para se confundir com ele, arte em que o camaleão é Nobel, faz isso trocando de cor. Também, percebe-se nesse fragmento o hiper-realismo de Baudrillard ou a repetição da imagem, tanto do eu lírico quanto das lesmas.

Assim são as palavras em Barros, elas mudam de cor, de função, de formato. São linguagens de pássaros, olhares de pássaros, rios que fazem rãs, fazem árvores, que começam peixe, num delírio criativo. O artista cria um léxico primoroso e responsável por deslocamentos discursivos.

Sabe-se que a criança, em processo de aprendizagem, aprende pela repetição. “Repetir, repetir – até ficar diferente” (BARROS, 1998, p. 11), ou seja, o eu lírico se propõe a buscar o acriançamento da palavra, há uma cumplicidade com o estado infantil e seu jeito de observar o mundo para descobri-lo sempre novo. “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças [...] Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira [...] Que nem uma criança que você

olha de ave” (BARROS, 1998, p. 13;15;21); é o eterno retorno à infância das palavras, ao lugar de criação, à palavra vegetal “Qualquer defeito vegetal de um pássaro pode/ modificar seus gorjeios” (BARROS, 1998, p. 19). Em Barros, a palavra não pode pegar defeito, isso comprometeria sua lírica e uma forma de garantir tal fenômeno é retornar sempre ao estado acriançado da palavra. Para Lima:

Com um olhar voltado para o chão de coisas menores, Manoel de Barros busca uma comunhão com palavras, imagens, cores, sons. Geralmente, o poeta utiliza-se de crianças, bêbados, loucos e objetos sem função utilitária. O poeta do ludo e lodo recria sua escrita para alcançar as “coisas desúteis”. Para ampliar a desnecessidade, condensa o grau do verbo até encontrar uma miopia no pretérito imperfeito, abona as substâncias dos substantivos faz, sem exemplo de ciência, “lagarto a partir de uma parede”. Seu olho tem: “rio de versos turvos por dentro”. Apalpa “bulbos com seus dourados olhos” (LIMA 2010, p. 55).

Manoel de Barros engendra um estado anímico para os elementos da natureza, elementos do Cosmos presentes em sua obra. “as coisas da terra lhe davam gala./ Se batesse um azul no horizonte seu olho entoasse./ Todos lhe ensinavam para o inútil [...] “Insetos cegam meu sol [...] Sou puxado por ventos e palavras./ (Palestrar com formigas é lindeiro de insânia?)”, (BARROS, 1998, p. 23; 39).

A reverência com que o poeta dirige-se ao corpo natural: sol, céu, rio, pedras, folhas, árvores, orvalho, aos seres vivos desse corpo: besouro, vagalumes, lagartos, açucenas, aranhas, cágados, formigas, e ainda, aos fenômenos naturais chuva, vento, dia, noite, luar; é um princípio vital e pessoal, chamado de *anima*, de alma, alma de criança que habita a linguagem e o cosmos poético do sujeito lírico. O Animismo é uma crença religiosa muito comum na antiguidade, por meio da qual são atribuídas características pessoais e humanas antropomórficas a elementos da natureza como o mar, a floresta, o céu etc., como se vê em: “Ao lado de um pardal o dia dorme antes [...] O alheamento do luar na água é maior do que o meu [...] A noite me diminui” (BARROS, 1998, p. 13; 45; 51). De acordo com Lima:

Manoel de Barros, o camaleão da palavra, dissimula como ninguém a arte de humanizar os animais, com seu talento de observar a natureza, captando com desenvoltura o mundo do pântano. Vê-se que o mundo animal, na poesia manoelina, é visto não de forma hierárquica, mas de forma distinta: “Do barranco uma rã lhe entarda os olhos [...] O poeta faz peraltices com as palavras, espera a pedra florir, gosta mais do vazio do que do cheio, vê até

mesmo a cor do vento. É um poeta capaz de atravessar um rio inventado, de fotografar o som, muito capaz também de derreter o sol, colocando no final da tarde um ponto inicial. Um poeta que, para chegar às margens do poema: “Desinventar objetos. O pente por exemplo. Dar ao pente função de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha” (LIMA, 2010, p.58).

A poesia retoma uma infância cuja linguagem é a sua referência. A voz poética sente prazer em brincar com a palavra; “Tirei as tripas de uma palavra? [...] A chuva atravessou um pato pelo meio” (BARROS, 1998, p. 43). A poesia de Barros, pelas máscaras do sujeito criança, busca a indeterminação do céu: “O desenho do céu me indetermina” (BARROS, 1998, p. 57). Não há limites, apenas indeterminações, isso porque seu estilo é o próprio poeta, como considera Eco (2002, p. 151) “O estilo é o homem”, isso demonstra a capacidade e inerência do escritor de já carregar em si o privilégio da violação da regra ou da deslinguagem.

Por meio da despálavra, cria o “novo reino da linguagem” e como Barros bem destaca, o nome empobrece a imagem, logo falar de um perfil para a criança desse artista, parece empobrecer esse ego. Para o leitor, não é tarefa fácil subtrair-se ao fascínio que as imagens construídas pela criança de Barros oferecem. Eco (2002, p. 229) em referência à *Poética* de Aristóteles adverte: “A *Poética* tem muitas faces. Nenhum livro pode ser fecundo sem que tenha produzido resultados contraditórios”. Aqui, é a *Poética da despálavra* que produz tais resultados, por subverter a ordem com que se observa o mundo. O artista cria uma ordem ditada pela lógica da criança ao apreender o mundo. Para Campos (2007, p. 67):

A consciência poética de Manoel de Barros, sintonizada com o meio geologicamente infantil, acopla-se estruturalmente na infância. Toda a vida pantaneira ‘lateja’, porque é regulada pela pulsação de duas estações extremas: seca e cheia. O eu-lírico também lateja entre uma diversidade criativa de polos opostos, em relações inusitadas. (2007, p. 67,):

Ao retratar o Pantanal, o poeta “constrói um pantanal possível apenas enquanto linguagem, desta vez mediado por experiências diversas que conferem à região um novo status” (MACEDO, 2011, p. 16). É a linguagem do faz de conta que deslumbra e encanta. Neste sentido, o leitor também tem de se fazer criança para adentrar ao reino da linguagem, ao reino da despálavra.

Esse reino da despálavra encontra na máscara poética da criança lírica um arquétipo pueril, um eterno jovem em sua relação com a linguagem, é o “Puer Aeternus”, termo que se traduz em “Eterno Jovem”. Na literatura universal têm-se

diversas representações desse arquétipo, pode-se percebê-lo, por exemplo, na obra *O Pequeno Príncipe* de Exupéry, que, pelos desenhos que apresenta, indica, por parte de Barros e de seus desenhos, uma possível intertextualidade com tal obra.

É no paraíso da infância que vive o reino da linguagem. Nesse paraíso tem-se uma ligação íntima com a verdadeira alma em estado infantil. E é por meio desse arquétipo infantil que Barros conduz o leitor. Por arquétipos, compreendem-se forças primais ou tendências psíquicas pertencentes ao inconsciente coletivo, o que, certamente, povoa todos os seres em maior ou menor intensidade.

O Puer Aeternus, em Barros, é uma espécie de avatar, aliás, uma das principais significações desse arquétipo é a de um avatar, de mensageiro, de redentor. O avatar sinaliza uma transformação e condição para adentrar a linguagem poética pretendida por Barros, é uma metamorfose, uma transfiguração, uma representação pictórica. É preciso, ao lidar com um puer, que esse compreenda os ganhos e perdas de sua forma de ser e essa consciência presentifica-se na voz poética de *O Livro das Ignorâncias*: “Preciso do desperdício das palavras para conter-me”, (BARROS, 1998, p. 41).

É pelo papel salvífico imposto ao arquétipo que a linguagem pode manter o encantamento do olhar pássaro da criança, e ainda por ele, a linguagem ser salva das significâncias pragmáticas, o que pode ser percebido em Barros; a figura do *puer* canaliza sua força criativa no devir da linguagem, essa, em movimento, determina a harmonia poética do sujeito lírico. Promover o devir da linguagem é aceitar sua natureza transitória. Assim, é perceptível, em Barros, um jogo das forças contrárias que faz com que as coisas, em estado de palavra sejam afetadas e se transformem o tempo inteiro: “Quando um rio está começando um peixe, Ele me coisa, Ele me rã, Ele me árvore” (BARROS, 1998, p. 75).

Heráclito de Éfeso, filósofo da antiguidade (540 - 470 a.C.), destacou-se como o filósofo do movimento. Sua famosa expressão “não é possível banhar-se duas vezes nas águas do mesmo rio” tornou-se representativa quando se trata de pensar a noção de devir. É que, para Heráclito, tudo estava em movimento e é justamente o movimento que determina a harmonia do mundo. Nos versos de Barros em que o rio começa um peixe, o rio em movimento, determina a transformação, a mudança, da coisa, do signo, em natureza diversa: rã, árvore.

A contradição própria da natureza do devir manifesta-se em Barros em sua didática da ilegalidade, consoante já se mencionou. Para Nietzsche:

Neste mundo, só o jogo do artista e da criança tem um vir à existência e um perecer, um construir e um destruir sem qualquer imputação moral em inocência eternamente igual. E, assim como brincam o artista e a criança, assim brinca também o fogo eternamente ativo, constrói e destrói com inocência – e esse jogo joga-o o Eão (Aíôn) consigo mesmo (NIETZSCHE, 1995, p. 46, apud Silva, 2010, p. 3).

A criança de Barros brinca no e com o devir da linguagem sem que haja lugar para um julgamento moral sobre o sentido dessa linguagem. Retornando à questão do arquétipo, o conceito parte da psicologia analítica cujo precursor é Jung.

De acordo com Golin:

Para Jung, o arquétipo é um conjunto de disposições universais do imaginário humano. Seguem nesta linha, Campbell e Mircea Eliade. É importante ressaltar que, embora Jung desenvolva o conceito de arquétipos, não é nesta linha que segue Meletínski. Para Jung, os arquétipos estão presentes no inconsciente, para Meletínski, eles estão vivos nos textos e na cultura (GOLIN, s.d, p. 3.).

Na linha adotada por Meletínski, é que se propõe a análise da figura do Puer em Barros. Para empreender tal análise, será necessário retornar às figuras comentadas no capítulo 1 deste trabalho. Puer Aeternus é o nome de um deus da antiguidade. As palavras vêm de *Metamorphoses de Ovído*<sup>3</sup> e são aplicadas ao deus-criança nos mistérios eleusianos. Ovídio fala do deus-criança Iaco, dirigindo-se a ele como puer aeternus e cultuando-o em seu papel nesses mistérios.

Posteriormente, o deus-criança foi identificado com Dioniso e com o deus Eros. Ele é o jovem divino que, de acordo com esse típico mistério eleusiano de culto à mãe, veio ao mundo em uma noite para ser o redentor. É o deus da vida, da morte, da ressurreição e da juventude eterna. Para ilustrar o dito, vale citar um poema de Barros do livro *Retrato Quase Apagado em que se Pode Ver Perfeitamente Nada*, de "O Guardador de Águas":

Nas Metamorfoses, em 240 fábulas, Ovídio mostra seres humanos transformados em pedras vegetais bichos coisas um novo estágio seria que os entes já transformados falassem um dialeto coisal, larval, pedra, etc.

---

<sup>3</sup> Mistérios eleusianos - Os ritos de Eleusis foram os mais influentes entre as religiões dos Mistérios. Estas cerimônias eram acessíveis à ambos os sexos. O que os iniciados levavam com eles era uma sensação de segurança em relação à vida pós-morte e, um senso de abundância garantida neste mundo.

Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica, edênica, inaugural - Que os poetas aprenderiam - desde que voltassem às crianças que foram às rãs que foram às pedras que foram.

Para voltar à infância, os poetas precisariam também de reaprender a errar a língua.

Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma nos mosquitos?

Seria uma demência peregrina (BARROS, 1990, p. 37).

Consoante já se mencionou, é latente na voz poética de *O Livro das Ignorâncias* e ainda como particularidade de Manoel de Barros, o trabalho com a infância da linguagem. Assim sendo, não se pode ignorar esse trabalho, do ponto de vista discursivo.

Como se pode perceber, na imagem 1, há, em volta da figura humana, uma circunferência que lembra o próprio mundo. A figura humana está diante de um mundo a ser criado, reinventado. Aqui começa a relação com a imagem arquetípica do Puer aeternus. Como um demiurgo da criação poética, esse adulto-criança, o puer, na busca pela redenção da linguagem poética e em busca de sua natureza adâmica, virginal realiza a hierofania<sup>4</sup> do espaço pantaneiro, ou seja, a hierofania é o sagrado da linguagem e o sagrado do espaço pantaneiro poetizado, na concepção de que o sagrado seria qualquer coisa natural e não sobrenatural que seja vista de uma maneira diferente. “O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania (ELIADE, 1992, p. 13)”.

Para Eliade (1992) o sagrado e o profano constituem duas modalidades do ser no mundo. Tais modalidades refletem o que fora conquistado pelo homem. O mundo sagrado é um mundo que precisa ser fundado e que não pode passar a existir do caos, ao contrário, deve ser criado ex-nihilo, ou seja, do nada.

O homem ocidental moderno experimenta certo mal estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, como não tardaremos a ver, não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que

---

<sup>4</sup> Hierofania (do grego hieros (ἱερός) = sagrado e faneia (φαίνειν) = manifesto) pode ser definido como o ato de manifestação do sagrado. O termo foi cunhado por Mircea Eliade em seu tratado sobre a história das religiões para se referir a uma consciência fundamentada da existência do sagrado, quando se manifesta através dos objetos habituais de nosso cosmos como algo completamente oposto do mundo profano.

já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o ganz andere (ELIADE, 1992, p. 13)

No contexto de um tempo sagrado, tempo primordial, raiz ontológica do tempo profano, é que Barros cria o seu cosmos linguístico, ou melhor, o homem-criança, o puer aeternus. Esse tempo é ontológico por excelência, mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota. Em cada nova criação poética no universo retratado, nas partes que constituem Os deslimites da palavra e Mundo pequeno, reencontra-se o mesmo tempo sagrado, o estado virginal das palavras.

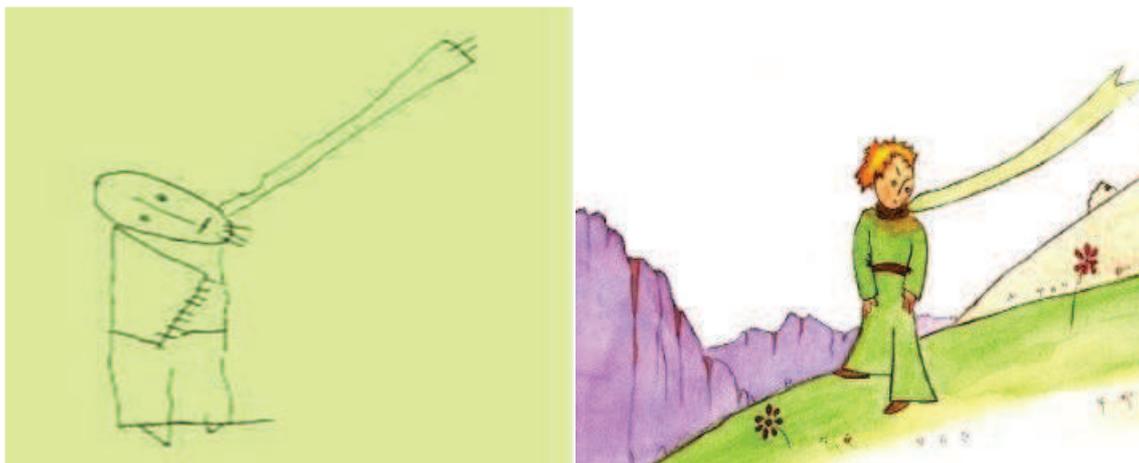
A linguagem encontra-se nesse “mundo pequeno”, em sua parte íntima “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber [...] desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 1998, p. 9), e percebe-se uma consciência da linguagem que se fundamenta na existência do sagrado, uma manifestação dos objetos e seres habituais do mundo do eu poemático como algo completamente oposto ao mundo profano, nesse caso, ao mundo linguístico profanado pelos saberes seculares. Para Eliade (1992, p. 39) “O Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos”.

Esse tempo sagrado é o *locus* do rito da recriação da linguagem e a mediação entre o mundo mágico da poesia e o da linguagem, lugar em é inteiramente permitido fazer brinquedo com a palavra e utilizá-la em estado virginal. Já o mundo profano, acontece por meio do deus-menino, do puer aeternus, que em sua relação com as forças arquetípicas entra em estado de árvore para desenhar-lhe o cheiro, (BARROS, 1998, p. 17), ou seja, a árvore, sobre a qual se traçou arquissemas, é também arquétipo da grande mãe, essa que se apresenta como útero para o estado embrionário do puer. É uma espécie de árvore cósmica que representa não só a constituição do cosmos linguístico, mas também o lugar que o ser e a linguagem devem ocupar, conforme se vê em Barros:

Para entrar em estado de árvore/ Para entrar em estado de árvore é preciso/ partir de um torpor animal de lagarto às três horas da tarde,/ no mês de agosto. Em dois anos a inércia e o mato vão crescerem/ nossa boca./Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato/ sair na voz./ Hoje eu desenho o cheiro das árvores” (BARROS, 1998, p. 17):

Com relação ao desenho que abre a parte 02 do livro, *Os Deslimites da palavra* (ver Figura 3), não há como deixar de perceber a relação intertextual com tal desenho e outro presente na obra *O pequeno príncipe* de Exupéry, conforme se vê abaixo:

**Figura 05: Similitude entre “Os deslimites da palavra” O pequeno príncipe de Exupéry**



Fonte: (BARROS, 1998, p. 83)

O que parece diferir tais figuras humanas, além do contexto de produção, é o fato de um ser criança e outro parecer criança. Em Exupéry<sup>5</sup>, como se sabe, o personagem é um menino que chega a Terra por meio das penas dos pássaros selvagens, que emigravam, ou seja, segurando-se nesses. Essa obra, na concepção de Jung, (apud Franz, 1992, p. 17) é um alter ego do próprio Exupéry, ao qual, Jung atribuía personalidade tal qual se encontra no Puer Aeternus, ou seja, um eterno jovem, ou na pior das hipóteses, um adulto infantilizado, conforme se vê em Franz (1992):

Quando interpretamos *O pequeno príncipe*, fizemos um estudo de caso onde isso se tornou bem claro: principalmente no problema da sombra do puer aeternus. Aqui, geralmente, encontramos um homem que no fundo é frio e brutal, compensando uma atitude idealista em excesso de sua consciência, e que o puer aeternus não consegue assimilar voluntariamente (JUNG apud FRANZ, 1992, p. 17)

---

<sup>5</sup> Antoine-Jean-Baptiste-Marie-Roger Foscolombe de Saint-Exupéry foi um escritor, ilustrador e piloto francês, escreveu seu grande sucesso, *O Pequeno Príncipe*, obra de 1943.

Por meio do arquétipo do *Puer* as relações entre autor e obra em *O Pequeno Príncipe* são traçadas no livro *Puer Aeternus - A luta do adulto contra o paraíso da infância*, de Marie-Louise Von Franz; em tal obra, o narrador, mimetiza-se ao pequeno príncipe na luta contra o mundo adulto e civilizado.

Em Barros, a relação com o arquétipo se faz de forma diferente. Acredita-se que Barros buscou a similaridade com a criança em Exupéry e também, esteve consciente do papel arquetípico que permeia a obra do autor francês, tanto o é que no poema *Retrato Quase Apagado em que se Pode Ver Perfeitamente Nada*, de "O Guardador de Águas", Barros cita as *Metamorphoses de Ovídio*, obra em que está presente o arquétipo do eterno jovem.

O que há de sinalização para a diferença entre os arquétipos perceptíveis nas duas obras, é um estado de consciência criadora. Manoel de Barros, ao trazer para sua obra a similitude com o desenho de Exupéry o faz de maneira a não abandonar a realidade preexistente da linguagem. Essa realidade preexistente é o próprio *senex*, palavra que tem sua genealogia no latim e significa "homem velho", não podendo tal significado ser confundido com o "velho sábio".

Usado na psicologia analítica para se referir a uma personificação de certos aspectos psicológicos, normalmente atribuídos à pessoa de idade, a imagem que abre "Os deslimes da palavra" em *O Livro das Ignorâncias* traz em seu bojo as figuras arquetípicas de naturezas opostas: O *puer* e o *senex*. É a luta entre a realidade preexistente da linguagem e o novo reino que se pretende para essa linguagem, o reino da despavbra, o que justifica a imagem ser de criança com aspecto adultalizado pela presença de uma barbicha.

Integrar-se a um cosmos linguístico da natureza pretendida, só é possível para a criança, pois "As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças" (BARROS, 1998, p. 13). Quando o tema da criança aparece, especialmente ligado ao arquétipo do *Puer* é preciso considerar que tal criança pode tanto representar uma sombra infantil que deve ser suprimida e reprimida ou algo criativo que caminha em direção a uma possibilidade de vida futura. É exatamente nesse ponto que Barros e Exupéry seguem linhas distintas.

O eterno jovem em Barros é premeditado, é intencional, é força criadora é possibilidade de vida futura para a linguagem e para a integração do homem a esse mesmo mundo do delírio linguístico, com o qual o eu poético da obra em questão tanto se preocupa. É preciso nascer de novo, pois só por meio de uma despavbra é

possível uma reinserção do homem em uma realidade despragmatizada da linguagem.

A equação, infância igual à poesia, decorre amplamente do fato de que para o autor Manoel de Barros, a configuração de sua “poesis” se faz por meio da recriação da linguagem, está além da transgressão da poesia moderna enquanto linguagem é particularidade que rompe os limites da transgressão. A criança significa renovação, possibilidade da juventude eterna, da espontaneidade e de novas possibilidades, no puer barreano, a vida corre em direção ao futuro criativo, à harmonia entre coisa e palavra, entre significante e significado dado aos voos da imaginação e idealismo dessa criança-demiurgo.

A patologia do *senex*, a qual pode ser caracterizada como excessivamente conservadora, autoritária, super-racionalista, melancólica e privada de imaginação não atinge a criança barreana em seu processo de ressignificar as palavras, embora sua atuação seja justamente a de se opor ao criacionismo extravagante do puer, em Barros, a idealização da linguagem é bastante consciente, tanto que isso se torna perceptível nos descaminhos para os quais a obra se encaminha.

#### **1.4 DIDÁTICA DA ILEGALIDADE: A DICOTOMIA INTEGRANTE**

Didática é um ramo da ciência pedagógica que tem como objetivo ensinar métodos e técnicas que possibilitem a aprendizagem do aluno por parte do professor ou instrutor. Em sua etimologia, a palavra didática vem da expressão grega Τεχνή διδακτική (*techné didaktiké*), que se pode ler como arte ou técnica de ensinar. Ainda, sobre a palavra, é a parte da pedagogia que se ocupa dos métodos e técnicas de ensino, destinados a colocar em prática as diretrizes da teoria pedagógica. Como se percebe, a palavra encerra um caráter interativo.

Nesse caso, parece bastante dicotômico falar em didática e em ilegalidade. Na verdade, a didática da ilegalidade é um legado do modernismo brasileiro. O trabalho do artista, a partir de tal movimento artístico, é mais de crítico de que, propriamente, de artista, pois forma seu caminho em meio à turbulência de valores nos quais a arte se origina e se insere.

Se a ilegalidade é incentivada, toma-se dominante, como aconteceu com a proposta desvairista dos modernistas. O domínio da linguagem em meio ao cânone literário, como tarefa de puristas, ou como instrumento de medida, legalizava uma

prática poética de caráter estético um pouco duvidosa dado às relações sígnicas, por integrar a 'grande arte de moldar as palavras'.

O desregramento e a libertinagem dão sinais em Manoel Bandeira, entre outros artistas modernos. Tornar-se prática corrente em Guimarães Rosa e mãe adotiva para as transgressões em Clarice Lispector. Por fim, ou por começo, amanhecem em Manoel de Barros.

Como a cultura ocidental é antropocêntrica, tende a colocar o homem como centro da natureza e como a medida de todas as coisas, isso, em decorrência de o ser humano ser dotado de linguagem articulada, o que o torna diferente. É essa noção clássica que Barros busca desmistificar e que já havia sido percebida pelos primeiros modernistas ao tentar nacionalizar a arte: "Formiga puxou um pedaço de rio para ela e tomou banho em cima [...] Aromas de tomilhos dementam cigarras' [...] Conversava em Guató, em português e em Pássaro [...] Quando o rio está começando um peixe,/ Ele me coisa/ Ele me rã? Ele me árvore" (BARROS, 1998, p. 81; 83)

Percebe-se em Manoel de Barros, uma inversão da lógica relação homem/fauna e flora. Isso, porque, o inteligível subverte o curso e, ao invés de ser captado pela razão, torna-se o império dos sentidos, captado pelo olhar e dominado pela subjetividade. A criança que busca o aprendizado, o conhecimento, de forma simples em parcimônia com a natureza e o estado virgem das palavras, altera o sujeito cognoscente, porque a coisa conhecida será sua parte integrante e o conhecimento se dá pela transferência das propriedades do objeto para o sujeito pensante.

Na lógica tradicional, a relação do homem com os animais se dá, na concepção de Feitosa, da seguinte forma:

Os animais são tradicionalmente divididos em categorias: comestíveis e não comestíveis; ferozes ou mansos; úteis ou inúteis. São nossos principais vizinhos na terra. Os animais são como lembretes ambulantes de que há natureza em torno de nós. Embora estejamos acostumados a viver com cães, gatos, pássaros e outros animais domésticos, é muito difícil tentar entender seu modo de ser sem cair em um certo antropomorfismo (literalmente, na forma humana), ou seja, projetando no comportamento do animal características que são nossas. Interpretamos assim, os sons emitidos por golfinhos, como risos de alegria, ou o canto dos pássaros, como uma forma de música. Entretanto, tal antropomorfização não enfraquece a crença de que há uma fronteira fixa e imutável entre os homens e os animais. A ideia de que o animal é um "completamente outro" serve de justificativa para a caça, domesticação e consumo dos corpos animais (FEITOSA, 2004, p. 90).

Certamente, consciente dessa legalidade, nasce a ilegalidade em Barros. A antropomorfização se dá numa via de contramão.

Como pegar na voz de um peixe [...] E um sapo engole auroras [...] Eu escuto a cor dos passarinhos [...] Mosquito usava pua de  $\frac{3}{4}$  [...] “Aqui até cobra eremisa, usa touca, urina na fralda [...] Periquitos conversam baixo [...] (BARROS, 1998, p. 9; 13; 15; 37; 39).

Não há pragmatismo nas categorias da fauna e flora de Barros. Totalmente desutilizável, a antropomorfização se dá pela relação entre o sujeito cognoscente para o objeto cognoscível. Porém, a intencionalidade do conhecimento, foge à lógica pragmática uma vez que, vive e apreende uma realidade em estado de coisas que não existem. Há uma transformação do sujeito cognoscente em criança que por sua vez, não está condicionada pelo sistema linguístico em operação. Logo, não há juízo porque não há sistema de referência para a surrealidade, para a linguagem em Manoel de Barros. Para Barros, é preciso reinventar a linguagem, especialmente, quando essa se faz poética (1998, p. 21): “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul – Que nem uma criança que você olha de ave”. Para Feitosa (FEITOSA, 2010, p. 92):

“Imagine um pássaro que migra do hemisfério sul para o hemisfério norte sempre em busca de comida e de temperaturas mais amenas. Embora ele se desloque no espaço, não tem consciência de sua própria migração. Para o pássaro, cada nova paisagem é absoluta, não há continuidade ou conexão entre os diferentes lugares percorridos”. (FEITOSA, 2010, p. 92):

É essa paisagem sempre nova na relação com a linguagem que Manoel de Barros propõe a quem saboreia sua obra. As palavras são rupestres, os versos são tirados de um sistema de utilitarismo da linguagem e desautomatizados para o inútil: chão, árvore, bicho, pedra, insetos. No delírio da língua o criador muda seu ser porque muda sua relação com o cognoscível de seu mundo. A poética de Barros, assim, torna o apreciador criança de novo por que ao lê-la, o ele é convidado a sair do lugar-comum da linguagem. No livro *Poemas rupestres*, de Barros tem-se o seguinte poema:

Por viver muitos anos dentro do mato moda ave.  
O menino pegou um olhar de pássaro - contraiu visão fontana.  
Por forma que ele enxergava as coisa por igual como os pássaros enxergam.  
As coisas todas inominadas.

Água não era ainda a palavra água.  
 Pedra não era ainda a palavra pedra.  
 E tal. As palavras eram livres de gramáticas e podiam ficar em qualquer posição.  
 Por forma que o menino podia inaugurar.  
 Podia dar às pedras costumes de flor.  
 Podia dar ao canto formato de sol.  
 E, se quisesse caber em uma abelha, era só abrir a palavra abelha e entrar dentro dela. Como se fosse infância da língua (BARROS, 1998, p. 72).

O mimetismo menino/natureza já se faz perceber nos primeiros versos do poema. Esse mimetismo leva o menino-linguagem a desenvolver uma visão privilegiada em relação ao mundo que o cerca, é a visão fontana, uma visão que é fonte do que vê. Não é uma visão que constata o referente ou objeto; diferentemente, ela é uma visão que vê, antes, o sentido - que é a alma das coisas. Contrair visão fontana é contrair a causa primária de um fato, a sua verdadeira origem; autoridade competente é a cristalinidade da linguagem, do sentido de uma palavra, ou da compreensão de um fato. É olhar o mundo a partir de cada um dos lados da cabeça que formam a região temporal.

É preciso sofrer de um tipo de agnosia associativa para adentrar ao universo das palavras, porque “As palavras eram livres de gramáticas e/ podiam ficar em qualquer posição”. Assim no mundo da linguagem de Barros, um objeto ganha particularidade visto que um objeto não é percebido da mesma forma por diferentes sujeitos. Para, além disso, muitas vezes o cérebro é orientado para discriminar estímulos.

O menino de posse do olhar dos pássaros, ao ver tudo sem nome e sem nexos, torna-se um menino-poeta. O estado de infante capacita a compreensão das coisas do mundo, das coisas inominadas e então, após pertencer ao mundo da natureza em estado puro ou virgem, o menino pode inaugurar a linguagem.

Como o foco aqui é a didática da ilegalidade, a relação misteriosa que existe entre as coisas e os nomes que damos a elas, autoriza tal didática utilizada pelo sujeito lírico. É a linguagem que possui o homem, ele pode entrar em estado de pré-coisa dentro da linguagem. A repriminção da linguagem se faz pela visão fontana, pelo eterno retorno à infância da língua.

O exercício de “agramaticalidades” se faz sentir no menino que “Podia dar às pedras costumes de flor./Podia dar ao canto formato de sol” Para Souza:

Segundo Deleuze, é na literatura que vemos mais de perto esse trabalho de pôr a língua em variação contínua. A essência dessa variação é a construção de um estilo. Este rompe os limites formais da estilística enquanto disciplina da linguística (que toma como referência a 'língua maior'), na medida em que se apresenta, em Deleuze, como processo que produz um 'devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior'. 'Minorar a língua' é dotá-la de uma potência expressiva, para que por ela fale um sujeito coletivo: 'aproveito do povo sintaxes tortas', declara-nos Manoel de Barros (SOUZA, 2010, p. 110).

Assim, a dicotomia integrante manifesta-se a partir da ideia de que a palavra não representa o objeto em Barros, porém, mimetiza-se nele e esse por sua vez, mimetiza-se ao ambiente, à criança que concebe a linguagem. Não há dissociação, há associação, integração, a linguagem não exclui, ela integra o ser por meio do dito, do sentido e do observado. Ocorre uma espécie de mito da unidade originária, homem e linguagem se complementam, pois estão destinados à imortalidade por meio dessa mesma linguagem. A linguagem é o ovo cósmico da criação barreana.

Eu sei das iluminações do ovo.  
 Não tremulam por mim os estandartes.  
 Não organizo rutilâncias  
 Nem venho de nobrementses.  
 Maior que o infinito é o incolor.  
 Eu sou meu estandarte pessoal.  
 Preciso do desperdício das palavras para conter-me.  
 O meu vazio é cheio de inerências.  
 Sou muito comum com pedras.  
 (O que está longe de mim é preclaro ou escuro?) (BARROS, 1998, p. 41).

O ovo é um símbolo autoexplicativo. Ele contém o germe, o fruto da vida, que representa o nascimento, a criação cíclica e está presente em muitas culturas como na cultura indiana, nas tradições chinesas, celta, egípcia, entre outras. Nas antigas tradições era o momento da fecundação, o início da vida, o equivalente ao Big-Bang na física. Essa iluminação sugerida pelo Big-Bang faz-se notar no primeiro verso do poema 1.5 de Barros e pode ser encontrado na 2ª parte do livro que trata dos deslimites da palavra. O eu lírico ao mencionar ser conhecedor das iluminações do ovo, demonstra ter ciência dessa embriogênese linguística que não se circunscreve na perspectiva do mito da língua maior.

Pode se entender por língua maior aquela em que há o império da linguagem gramaticalizada. Para Manoel de Barros, seria a linguagem em estado de adoecimento. É preciso tratá-la, desempobrecer a imagem, a palavra. Para Deleuze:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível (DELEUZE, 1997, p. 11).

Como foi dito neste capítulo quando se tratou das questões do arquissema, a palavra – vegetal é, em Barros, o devir-vegetal. Devir é jamais imitar, é empoemar, como bem o diz Souza:

Empoemar o significado das palavras é descobrir o que vai além de sua mera função de designar as coisas, de manifestar o 'normal' da consciência e de servir de significante às significações dominantes, 'gramaticais'. 'Empoemar' as palavras é transformá-las em verbos nos quais um sentido novo, transfigurando-as, transformando-as em despavira (SOUZA, 2010, p. 111).

Empoemar é desadoecer as palavras, é curá-las do uso convencional da razão. Os devires não são fenômenos de imitação, mas de dupla ou tripla captura, de casamentos entre reinos dicotômicos e integrantes, nesse caso, reinos da linguagem.

## **1.5 O PRAZER DA DESPALAVRA: EM VIDA DE SÃ LOUCURA**

Embora não seja pretensão desta pesquisa enveredar-se pela crítica biográfica, não há como deixar de praticá-la, por dois motivos. Primeiro, porque no segundo capítulo o referente é Arthur Bispo do Rosário e a teoria a ser empregada é a Teopoética e o conceito de arte bruta, e tal teoria tem como escopo a crítica biográfica. Segundo, porque é preciso definir bem o termo loucura e como esse se relaciona com Barros e em Arthur Bispo do Rosário.

Em Bispo, tal termo, adquire um conceito clínico; em Barros, a loucura se faz pelo deslimite ou pela despavira. O que ambos possuem de convergente no termo, é a criação a partir da recomposição de inutilidades ou expressões e utensílios considerados não poéticos.

Assim, parte agora do conceito de normose, conceito da filosofia para se referir à normas, crenças e valores sociais que causam angústia e podem ser fatais. A característica comum a todas as formas de normose é seu caráter automático e

inconsciente. Pode-se dizer que a humanidade submete-se a essa patologia silenciosa quando é acometida pelo espírito de rebanho, espírito que converge a maior parte dos seres humanos a seguir o exemplo de uma maioria. Nesse quadro, pertencer à minoria é tornar-se vulnerável e expor-se à crítica.

Porém, uma vez desadoecido, ser minoria é compor o mosaico da originalidade como o faz Manoel de Barros. Pelo corpo impossível da linguagem surreal, liberta o verbo da “agressão física que as palavras reduzidas a seus valores fonéticos lhe fazem sofrer”, (ZOURABICHVILI, 2004, p. 15); são acontecimentos na fronteira da linguagem, é o delírio que a reinventa como processo e a arrasta de um extremo ao outro.

A normalidade adoece a linguagem literária. “Desfazer o normal, há de ser uma norma” (Barros, 2006, X), bem o disse Manoel de Barros. O poeta não possui nenhum tipo de loucura clínica, esquizofrênica. A loucura de Barros é a que nasce do “delírio do verbo”, do prazer de “inverter ocasos”. É Rotterdã que alerta sobre a loucura (ZOURABICHVILI, 2001, 46): “Portanto, assim como o cavalo não é infeliz por ignorar a gramática, assim também não o é o louco, pois a loucura é natural no homem”.

Na busca pelo desadoecimento da linguagem, Manoel de Barros faz a natureza pantaneira pegar delírio, pois empoema essa natureza, embora, esse seja o pretexto para seu delírio poético, visto que em sua obra, a linguagem deseja ser. No desvio empreendido pelo poeta, ocorre a subversão da sintaxe, ele cria construções que não respeitam as normas da língua padrão, “Vou nunca mais ter nascido em agosto”; brinca com a morfologia, “No chão da minha voz tem um outono”; cria constantemente vocábulos novos “Não uso morrimentos de teatro”, explora a fonética e a estilística, valorizando a beleza dos sons das palavras “A luz de um vagalume se reslumbra”, e, em estado de loucura semântica, abusa do sentido das palavras, buscando aproveitar ao máximo as possibilidades de sentido dessas, “Melhor com meu olho o formato de um peixe [...] Quero apalpar o som das violetas (BARROS, 1998, p. 47; 57; 59). Para Rotterdã:

De tudo quanto dissemos acerca das disciplinas, pode-se concluir que as artes mais vantajosas são as que mais se relacionam com a loucura. Por conseguinte, são perfeitamente felizes os homens que, sem ter qualquer relação com as ciências especulativas e práticas, têm como único guia a natureza, a qual não possui nenhum defeito e nunca deixa que se percam os que seguem fiel e exatamente os seus passos, sem a pretensão de sair

dos limites da condição humana. A natureza é inimiga de todo artifício, e, de fato, vemos crescer mais felizes as coisas não contaminadas por nenhuma arte (ROTTERDÃ, 2001, p. 48).

Manoel de Barros parece compreender essa lógica da loucura proposta por Rotterdam, pois realiza um trabalho de descontaminar o pantanal de todo e qualquer olhar poético já existente. Por meio da metapoesia o artista, apresenta a sua visão sobre o fazer poético. No poema VI, de “Mundo pequeno” de *O Livro das Ignorâncias*, (BARROS, 1998, p. 87), a voz poética relata a descoberta feita aos 13 anos de idade acerca daquilo que lhe proporcionava prazer nas leituras. De acordo com essa voz, não era a “beleza das frases” que o aprazia, mas sim a sua “doença” e para designar tal doença nas frases, cria um neologismo que se fará presente ao longo de sua obra: “agramática”. Tal vocábulo exprime a negação da gramática, ou seja, desvio das normas prescritas pela gramática normativa, e exprime a transgressão que se opera em sua obra.

Como se fala aqui em vida de sã loucura, é a própria voz poética de *O Livro das Ignorâncias* quem se confessa “Eu pensava que fosse um sujeito escaleno” (BARROS, 1998, p. 87). Por escaleno compreende-se um objeto geométrico que possui todos os ângulos e lados desiguais. No plano, o triângulo é a figura geométrica que ocupa o espaço interno limitado por três segmentos de reta que concorrem, dois a dois, em três pontos diferentes formando três lados e três ângulos internos que somam 180°.

Na poética de Barros, o sujeito escaleno é aquele que não se pretende racional, mas é parte de um plano que não se alegoriza no tempo e no espaço, ao contrário, participa de uma loucura programada ao construir uma poética escalena, em três dimensões.

Além de escaleno a voz poética sofre do estado gauche da voz poética de Drummond, que recebeu a profecia de um anjo ao nascer: “Quando nasci um anjo torto/ desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida”. Porém, em Manoel de Barros, a profecia manifesta-se pela voz do Padre Ezequiel, um seu preceptor que ao ser informado sobre o gosto do sujeito escaleno de fazer defeitos na frase, prenuncia “pode ser que você carregue pelo resto da/ vida certo gosto por nadas [...]” (BARROS, 1998, p. 87).

Bem se sabe que ser gauche é ser desajeitado, escaleno, estranho, dentre outras adjetivações. E é esse ser gauche que realiza o milagre estético da

ressignificação da palavra no pretexto pantaneiro. A porta de entrada para a linguagem tridimensional em Barros se faz por meio da imagem escalena, ou seja, uma linguagem que possui três lados e três ângulos diferentes. Nessa medida, pode-se observar ainda que há dois ângulos agudos nas bases e um ângulo obtuso e assim pode-se classificar o triângulo escaleno, quanto aos ângulos, como obtusângulo.

O que isso significa e mais ainda, o que significam tais medidas em Manoel de Barros? O ângulo de 90° é considerado "perfeito", os ângulos são divididos em três tipos, a saber: 1) agudos são aqueles com menos de 90°; 2) reto é o próprio ângulo de 90°; 3) obtusos são aqueles com mais de 90°. Conforme a voz poética prenuncia, trata-se da voz de um "sujeito escaleno", ou seja, um sujeito que não é reto, que possui lados desiguais, e um lado que não se compreende com facilidade, pois é sem nitidez, confuso. Ainda por obtuso tem-se ignorante, tapado, tosco e por agudo perspicaz, esperto. Aqui também se encontra a dicotomia integrante mencionada em outra parte do trabalho, partes diferentes que se completam.

Olhar a linguagem barreana, por esses ângulos, é desenvolver uma abordagem de leitura triangular que envolve considerar a experimentação do fazer poético, o ângulo pantaneiro, da linguagem pantaneira, obtusa e tridimensional. A apreciação do objeto artístico pelo leitor, ou seja, sua perspicácia para produzir um "não sentido" a partir do lido, como é a pretensão de Barros, e a contextualização dessa linguagem, tendo como pretexto o Pantanal, as terras encharcadas e o próprio trabalho com a linguagem. Está criada a tridimensão e a loucura poética em Barros.

Hugo Friedrich, sobre o processo inventivo da linguagem poética, destaca:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do que emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário útil aparece em significações insólitas; palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vem eletrizadas liricamente (FRIEDRICH, 1978, p. 18, apud Lima, 2010, p. 129).

A eletrização da linguagem apresenta-se consubstanciada pelo delírio do verbo proposto por Barros. "apalpar as intimidades do mundo" (BARROS, 1998, p. 9), "sapo que engole auroras", (BARROS, 1998, p. 13), ser "urinado pelas ovelhas

do Senhor”, (BARROS, 1998, p. 37), - tudo isso implica, na poética<sup>6</sup> de Manoel de Barros, o desdobramento de imagens que comunicam a revelação. As palavras se movem no poema, e o leitor nunca se cansa de se surpreender; a poesia concretiza, pela força da imaginação, o pensamento especulativo nas adjacências do espírito.

Manoel de Barros, antes de tudo é um poeta que aprendeu a guiar a si mesmo, não se enquadra em convenções artísticas modernas ou pós-modernas, pois possui o gosto pelo desvio. Persegue o nada, pois é daí que espera extrair o princípio do que desconhece, à medida que desaprende “oito horas por dia”, (BARROS, 1998, p. 9). Trata-se de uma aprendizagem às avessas: desaprender para o poeta é ter condições de apalpar o invisível. Assim, pelo exercício da repetição “repetir é um dom do estilo” (BARROS, 1998, p. 11) pela *ignorância* das coisas, pôde, enfim, reencontrá-las.

## 1.6 OS SENTIDOS DELIRANTES

Para se chegar à exata pretensão com esse tópico da pesquisa, parte-se de conceituar o significado da palavra delirante, termo que deixa entrever em sentido literal, aquele que delira, próprio de quem delira; e em sentido figurado, excessivo; insensato; extravagante.

É sabido que as crenças humanas são moldadas pela percepção, porém, considerando que se está no universo poético, em que há uma voz poética que encaminha o leitor pelo mundo da linguagem e, nesse caso, de todo um processo de criação dessa linguagem, pode-se pensar que os delírios - crenças infundadas, mas bem realizadas - podem virar o jogo e realmente moldar a percepção do observador.

Numa perspectiva de senso comum, dizer que alguém delira equivale a dizer que a pessoa encontra-se numa situação de conflito com a realidade. Pessoas delirantes veem o mundo através dos olhos da sua mente, isso porque precisam contar com certas ilusões para dar sentido ao mundo. Nesses casos, não se trata de um quadro de delírio enquanto doença mental ou de natureza psiquiátrica, situação

---

<sup>6</sup> Por poéticas entende-se o repertório instrumental que permite que um indivíduo, uma coletividade, um campo disciplinar ou uma tradição estabeleça, de forma intuitiva, intencional ou inconsciente, as estratégias ou plataformas discursivas que tornam possíveis atos expressivos de caráter artístico.

em que se vai ilustrar o delírio dessa natureza, no segundo capítulo, ao se tratar de Bispo do Rosário, antes, trata-se de ideias delirantes ou ilusões que a pessoa alimenta.

As ideias delirantes têm a função de dar sentido aos acontecimentos, que por vezes, apresentam-se de forma destabilizadora e colidem com a forma de se ver o mundo e isso gera a necessidade de atribuir um significado rapidamente às coisas o que, pelo menos num patamar do politicamente correto, é um status conferido primeiramente à literatura, como se vê: “O direito a “delirar” foi conquistado pela literatura desde Lautréamont”, Barthes (apud CECHINEL, 2013, p. 111).

Conscientes do papel de resistência que tem sido atribuído à Literatura e às artes em geral, valer-se da possibilidade do delírio reativa nos escritores a luta pacífica em que a principal arma é a palavra, é a resistência no seio da linguagem, nesse caso, a palavra em sentido delirante, como se vê em Barros (1998, p. 57): “As sujidades deram cor em mim./ estou deitado em compostura de águas./ Na posição de múmia me acomodo./ Não uso morrimentos de teatro./ Minha luta não é por frontispícios./ O desenho do céu me indetermina”.

O espaço da linguagem literária, em Manoel de Barros, é o espaço da linguagem sem o poder constituído e que aponta para um modo de testar os limites do código linguístico. O sentido delirante da poesia desse autor é um modo de resistência ao fascismo da língua – uma espécie de desvio que combate a estagnação da linguagem estereotipada. Uma luta tecida nos meandros da própria linguagem. Não há coerção possível para a linguagem em verbo de delírio, Barros (1998, p. 45) “Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças”. Para Deleuze:

O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: e feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possível. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. E através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em “perfurar buracos” na linguagem para ver ou ouvir “O que está escondido atrás”. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvitor, “mal visto mal dito”, é um colorista, um músico. Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. É o delírio que as inventa, como processo que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem (DELEUZE, 1997, p. 9).

O delírio não é um lugar de certezas, ao contrário é o status que reacende os temores. É um status de surrealidade ou de sã loucura. É o espaço em que

ocorre o surto da palavra, Barros (1998, p. 15) “No descomeço era o verbo./Só depois é que veio o delírio do verbo”. Esse surto ou momento de inlucidez no uso da linguagem abre a possibilidade para o ilimitado. É a própria voz poética, em Barros (1998, p. 95) que vai alertar para esse ilimitado da linguagem: “O mundo não foi feito em alfabeto”. Ainda para Deluze:

O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traz precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante (DELEUZE, 1992, p. 15).

Essa fuga ao sistema dominante enquanto linguagem revela o caráter de resistência da linguagem literária. Ainda que não tematize o real, o social, a linguagem literária não se arbitra de ser um produto da sociedade, insere-se em um tecido histórico-social e acaba por transparecer as forças coercitivas desse tecido. Logo, o delírio da palavra torna-se uma forma de resistência contra uma ditadura da linguagem, conforme Meneses (2009):

Toda a grande poesia rompe com uma realidade de massificação, de fetichização da mercadoria, de mercantilização das relações entre os homens. E é nessa ruptura que se revela a sua relação com o social: ela aponta para uma realidade outra que aquela em que se está patinando; ela recusa, não duplica (MENESES, 2009, p. 3).

Essa recusa é perceptível em Manoel de Barros ao mimetizar-se à própria linguagem, “Palavra que eu uso me inclui nela” (BARROS, 1998, p. 61), recrudescendo assim, a recusa pela convenção do significado linguístico. “Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma” (BARROS, 1998, p. 11), no caso, os delírios parecem ignorar a evidência dos sentidos, “Dar ao pente funções de não pentear” (BARROS, 1998, p. 11), reitera a ideia de perda total de referencialidade para os objetos. Manoel de Barros percebe que os delírios são reais em Van Gogh “um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh”, (BARROS, 1998, p. 15). Para Lima:

Em busca de encontrar a ascensão das coisas diminutas, Manoel de Barros é um poeta que não se deve levar muito a sério o que diz, parece que é tudo invenção ou dispersão. A imagem que podia ser um ruído de pássaros é antes anúncio de solidão. O verso apura o ser em devaneio para ampliar o

“delírio verbal”. Está mais perto dos loucos e das crianças do que propriamente dos críticos (LIMA, 2010, p. 55).

Consoante já se mencionou, não é pretensão de Barros construir uma poética de denúncia, antes, uma poética de desconstrução da linguagem. Ainda assim, e ciente de que essa poética nasce no tecido social, ela não se isenta de revelar a condição humana frente ao tempo líquido, aquele que reúne sem vínculo, sem proximidade, sem intensidade e sem implicação as pontas das interações humanas. Assim, para Lima (2010, p. 86) “A poesia, em Manoel de Barros, não serve para nada, porque se torna um instrumento de grande serventia para reconstruir a humanidade pelo delírio terapêutico da palavra”, palavra que caminha para o avesso de seu significado, a arte de Barros transvê o mundo natural.

Isso, porque, há, na voz poética de Barros, uma tendência a se permitir o prazer, surpreendentemente infantil do uso da linguagem. Afirmar que esse traço da natureza infantil do eu poético seja um traço do autor Manoel de Barros é circunscrever a obra desse poeta na esfera da crítica biográfica, o que não é pretensão deste estudo. Vale dizer que nessa voz poética percebe-se um temperamento artístico que revela a alegria sentida nesse olhar infantil como se vê em: (BARROS, 1998, p. 21) “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis;/ Elas desejam ser olhadas de azul / Que nem uma criança que você olha de ave.”. Para Regis (1996)

Ao esboçar uma "teoria impessoal da poesia", Eliot relevou a matéria básica da literatura, a palavra em sua realização histórica de conhecimento, constatando que nenhum poeta produz isoladamente qualquer significação. Sua mente é coparticipante de uma mente mais abrangente, incluyente e altamente qualificadora, que não despreza nenhum indício de sua própria evolução (“uma mente que não abandona nada em route, que não rejeita seja Shakespeare, Homero ou o esboço feito na rocha pelos desenhistas do período magdaleniano” (1975:39). Com tal assertiva, já estava Eliot antecipando o conceito de literatura como memória coletiva — um sistema cuja especificidade é resguardar tanto o imaginário das primeiras teogonias, que o formou, quanto o da história, que o foi deformando. Em suma, uma memória disponível para acolher todos os saberes (REGIS, 1996, s.p.).

Como se falou em Jung e em inconsciente coletivo, não se pode desprezar que a literatura interage com a memória coletiva ao tentar resguardar saberes noéticos presentes tanto nos mitos quanto na história, ainda que se opere com o inoperante frente a uma sociedade de valores imbuídos de práxis.

Em Barros, configura-se uma poética do inusitado linguístico. O poeta aqui, não está limitado pelo olhar da crítica literária ou pelos condicionamentos históricos e sociais que a cultura poética lhe impõe, ele age e interage como um demiurgo de sua criação, tem existência, não aceita as qualidades de repetição, embora mencione na abertura, na Didática da invenção “Repetir repetir – até ficar diferente./ Repetir é um dom do estilo” (BARROS, 1998, p. 11). Nesse caso, a repetição se faz com vistas a alcançar o que a repetição histórica da literatura não alcançou em termos de originalidade. De acordo com Régis:

Para Eliot, a mente do poeta se consolida como um meio, um catalisador, um receptáculo "um receptáculo para apreender e estocar inúmeros sentimentos, frases, imagens que lá permanecem até que todas as partículas que podem se unir para formar um novo composto se presentifiquem num conjunto" (RÉGIS, 1996, s.p.).

Assim, em Barros, a linguagem deflagra seu universo e revela a medida de sua avaliação com relação à própria linguagem. O autor promove o engarçamento com a tradição artística, por vez, que promove o inusitado da linguagem, embora tudo já tenha sido dado, cabe ao poeta reconhecer e transformar esse tudo. Assim, o numinoso manifesta-se em Barros, ou seja, um estado de espírito absolutamente único da pessoa que sente ou está consciente de alguma coisa misteriosa e sagrada, o acontecimento da própria linguagem e um sentimento de dependência absoluta de um uso revelador dessa linguagem, “Usar palavras que ainda não tenham idioma” (BARROS, 1998, p. 11).

Para o poeta, a poesia não é um mistério por ser poesia, mas uma prática originária na e pela linguagem. Há um eterno retorno, um eterno nascimento da palavra “Em poesia que é voz de poeta, que/ [é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos - o verbo tem que pegar delírio].” (BARROS, 1998, p. 15). O mistério se manifesta no constante nascimento da palavra em seu eterno retorno ontológico. Como sujeito inviável por matizar a linguagem, isso na perspectiva da crítica tradicional, biográfica, Barros manifesta-se em sua criação e essa passa a dar notícias do poeta por retratar o *locus amoenus* desse artista. No livro *Memória de arte em Mato Grosso do Sul*, de Rosa Maria da Glória Sá, Manoel de Barros assim se expressa:

Minha poesia é uma reflexão permanente. A palavra me atinge de tal modo, que a língua passa a inventar coisas. Nunca empreguei uma palavra que não tenha roçado no meu corpo. Minha poesia é marcada por um constante morrer e renascer [...]. A partir da palavra, aprendo a inventar (SÁ, 1992, p. 52, apud LIMA, p. 85).

Como se percebe, o mimetismo é marca evidente desse autor. Ele se funde e desaparece no mundo que criou por acreditar em sua criação poética. Há uma simbiose entre criador e criatura, um relacionamento imutável e constante, que surgiu nas entranhas da cosmogonia da linguagem. Há uma adoração corporativa do criador pela palavra e pelo que ela não representa “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças [...]”. Há lamentos também pelo que ela representa “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 1998, p. 9). Para Lima:

Sendo o poema o monturo das palavras, Manoel de Barros percorre a natureza do pântano para retirar os objetos inúteis e reciclá-los enquanto texto poético. O poeta sugere aos leitores uma via, ante a palavra inusitada, que não é comum de se tornar aceitável na sociedade de consumo contemporânea (LIMA, 2010, p. 85).

O poeta, por meio das inutilidades a que alude Lima, cria o seu nadifúndio, espaço que revela o insólito de sua criação e o cria por buscar a expressão acriançada. Sobre o nadifúndio, Souza (2010, p. 123) aventa:

O nadifúndio é a Terra de um povo de criadores, sem “existidura de limites” (tais como nacionalidade, preferências partidárias, grau de instrução, cor da pele, tempo, espaço, língua [...]). O nadifúndio é o “território liso”, “nômade”, que o poeta inventa dentro da língua, fazendo esta pegar delírio, para em seu deslimite sonhar, criar, inventar. Cabe á poesia curar a linguagem do mais triste dos delírios: o de uma língua-clichê que impede um “afloramento de falas”. Souza (2010, p. 123)

Assim, como a voz poética, o poeta desaprende, pois, o estado poético em Barros consiste em mergulhar no avesso das coisas, para ele, ser poeta é presentificar a aventura de inverter, o poeta é avesso às leis da linguagem, mas não à alma das palavras. A linguagem é a grande personagem, o grande tema da obra de Manoel de Barros. O Pantanal, apenas um pano de fundo invisível que sustenta a beleza do arranjo linguístico.

Sujeito confesso de sua intenção criativa, Barros professa: “A única língua que estudei com força foi a língua portuguesa. Estudei-a com força para poder errá-la ao dente” (BARROS, 2011, p. 381). Essa errância a que alude Manoel de Barros,

não constitui, conforme se sabe e conforme Souza, uma ausência de conhecimento da linguagem formal, antes, revela o grau de dissimulação do artista e da voz poética em um processo altamente consciente de criação.

A poética de Manoel de Barros é, conforme dissemos, uma Empoética. Empoemar as palavras é subverter os clichês e as representações que as fazem “acostumadas”. Esta empoética não possui regra de fabricação, a não ser o retirar das coisas as suas próprias regras: errar o idioma, fazer agramática. O “errar o idioma” não se faz por uma fala pessoal que se equivoca nas regras, mas por intermédio de uma “fala coletiva” que diz um sentido que foge a toda regra, que leva a própria regra a variar (SOUZA, 2010, p. 122).

Pela veia poética manoelina em geral, busca-se acompanhar a voz poética em seu voo fora da asa, para isso, arrisca-se na multiplicidade semântica que tal voz sugere, é um mergulho no desconhecido mundo da linguagem. Ainda, é não ter cumplicidade com a arbitrariedade do significado e do significante “Não oblitero moscas com palavras” (BARROS, 1998, p. 47). Em Barros, o leitor integra a simbiose ao participar do seu *locus amoenus*, seu espaço aprazível da linguagem poética. Nesse sentido, na defesa de que criador e criatura são amplamente amparados pela simbiose poética, defende-se a real experimentação poética que opera a nossa compreensão da existência.

O poeta santifica-se, consagra-se pelas imundícies de seus experimentos linguísticos ao tornar-se um demiurgo de seu espaço linguístico, ao dar vida às metáforas e particularizá-las: “Sou pervertido pelas castidades? Santificado pelas imundícias?” (BARROS, 1998, p. 23), unindo assim, o sagrado e o profano da criação poética. Tal experimentação está presente no ato de tomar as palavras em seu nascedouro. O poeta faz comunhão com o começo do verbo por enunciar-se a partir de ninguém ou a partir de um espaço nominado por ele, de imundícies literárias.

Assim, professa sua *ignorância* “Ocupo muito de mim com o meu desconhecer./ Sou um sujeito letrado em dicionários./ Não tenho que 100 palavras./ Pelo menos uma vez por dia me vou no Morais ou Viterbo <sup>7</sup> / A fim de consertar a

---

<sup>7</sup> Viterbo é uma comuna italiana da região do Lácio, capital da província de Viterbo, com cerca de 60.387 (Cens. 2001) habitantes. Presumivelmente fundada pelos etruscos, é conhecida como a cidade dos Papas, já que no século XIII muitos pontífices tinham residência de campo em Viterbo e lá passavam até mais tempo que no Vaticano.

minha ignorãça, / mas só acrescenta” (BARROS, 1998, p. 27). E ao professar sua *ignorãça*, professa também a dessacralização que opera na linguagem em seu estado poético e canônico.

No próximo capítulo tratar-se-á sobre o artista Arthur Bispo do Rosário, sobre sua criação e no terceiro capítulo, sobre as possíveis relações existentes entre este e Manoel de Barros no que tange ao critério de criação artística tendo como escopo as inutilidades. A abordagem sobre a obra do autor far-se-á, por meio de uma estética da recomposição de inutilidades e do acriançamento.

## 2 ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO: A LOUCURA POÉTICA

Primeiramente, faz-se necessário distinguir dois conceitos-chave para esse capítulo: o conceito de loucura e o conceito de poética. Em Aristóteles<sup>8</sup>, a Poética é um conjunto de anotações sobre o tema da poesia e da arte em sua época. É dele a célebre obra *Poética clássica*, provavelmente registrada entre os anos 335 A.C. e 323 A.C. Para Aristóteles “A poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores; uns, mais graves, representavam as ações nobres e as de pessoas nobres; outros, mais vulgares, as do vulgo, compondo inicialmente vitupérios, como os outros compunham hinos e encômios. (1997, p. 22)”.

Assim sendo, a poética abrange as produções artísticas estruturadas a partir de diferentes gêneros: O lírico, o dramático e o épico, gêneros esses que passaram por transformações ao longo do tempo em decorrência de fatores diversos. Dessa maneira, por poética, palavra que deriva do verbo “poéin”, que significa originalmente “fazer”, “fabricar”, entende-se uma ação que realiza uma obra exterior ao sujeito que a produz a partir de matéria indeterminada. A arte é, então, considerada *poiésis* e, assim, é superior à História, na concepção aristotélica.

Ainda nessa consideração, a arte poética é um tipo de manifestação criativo-estética de alguém que percebe pelos sentidos. Assim, uma criação artística opera-se pela apreensão do motivo artístico, o qual é selecionado pela sensibilidade, passa pelo crivo do racional, do puramente cerebral, do controle daquele que faz que pode ser chamado de “O cuidador do fogo”, da paixão estética. Para Horácio<sup>9</sup> (1997, p. 7) “há sempre uma lógica interna que comanda a composição da obra, e que a unidade nasce da ordem dos componentes, o que implica, em última instância, na seleção dos aspectos a serem reunidos em função do efeito totalizante final”.

É possível conceber a poética para a produção artística muito além de um mero tratado de versificação ou composição de arte, como se pretende tratar em

---

<sup>8</sup> Aristóteles (384 a.C. — Atenas, 322 a.C.) foi um filósofo grego, aluno de Platão e professor de Alexandre, o Grande. 2 Seus escritos abrangem diversos assuntos, como a física, a metafísica, as leis da poesia e do drama, a música, a lógica, a retórica, o governo, a ética, a biologia e a zoologia.

<sup>9</sup> Quinto Horácio Flaco, em latim Quintus Horatius Flaccus, (Venúsia, 8 de dezembro de 65 a.C. — Roma, 27 de novembro de 8 a.C.) foi um poeta lírico e satírico romano, além de filósofo. É conhecido por ser um dos maiores poetas da Roma Antiga.

Arthur Bispo do Rosário. Em Bispo, a poética é um universo lúdico de bordados, *assemblages*, estandartes e objetos produzidos no refúgio de sua cela, no Hospital Nacional dos Alienados, totalizando cerca de 800 obras consagradas no mercado internacional de arte contemporânea.

Entre a realidade e o delírio, Bispo compôs sua poética permeada de símbolos presentes no imaginário popular e recompostos na materialidade de sua obra, a qual ignora limites, atravessa fronteiras, transgride convenções, portanto, falar em Bispo do Rosário pressupõe a abertura de uma noção de poética para um universo de iminências poéticas, ou seja, há, em Bispo uma poética de recomposição de inutilidades que se abre para poéticas mais singulares como uma poética das águas, poética apocalíptica, poética do devaneio, poética da loucura, poética pueril, poética das roupas, teopoética, enfim.

Na teia conceitual, procura-se agora, traçar considerações para a palavra loucura em sua dimensão denotativa. Para Foucault (1978, p. 26) “a loucura fascina porque é um saber”. Como se falou em fascínio vale lembrar que a obra de Bispo exerce fascínio sobre a crítica literária do século XX, justamente por mostrar-se como genuína manifestação de novas tendências nas artes plásticas que se desenvolveram a partir do século XX, as vanguardas poéticas que crivam o olhar no conceito, ideia representada e não no objeto artístico e mimético.

O conjunto de marginalidades que acompanha o artista Bispo do Rosário, o fato de ser negro, considerado louco ou esquizofrênico, pobre, originário de país também pobre, de terceiro mundo, potencializa a poética de Bispo e confere-lhe originalidade que aponta para profundas modificações no campo das artes, embora seu universo artístico tenha sido construído numa linha de fronteira entre a arte e a insanidade. Ainda sobre o conceito de loucura na perspectiva de Foucault (1978, p. 26):

Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias — e por isso mesmo mais inquietantes —, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. Foucault (1978, p. 26):

Que saber foi esse, incorporado e manuseado por Bispo, que o fez criar coleções, séries, listas, acumulações, arquivos, inventários, arcas, ou seja, uma poética de recomposição de inutilidades? Em que limite encontra-se o seu deslimite?

Conhecida por insânia, a loucura é, segundo a psicologia, uma condição da mente humana caracterizada por pensamentos que subvertem o padrão lógico e de normalidade aceitos pela sociedade.

É resultado de doença mental, ou até, nomina a própria doença. Há estudiosos que defendem que em casos considerados casos de loucura o sujeito não está doente da mente, mas pode simplesmente possuir uma forma diferenciada de ver e perceber o mundo, outra lógica na apreensão da realidade. Para Foucault (1978, p. 28)

Privilégio absoluto da loucura: ela reina sobre tudo o que há de mau no homem. Mas não reina também, indiretamente, sobre todo o bem que ele possa fazer? Sobre a ambição que faz os sábios políticos, sobre a avareza que faz crescer as riquezas, sobre a indiscreta curiosidade que anima os filósofos e cientistas? Foucault (1978, p. 28)

Nessa perspectiva, quem pode ser considerado louco ou considerado sábio, se a loucura transita por polos antagônicos? Essa dúvida perpassa a visão de críticos de arte e artistas que ao analisar todo o conjunto produzido por Bispo do Rosário, como se verá à frente, a partir de opiniões expressas por participantes da 30º Bienal de arte de São Paulo, que ainda encontram dificuldades em classificar tal conjunto como arte. Ainda para Foucault (1978 p.29-30):

É que, de um modo geral, a loucura não está ligada ao mundo e a suas formas subterrâneas, mas sim ao homem, a suas fraquezas, seus sonhos e suas ilusões. Tudo o que havia de manifestação cósmica obscura na loucura, tal como a via Bosch, desapareceu em Erasmo; a loucura não está mais à espreita do homem pelos quatro cantos do mundo. Ela se insinua nele, ou melhor, é ela um sutil relacionamento que o homem mantém consigo mesmo. Foucault (1978 p.29-30)

Sutil relacionamento equivale, em Bispo, ao que João Miguel ator que interpretou Bispo na peça “O Bispo”, 2001-04, em São Paulo, a uma necessidade: “A arte de Arthur Bispo do Rosário é um aspecto de lucidez, parte de uma necessidade”. Parece estranho afirmar que alguém possua a necessidade de se sentir louco, porém, converge à opinião de João Miguel, outra de Luis Pérez-Oramas, curador da 30ª Bienal: “Nossa sociedade precisa da loucura para se excluir dela”. A lucidez de que trata João Miguel é parte de um processo consciente em Bispo, segundo Pérez-Oramas equivale a “uma autoconsciência que relativiza nossas discussões sobre a loucura e suas condições”.

Dessa forma, vale lembrar que a arte contemporânea enseja rupturas estéticas que são, por vezes, perturbadoras, pois desconvenacionaliza os caminhos da crítica e do próprio léxico artístico, não fornece respostas, ela problematiza, inquieta e produz possibilidades que se abrem para uma pluralidade de leituras, ressemantiza o objeto ao recontextualizá-lo.

Para Cícero<sup>10</sup> (apud Rotterdã, s.p, versão Ebook ) “Todas as coisas estão cheias de loucura”. Nessa perspectiva, a Loucura já não indica um estado patológico do ser, mas uma intrinsecidade desse ser e do objeto artístico, até por se considerar em Arthur Bispo sua ontologia, um ser que percebe e apresenta o mundo fecundado pela loucura esquizofrênica e transmuta-se na loucura poética.

Nessa teia de considerações, vale citar Rotterdã: (s.p, versão Ebook) "Segundo a definição dos estoicos, a sabedoria consiste em ter a razão por guia; a loucura, pelo contrário, consiste em obedecer às paixões; mas para que a vida dos homens não seja triste e aborrecida Júpiter deu-lhe mais paixão que razão”.

Assim, a paixão que move o artista alimenta-se do *lócus movente* da loucura poética. O que causa estranhamento e inquietação quando o assunto é loucura é justamente a ausência de estabilidade e de previsibilidade que cerca as relações humanas e os padrões de comportamento, que, por sua vez, produzem *nomia* na sociedade. Isso remonta à antiguidade, ao pensamento estruturado sob a concepção clássica de Lógica, a partir de Aristóteles. Para Santos (s. d., p. 8):

Podemos dizer que os esteios fundamentais do desenvolvimento de nosso conhecimento estão na Lógica e na Matemática. Por isso são elas as duas matérias fundamentais de todo curriculum clássico da Filosofia. A segurança no pensamento lógico e no pensamento matemático permite a segurança em todo restante do conhecimento humano.

Até porque, nessa concepção, a matemática e outras áreas precisas são terrenos seguros por não lidarem com subjetividades. Destarte, por não dominar os meandros da lógica que estrutura a loucura, a ciência médica bem como as instituições de poder a estigmatizam, conforme Foucault em *A História da Loucura* (1997, p. 119):

---

<sup>10</sup> Marco Túlio Cícero, em latim Marcus Tullius Cicero (Arpino, 3 de Janeiro de 106 a.C. — Formia, 7 de Dezembro de 43 a.C.), foi um filósofo, orador, escritor, advogado e político romano.

A objetividade tornou-se a pátria do desatino, mas como um castigo. Quanto aos que professam que a loucura só caiu sob o olhar serenamente científico do psiquiatra após ser libertada das velhas participações religiosas e éticas nas quais a Idade Média a havia encerrado, esses devem ser constantemente remetidos a esse momento decisivo em que a insanidade conquistou suas dimensões de objeto, ao partir para esse exílio onde durante séculos ficou muda; deve-se pôr-lhes diante dos olhos esse pecado original, e fazer reviver para eles a obscura condenação que lhes permitiu, e só ela, manter sobre o desatino, afinal, reduzido ao silêncio, esses discursos cuja neutralidade é proporcional à capacidade que eles têm para se esquecer dos fatos. Não é importante para nossa cultura que o desatino só tenha podido tornar-se objeto de conhecimento na medida em que foi, preliminarmente, objeto de excomunhão? Foucault (1997, p. 119)

Nesse sentido, a relação entre arte e “loucura” faz-se necessária para se entender o “deslucamento” que Bispo realizou sobre o sistema de signos artísticos e como esse deslucamento produz um arcabouço que está bem além da simples expressão, configura-se como obra de arte por compor e ser composto pela elaboração de uma nova linguagem artística, a linguagem que reapropria-se do objeto, para ressignificá-lo e desautomatizá-lo. Segundo Santos (s.d, p. 29):

Uma verdade lógica não é ainda uma verdade ontológica; do contrário poderíamos, através da Lógica, e apenas dela, alcançar as verdades ontológicas, como o querem os idealistas e racionalistas. A verdade lógica dá-se através da adequação que nem sempre corresponde à realidade. Santos (s.d, p. 29)

A arte em Arthur Bispo é parte de sua ontologia, forma cpomo compreende o ser, por isso, ainda causa estranhamento, conforme Boppré (2007, p. 206.)” De um lado, a história da arte parece, até o momento, incapaz de apreender o movimento ontológico de Bispo”. A questão ontológica em Bispo permeia a singularidade com que sua obra se corporeifica. Para Mello (s.p.)

A extrema originalidade que reveste a obra desses criadores é fruto de vários fatores: a quase ausência de formação acadêmica, a soltura em relação ao espírito do tempo, o afastamento do convívio social, etc. Nessa solidão ontológica reside a certeza de Fernando Diniz quando transforma em arte velhos lençóis, ou a determinação de Bispo do Rosario ao reunir objetos banais na Colônia Juliano Moreira - um dos depósitos terminais de seres humanos na trajetória das internações psiquiátricas -, transformando-os em instalações surpreendentes. (...) Um ser que não teve ateliê, nem incentivo por parte do meio, construiu uma obra impulsionado por seu interior, de uma extrema contemporaneidade, rompendo e pondo em questão os próprios meios de que a arte se faz". Para Mello (s.p.)

Romper com os meios é romper com o padrão considerado aceitável dentro de uma determinada lógica. Fazer arte do não artístico, do apoético, do lixo, dos

objetos que se mimetizavam na própria loucura da casa de internação onde vivia Arthur Bispo é produzir uma arte de resiliência e de resistência frente ao aceitável enquanto arte, ou pelo menos enquanto o que a lógica clássica consideraria como um tratado poético. Nesse espaço proxêmico manifesto na obra de Bispo do Rosário, faz-se notar o social e o coletivo, no mundo em reconstrução. De acordo com Santos (s. d. p. 29):

A Lógica funda-se na coerência dos conceitos eidético-noéticos do homem, graças à nitidez que lhes dão a Ontologia e a Máthesis, pela precisão dos logoi analogantes. Desse modo vamos conseguindo conceitos mais precisivos, mais puros, aos quais as leis da Lógica presidem, porque são as mesmas leis da Máthesis. Os princípios ontológicos são também princípios lógicos, e são examinados pela Máthesis. Santos (s. d. p. 29)

Ao tratar da questão subjetiva e noética, esta, ligada aos fenômenos subjetivos da consciência, da mente, do espírito e da vida a partir do ponto de vista da ciência, e da dimensão espiritual do homem, o olhar sobre a obra de Bispo opera com uma dimensão quadrilátera, uma vez que o artista Bispo transita a vida, a arte, a religião e a demência, isso por contrariar o princípio de sanidade imposto pelas ciências sociais e clínicas. Ainda para Santos (p. 29):

A Lógica é uma ciência auxiliar, que não se separa de todo filosofar. A Máthesis também não pode dispensar a Lógica; contudo, não se deve esquecer que, da coerência das ideias, não se pode chegar à conclusão de uma evidência. Ademais é um erro considerar a evidência subjetiva imediata como fundada na coerência lógica. Encontramos exemplos de coerência lógica perfeita, sem correspondência com a realidade. A Lógica, por si só, não é suficiente, por que podemos criar conceitos que não correspondem à realidade, e depois deduzir deles uma série de juízos, coerentíssimos, com toda precisão lógica, mas sem qualquer validade real. O que a Máthesis tende a fazer é dar um conteúdo de validade real à própria Lógica, de maneira que esta se liberte do perigo de transformar-se apenas numa disciplina da coerência, por que isso não é suficiente, pois não é a garantia da verdade de alguma coisa. É o que se verifica nas matemáticas não-euclidianas. Elas são coerentes, mas tal não quer dizer que sejam, só por isso, verdadeiras, embora possam corresponder à realidade prática. Santos (p. 29)

Bispo do Rosário insere-se na experimentação, cria a partir do que seria considerado pela ciência psiquiátrica um caos no que tange à razão, o seu cosmos, o seu mundo, a partir, segundo ele, de uma determinação divina. Qual seria o diagnóstico clínico capaz de elucidar a mente criativa e alucinada de Bispo?

Tresloucado que cria a partir de inutilidades, um total de 806 obras aclamadas pela crítica moderna?

A partir de tal problemática, salta a questão fenomenológica da obra de Arthur Bispo. Ele em seu abismo psicótico retira-se do mundo em que viveu até o encontro com os anjos, na noite do surto, e sem que houvesse qualquer projeção de sua natureza humana nesse mundo, ele se torna totalmente hostil, destituído de sentido e inabitável. Então para Bispo, é necessário e urgente reconstruir o mundo, pelo menos um mundo que não exclua os alienados. Nesse mundo, a existência ganha corporeidade e o delírio de grandeza é aceito. A arte participa dessa reconstrução. Nele, o trabalho de Arthur Bispo do Rosário aponta para a reconstrução em que o ethos discursivo dele insere-se no status do aceitável como arte.

Ainda na questão fenomenológica, o Manto da Representação, trabalho do artista, é um verdadeiro e sagrado fenômeno do humano, assim como o é também outras obras do artista. Diante dessa Fenomenologia, torna-se necessária a devoção e o reconhecimento da presença de uma subjetividade que transforma criatura e criador (manto e autor) em sumidades poéticas.

Ele construiu sua obra durante o período em que esteve internado na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro. O diálogo que Bispo estabelece entre a arte e a loucura não pode e não é negligenciado, assim como a singularidade dos materiais empregados, dos elementos repetitivos, das técnicas utilizadas e das múltiplas poéticas que são possíveis de se perceber em sua *poesis*, como se verá adiante.

Embora se fale sobre várias poéticas em Bispo do Rosário, bem como de loucura e esquizofrenia, não se pode negar, na concepção de Yazigi que haja uma estética de estilo racional. E tal processo racional pode ser percebido, segundo ele (2003):

Na predominância da forma sobre o movimento e a cor; da linha reta ou encurvada sobre as evoluções sinuosas ou onduladas ou sobre as circunvoluções; do contorno achatado sobre o volume; da composição geométrica sobre o plano natural; das tonalidades delicadas do azul, do verde, do rosa, sobre as cores vibrantes; dos tons acromáticos sobre os cromáticos; da organização global de uma cena sobre o detalhe. São essas as características de seus bordados nos estandartes – o delineamento preciso, esquemático nos moldes de um esboço em que sobressai o traçado geométrico; a superfície aplanada e sem tridimensionalidade; o traço reto, horizontal ou vertical, sem volume ou movimento; uso de cores

pastéis; a preferência por mapas, objetos e nomes e sem imagens; a preferência por mapas, objetos e sem imagens de pessoas, a profusão de detalhes com minúcias e miniaturas que preenchem toda a superfície.(YAZIGI, 2003)

Em decorrência do transtorno esquizofrênico, o artista apresentou um encerramento com o mundo exterior, assim contava com poucos relacionamentos interpessoais. Recluso em sua substância criativa, a alegoria contorna a solidão e corporifica-se em arte e nisso reside o aspecto mais marcante de sua fenomenologia. Ainda conforme Yazigi (2003):

Em Arthur Bispo e em sua obra identificamos a prevalência do simbólico sobre o vivido; da reflexão sobre a animação; da antítese sobre a analogia; da imaginação sobre a realidade; do passado sobre o presente; do eterno sobre o cotidiano; do místico sobre o visível; do cósmico sobre o terreno; do espiritual sobre o humano. Essa riqueza do vivido interior protegido Bispo lhe permitiu viver como um beija-flor – a dois metros do solo. Yazigi (2003):

Considerando o exposto, a fenomenologia de que a obra de Bispo é revestida, parte dos diversos elementos presentes na memória desse artista. Os fenômenos do inconsciente coletivo, bem como da personalidade do artista nascem da confluência entre sua loucura e o novo real representado, cada qual contendo sua essência, sua significação. Pode-se considerar a obra de Bispo na perspectiva fenomenológica visto que ele apreende o mundo em intuição pura, em êxtase criativo e diálogo que estabelece com a voz que o manda criar, mesmo que esteja sempre na condição de vassalo da criação, pois não atribui a si o próprio ato criativo, dizia ser manifestação da voz que ouvia, que por sua vez, para ele, era divina.

Em seu sentido mais íntimo e profundo, converge memória pessoal e social para a construção de uma poética que nasce de um delírio e da recomposição de inutilidades para o veio artístico. Bispo realiza uma fenomenologia a partir de experiências concretas a fim de reconstruir o mundo, inventariar seu conteúdo, definir prioridades, substancializar ideias presentes no imaginário, criar um idioleto artístico com juízo estético, independentemente do material com que trabalhou. Assim, ele alarga os horizontes da arte de vanguarda e problematiza a noção de arte produzida como saber racional.

Restrito a um espaço, agrega uma comunicação proxêmica com esse espaço. Pessoaliza-o, estabelece intimidade com ele ao apropriar-se de suas inutilidades e com elas criar seu idioleto artístico. Nessa perspectiva transcendeu

sua condição de interno e por meio do que poderia ser o fim de sua existência social, o manicômio torna-se o espaço de sua poética. Lá Bispo organiza, seleciona e inventaria o mundo para entregá-lo a Deus e à história da arte.

## **2.1 O HOMEM – DIMENSÃO HUMANA, LOUCURA DIVINA.**

Japarutuba, interior do estado de Sergipe, foi a manjedoura de Bispo. Ele veio ao mundo na primeira semana de Julho de 1909, e de seu nascimento não se encontra registro em cartório (Dantas, 2009). Apenas de seu batismo é que se encontra documentos, datados de 05 de outubro do mesmo ano, que se deu na Igreja Nossa Senhora da Saúde de sua “Belém”.

Sobre sua filiação também há divergências. A inscrição de batismo traz como pai, Claudino Bispo do Rosário e Blandina Francisca de Jesus. Porém, de acordo com um boletim oficial da Marinha brasileira, em que Bispo ingressou em 1925, o nome de seu pai é Adriano Bispo do Rosário e a data oficial de nascimento, 14 de junho de 1909 (Dantas, 2009).

De acordo com suas inserções em outros órgãos, outros registros de sua existência podem ser encontrados, os quais divergem de instituição para instituição. De acordo com Dantas (2009, p. 17-18):

Segundo o documento de sua admissão como lavador de bondes na Viação Excelsior, subsidiária da Light (The Rio de Janeiro Tramway, Light & Power Company Limited), no Rio de Janeiro, ele teria nascido em 16 de março de 1911; e, na sua ficha de internação da Colônia Juliano Moreira, hospital psiquiátrico do qual foi paciente, o item filiação foi preenchido com a anotação “desconhecida”. As informações são contraditórias e, provavelmente, as contidas no livro de batismo são as mais fidedignas.

Outrossim, não é difícil imaginar a via sacra vivida por Arthur Bispo do Rosário, o homem, que trazia na pele os estigmas de uma raça que, embora componha a matriz étnica do povo brasileiro, insere-se na periferia desse mesmo povo, tanto em seu processo histórico como social. Além do estigma racial, possuía outros fatores que o colocariam na periferia do capitalismo: era pobre, nordestino, sem instrução escolar, sem referenciais familiares e já com a predestinação de uma loucura que seria determinante para seu ingresso no mundo das artes.

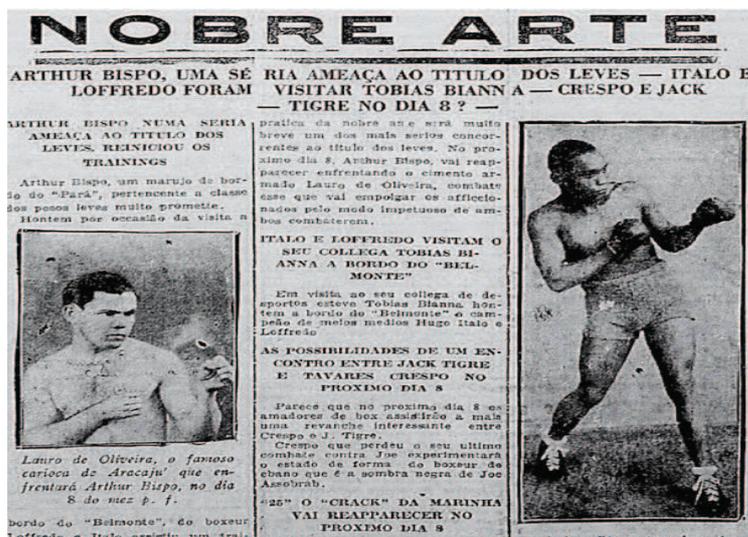
Embora nenhum documento tenha sido encontrado por pesquisadores sobre a passagem de Bispo pelo arquivo fotográfico dos esportistas da Escola de

Aprendizes de Sergipe, na qual Arthur Bispo alistou-se em 1925, ele já contava, à época com experiência como boxeador na categoria peso-leve. Na poética produzida anos mais tarde, é possível encontrar costurados os nomes de lutadores contemporâneos de seu tempo. Todavia, busque-se dissociar obra e artista, no caso particular de Arthur Bispo, isso torna-se indissociável, visto que sua própria biografia rapsódica foi sendo tecida no suporte de sua obra.

Seu comportamento não correspondia ao regulamento da Marinha e foi marcado pela alternância entre "exemplar" e o "faltar às leis", o que o levou a ser excluído, em 1931. Para compor o mosaico que foi a História de Bispo, Morais e Corpas, em entrevista, dizem ter partido das referências presentes em suas criações, nos objetos de madeira e nos bordados dos estandartes, fardões e de seu famoso "Manto do reconhecimento". Segundo os pesquisadores, neles há pistas de seu período alistado na Marinha — de onde foi expulso —, a prática do pugilismo por oito anos — com 30 derrotas por pontos, porém com reconhecimento na mídia —, o trabalho na Light, e o emprego de faz-tudo numa casa de família, os Leoni. Corpas, em pesquisa para doutorado diz ter encontrado prontuário médico de Bispo, quando de seu ingresso tanto no Hospício da Praia vermelha quanto no do Engenho de Dentro, o primeiro datado de 26/12/1938.

Durante o período de 1933 e 1937, ele trabalhou no Departamento de Tração de Bondes, na cidade do Rio de Janeiro. Bispo também foi boxeador e biscateiro. Em agosto de 2013, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Nau Editora e Livre Galeria convidaram para o lançamento do livro *Arthur Bispo do Rosário: arte além da loucura*, do crítico de artes Frederico Morais, organizado pela psicanalista e curadora de artes visuais Flavia Corpas. Nessa obra, conta recorte de jornal que anunciava a participação de Arthur Bispo como boxeador:

Figura 06: Artigo de jornal



Fonte: fotografia.folha.uol.com.br. Acesso em 10 fev 2015

Segundo a pesquisa mencionada e, especificamente, a publicação sobre o lançamento de tal pesquisa, no Jornal A Folha de São Paulo, de 30 de julho de 2013, Bispo seria apelidado de "O Lobo do Mar" e teria sido destaque no exercício de sua função como boxeador:

Não eram histórias inventadas. Jornais da época narravam de forma assídua os embates do lutador que nunca foi nocauteado e ficou conhecido como "lobo do mar", ou "marujo de bronze", dotado de "dureza granítica". Em 1929, reportagem do "A Manhã" descreveu sua primeira luta profissional como "encarniçada", afirmando que ela "arrancou aplausos pela violência dos lutadores". MORAIS, Frederico; CORPAS, Flavia Corpas.

O motivo que o fez abandonar o ringue foi um acidente em que um bonde esmagou um osso de seu pé. Na ocasião, Bispo deixou o ringue e foi trabalhar como empregado doméstico na casa da família Leoni, uma das mais ricas e poderosas do Rio de Janeiro à época.

O contato com a família veio por meio do acidente sofrido por Bispo do Rosário, em janeiro de 1936, quando caiu do ônibus nr. 162 e teve parte do pé direito esmagada. Isso o levou até Humberto Leoni, o qual seria seu representante legal na ação trabalhista que moveu contra a Light. Para Hidalgo (2011, p. 48):

Em dezembro de 1933, seis meses após deixar a Marinha, ele foi admitido pela Viação Excelsior, firma subsidiária da Light. Na função de Lavador, o ex-marinheiro passava madrugadas, dias úteis, domingos e feriados dedicados à lavagem dos ônibus da companhia. Nessa época ele morava

na Praça XV e trabalhava na garagem do Largo dos Leões, na rua Voluntários da Pátria. Lá mesmo foi promovido a vulcanizador, ou seja, tornou-se borracheiro de coletivos como o yellow coach. Hidalgo (2011, p. 48)

Mais tarde, Humberto se tornaria seu patrão. Após conseguir indenização favorável a Bispo, ele o convidou a trabalhar no casarão da família. Assim, a família de Leoni passou a ser para Bispo, um exemplo vivo da "Sagrada Família", a quem ele jurou fidelidade em troca de segurança, abrigo e comida. Essa trajetória de Bispo, na casa dos Leoni, remete à história dos vassalos que, em troca de segurança, ofereciam seus serviços ao rei. Arthur Bispo era capaz de oferecer até mesmo apoio armado a Humberto e sua família, visto que se tratava de um ex-boxeador. Os Leoni tinham em Bispo, conforme Hidalgo (2011, p. 48):

Um empregado fiel e respeitavam, atentos, suas visões. O casarão em estilo colonial era governado pelo patriarca, o advogado José Maria, e pela mulher, Auta. Na base da pirâmide, nove filhos: Humberto, Ericinha, Valquíria, Iolanda, Evangelina, Belenita, Maria José, Olinto e Celina – alguns dos nomes que passeiam, bordados, pelos tecidos de Bispo. Uma hierarquia paralela, em camadas de empregados, encarregava-se do serviço doméstico. Bispo tinha um quarto só para ele no quintal da mansão de dois andares com duas salas de visitas, sala de jantar, duas copas, seis quartos, biblioteca, varanda. Permanecia na alcova horas a fio, esquivo ao convívio. Pelos serviços domésticos, não aceitava dinheiro, apenas comida e hospedagem. Hidalgo (2011, p. 48)

A dedicação de Bispo à família, na realização de serviços gerais, pinturas de paredes, consertos, integrava-o como alguém em quem os Leoni confiavam sobremaneira. Bispo levava uma vida até mesmo pacata no casarão dos Leoni. “Seu excesso de humildade chamava a atenção e chegava ao exagero, como oferecer as mãos como cinzeiro para que Humberto Leoni batesse as cinzas do cigarro, por exemplo,”. Dantas, (2009, p. 30). O vassalo habitava seu feudo “uma edícula no quintal do Leoni” (idem, p. 29), de onde saíria para seu novo mundo, o Hospital Nacional dos alienados, na Praia Vermelha.

Em decorrência dos processos históricos, ampla teia se tece em torno das significações da loucura, de falha da razão, o assunto passa a ser visto, na Idade Moderna, sob outro foco: a partir do ideal de racionalidade, o louco torna-se uma ameaça à razão. Assim, considerando as alterações no paradigma de loucura, Foucault (1978, p. 412):

*E então a loucura entra num novo ciclo. Está agora isolada do desatino, que durante muito tempo irá permanecer, como estrita experiência poética ou filosófica repetida de Sade a Hölderlin e de Nerval a Nietzsche, o mergulho puro numa linguagem que abole a história e faz cintilar, na superfície mais precária do sensível, a iminência de uma verdade imemorial. A loucura, para o século XIX, terá um sentido inteiramente diferente: estará, por sua natureza e em tudo o que a opõe à natureza, bem perto da história. Foucault (1978, p. 412)*

Ao nominar a Loucura de Bispo como divina, invoca-se, uma concepção de loucura que parte da crença dos gregos sobre o fenômeno, que, segundo Homero, os homens eram fantoches à mercê dos deuses e teriam, por isso, seu destino conduzido pelos "moiras", o que criava uma aparência de estarem possuídos, a que os gregos chamaram "mania". Para Sócrates, este fato geraria quatro tipos de loucuras: a *profética*, em que os deuses se comunicariam com os homens possuindo o corpo de um deles, o oráculo. A *ritual*, em que o louco se via conduzido ao êxtase através de danças e rituais, ao fim dos quais seria possuído por uma força exterior. A loucura *amorosa*, produzida por Afrodite, e a loucura *poética*, produzida pelas musas. Para Hidalgo (p.37):

Nas primeiras civilizações do Egito e do oriente Médio, doenças mentais vinham supostamente a reboque das forças malignas de deuses temperamentais. Prescrição: exorcismo. Na Antiguidade greco-romana, entre outras causas, atribuía-se às próprias divindades o poder de roubar do homem a razão. Era uma espécie de castigo para seus atos desmedidos, sua presunção, ou seja, por um lado, fugia-se dos loucos devido à maldição dos deuses, por outro, via-se um aspecto positivo na loucura. Isso, porque, pensavam, se deuses haviam incutido um grão de insanidade em alguns homens, estariam estes mais próximos do sobrenatural, dotados de poderes negados aos mortais. Hidalgo (p.37)

A loucura poética de Bispo, era tida por ele como manifestação divina; acreditando-se um predestinado, defrontava-se com a tarefa de reconstruir o mundo para a vinda de Deus. Por esse caminho, traçou sua *via crucis*. O homem despersonaliza-se e cede lugar ao predestinado, àquele que, a partir do comunicado divino deveria ordenar o caos produzido pela razão, por meio da desrazão, Bispo tem na arte a saída inventada para sua inserção no mundo.

Dessa forma, tal comunicado foi crucial para a produção desse artista e as questões relativas ao chamado divino que ele disse ter vivenciado, serão abordadas a seguir.

## 2.2 A LUTA DIVINA – ENTRE ANJOS, ARCANJOS E AS POTESTADES DO MUNDO

1938 marca a trajetória de Bispo, época em que teve sua condição humana, atravessada pelo que ele nominava de “transformação”. Era a condição divina que se anunciava e ela chegava com a visita de anjos que proclamavam a Bispo que ele havia sido eleito pelo Todo-Poderoso e deveria julgar os vivos e os mortos, e, para isso, deveria reconstruir o mundo para o dia do juízo final.

De acordo com os relatos que se encontram na Bíblia Sagrada, esse dia implica no julgamento final e eterno feito por Deus sobre todas as nações. Esse momento terá lugar depois da ressurreição dos mortos e da Segunda vinda de Cristo, também conhecida como Parúsia. O termo *Parúsia*, é oriundo do grego e significa "presença". Na época helenística, entretanto, o termo tomou o sentido técnico de visita de um príncipe ou de manifestação de um Deus.

A expressão *Parúsia* é usualmente empregada com a significação religiosa de "volta gloriosa de Jesus Cristo, no fim dos tempos, para presidir o Juízo Final", conforme creem as várias religiões cristãs e muçulmanas, inclusive sincréticas e esotéricas. Há, evidentemente, divergências sobre o tema que são definidas, individualmente, por cada religião ou expressão religiosa, conforme a sua crença. Assim, a dois dias do Natal de 1938, ocasião em que as pessoas preparam os rituais natalinos, Bispo do Rosário comunga, como predestinado em sua concepção, com um coro de anjos celestes. De acordo com Hidalgo (2011, p. 9):

Arthur Bispo do Rosário descansava, olhos vagos, no quintal do casarão da família Leoni. De repente a cortina preta que revestia o teto do mundo rasgou e deu passagem a sete anjos. Meia-noite, vinham ao seu encontro. Bispo recebeu os seres de outros mundos e os acolheu em algum canto de si mesmo. Era a glória absoluta, afinal, eles o reconheciam. Como Jesus Cristo? “Está falando com ele”, arriscaria a resposta, a partir de então, o eleito. Hidalgo (2011, p. 9)

Para Arthur Bispo do Rosário, esses foram dias turbulentos. Na ocasião, tinha 29 anos e conduzido pelo imaginário exército de anjos, ele segue para a igreja da Candelária, no centro do Rio, onde, segundo o próprio Bispo, deveria se “apresentar”. Havia aceito sua missão. Caminhou pelas várias igrejas da rua Primeiro de Março e terminou no Mosteiro de São Bento, onde anunciou a uma confraria que era um enviado, incumbido de “julgar os vivos e os mortos”. O Messias

da arte bruta acabava de nascer pelo batismo da arte. Esse acontecimento da vida de Bispo seria determinante para a construção de sua poética. Hidalgo reproduz bordado de arte de Bispo (2011, p. 7):

22 DE DEZEMBRO 1938 – MEIA NOITE ACOMPANHADO POR – 7 – ANJOS EM NUVENS ESPECIAS FORMA ESTEIRA – MIM DEIXARAM NA CASA NOS FUNDO MURRADO RUA SÃO CLEMENTE – 301 – BOTAFOGO ENTRE AS RUAS DAS PALMEIRAS E MATRIZ EU COM LANÇA NAS MÃO NESTA NUVES ESPÍRITO MALISIMO NÃO PENETRARA - AS 11 HORAS ANTES DE IR AO CENTRO DA CIDADE NA RUA PRIMEIRO DE MARÇO – PRAÇA 15 – EU FIZORAÇÃO DO CLEDO NO CORREDOR PERTO DA PORTA – VEIO MIM – HUMBERTO MAGALHAES LEONI – ADVOGADO MESTRE PARA ONDE EU IA PERGUNTOU – EU VOU MIM APRESENTAR – NA IGREJA DA CANDELÁRIA – ESTA FOI MINHA RESPOSTA. Hidalgo (2011, p. 7)

Ainda na trajetória biográfica de Bispo, era Natal e ele se convertia na figura de Jesus Cristo, mas acabaria por um caminho que era a própria marginalidade social, o domínio da psiquiatria. Detido pela polícia, dois dias após a sua “anunciação”, foi enviado ao Hospital Nacional dos Alienados, na Praia Vermelha e, posteriormente, à Colônia Juliano de Freitas, onde seria fichado como: negro, sem documentos, indigente, sob a ficha de número 01662:

Figura 07: Ficha de internação de Bispo do Rosário, na Colônia Juliano de Freitas-RJ.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE (Ministry of Education and Health)  
SERVIÇO NACIONAL DE DOENÇAS MENTAIS (National Mental Illness Services)  
COLÔNIA JULIANO MOREIRA (Juliano Moreira Colony)

**FICHA DE DOENTE**  
(Patient record)

NOME: **ARTHUR BISPO DO ROSARIO**  
(Name)

Idade: **27 anos** (27 years)  
(Age)

Cor: **preta** (black)  
(Color)

Classe: **indigente** (indigent)  
(Class)

Entrada: **6 de janeiro de 1939** (6 January 1939)  
(Date of entry)

Matrícula: **01662**  
(Registry No.)

Diagnóstico: **esquizofrenia paranoide** (Paranoid schizophrenia)  
(Diagnosis)

Saída: \_\_\_\_\_  
(Release)

Falecimento: **5 de julho de 1989** (5 July 1989)  
(Date of death)

Fonte: blogdamartabellini2.blogspot.com. Acesso em 10 fev 2015

Para os cristãos, o advento do Natal é um tempo de preparação e expectativa, os fiéis esperam o Nascimento simbólico de Jesus Cristo, vivem o

arrependimento e promovem a fraternidade e a Paz. Não havia um tempo mais propício para os delírios poéticos de Arthur Bispo, considerando que, o clima natalino, a dimensão histórica da salvação que o momento comporta, certamente, acabariam por influenciar uma crise que talvez já estivesse iminente.

Havia em sua concepção uma evidência da dimensão escatológica do mistério cristão, que pode ter sido interpretada por ele a partir do advento natalino, pois, em seu imaginário o nascimento de Cristo significa seu nascimento, o messias que organizaria o mundo para um iminente apocalipse. O caráter missionário da vinda de Cristo emparelhava-se na mente de Bispo como subjacente ao nascimento Daquele. Arthur Bispo acreditava haver sobre sua cabeça uma auréola, ou um deus como dizia, que peneirava uma espécie de ordem criativa. Hidalgo (2011, p. 20) descreve um diálogo de Bispo que, como tantos outros, surgia em meio a uma conversa banal, pelos corredores da casa de internação:

- O senhor não está vendo nada aqui em cima da minha cabeça?
  - Não – respondia o guarda Aj.
  - Como não? Eu trago um deus comigo. Ele está peneirando aqui em cima, quer falar comigo.
- Era a senha do novo chamado. Ele então chegava perto do inspetor Almiro e pedia, firme:
- Me prende porque eu estou me transformando.
  - Em quê? – perguntava Almiro.
  - Em rei. Me prende que eu vou entrar em guerra.
- E andava de um lado a outro da cela, mão na cabeça, premido por uma insuportável pressão. Desfiava um rosário de frases desconexas, mencionava reis, rainhas, nobres de mundos que, de tão feéricos, inexistiam. Hidalgo (2011, p. 20)

O imaginário de Bispo fora construído por uma cultura interiorana em que se presentificava uma série de personagens ligados aos engenhos de cana-de-açúcar, e resquícios dessa cultura escravocrata se mantiveram vivos na região e na poética de Bispo. Conforme Dantas (2009, p. 18): “Patriarcalismo, senhores de extensas propriedades de terra, monocultura e mão de obra escrava trazida do Congo e da Guiné resumem as relações sociais, econômicas e culturais existentes, ali, à época”.

Elementos da cultura africana também se mantiveram vivos na cultura popular de Japarutuba, permeados a elementos da cultura cristã, como o reisado, por exemplo. A quaresma era respeitada pelos cristãos e não havia por essa ocasião qualquer manifestação festiva que envolvesse danças. Porém, passado esse período de recolhimento, a vida dos japarutubenses voltava à ativa e os

mantos e enfeites preenchiam o tempo de bordadeiras e costureiras locais. Assim, o arsenal religioso de Japaratuba manifesta-se na obra de Bispo. Para Dantas (2009, p.19):

Entre os festejos do nascimento de Cristo, o Dia de Reis, comemorado em 6 de janeiro, era a festa mais esperada. Nela, o grande momento era o coroamento de uma rei e uma rainha negros, que se apresentavam vestidos em mantos majestosamente bordados e com toda a exuberância que caracteriza tais personagens. Eram, ainda, apresentados folguedos populares: o cucumbi, que homenageava Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, e a chegada, que representava barcos e naus de guerra, marujos, grumetes e toda a hierarquia da Marinha com o fim e contar as batalhas travadas entre cristãos e mouros. Para Dantas (2009, p.19)

O Dia de Reis, a seis de janeiro, segundo a tradição cristã, é quando se comemora Jesus Cristo recém-nascido, o qual recebera a visita de "*alguns magos do oriente*", em número de três. A noite do dia cinco e madrugada do dia seis de janeiro são conhecidas como "Noite de Reis". Esse acontecimento ficou marcado na memória de Arthur Bispo e à semelhança dos mantos bordados em Japaratuba, Bispo borda o "Manto da Apresentação", obra-prima do artista. Ao vesti-lo, Arthur Bispo acreditava que seria reconhecido por Deus e carregaria o mundo sobre seus ombros, levando com ele aqueles que consideravam também eleitos. Para Dantas (2009), o manto nasceu na confluência de elementos dos rituais da religiosidade católica, da cultura afro, como o festejo da coroação dos reis do Congo, e da liberdade carnavalesca pagã.

A hierarquia celeste integrava o grupo de anjos que Bispo do Rosário dizia tê-lo guiado até a Candelária. Tal hierarquia é composta por nove coros ou Ordens Angélicas divididos em Serafins, Querubins, Tronos, Dominações, Potestades, Virtudes, Principados, Arcanjos e Anjos, distribuídos em três Hierarquias. A segunda hierarquia, na qual se encontram as potestades, é o Coro Angélico formado pelos Anjos que transmitem a mensagem de Deus sobre o que deve ser feito e como devem ser feitas as coisas. São considerados espíritos de alta concentração, alcançando um grau elevado de contemplação ao Criador.

Em meio a elementos de transcendência, o arquétipo de Rei muito influenciou o delírio poético de Arthur Bispo, a ponto de ele se consagrar "Rei dos reis" Para Gullar, (apud, Clauss, 2006):

Se é um manto ou não, pode parecer uma questão sem importância. Não obstante, a designação 'manto' encobre a natureza do arquétipo social sobre a qual Bispo do Rosário elaborou. Esta obra nasce da imitação de uma peça do vestuário da nobreza: parte da roupa de um rei, ou de um general do exército real. Só o paletó interessa, pois nele se concentram os elementos simbólicos ostentatórios de poder e nobreza, como dragões, bordados, condecorações. [...] o que temos aqui é a apropriação pelo artista de um objeto-símbolo que a seus olhos traduz riqueza, beleza, nobreza, [...]. Vista desse ângulo, esta obra de Bispo do Rosário é, como expressão artística, uma manifestação surpreendente por sua originalidade e força semântica. Gullar, (apud, Clauss, 2006)

Sobre o modelo a ser representado, no universo simbólico criado por Arthur Bispo, o novo mundo seria plano, sem abismos, conforme ele relata no filme de Hugo Denizart<sup>10</sup>, *O prisioneiro da passagem (1982)*. Perguntado sobre quem governaria o novo mundo, Bispo responde que ele seria o único governo e no novo mundo não haveria mais hospitais psiquiátricos, nem doenças, nem aceção de classes. Em visita ao Museu Bispo do Rosário, neste ano de 2014, pude perceber, após ter assistido ao vídeo, o quanto o lugar está diferente. À época em que foi feito o filme, a Colônia ainda era bastante isolada, situada à margem da sociedade. Hoje, 32 anos após o documentário vê-se que a cidade do Rio de Janeiro ocupou o lugar que antes, era o campo do profano. Sagrado e profano coadunam-se, nesse plano em que a arte se manifesta diferentemente sob a forma de esquizofrenia.

Após comunicar aos sacerdotes do Mosteiro de São Bento sobre sua missão de julgar o mundo, isso, logo após seu surto psicótico, Bispo do Rosário conforme o prontuário, no dia 26 de dezembro de 1938, teria sido preso e encaminhado pela Polícia Civil do Rio de Janeiro ao Hospital Nacional de Alienados na Praia Vermelha, para só depois ser transferido para a Colônia Juliano Moreira. O Hospital é conhecido por Hospício Pedro II, primeira instituição oficial que atende a internos com problemas psiquiátricos no país, inaugurada em 1852. Em depoimento ao documentário de Denizart, Arthur Bispo do Rosário afirma ter sido interrogado por uma junta médica chefiada pelo Dr. Odilon Galotti:

Um médico, por exemplo, que é psiquiatra, eu quando cheguei na Praia Vermelha, com dois dias fui chamado por uma junta médica do Dr. Odilon Galotti. Tinha uma junta médica a fim de me interrogar e todos eles perceberam que eu tinha vindo representar a sua santidade.

Um mês após a sua internação, a 25 de janeiro de 1939, foi transferido para a Colônia Juliano Moreira, localizada no subúrbio de Jacarepaguá, sob o diagnóstico

de "esquizofrênico-paranoico", onde permaneceu por mais de 50 anos, a Colônia passa a ser sua casa, seu ateliê, seu *lôcus* de criação.

O material usado para registrar os acontecimentos que marcariam o novo batismo de Arthur Bispo, que se deu por ocasião da visita dos anjos e que determinariam sua trajetória artística, seria qualquer material não perecível e passível de transformação artística. Mesmo não compreendendo as motivações artísticas e religiosas de Bispo, funcionários e pacientes do manicômio passaram a contribuir na aquisição dos materiais, assim qualquer elemento da rotina manicomial ganhava um sentido sob sua lógica. Eram objetos de plástico, aço, ferro e outros materiais, reunidos conforme o senso plástico de Bispo.

Dessa forma, ele utilizou os materiais que lhe eram oferecidos, e sobras de outros materiais dispensados no hospital. Desta forma, construiu o que ele acreditava ser um mundo paralelo, criado para Deus. Dois espaços se interpenetram em sua mente, ambos sagrados, a arte e a esquizofrenia, responsáveis por sua redenção ao inseri-lo na humanidade.

A arte o salvou do preconceito que reinava sobre os doentes mentais. Nesse caso, seu estado esquizofrênico foi também seu "estado de graça", pois nele o artista transcendeu a discriminação que o separava dos seres "normais". Para imortalizar isso, seu encontro de Bispo com o mundo psiquiátrico fica registrado por ele na gola de seu uniforme institucional "EU VIM -22 – 1938 – MEIA-NOITE".

**Figura 08: Fardão bordado por Arthur Bispo do Rosário**



Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2011/03/arthur-bispo-do-rosario-e-reivenciaoda.html>Acesso: 10 fev 2015

Destarte, o registro do encontro de Bispo com o mundo psiquiátrico e sua condição de esquizofrênico-esquizoide-racional o insere em uma estética de estilo racional. O espaço proxêmico deixa marcas como a data bordada na gola do fardão e a arte aqui, toma para si, o mundo da representação por incorporar o espaço vivido, o que faz com que o belo subordine-se ao verdadeiro e construa uma arte sob a perspectiva racional de agrupação dos objetos.

Nessa perspectiva racional, ocorre a predominância da forma sobre o movimento e a cor; da linha reta ou encurvada sobre as evoluções sinuosas ou onduladas, da tonalidade do azul sobre as demais cores usadas nos bordados. Esse aspecto da tonalidade ressalta a organização global da obra sobre o detalhe. Essas marcas na obra de arte faz do artista plástico um potencial criador de imagens, formas que interagem com seus significados primeiros, suas razões de ser; seus sentidos funcionais ou metafóricos.

Assim, numa metáfora mais livre, é possível associar a escolha na construção da obra de arte plástica, via seleção dos elementos visuais manifestos que a compõe, ainda que, não houvesse muita opção de matéria-prima, a que havia disponível, era cuidadosamente selecionada, organizada, racionalizada para se obter o resultado pretendido por Bispo. Dessa forma, a ação expressiva do sujeito é, portanto, uma *poiesis* que ultrapassa o próprio sujeito.

Nesse continuum, Bispo dizia ser guiado por vozes que determinavam o que ele devia fazer. Porém, há uma aparente contradição em Bispo, por dizer-se Cristo e dizer também que apresentaria a Cristo, os eleitos, dentre eles, pessoas da Colônia. Mas, a sua contradição era apenas aparente, pois ele era o Outro e o Outro era Ele: homem se divinizando, Deus se humanizando por meio da criação artística. Também, no documentário de Hugo Denizarth, aos 2 min e 03 s, Bispo diz que Jesus nasceria e viveria até ficar rapazinho, aproximadamente até os quinze anos, tempo que restaria para o mundo. Aqui, percebe-se a mistura de papéis na mente de Bispo.

Ele embaralha e torna ambíguo os papéis que um e outro – as pessoas que o cercavam e que eram referências para ele - deveriam desempenhar, pois há momentos em que ele também acredita formar uma trindade com outros membros da família Leoni, símbolo da humanidade, conforme Hidalgo (2011, p. 14):

A fixação em São José, contudo, era uma das verdades de Bispo. Na casa de Botafogo, ele se incluía numa santíssima trindade, formada por José Leoni (pai de Humberto, dono da casa) no Trono de Deus, Humberto no papel de Jesus Cristo e ele, Bispo, era José. Mais tarde diria que desde a infância ouvia vozes de José, o pai, e de Maria, a mãe. A ele caberia o papel de protagonista, perfeitamente encaixado no triângulo familiar bíblico. Hidalgo (2011, p. 14)

Como se vê, ora ele é o pai, ora é o filho, o primogênito. Essa confluência manifesta-se nos papéis humano e artístico que Arthur Bispo desempenha: Humano, enquanto ser que cria a partir do dualismo da própria razão; artístico, por projetar esse dualismo na materialidade da arte. Em Hugo Denizarth (apud Dantas 2009, p. 62), Bispo assim se manifesta ao ser interrogado por Hugo:

Hugo: Você não conversa com essas vozes?  
 Bispo: Não posso, não dá chance. É severo para mim.  
 Hugo: Severo?  
 Bispo: É sentado no trono, tudo azul, diz só: Jesus Filho tem que executar no seu canto, aí embaixo, faça isso e isso. Eu nem falo nada, tenho que executar isso tudo.  
 Hugo: Você nunca desobedeceu essa voz?  
 Bispo: Se eu desobedecer, me pega [...].  
 [...]  
 Hugo: Você dorme...  
 Bispo: Pouco, porque eu vou me deitar e fico escutando a voz: você já fez isso, já fez aquilo? Amanhã eu quero que você faça isso e aquilo. E assim eu passo as noites, né? Denizarth (apud Dantas 2009, p. 62)

Dessa forma, Arthur Bispo, em sua arte, fez um inventário do mundo e das pessoas que poderiam subir aos céus, e as inventariava em suas obras, garantindo-lhes um lugar ao lado do Todo Poderoso. Um dia, em uma conversa com uma irmã de Humberto Leoni, Maria José, a Zezé, como Bispo a chamava, ele lhe diz: Hidalgo (2011, p. 57) “Vou construir um outro mundo, pegar meu manto sagrado e subir aos céus. Te levo comigo, Zezé. Levo todo mundo que tem o nome escrito aqui no meu manto”.

E o construiu, de fato. Nesse mundo, o sincretismo religioso, cultura cristã, reisados, cultura afro, que fizeram parte da infância de Arthur Bispo foram incorporados em sua teopoética. Com essas figuras, ele constrói uma épica da loucura, a seu modo, como um verdadeiro demiurgo de uma teologia artística. Era a teodiceia de Bispo. Iniciada em vésperas do natal de 1938, com um coro de anjos, figuras presentes no Cristianismo católico, o artista, em seu delírio poético vai construindo e se construindo. Conforme Dantas (2009, p. 56): “No entanto, Bispo não encontrou respaldo no catolicismo, religião na qual foi educado, e essa ausência

de um sistema simbólico levou-o a criar um sistema único e pessoal, a inventar sua própria religião”. Ele se criou artisticamente e recriou seu mundo religioso.

Mesmo sem muita ciência do que ocorria nos estertores dos manicômios e o papel que a religião desempenhou ao longo dos séculos como coadjuvante da assepsia social, conforme se vê em Foucault (1978, p. 88), abaixo, Bispo continuava sua teodiceia, ignorando a participação do representante em seus representados:

Para a Igreja católica, bem como para os países protestantes, a internação representa, sob a forma de um modelo autoritário, o mito da felicidade social: uma polícia cuja ordem seria inteiramente transparente aos princípios da religião, e uma religião cujas exigências seriam satisfeitas, sem restrições, nas regras da polícia e nas coações com que se pode armar. Existe, nessas instituições, como que uma tentativa de demonstrar que a ordem pode ser adequada à virtude. Neste sentido, a "internação" oculta ao mesmo tempo uma metafísica da cidade e uma política da religião; ela se situa, como um esforço de síntese tirânica, nessa distância que separa o jardim de Deus das cidades que os homens, escorraçados do Paraíso, construíram com suas próprias mãos. Foucault (1978, p. 88)

Outro dado importante, além dos já mencionados na infância desse insólito artista, na construção de seu imaginário religioso sob os dogmas de Japaratuba, há o fato de Bispo de o Rosário viver no Rio de Janeiro, sob influência de um ícone da religião cristã, a imagem do Cristo redentor: o Corcovado abençoa a Cidade Maravilhosa, monumento que foi eleito uma das sete maravilhas do mundo. Para os cariocas ditos “normais” a escultura de Cristo sempre planou solitária acima da geografia acidentada da terra da Guanabara, para Bispo que acreditava, em seus delírios, ser o próprio Cristo, via-se acima da cidade maravilhosa e, simultaneamente, reconstruía o mundo para salvar seus eleitos.

O grau de influência na mente de Arthur Bispo do Cristo plainando solitário sobre o Rio, e as vozes ouvidas por ele, levaram-no a acreditar que possuía junto a si um coro de anjos que planavam sobre sua cabeça. O fato é que, mesmo tendo conhecimento dos delírios do artista, algumas pessoas que lhe eram próximas, acreditavam que ele possuía algum poder sobrenatural, e isso rendia a ele certa credibilidade junto ao corpo social da família Leoni. Em um feita, ao nascer a filha do segundo casamento de Humberto Leoni, Belinha, a mãe ao entrar no quarto do bebê, encontrou Bispo a proteger a criança em seu berço. Aparentemente assustada, Belinha perguntou a Arthur Bispo, Hidalgo (2009, p.55):

- O que foi Bispo?

Acabei de ver o seu pai aqui, ele veio ver a neta.

Belinha sorriu, afinal, seu pai estava morto. De qualquer forma, perguntou pelo fantasma. Bispo descreveu-o em detalhes, feições, medidas, sem nunca tê-lo visto, sequer em fotografia. Ao final, elogiou o terno azul-marinho que ele vestia.

A mulher de Humberto arrepiou-se. Seu pai havia sido enterrado com esta roupa e, em vida, era seu traje dileto. Na dúvida, belinha remexeu o armário do quarto à procura de fotos antigas, já que não tinha o hábito de expor recordações em porta-retratos de prata enfileirados em cômodas. Ao encontrar um antigo retrato do pai, cercado por colegas de juventude, perguntou:

-Qual deles esteve aqui?

- Este – respondeu Bispo, certo. Hidalgo (2009, p.55):

Tal fato foi acolhido por Belinha como uma revelação mística, ainda mais quando Bispo mencionou que o espectro só queria visitar a neta e que ele o acompanhava o tempo todo e ainda mantinha uma longa conversa com o finado. Também, era convocado por membros da família Leoni para fazer orações em prol de pequenas enfermidades que os acometiam, como dores de cabeça.

Em reportagem à Tribuna da Imprensa a 11/10/1989 (apud Borges, 2010, p.64) Arthur Bispo disse: “a morte fará meu corpo inchar de luz e trará de volta os sete anjos azuis para me buscarem”. Nas fontes pesquisadas, não há indícios de que Bispo tenha manifestado tais manias de grandeza antes do surto acontecido em 1938. Acolhido na casa dos Leoni em 1937, na rua São Clemente, em Botafogo, Bispo refugiava-se em uma edícula no quintal da mansão, a qual conta com dois andares. O momento da aparição dos anjos foi registrado como sendo, hora em que Arthur Bispo do Rosário descansava no quintal do casarão da família Leoni, no Rio de Janeiro. Foi quando os sete anjos de aura azulada como descrevia Bispo apareceram, o que marcava para ele a “anunciação” de uma missão que ele deveria cumprir.

Talvez o fato de essa manifestação ter se constituído como um rito de passagem na vida de Arthur Bispo do Rosário e ele, a esse tempo, encontrar-se entre os muros do casarão onde vivia na casa dos Leoni, casa essa que acreditava ser a sua, tenha determinado a seguinte obra do artista:

**Figura 09: Muro no fundo da minha casa, 11 x 50 cm**



Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2011/03/arthur-bispo-do-rosario-e-reivencao-da.html> Acesso: 10 fev 2015

Sobre os elementos básicos da comunicação visual, destacam-se o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom e a cor. As linhas definem as formas e as figuras, é o sinal mais versátil e essencial do desenho, pois pode sugerir sentimentos, movimento, ritmo, velocidade. A obra *Muro no fundo da minha casa* apresenta linhas retas, horizontais e verticais, esboço em que se sobressai o traçado geométrico. Todas as formas básicas expressam três direções visuais básicas e significativas, no caso do quadrado, o destaque é para a direção horizontal e vertical, como se vê na obra acima. A monocromia é quebrada pelo arremate na parte superior que sustenta o sistema de segurança pensado por Bispo e representado na justaposição dos cacos. Sobre essa obra, ainda, vale mencionar a escala como uma unidade de medida para comparar a obra na perspectiva do hiper-realismo.

Essa unidade não apresenta valores absolutos, pois variações podem ser livremente estabelecidas entre o tamanho relativo das pistas visuais, com o campo e com o meio ambiente. Na escala, o fator fundamental de medida é o próprio homem e o artista pode dispor-se dessa medida e criar a obra em proporções maiores ou menores que esse fator. No caso de Bispo, a proporção é sempre menor que o homem, visto ser a obra minimalista. Nessa obra, ele cinge o espaço do sagrado e do profano, conforme sua consciência criadora. A obra de Bispo reúne originalidade e exemplaridade o que a torna Bela-Arte ou arte do gênio, talento, dom natural que dá à arte a regra.

Fato é que Bispo nunca teve acesso ao estudo artístico sistematizado, nem mesmo conviveu em meio às artes. Recusava, terminantemente, ser chamado de

“artista”, pois acreditava no caráter divino de sua missão. Mas, ao contrário do se esperaria de alguém dotado de um perfil religioso e fanático, ele não esculpiu santos, também não decorou igrejas, até porque não possuía a matéria-prima para esse fim. Sua poética construía-se pela inutilidade de objetos que compunham o lixo de uma sociedade do luxo, ou seja, a matéria-prima de Bispo surgia da margem de um sistema do capital. Para Hidalgo (2009) “O que o mundo do consumo rejeitava, em suas mãos se convertia em objeto de culto”.

Verdade é que Bispo do Rosário abandonou os muitos mundos que vivia, e como um verdadeiro alienista, passa a habitar a “casa verde”, ou seja, mimetiza-se no mundo que se punha a criar. Embora não tenha tido nenhuma instrução artística, nem participado de círculos artísticos com o objetivo de discutir sobre artes, ainda que divida com artistas renomados, algum tipo de parentesco estético, tornou-se vanguarda sem o saber.

Com as colheres, copos, garrafas plásticas e outros descartes, ele criava uma nova ordem no mundo. Esse fato dá a impressão de que um novo mundo recomeçaria depois de sua passagem e a ordem com que dispunha os objetos e construía estandartes, assemblages, vitrinas, como quem traçava um inventário para os sobreviventes de um apocalipse. Muitos dos objetos que colecionava e organizava criavam uma espécie grupal de elementos da vida cotidiana, como se realmente quisesse mostrar para alguém que não nos conhecesse o que usamos para beber, para vestir, para comer, para construir, para celebrar. Esse desejo de catalogar o universo insere-o na arte da contemporaneidade e esse fato, transforma a vontade e a predestinação em “Fiat Lux”<sup>11</sup>.

Bispo, assim como relata o Genesis sobre a criação do mundo por Deus, cria a luz, a partir do nada, ou a partir do nada na concepção do que é pragmático. O nada de Bispo, sua “partícula de Deus” como é conhecida a partícula subatômica da criação, segundo pesquisadores da física, o seu “Bóson de Higgs”<sup>12</sup>, a matéria-prima básica da criação da nova ordem mundial, ou do novo mundo bisperiano, é o lixo cósmico, a desordem, a razão, a própria psiquiatria, a exclusão, o abandono, a

---

<sup>11</sup> Fiat Lux é uma expressão latina traduzida frequentemente como "Faça-se a luz" ou "Haja a luz", remetendo à passagem bíblica da criação divina da luz descrita em Gênesis 1:3.

<sup>12</sup> Segundo teorias da Física que aguardam comprovação definitiva, Higgs é uma partícula subatômica considerada uma das matérias-primas básicas da criação do Universo.

solidão, convertidos em e pela matéria da sobra, da sucata, dos sobejos de uma sociedade pautada no materialismo do consumo, em um mundo digno de ser morada para o Altíssimo.

A força invisível, ou o “*Campo de Higgs*” de Bispo, sua loucura, insere-o nas partículas de uma poética sem precedentes. O Bóson de Higgs se tornou a “estrela” da física nuclear principalmente graças ao apelido que lhe foi dado em um livro de 1993 do prêmio Nobel de Física Leon M. Lederman: a “Partícula de Deus”; Bispo tornou-se a estrela da arte contemporânea, por meio de uma pluripoética. Era ao mesmo tempo predestinado, criador e criatura, por fazer-se o Cristo dessa nova ordem mundial. Na condição de predestinado, ele acreditava: Hidalgo (1996 p. 87):

“-Eu vim para salvar a humanidade, então tenho que te esses mantos de Cristo, bordados com os nomes de quem vai se salvar quando acabar o mundo”.

A expressão *Fiat Lux* é um termo muito utilizado na Maçonaria, diz-se que é o ponto culminante da iniciação, ocasião em que o candidato recebe a luz da sabedoria maçônica, visto que estivesse nas trevas do mundo profano. A intersecção do profano e do sagrado, em Bispo, resulta em uma materialidade artística que brota de seu rito iniciático, iniciado em 1938 e o circunscreve em uma poética “ardente de restos” como bem o define o poeta Manoel de Barros, em sua obra Livro sobre nada. Manoel de Barros, assim se expressa sobre Artur Bispo, no poema intitulado “A. B. do R.”:

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

O absurdo poético de Bispo alinhava-se ao absurdo poético de Barros, ambos valorizavam insignificâncias. O nada a que alude Manoel de Barros, transita entre um polo e outro, e no outro polo, Bispo torna-se uma sumidade. Os caminhos temáticos percorridos por ele, bem como a materialidade artística em que se converte seu imaginário, conduz a arte brasileira a patamares até então desconhecidos, mas não menos almejados por críticos e artistas. Assim como Manoel de Barros que “Aceita-se entulho para o poema”, Bispo aceita entulhos para construir o avesso do mundo, ou seja, o avesso pelo viés da essência inclusiva.

Ainda sobre os aspectos biográficos de Bispo, vale dizer que ele passou quase toda a sua vida em um mesmo lugar, o centro psiquiátrico Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, e tudo o que criou foi a partir daquele universo. Ao desconstruir a lógica que orienta a sociedade do capital quanto à utilidade de bens de consumo, ele nos convida ao universo do sagrado, com isso transformou sua própria vida em uma obra de arte ao sacralizar a loucura, por meio de sua poética das sobras. Santos (2008, p. 44), diz:

Bispo do Rosário conjuga dois aspectos que costumam ser descritos como dessemelhantes: mesmo negando alguns valores terrenos ao construir seu universo para o divino, não abre mão de muitos dos seus instintos e, dessa forma, constrói um mundo que faz parte dele próprio. Uma união do divino e do terreno, uma criação de si para o outro, uma transposição dos valores metafísicos transformados em valores próprios para a constituição de si. Santos (2008, p. 44)

A loucura move Bispo rumo à imortalidade por meio da arte. Inconformado com o mundo que não o acolhia, à sua maneira, ele redimensiona conceitos como arte e loucura. Sobre a ideia de loucura, Santos(2008), assim se expressa ao referir-se à loucura em Bispo (Idem, p. 111):

O que parece mover a criação de Bispo não é a sua loucura como muitos acreditam, mas uma capacidade de transformar seu modo de ser afetado numa grande potência de agir, em prol da sua existência enquanto artista. Juntando materiais descartados pela sociedade, objetos do uso cotidiano acumulados em sua cela, recriando esses objetos e a si mesmo, Bispo resistiu à disciplina psiquiátrica e sobreviveu aos tratamentos, aos choques, ao abandono. Transformando-se em artista e diferenciando-se dos demais internos, Bispo criou o seu espaço e impôs respeito àqueles que viviam à sua volta. Acreditando ser Deus, ele criou um universo onde reinava absoluto. Mesmo seguindo o que acreditava serem ordens divinas, Bispo inventou um mundo onde ele próprio ditava as suas regras. Santos(2008)

A postura de Bispo frente à instituição recrudescedora que era o manicômio foi o caminho encontrado para cuidar-se de si, como quem é abandonado ao mundo e pelo mundo. Assim, a obra de dele pode ser entendida como uma estratégia de resistência contra a hostilidade que experimentou no curso de sua vida. Essa estratégia de resistência o colocaria face a face com seu desejo de grandeza e de julgar àqueles que, em algum momento, o teriam hostilizado. O Demiurgo da teopoética das sobras e de outras múltiplas poéticas vive sua teodiceia na sela da

Juliano Moreira e de lá para o encontro definitivo com o sagrado que acreditou representar.

Os anjos, arcanjos e potestades que se fizeram presentes em 1938, segundo Bispo, valeram-se da palavra como elemento pulsante, e por meio do que as vozes ditavam a ele, manipulou signos com vista à reconstrução do mundo por meio da materialidade em suportes como bordados, assemblages, estandartes, pinturas e objetos que seriam, posteriormente, consagrados como obras referenciais da arte contemporânea brasileira e de iminências poéticas.

O surto psicótico com delírio de grandeza insere esse artista no cânone da arte, de forma ainda tímida, dado o desconhecimento que a crítica possui em relação às vanguardas contemporâneas. Em cinquenta anos, ele constrói sua orquestra poética, da qual, torna-se o maestro; no coro, acompanha-o os anjos, os arcanjos e as potestades do reino celestial da loucura, de onde, certamente ele rege, às avessas, uma nova sinfonia, a sinfonia de uma arte da resiliência.

### **2.3 O TERRITÓRICO POÉTICO: DA SOLIDEZ DO PASSADO À LIQUIDEZ DA MODERNIDADE – O ARQUIBISPO DA POÉTICA BRUTA**

Modernidade líquida, tempos líquidos, desterritorialização são algumas das expressões usadas para se aludir à era de incertezas pela qual a humanidade transita. Tal fenômeno é resultante, segundo Bauman (2007) da “vontade de liberdade” experimentada pelo homem da pós-modernidade. No cenário de um mundo globalizado, de uma sociedade que se vê desamparada pelo Estado, estrangeira na religião, alienígena no meio social, o homem encontra-se exposto a toda sorte de intempéries.

Bauman emprega com frequência o termo “liquefação” ou “fluidez” como uma metáfora adequada para expressar o dinamismo do processo de transição entre a modernidade e a fase atual, compreendida por ele como pós-modernidade. Nesse cenário, no campo artístico, a estabilidade do sagrado mundo literário e o desconforto propiciado por essa estabilidade levou os modernistas dos movimentos de vanguarda a darem o primeiro passo para a modernidade líquida da arte.

A modernidade já nasceu “derretendo os sólidos” – frase professada há um século e meio pelos autores do Manifesto comunista. A liquidez poética encontra ampla representação nos movimentos de vanguarda do início do século XX. Do

campo da experimentação para o da consagração artística, caminhos já percorridos tiverem de ser rompidos, o que revela a insatisfação de um espírito artístico, que se achava inadapável ao momento em que estava inserido.

É o “Zeitgeist”<sup>13</sup> da priori estrutura modernista, a qual está, por ocasião de 1938, época em que Artur Bispo começa sua poética, em franca expansão. É nesse território movediço que o mundo de Bispo passou a existir. Quando o Manifesto Comunista proclama sobre a necessidade de “derreter os sólidos”, já revela a insatisfação de um espírito moderno que anseia pelo seu próprio *Fiat Lux*. Amparada por um mundo em transformação, a poética da modernidade e pós-modernidade encontrou os seus antigos 'sólidos-base' em um estado de desintegração. Diante desse cenário, além de derreter os antigos sólidos, condensou outros, destarte, criou seus próprios sólidos.

Nesse contexto, o Manifesto Comunista, apologizava o tratamento que o autoconfiante e exuberante espírito moderno dava à sociedade, sociedade essa que precisaria rever seus gostos e ambições, bem como seus padrões artísticos. Isso só seria possível por meio da profanação do sagrado e do repúdio e destronamento da arte convencional, que encontrava na realidade circundante a matéria-prima para sua construção.

Sendo assim, enquanto o Brasil experimentava os monstros sagrados do Modernismo, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e os autores do romance regionalista, isso na segunda e terceira gerações modernas, que acontecem entre os anos de 1930 a 1960, surge o arquibispo da liquidez, o Bispo sagrado da poética da recomposição de inutilidades.

Nessa teia de considerações, na primeira metade do século XX, os movimentos de Vanguarda na Arte e na cultura ocidental constituem o que se costuma chamar Modernismo. Mas é a partir dos anos 1960-1970, que, ostensivamente, movimentos estéticos passaram a negar os preceitos do modernismo, por isso foram chamados pós-modernos. Para Domingues, (1991, p. 32)

---

<sup>13</sup> **Zeitgeist** – termo alemão cuja tradução significa *espírito da época*, *espírito do tempo* ou *sinale dos tempos*. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo.

A modernidade é a época em que a alma se retira do mundo das coisas e recolhe-se no mundo dos homens, bem como a época em que os homens se acreditam suficientemente fortes e poderosos, qual um novo, qual um novo Prometeu, se não para elevarem-se contra a divindade e se imporem aos deuses, ao menos para prescindirem de sua proteção e dispensarem seus serviços. Domingues, (1991, p. 32)

Centrado na razão, o homem moderno e pós-moderno busca métodos para convalidar suas certezas conceituais, tanto no campo científico quanto no artístico. Para Hansen (1999, p. 37):

A razão é de fato, o elemento comum a todos os seres humanos e, por isso, assume a condição de fundamento a partir do qual o mundo deve ser organizado. É ela quem deve, a partir de agora, dar unidade e sentido a todas as esferas que compõem a existência humana. Tudo quanto pretenda ter legitimidade para existir necessita, pois, de submeter-se ao crivo da Razão. Para Hansen (1999, p. 37)

Por conseguinte, a razão não libertou o homem, antes, o fez refém de seu suposto desenvolvimento intelectual, o que levou artistas à surrealidade da arte e à hiper-realidade ou simulacro. Para Bauman (p.16) “Na ausência de confortos existenciais, pessoas tendem a se concentrar “na segurança, ou na sensação de segurança”. Assim, a arte trilha caminhos diferentes dos ditados pela própria sobrevivência. A sensação de segurança é a própria instabilidade, é o terreno movediço da desconstrução, da desterritorialidade, da liquefação.

Os fenômenos que se descortinavam abalavam as certezas humanas. Surge nesse contexto o homem “cool” ou “homem enfraquecido pela vontade” e sem forças para a mobilização de massas. Para LIPOVETSKY, (apud Cruz 2011, p.45):

O homem cool não é nem o decadente pessimista de Nietzsche, nem o trabalhador oprimido de Marx, ele se parece mais com o telespectador tentando “assistir” uns após outros aos programas noturnos ou com o consumidor enchendo o seu carrinho ou, ainda, com a pessoa em férias que hesita entre uns dias nas praias espanholas ou num acampamento na Córsega. A alienação analisada por Marx, resultante da mecanização do trabalho, deu lugar a uma apatia induzida pelo campo vertiginoso das possibilidades e o self-serviço generalizado. (LIPOVETSKY, apud Cruz 2011, p.45):

Neste contexto, considera-se que o homem, a partir do respaldo filosófico, passou a ser “decadente”, levando-se em conta que os seus valores e crenças otimistas foram substituídos por uma maneira negativa de ver a vida. Diante disso, a nova racionalidade problematiza e é problematizada pelo real. Para os gregos, o real

era a coexistência de dualidades que se comungavam através da arte, da música e do mito, sincronicamente com o homem e sua natureza, dualidades metaforizadas nos mitos Apolo e Dionísio, manifestações fisiológicas da própria natureza, pela qual o grego restabelecia-se diante do horror da existência.

Para Nietzsche, na sua obra *O Nascimento da Tragédia* o pessimismo do qual se revestia os gregos, ao contrário de destruí-los, fortificava-os, ou seja, o pessimismo grego não era algo negativo, tal como o pessimismo moderno. Apolo é a forma comedida entre realidade e irrealidade, esse possui a função de despertar o prazer perante o trágico, algo necessário ao humano. Apolo e Dionísio tornam a vida mais prazerosa, segundo Nietzsche (1992b, p. 29-30). É no sonho que a vida liberta-se dos grilhões do real, especificamente, do real massificador, e é nesse ponto, fundamental que Dionísio ganha afirmação. Ele representa o rompimento com a realidade.

Tal divindade insere o contato com o êxtase que oportuniza a libertação do cotidiano, ou seja, na medida em que os gregos se libertavam do cotidiano massacrante, usufruíam de uma sensação extasiante de alegria. Apolo e Dionísio representam as pulsões, pulsões essas que na lógica de Arthur Bispo se materializam entre o real, no território da psiquiatria, e o ideal no plano divino de reconstrução do mundo. Para ele, o contato com o sonho era o próprio êxtase, era a dimensão dionisíaca para a criação da ordem, do apolíneo ou de uma racionalidade na dimensão da loucura. De acordo com Dantas (2009, p. 86):

A embriaguez leva os adeptos de Dionísio a saírem de si pelo processo do êxtase, ou seja, a grande integração com esse deus. O sair de si implica num mergulho em Dionísio, na superação da individualização, na ultrapassagem do métron, na liberação total, e, conseqüentemente, no entusiasmo: identificação com a própria divindade, retorno ao Uno primordial. Dantas (2009, p. 86)

Nesse mergulho dicotômico entre forças apolíneas e dionisíacas, Bispo transforma sua existência ou sua inexistência em fenômeno estético. Revestido desse fenômeno, ele simula uma ordem para o seu caos e é amparado pelo poder dionisíaco da arte. Somente pelo mergulho dionisíaco na arte esta experiência é possível, a de transfigurar o real até atingir o fenômeno estético. Ainda para Dantas (idem, p. 87):

Mas, contra o perigo da experiência dionisíaca que pode levar à morte, Bispo encontrou um antídoto. Ele a transforma ou em fenômeno estético: discurso desvairado e obra plástica, uma verdadeira poética do delírio. Poética desmesurada, delirante; porque o artista oferece a si mesmo o espetáculo-simulacro de uma realização, a obra, que, embora pressuponha o advento do seu autor, este não é o seu criador, mas o seu criado. (...) Não é a sua condição de louco que o fez artista mas sim a sua capacidade de transfigurar o terrível em aparência, através de uma complexa elaboração simbólica. Dantas (2009,)

Nessa nova ordem, o moderno encontra-se sufocado, visto que se legitima por meio de vários significados para os mesmos conceitos. O Homem 'cool', sem referência, frente ao papel exercido pela ciência, pela ideologia e pela reificação, busca um espaço no cenário já prenunciado pela pós-modernidade, a qual, traz consigo um novo olhar sobre o que é decadente e niilista.

Nesse continuum, para Baudrillard (1981, p. 196), há duas representações de niilismo, a primeira, dá-se por ocasião do romantismo e a segunda, pelo absurdo surrealista dadaísta, o que equivale, para o autor, à destruição da ordem do sentido. Ainda, segundo Baudrillard (1981, p. 197):

Eu sou niilista.

Constato, aceito, assumo o imenso processo de destruição das aparências (e da sedução das aparências) em benefício do sentido (a representação, a história, a crítica, etc.) que é o facto capital do século XIX. A verdadeira revolução do século XIX, da modernidade, é a destruição radical das aparências, o desencantamento do mundo e o seu abandono à violência da interpretação e da história.

Constato, aceito, assumo, analiso a segunda revolução, a do século XX, da pós-modernidade, que é o imenso processo de destruição do sentido, igual à destruição anterior das aparências. O que pelo sentido mata, pelo sentido morre. Baudrillard (1981, p. 197)

Esse niilismo é perceptível no mundo que Bispo reinventa e ao criar uma obra variada, composta por objetos, vitrines, espectros e um manto de apresentação, ele cria problemas de interpretação que exigem uma abordagem pluridisciplinar: artística, antropológica e semiótica para se fazer inteiramente entendido. Não há como interpretar a obra de Bispo, ou encontrar espaço para uma de suas vitrines ou assemblages na lógica do real, visto que a arte é um momento de finitude, é expressão ou apresentação sensível, é o Absoluto, e, em sua representação externa, revela-se como figura de beleza.

Embora Arthur Bispo atribua ao Divino sua instrumentalização criadora, é ele quem possui o cerne da criação, até porque está inserido em um tempo em que cabe ao sujeito a legitimação de seus feitos. É no aproveitamento dos restos:

estandartes podres, lençóis encardidos, botões, objetos mumificados, fardões da Academia, que Bispo simulava ser dono de seu destino. Realizava, assim, um fingimento orquestrado. Poderia driblar pela criação de seu mundo o poder institucionalizado e manifesto na psiquiatria ou no tratamento de doenças mentais, conforme prenuncia Baudrillard (1981, p. 36):

A função de usar a morte, ou a profecia, etc., contra o poder, sempre foi exercida, desde as sociedades primitivas, por dementes, loucos ou neuróticos, que nem por isso são menos portadores de uma função social tão fundamental como a dos presidentes. Baudrillard (1981, p. 36)

Dessa forma, Bispo prova a arte pela antiarte ou pela poética da recomposição de inutilidades. Ainda para Baudrillard “Tudo se metamorfoseia no seu termo inverso para sobreviver na sua forma expurgada.” Arthur, assim, escapa à sua agonia do real. Encarna sua própria morte, para encontrar a legitimidade do artista. Idem (p. 38) “É da morte de Deus que surgem as religiões”, é da morte da condição meramente humana e esquizoide-racional de Bispo que surge um dos mitos da poética da recomposição de inutilidades, Arthur Bispo do Rosário.

Ainda sobre a hiper-realidade, essa é um meio de caracterizar a via das interações conscientes com a realidade. Objetivamente, quando uma consciência perde sua habilidade de distinguir a realidade da fantasia, e passa a se relacionar com a fantasia em maior parcela, posteriormente, sem, no entanto, chegar a compreender o que essa relação requer, essa consciência acaba por ser deslocada para o mundo do hiper-real, como acontece com Bispo do Rosário. Assim, a natureza do mundo hiper-real é caracterizada pelo aperfeiçoamento da realidade, no caso, o aperfeiçoamento do mundo que ele pretende entregar a Deus, por ocasião do juízo final.

Grande parte dos aspectos da hiper-realidade podem ser pensados como realidade por representação. No caso de Bispo, quando ele vivencia a arte que constrói, identificando-se como aquele que deve recriar o mundo, ser o demiurgo dessa representação, ele começa a viver em no mundo não existente, ou só existente pelo fenômeno artístico. E embora esse fenômeno não seja uma descrição precisa do mundo, para ele que o contempla, a arte se torna algo também não existente. Por conseguinte, para Bispo, essa não existência da arte, justifica-se pelo fato de ele não se sentir um artista e muito menos ser um estudioso dos fenômenos

artísticos, professava-se canal divino e criava o simulacro, a substituição do mundo pelo mundo-cópia.

De volta à questão da "pós-modernidade", o termo teve sua origem na Espanha na década de 1930. Porém, para Perry Anderson em "As Origens da Pós-Modernidade" (1999), atribui-se a Frederico de Onís como o desvelador do termo na concepção semântica atual. De acordo com Anderson (1999):

Em ensaios subsequentes, Hassan usou a noção de Foucault de corte epistemológico para indicar mudanças semelhantes na ciência e na filosofia, na esteira de Heisenberg ou Nietzsche. Nessa veia, argumentou que a unidade subjacente do pós-moderno está no "jogo entre indefinição e imanência", cujo gênio fundador nas artes foi Marcel Duchamp. Anderson (1999)

Bem se sabe que alguns críticos buscam semelhanças entre as obras de Duchamp e Bispo do Rosário. Abaixo se têm dois exemplos, um de cada autor, em que tais semelhanças chamam a atenção da crítica:

**Figura 10: Roda de bicicleta, 1913**



Fonte: portalarquitetonico.com.br. Acesso 15 fev 2015

**Figura 11: Roda da Fortuna. Rosa de ferro com números sobre base de madeira. Base 9x29,5x21 cm, altura 66,5 cm, roda 51 cm diâmetro (Dantas, 2009, p.160)**



Fonte: (Dantas, 2009, p.160)

O assunto é controverso dado às diferentes condições de produção, um parte da razão e do desejo de transgredir, o outro da loucura ou desrazão e do desejo de construir um mundo-cópia. Sobre semelhanças e dessemelhanças presentes na obra dos dois artistas, Braga (2001) esclarece:

É claro que a simples justaposição das fotografias da Roda da Fortuna, de Bispo do Rosário, e da Roda de Bicicleta, de Marcel Duchamp, não autoriza ninguém a teorizar sobre semelhanças, nem sobre coincidências significativas, ou arquétipos, ou inconsciente coletivo. Mas, talvez nas enormes distâncias entre esses dois artistas é que repouse uma esquisita proximidade que vai provocar, naqueles eruditos, o susto, e disparar o paralisante pudor acadêmico. Braga (2001)

*Para Lhullier (2011), doutora em psicologia social* “Bispo-Duchamp são um bom exemplo, portanto, de que a obra, aquilo que o artista produz quando se expressa através de sua arte, não distingue um psicótico de um não psicótico. O fazer artístico se situa em outra dimensão”. Nessa concepção, é como se os artistas comungassem de uma razão artística que independe de sua condição mental. Outras obras semelhantes produzidas pelos dois artistas estão nas imagens abaixo, assim como suas respectivas classificações:

**Figura12: Vaso sanitário, caixa de madeira contendo urinol em plástico e tampo de vaso sanitário em plástico, 41x29x32cm.**



Fonte: (Dantas 2009, p.165)

**Figura 13; A Fonte, Duchamp, 1917**



Fonte: [criandoespacos.blogspot.com](http://criandoespacos.blogspot.com). Acesso 15 fev 2015

Ainda *na* teia das similitudes, pode-se afirmar que tanto Arthur Bispo do Rosário, brasileiro, iletrado e Marcel Duchamp, francês, artista e estudioso de arte são dois artistas consagrados. As obras desses artistas apresentam como afinidade a matéria construída a partir de objetos comuns, do cotidiano, que, retirados do contexto de sua utilidade, destaca-se pelo caráter fenomenológico ao serem reconhecidos como obras de arte. Também os aproxima o fato de pertencerem a uma arte de vanguarda, embora em tempos e condições diferentes, porém, em justa medida, ligados pelo sentimento da unidade de exposição e deslocamento de seu signo de valor, de sua referencialidade.

Em análise á obra de Bispo, vale lembrar que no mundo artístico, as formas são representadas a partir de várias perspectivas e podem ser geométricas, orgânicas, figurativas, abstratas, bidimensionais ou tridimensionais. Na obra *Vaso sanitário* do artista Bispo do Rosário, percebe-se mais uma vez o traço reto, horizontal e vertical e a terceira dimensão, que traz consigo a noção de comprimento, largura e altura. Também observa-se a noção de equilíbrio presente nas obras dele, diferente de simetria, o equilíbrio é a busca do fechamento, da simetria e regularidade que compõem uma imagem.

Na linguagem visual, o equilíbrio é verificado quando se traça um eixo vertical sob uma linha horizontal secundária como base, obtendo-se, assim, uma estrutura visual chamada de eixo sentido. Outro aspecto observável é o matizado na tampa da caixa, em tons azulados, essa mistura cromática é como se denomina as diferentes longitudes de onda responsáveis pela percepção que se tem da cor.

Embora para Bispo, seu trabalho fosse uma “obrigação”, uma missão divina, revelada pela voz à qual obedecia sem hesitar, essa obrigação apresenta-se bastante equilibrada nos traços que marcam sua obra. Já para Duchamp, a arte nunca foi uma obrigação, muito menos imposta “de fora”. Abandonou a pintura após 25 anos de dedicação e passou a desenvolver a arte de vanguarda que lhe daria a consagração definitiva. Embora possuam proximidades em suas poéticas, há diferenças acentuadas em suas formas de conceber a criação artística e de se posicionar frente a ela. Para Lhullier (2011):

Finalmente, essas duas pequenas amostras dos discursos dos dois artistas permitem ilustrar também uma outra característica que distingue a fala na psicose: a certeza. A dúvida situa Duchamp fora do campo da psicose. Ao contrário, “o delirante, à medida que ele sobe na escala dos delírios, está cada vez mais certo de coisas postas como cada vez mais irreais”. A crença

delirante se caracteriza por uma certeza radical. Por isso, Bispo tem as respostas “na ponta da língua”, não hesita e não duvida, sua convicção flui espontaneamente. Já Duchamp precisa refletir mais: quem não é psicótico, convive inevitavelmente com a dúvida, com o “porquê”. Para Lhullier (2011)

Duchamp, assim como Bispo, enaltece a relatividade do belo; o primeiro de forma consciente como se estivesse a testar as vontades fracas ou o “cool” dos apreciadores de arte; o segundo, por desconhecer a relatividade da beleza e por ter à mão, pouca matéria-prima para criar seu universo poético.

Outro fator que distancia Bispo e Duchamp é o fato de a obra daquele apresentar, na concepção de Dantas (2009, p. 20), caráter mitopoético, que “consiste na elaboração de um conjunto a partir de resíduos e fragmentos de acontecimentos, testemunhas fósseis da história de um indivíduo, ou de uma sociedade”. Isso, de certa forma, potencializa em valor a matéria bruta com a qual Bispo reordena o seu mundo, mesmo vivendo em fragmentos de razão, procura uma expressão compatível com o pensamento racional.

Bispo, embora não conhecesse o que significou o movimento antropofágico de Oswald de Andrade, acaba por apropriar-se dos conselhos do mentor de tal movimento. Incorpora a experiência estética de Duchamp e atribui-lhe um valor nacional, na medida em que se utiliza de utensílios, ou melhor, de sucatas próprias da sociedade de consumo brasileira, em seu projeto artístico-messiânico, e, para isso, vale-se de seu impulso criador.

Tal impulso, é, segundo o pintor francês Jean Dubuffet, um dos primeiros a se interessar pela produção artística de pacientes psiquiátricos e de outros não possuidores de formação acadêmica, uma manifestação que ele denominou como “Arte bruta”, por entendê-las como produções atípicas inventadas a partir somente dos impulsos do artista. Dubuffet começou a pesquisar e reunir trabalhos que demonstravam tal inclinação na década de 1940, valendo-se do seu contato próximo a escritores, artistas e psiquiatras. Para Dubuffet, o autor, ao agir somente pelo impulso criador, apresenta um ato artístico completamente puro e cru. Em 1948, é fundado a Compagnie de l’Art Brut, inicialmente instalada em Paris. O lugar era clandestino e entre seus frequentadores estão os artistas Cocteau, Matisse, Lévi-Strauss e Miró.

Na década de 1960, a Compagnie de l’Art Brut encontra-se de volta a Paris, após percalços de dissolução iniciados em 1951. Em Paris torna-se um centro de

pesquisa, organiza publicações sobre os artistas e promove exposições itinerantes. Na década de 1970, a coleção é doada à cidade de Lausanne e, em fevereiro de 1976, o Museu de Arte Bruta abre as portas ao público.

Após a morte de Dubuffet, em maio de 1985, o trabalho com a arte produzida por doentes mentais não parou. A coleção continua crescendo e hoje o museu conta com mais de 30.000 obras, promove exposições temporárias e organiza concertos, apresentações de teatro e dança. Também apresenta ao público pinturas, desenhos, esculturas produzidas com os mais diversos materiais que surpreendem pela beleza, inovação técnica e inspiração de seus criadores. Além disso, informações sobre “artistas brutos” de várias partes do mundo podem ser encontradas na recepção do museu, como livros em francês e alemão sobre o brasileiro Bispo do Rosário.

Como se percebe, a arte bruta, por definição, evita o público, a tradição, os museus. Dubuffet, não se considerava capaz de produzir tal tipo de arte por possuir uma formação cultural já impregnada dos valores artísticos vigentes; destarte foi buscá-la nos hospitais psiquiátricos, entre os deserdados da sociedade, entre os confinados aos muros do inconsciente clínico, uma busca que começou em 1945 e que desembocou na Coleção da Arte Bruta, de Lausanne. Para o pintor, a Arte Bruta (*Art Brut*, em francês) é uma forma de expressão de pessoas que por uma razão qualquer escaparam do condicionamento cultural e do conformismo social. São artistas que ignoram a tradição, mostram-se indiferentes às críticas. Únicos destinatários das próprias obras. Os criadores de Arte Bruta agem por instinto e desconhecem o que pensa a crítica artística. Segundo Oliveira (2012, p. 112):

A arte bruta é a expressão mais evidente de que é impraticável que uma cultura escape de si mesma. É, inclusive o indício mais forte de que devemos evitar, a todo custo, atribuições de juízo de valor sobre essas manifestações culturais que estejam preconcebidas ou formatadas sob normas diferentes daquelas de sua cultura de origem. Devemos ter sensibilidade a essas expressões, a seu nível técnico, intelectual ou artístico. Oliveira (2012, p. 112)

Assim, sobre a arte bruta, pode-se ressaltar que se trata de uma arte que ignora seu nome, assim como ignora o que vai pelo mundo da crítica artística. Atribuir essa classificação à obra de Bispo, embora haja proximidades, é o que a desassemelha de Duchamp, por este ser um pintor dotado de intenções artísticas ao produzir a não arte. Ainda para Oliveira (Idem, p. 113):

A arte bruta diabolicamente ignora seu próprio consumo e propõe combinações inusitadas, estranhas, às vezes chocantes. É uma resistência dócil às palavras que se tornam úteis. Cala-se quando não se quer dizer o que se quer dizer. Tem a subversão como norma. Tampouco o artista bruto tem estofo cultural e não se incomoda com o impacto ou os efeitos que seu trabalho causa no campo artístico. Sua produção é um lapso de linguagem corrente, uma rata de comunicação institucionalizada. Oliveira (Idem, p. 113)

Nessa consideração, ressalta-se que esse lapso de linguagem torna-se ainda mais bruto quando a intenção não é produzir qualquer artefato artístico, como é o caso de Bispo do Rosário, mas antes, reconstruir o mundo para que nele uma nova ordem pudesse reinar. Uma ordem marcada por um exército de anjos, arcanjos, potestades e pelo Filho do Homem, o Cristo que reuniria seus eleitos para um apocalipse, nesse caso, um apocalipse artístico que prenunciava toda a subversão possível no mundo canonizado por modelos clássicos. Sobre isso, Hidalgo (1996, p.82) declara:

Ele passou as décadas seguintes absorvido pela rotina monástica e anônima. As vozes a soprar inconfidências, Bispo a lhes dar crédito. A antessala de Deus. Somente a partir de 1980 sairia do anonimato, fazendo colidir os mundos, o dele e o dos homens. Hidalgo (1996, p.82)

Longe da chamada *intelligentsia*, da classe artística, Bispo não participava da revolução de costumes e implosões de ideias e artes dos anos 1960. Juntava objetos num compensado de madeira, escorado por ripas e cabos de vassoura. Galochas, colheres, bolsas, fivelas de cintos, cabides, seringas, pentes, ferramentas, chapéus, pipas, capacetes, rodos, bolas. Não sabia que aquilo tinha nome, classificação, valor no mercado de arte.

E com isso, Bispo na sua suposta ignorância sobre o mundo da arte, converte-se em expoente da arte bruta brasileira ou da arte da recomposição de inutilidades. Alheio e contrário à volaticidade do que se convém chamar de pós-modernidade, veio para ficar, ou, conforme ele mesmo dizia, “apareceu” para ficar. Considerando a dificuldade para encontrar materiais com os quais se punha a construir seu mundo, o artista Bispo do Rosário aproveitava tudo o que lhe caía às mãos, pois havia uma imperiosa necessidade de exprimir-se. Independentemente do tipo de suporte em que essa expressão encontrava apoio, há muita nobreza no amor com o qual o inútil ganha juízo estético.

Assim como para os autores expostos em Lausanne, o impulso da criação artística de Bispo do Rosário foi totalmente interior. Em nada lhe interessava que outros vissem o que fazia, e sua arte, ao contrário da arte de muitos artistas que se inserem nesse círculo da arte bruta, foi descoberta ainda com ele vivo isso, graças às denúncias de maus tratos aos internos da Colônia, que frequentemente eram feitas. Por meio de uma dessas denúncias, Artur Bispo torna-se conhecido e posteriormente, projetado no universo artístico.

De uma forma ou de outra, como ele mesmo dizia ter vindo para julgar o mundo, ao ressignificar padrões artísticos, torna-se o *Cristo da Arte Bruta brasileira*, numa época em que tudo era questionável, não havia certezas estéticas e o calor das vanguardas europeias já se fazia fogo morto. De qualquer forma, a arte bruta não se circunscreve em meios em que estão inseridas outras formas artísticas, pois ela singulariza o conceito de arte e delimita um território para sua produção, o território da loucura expressiva.

#### **2.4 IMINÊNCIAS POÉTICAS NA RECRIAÇÃO DO MUNDO DE BISPO: O INVENTÁRIO ARTÍSTICO FEITO POR UM VASSALO DE DEUS**

Pretende-se nesse tópico classificar a obra de Bispo, ou o mundo recriado por ele, a partir da noção de inventário. A interpretação desse inventário se dará por meio de material já disponível em teóricos sobre o assunto e também pelo viés da Teopoética como macropoética, e de micropoéticas denominadas aqui como poética apocalíptica, poética das águas, poética da memória, poética das roupas, poética da reutilidade, do devaneio, da loucura, poética pueril, enfim.

Bispo do Rosário desenvolveu artefatos que considerava "um inventário do mundo para levar a Deus", uma vez que acreditava ter recebido esse imperativo das vozes celestiais. Assim, recriou, uma singular representação de mundo. O que seria realmente importante, na concepção de Bispo e que merecia ser apresentado a Deus é o que tentaremos apresentar aqui.

Em documentário de Fernando Gabeira, o artista Bispo do Rosário, proclama-se um "escravo" da voz que o comanda na reconstrução do mundo. Ele não se reconhece como autor das peças que produziu, ele diz que, como escravo, deve obedecer ao que lhe é mandado fazer. Assim, esse vassalo custodia um

inventário do que há no mundo, exemplares do real transfigurados em poética, numa perspectiva minimalista.

Um Inventário é um documento contabilístico que consiste em uma relação de bens pertencentes a uma pessoa, entidade ou comunidade, mais do que a um impulso, Bispo obedeceu a um imperativo categórico, como ele acreditava, e iria inventariar o mundo, na condição de messias, para apresentá-lo a Deus no Dia do Juízo Final.

Em primeira instância, o inventariante, aquele que é nomeado juridicamente para relacionar, administrar e partilhar a herança, tem de fazê-lo sem interferências afetivas ou de credo, para isso, deve somente prestar contas da sua gestão, quando instado a fazê-lo. Assim, exerce a função de representar o espólio e administrar os bens, cuidando deles com a mesma diligência que teria se fossem seus, não pode, portanto, possuir interesses contrários aos do espólio.

Com Bispo, percebe-se uma via de mão dupla. Ao mesmo tempo em que fazia o papel de inventariante, ele era também o inventariado, considerando que Deus Pai e Filho são as mesmas pessoas, na perspectiva da trindade e dos dogmas cristãos e que Bispo se professava como o próprio Cristo. Desta forma, ele parte para inventariar o mundo, recriando o que lhe parecia simbólico e relevante para a nova ordem mundial. Ernst Fischer, em *A Necessidade da Arte* (1987, p. 57), considera:

A arte pode levar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la, como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria, é uma realidade social. A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social. (1987, p. 57)

Embora Bispo não tivesse consciência de sua função social enquanto artista tinha-na enquanto inventariante do mundo para uma posterior transformação desse. Como ele, outros esquizofrênicos também encontravam sua reintegração, ainda que parcial, no universo *naïf*, oportunizado por Nise da Silveira, primeira e única mulher a se formar em medicina no período de 1931 a 1926 na Faculdade de Medicina da Bahia, entre os 157 homens de sua turma. Aprovada aos 27 anos num concurso para psiquiatra, em 1933 começou a trabalhar no Serviço de Assistência a Psicopatas e Profilaxia Mental do Hospital da Praia Vermelha.

A médica não coadunava com os métodos adotados para tratar os doentes mentais, recusava-se a aplicar eletrochoques em pacientes, assim foi transferida para o trabalho com terapia ocupacional. Com isso, pensavam mantê-la entretida e sem causar maiores problemas à ordem reinante no hospital em que atuava.

Em 1946, fundou no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro, Rio de Janeiro a "Seção de Terapêutica Ocupacional". No lugar das tradicionais tarefas até então empreendidas pelos pacientes internos como limpeza e manutenção, tarefas que os pacientes exerciam sob o título de terapia ocupacional, ela cria ateliês de pintura e modelagem com a intenção de possibilitar aos doentes reatar seus vínculos com a realidade através da expressão simbólica e da criatividade, revolucionando a psiquiatria então praticada no país.

Nise foi pioneira na inserção de pessoas com alterações mentais, via manifestação por meio da arte ou de expressão subjetiva. Recusou, terminantemente, os tratamentos psiquiátricos tradicionais, lançou mão das teorias da antipsiquiatria, da psicologia de Carl Gustav Jung (1875-1961) e dos desenvolvimentos na área específica da teoria ocupacional para a recuperação dos doentes mentais.

Aqui, a história de Bispo cruza-se com a dela. Nise cria o Museu de Imagens do Inconsciente, inaugurado em 20 de maio de 1952, museu esse que é fruto do trabalho dessa médica no Centro Psiquiátrico Pedro II (atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira). A instituição é um "centro vivo de estudo e pesquisa", na definição da médica, e reúne acervo das pinturas, desenhos e esculturas dos frequentadores do Setor de Terapia Ocupacional e Reabilitação - STOR, por ela dirigido entre 1946 e 1974. O trabalho da médica e os novos métodos de tratamento em que ela acreditava e propagava inspiraram a criação de museus, centros culturais e instituições terapêuticas similares às que ela criou em diversos estados do Brasil e também no exterior. Um exemplo disso é o "Museu Bispo do Rosário", da Colônia Juliano Moreira (Rio de Janeiro).

Quando Bispo tinha 72 anos, em 1982, o crítico de arte Frederico Morais reuniu o conjunto artístico de Rosário na exposição "À Margem da Vida", no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, sendo essa, a primeira e única exposição com o aval do artista sergipano em vida. Porém, não foi simples assim, ele cedeu alguns de seus objetos para tal exposição, na mostra *À margem da vida*, não abria mão, entretanto, do *Manto de Apresentação*, para ele, o mais sagrado dos

objetos, uma vez que representava para Bispo um canal de comunicação com o Sagrado. Para Rocha, *et tal* (2011, p. 103):

Resgatar a mensagem Cristianismo como logos, ou seja, como um sentido de vida se faz tarefa premente, de modo a devolver o seu polo de significação à vida e não ao pós-vida. O Logos teológico deixa de ser mera ideia de “tratado” ou “estudo” “de Deus” para ser redescoberto como hermenêutica de uma experiência fundante, e, portanto, que nessa experiência se pergunta pelo “sentido de Deus” [theos-logos] na vida humana. Rocha, *et tal* (2011, p. 103)

Na confluência de uma Teologia<sup>14</sup> que oscila entre elementos sagrados e profanos, Bispo constrói o seu Logos Teológico, ou seja, o seu canal comunicativo com Deus, aliás, um Deus bastante ecumênico, dadas às manifestações sincréticas que se opera no interior de sua obra.

Nessa perspectiva, ele se torna um Demiurgo de uma Teologia artística de vanguarda e cria seu próprio sistema simbólico, já que os domínios do sagrado, na concepção dele, não se circunscrevem ao catolicismo, mas abarca também marcas de outras denominações religiosas, o que evidencia a natureza nacional de sua obra.

Nesse processo de criação, manteve-se sob o imperativo sobrenatural de ordenação e reorganização do mundo, pelas “vozes” que dizia ouvir. Para atingir o estado de santidade pretendida, assim como Jesus em seu tempo de espera a vagar pelo deserto, Bispo entrava em profundo jejum, com vistas à santificação do corpo, conforme ele acreditava e ensinam os dogmas cristãos. De acordo com Hidalgo (2009, p. 21):

Prisioneiro voluntário, ordenava aos guardas que trancassem o cadeado pelo lado de fora da cela. Com a liberdade nas mãos dos funcionários, estava armado o refúgio. Bispo permanecia ali por vezes durante meses. Recusava refeições, passava fome. Funcionários mais próximos levavam

---

<sup>14</sup> A origem do termo nos remete à Hélade – a Grécia Antiga. O termo "teologia" aparece em Platão, mas o conceito já existia nos pré-socráticos. Platão o aplica aos mitos interpretando-os à luz crítica da filosofia considerando seu valor para a educação política. Nessa passagem do mito ao logos, trata-se de descobrir a verdade oculta nos mitos. Aristóteles, por sua vez, chama de "teólogos" os criadores dos mitos (Hesíodo, Homero, poetas que narraram os feitos dos deuses e heróis, suas origens, suas virtudes e também seus vícios e erros), e de "teologia" o estudo metafísico do ente em seu ser (considerando a metafísica ou "filosofia primeira", a mais elevada de todas as ciências).

fruta, único objeto de consumo. Ele atravessava até uma semana à base de água com açúcar.

-Quero secar pra virar santo – dizia.

Enfermeiros respeitavam o degredo, alertas a jejuns prolongados, passíveis de expor visões e ossos. Bispo submergia num oceano muito particular, cercado por vozes que tinham muito a dizer. Hidalgo (2009, p. 21):

Esse autoexílio de Bispo, afinava o canal de comunicação entre ele e o Criador, na concepção do artista. E nesse espaço de criação a obra de Bispo oscila entre o real e o fictício ao mesmo tempo, visto que, no campo artístico ele acreditava criar o real, ainda que um real mítico. Baudrillard escreveu, distinguindo entre dissimulação e simulação (1981, p. 9): “Dissimular é fingir não ter ainda o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma pura ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir:”

Bispo simulava a partir da ausência de uma identidade, de uma existência. Simulava por acreditar ter o poder de reconstruir uma nova ordem e de ser o poder institucionalizado dessa criação. Era um autista no mundo que criava, mas não menos singular nem menos humano. Para Baudrillard a simulação (BAUDRILLARD, 1981 p. 35) “É sempre uma questão de provar o real através do imaginário”, a realidade deixa de existir para Bispo e ele passa a viver a representação da realidade materializada nas obras que criou. O símbolo passa a ter mais peso e mais força que a própria realidade, assim, a verdade torna-se ilusão e a ilusão torna-se a verdade em que Bispo passa a acreditar.

Nesse interim, o inventário artístico ganhava forma e estatuto jurídico frente às leis celestiais. Bispo representava o mundo a partir de sua subjetividade, de uma subjetividade inserida no sujeito pós-moderno. Dentro de um sistema de signos que mina o sujeito, ele se enche de cores “Sou transparente, mas quando trabalho me encho de cores”. O artista opera com uma dimensão semiótica e não linguístico-pragmática, assim como também o faz Manoel de Barros.

A poética de Bispo transforma o absurdo de sua existência e da experiência dionisíaca em força motriz na medida em que reutiliza o inútil e o ressignifica em fenômeno artístico. Assim em cada parte de sua obra pode-se perceber a informação do todo, o que configura o caráter holográfico da obra de Bispo do Rosário. Esse caráter manifesta-se na representação visual do que existe, ou seja, o mundo real, imagem virtual ativa e exposta em lugar diferente de onde está o objeto real, o mundo em miniatura assume o mundo real.

A ideia de que o artista está recriando um mundo, ou com base nesse mote, pode-se vislumbrar o holograma que a partir de um ângulo restrito, no caso o mote, vê-se toda a imagem do mesmo holograma completo. Esse é um conceito metonímico de todo pela parte, mas que incorpora a Teopoética de Bispo do Rosário, assim, como também pelo mote da linguagem como não espaço do possível, vê-se a poética de Manoel de Barros.

O ponto de observação do holograma de Bispo é sua Teopoética e os pontos observados a partir desse epicentro constituem nas diversas poéticas que se podem perceber na obra dele. Bispo, a partir de um olhar holográfico codifica uma informação sensorial e visual, a experiência do sagrado em Japaratuba, e a decodifica recriando “integralmente” esta mesma informação.

Ocorre assim, a possibilidade de se armazenar grandes quantidades de informação, ainda que subjetivas, em algum tipo de meio que é o novo mundo, para arquivamento, processamento de informações ou de imagens. Essas informações configuram a pré-morte, o que, em linguagem jurídica, equivale à sucessão testamentária, diante da existência de herdeiros necessários (ou legítimos), a qual é regida, dentre outros, pelo *princípio da intangibilidade da legítima*.

A intangibilidade da morte, exige desse demiurgo a circunscrição de um patrimônio celestial e referencial. Celestial na medida em que se circunscreve no plano do mítico, do sagrado como o quer Arthur Bispo e referencial na medida em que diante da hiper-realidade, Bispo cria um referencial artístico: uma poética da recomposição de inutilidades. Dessa forma, Bispo não só adia a morte física, de certa forma pelo ideal que dava sentido a sua existência, mas prolonga a vida e a agonia no gozo dionisíaco.

Dessa forma, realiza o milagre holográfico na proporção em que se projeta no espaço da arte e cria a possibilidade de um novo olhar para a loucura, ou para a loucura poética, dionisíaca e criadora, por meio do simulacro estético. Para Baudrillard (idem, p. 133)

É a fantasia de captar a realidade ao vivo que continua – desde Narciso debruçado sobre a sua fonte. Surpreender o real a fim de imobilizá-lo, suspender o real no mesmo momento que seu o seu duplo. Debruçamo-nos sobre o holograma como deus sobre sua criatura: só Deus tem esse poder de passar através das paredes, através dos seres, e de se reencontrar imaterialmente para além deles. Sonhamos passar através de nós próprios e reencontrarmo-nos para além de nós próprios: no dia em que o nosso

duplo holográfico estiver lá no espaço, eventualmente mexendo-se e falando, teremos realizado este milagre. Baudrillard (idem, p. 133)

Os projetores do simulacro artístico inserem Bispo no *clone mundi* de uma Teopoética sem precedentes na história da arte. Embora não seduza, a princípio, conforme as regras da aparência, ele espalha-se no fascínio de recriar um mundo a partir de uma subjetividade única. A Teopoética materializa-se em cores, formas, texturas, dimensões, ganha suportes, as assemblages, organiza-se em temas, jardinagem, brincadeiras de crianças, carrosséis, temas marítimos, enfim, um mundo a ser explorado no continente da arte. Ainda para Baudrillard (Idem, 135):

O holograma, aquele com que já todos sonhamos (mas estes não são mais que pobres imitações imperfeitas) dá-nos a emoção, a vertigem de passar para o outro lado do nosso próprio corpo, para o lado do duplo, clone luminoso ou gêmeo morto que nunca nasceu em vez de nós ou que olha por nós por antecipação. Baudrillard (Idem, 135)

Nessa perspectiva, Bispo sede lugar ao clone por acreditá-lo luminoso e cheio de cores conforme a dedução do olhar holográfico. O mundo criado por ele é a Nova Jerusalém, a qual comporta a vida e a morte vistas em si mesmas, e em relação a Deus: é na fé artística de Bispo que se pode compreender em profundidade o sentido do viver e do morrer, por meio da obra de arte. Aqui o verdadeiro médium não é o laser da construção holográfica convencional, mas é a própria arte que se transforma em canal fático. Bispo é a mensagem, a arte criada por ele, uma realidade ilusória, o próprio holograma, sem, no entanto, perder a quintessência, o imaginário incorporado por Bispo e a fidelidade artística com que ele o representa.

Ainda não aconteceu a *Parúsia*, mas Bispo antecipa-se na construção do inventário, conforme há de se demonstrar a seguir. Sob um olhar holográfico o mundo de Bispo se materializa. Vale lembrar, que para produzir o holograma, a luz do laser é dividida em dois feixes, um deles atinge o objeto a ser retratado e o outro feixe é projetado diretamente sobre o filme. Quando os dois feixes se cruzam, um interfere sobre o outro. As diferenças entre eles criam a ilusão de profundidade na imagem resultante - o holograma, no caso de Bispo, é a própria arte. Ainda para Baudrillard (Idem, p. 136)

Em resumo, não existe o real: a terceira dimensão não é mais que o imaginário de um mundo a duas dimensões... Escalada na produção de um real cada vez mais real por adição de dimensões sucessivas. Mas a exaltação por consequência do movimento inverso: só é verdadeiro, só é verdadeiramente sedutor o que joga com uma dimensão a menos. Baudrillard (Idem, p. 136)

No caso de Bispo, esta corrida para representar o mundo para a *Parúsia* configura-se em outro que é um pouco mais que o real. (Idem p. 136) “Nunca há semelhança, como não há exatidão”, até porque, descaracterizar-se-ia a natureza artística da obra de Bispo. A leitura simbólica dos veleiros, os ORFA (Objeto Recoberto por Fio Azul), das vitrines, das assemblages, dos estandartes, cama nave, fichários e todo seu arquivo do mundo, conferem genialidade a Bispo do Rosário por incorporar novos suportes, elementos religiosos de acordo com sua concepção, o que configura a natureza contemporânea e Teopoética de sua arte, a harmonia que se pode perceber a partir do conjunto, pelo viés holográfico das peças.

Num mundo sem referência, no plano do real, com cada vez mais informação e cada vez menos sentido, o símbolo surge como restabelecedor do “equilíbrio vital”, é a mitigação da morte. Durand também apresenta outros equilíbrios promovidos pela imaginação simbólica, o equilíbrio psicossocial, antropológico, oportunizado pela instauração do homem como ser simbólico, devido ao humanismo ou ecumenismo da alma humana e a “infinita transcendência”, essa, de valor primordial. Encontrar no símbolo um sentido para a vida foi a grande motricidade de Bispo. Para Durand (1964, p. 106):

De facto, a vida biológica, o «bom-senso» que faz o espírito justo, a cidade e os seus sintemas, o género humano e o glorioso museu das imagens e das fantasias que construiu numa interminável e fraterna lenda dos séculos, são, por sua vez, aos olhos da insaciável função simbólica e na sua relação negativa mesmo com a morte, a loucura, a desadaptação ou a segregação racista, os símbolos vivos revestidos por seu turno por um sentido que os acompanha e os transcende. Por trás da vida que se alicerça contra a morte, esboça-se uma vida do espírito que nada tem a ver de essencial com a biologia. Para Durand (1964, p. 106)

Ainda na perspectiva simbólica, deve-se lembrar de que ao reciclar refugos e conferir-lhes competência artística, Bispo desconhecia o valor que os objetos utilizados adquiririam no mundo artístico, embora a produção das vitrines, tipo de mostrador ou armário, normalmente feito em vidro, através do qual, objetos são

expostos à venda, em lojas, o artista deixa entrever que, o que estava sendo produzido, deveria ser visto ou apreciado. Nessas vitrines ou assemblages como as classificaria posteriormente o mercado artístico, Bispo dispunha, harmonicamente, objetos de natureza variada: tênis Conga, galochas, colheres, as canecas de alumínio do refeitório. Chegou mesmo a compor uma *assemblage* que reúne ícones do candomblé, o que mostra a natureza ecumênica e nacional de sua Teopoética.

O trabalho de Bispo não deve ser separado por fases, uma vez que ele é contínuo e se organiza segundo características que tornam semelhantes algumas obras. O olhar holográfico e metonímico para cada vitrine ou *assemblage* ou outro tipo de suporte se dará, neste trabalho, por meio da imaginação simbólica, os da representação do símbolo em suas diferentes esferas cotidianas. Bispo promove uma “assimetria simétrica” dos objetos reorganizados por ele. As *assemblages* a seguir são compostas de calçados, tanto masculinos quanto femininos.

**Figura 14: Sandálias e peneiras, assemblage Madeira, goma, hilo, cartón. 110 x 80 x 24 cm**



Fonte: portaldoprofessor.mec.gov.br. Acesso a 15 fev 2015

**Figura 15: Botas, assemblage com seis botas de borracha, suporte de madeira e papelão, s/ medidas**



Fonte: Dantas (2009, p.152)

**Figura 16: Congas e havaianas, assemblage com 36 congas e seis chinelos havaianas, suporte de madeira, s/ medidas**



Fonte: Dantas (2009, p.153)

**Figura 17: Sapateira masculina, assemblage com quatro pares de sapatos e um par de botas de borracha, suporte de madeira, 102x49cm**



Fonte: Dantas (2009, p.154)

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 1651), “O calçado é símbolo de afirmação social e de autoridade. (...) O calçado é o signo de que o homem pertence a si mesmo, de que se basta a si próprio e é responsável por seus atos”. Também (idem, p. 801,) “Andar de sapatos é tomar posse da terra”, o calçado é ainda o “símbolo do viajante” ou ainda “O símbolo do direito de propriedade”.

Percebe-se aqui a confluência dos objetos representados, seus significados simbólicos em relação ao propósito criativo de Arthur Bispo do Rosário. Para entrar no Novo Mundo, na Terra Prometida, necessário seria ser um viajante para tomar posse de tal terra, na nova Canaã. Ainda, sobre a simbologia do calçado, segundo

Chevalier e Gheerbrant, as sandálias simbolizam “aquilo que se interpõe entre a terra e o corpo pesado e vivo”. Esse tipo de calçado, encontra-se presente na figura 14 e em outra *assemblage* do autor, e, na obra em análise, as sandálias sugerem a condição de despir-se de algum valor para entrar na Terra Santa, na nova Jerusalém, como o fez Moisés no Sinai, personagem bíblico que ao ter contato com a Terra Santa o faz de pés descalços.

Assim, é possível perceber a hierarquia nas *assemblages*, primeiramente, despe-se, tem-se o contato com a terra (*assemblage* de sandálias), para só depois dela se apropriar e traçar a hierarquia social (*assemblage*, botas, congas e sapatos. Claro que se considera para tais interpretações o fato de Bispo não escolher, necessariamente, o material com o qual produziria sua obra. Como lidava com sucatas, os elementos a serem criados, obedeciam tanto a ordem da matéria-prima quanto às vozes que ele dizia ouvir, que, certamente, eram bem povoadas pelo imaginário simbólico, porém isso não descarta a simetria pretendida por ele na escala inventariante do novo mundo.

Os exemplos apresentados acima, demonstram a natureza da repetição como equivalência perfeita do signo-símbolo. Repetir é portar-se em relação a algo único e singular que, nesse caso, brota do contraste entre imaginação e projeção artística. O fenômeno, aqui, pode ser pensado em função de alguns fatores selecionados, como a originalidade, combinações visuais, desdobramento da *poiética*, numa tentativa que se manifesta na própria técnica da repetição em todas as *assemblages*. Essa repetição, conceito operacional fundamental, leva Bispo a criar seu próprio movimento, esse que prioriza a repetição do não idêntico, da não cópia. Para Deleuze (1988, p.49):

Ele [o artista] não justapõe exemplares da figura; a cada vez, ele combina um elemento de um exemplar com outro elemento de um exemplar seguinte. No processo dinâmico da construção, ele introduz um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura, e tudo isso só será conjurado no efeito total. Comentando um tal caso, Lévi-Strauss escreve: ‘Estes elementos imbricam-se ao se desengatarem uns dos outros, e é somente no final que a figura encontra uma estabilidade que confirma e desmente, em conjunto, o procedimento dinâmico segundo o qual ela foi executada’. (DELEUZE, 1988, p.49)

O movimento de Bispo é marcado pela repetição enquanto evolução do gesto, e, a cada nova repetição, o artista também se repete nesse gesto, numa ascense artística e humana. Dessa forma, a linguagem visual manifesta na obra de

Bispo se constitui como um objeto de linguagem, que tem pressuposto em um sistema simbólico peculiar que motiva o símbolo para ou por ela mesma, em seu processo de constituição.

Em outras *assemblages* têm-se talheres, copos e utensílios de cozinha, conforme se vê a seguir:

**Figura 18: Assemblage de canecas com suporte em madeira**



Fonte: Dantas (2009, p.151)

**Figura 19: Assemblage de talheres, com 49 colheres de sopa, dez colheres de chá, quatro de café, cinco de sobremesa, dez garfos e seis facas em metais diversos, suporte de madeira e papelão, 197x70cm**



Fonte: Dantas (2009, p.152)

**Figura 20: Cestas e canecas coloridas, assemblage com cestas, canecas e outros objetos, na sua maioria de plástico, suporte de madeira e papelão, 197x70cm**



Fonte: Dantas (2009, p. 157)

Se a intenção é reconstruir um mundo, o espaço sacrossanto será composto por pessoas que tem práticas alimentares como se vê nas *assemblages* acima. Alimentar-se usando talheres indica um estágio bem evoluído do ser humano, visto que até o século I, levava-se o alimento à boca com as mãos e usar algum utensílio para tal, era um ato de profanação ao alimento. Já os copos, canecas ou taças, para Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 858) “são símbolos de abundância que contém a poção da imortalidade”. De acordo com Durand (1963, p.37):

O nosso tempo retomou a consciência da importância das imagens simbólicas na vida mental, graças à contribuição da patologia psicológica e da etnologia. Uma e outra destas duas ciências parecem ter subitamente revelado, recordado ao indivíduo normal e civilizado que toda uma parte da sua representação confinava singularmente com as representações do neurótico, do delírio ou dos «primitivos». Os métodos que comparam a «loucura» com a razão sã, a lógica eficaz do civilizado com as mitologias dos «primitivos» tiveram imenso mérito de chamar a atenção científica para

o denominador comum da comparação: o reino das imagens, o mecanismo através do qual se associam os símbolos e a investigação no sentido mais ou menos vedado das imagens, ou hermenêutica. Durand (1963, p.37)

Em Bispo, o reino das imagens fala por si só e revela a força do inconsciente coletivo. Indiferente ao suporte, ele buscava a simetria do que inventariava, o que revela uma consciência em relação a um receptor, a alguém que leria e interpretaria sua mensagem. Para Dantas (2009, p. 120) “Mesmo quando ele reunia objetos da mesma espécie, como em Canecas, trata-se de uma catalogação, porque esses objetos multiplicados não são um único e mesmo objeto, a réplica é sempre um outro objeto”. Como se falou em evolução do gesto, é importante lembrar que o gesto não se repete, no processo evolutivo ele é sempre outra coisa, que vai se envolvendo por entre o acúmulo do aparentemente igual e reitera a própria afirmação.

Isso faz pensar numa crítica quase consciente às produções em série e é nisso que consiste a diferença da repetição na poética. Nesse espaço, a repetição não é cópia, não perde a aura, não se assemelha a nenhum outro ícone expresso, não repete o passado, mas repete o futuro, o indeterminado, assim, o devir está no futuro, porque é para lá que se projeta Bispo, para a Parússia. Ele é o sujeito do eterno retorno que marca e é marcado pela diferença de suas repetições artísticas. Por conseguinte, a repetição em Bispo é simulacro, visto que esse não pretende se passar por cópia de nenhum outro objeto, nem mesmo do mundo real, já que o artista projetava um mundo diferente para a espera do Juízo final. Cópia e simulacro não se equivalem porque o simulacro não é orientado por um critério de semelhança.

*Outro conjunto de obras de Bispo é denominado de Orfas (Objetos Recobertos Com Fio Azul), era assim que ele denominava as obras que criava a partir dos fios de suas roupas e das roupas de outros internos da Colônia Juliano Moreira, onde o artista passou boa parte da sua vida. O aglomerado das Orfas é composto de peças musicais, peças de arquitetura e do cotidiano. Pandeiros, facas e até um batedor de ovos foram recriados, como uma grande maquete, e guardados em um baú. A particularidade desses objetos é que eles foram envolvidos com linha azul retirada dos uniformes usados no manicômio.*

Vale lembrar que a nomenclatura das obras não partiu de Bispo, aconteceu durante a *catalogação* do conjunto das obras, para a abertura do processo de

tombamento, junto ao Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac). O processo contabilizou 804 trabalhos que, hoje, fazem parte da coleção do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

**Figura 21:** *Orfas*: à esquerda, Balizamento de porto, 29x15cm; No centro, Rua Alvaro Alvim, 23x13cm; à direita, Rua 19 de fevereiro, s/ medidas



Fonte: Dantas (2009, p. 142)

**Figura 22:** Regador “ORFA”, s/data - Tecido, linha e metal



Fonte: [www.cultura.rj.gov.br](http://www.cultura.rj.gov.br). Acesso a 20 fev 2015

**Figura 23: Orfa: Tolo de pintar paredes, recoberto com fio azul**



Fonte: [www.cultura.rj.gov.br](http://www.cultura.rj.gov.br). Acesso a 20 fev 2015

**Figura 24: Orfa: Moinho de cana , recoberto com fio azul**



Fonte: [www.cultura.rj.gov.br](http://www.cultura.rj.gov.br). Acesso a 20 fev 2015



memória de Bispo no tempo da Marinha, bem como a outros espaços urbanos. Também se encontram nas Orfas objetos que estão presentes na memória do artista a partir de sua vida no interior, em Japaratuba.

Uma vez retirados de seu contexto utilitarista, os objetos de dessemantizam e ganham características simbólicas. Tal dessemantização fez com que a arte de Bispo enlouquecesse os signos, que transitavam, como se percebe a partir das imagens, em seus diferentes suportes, entre ícone, índice e símbolo, naturezas do signo linguístico segundo a classificação semiótica de Pierce. Ao recorrer a essa linguagem manipula signos, reinventa sentidos, desautomatiza a semântica dos objetos, constrói discursos, cria seu próprio código linguístico e assim ressemantiza os objetos, promove a tautologia diferenciada.

Ainda na dimensão da ressemantização, apresentamos exemplos de outra modalidade artística de Bispo, desta vez o signo é a expressão verbal. Tal expressão encontra-se manifesta nas “vitrine-fichários”, ou em outros suportes que compõem um mosaico em azul de nomes, cargos, situações do cotidiano, pessoas que fizeram parte da história de Arthur Bispo ou que ele conheceu por meio de leituras que fazia. Segundo Bispo, o registro de tais nomes era necessário para que as pessoas fossem salvas no dia do Juízo Final. É certo que tais pessoas passavam pela simpatia de Bispo, de forma direta ou indireta.

Para ele, organizar um novo mundo, inclui selecionar pessoas que vão habitá-lo. Nas vitrines-fichário o nome dessas pessoas é cuidadosamente organizado. Bispo não admitia erro nessa seleção. Ele também criava suas musas, construiu miniaturas para presentear Rosângela, estudante de psicanálise que chegou à Colônia em 1981, com quem Bispo desenvolveu afinidades. É comum encontrar o nome da estudante em algumas obras de Bispo, para ele, a musa torna-se uma espécie de anjo, de arquétipo feminino, a ponto de ele deixar registrado: “Rosângela Maria Diretora tudo eu tenho”. A ordem era dar aos eleitos o que lhes era de direito, ou seja, inseri-los em um mundo surgido de uma concepção messiânica no contexto da esquizofrenia.

**Figura 26: Vitrines-fichário com nomes dos “eleitos”**



Fonte: nucleodeartegrandeotelo.blogspot.comonte: Acesso em: 15 fev 2015

**Figura 27: Caixa dos escolhidos, objeto de madeira caiada contendo fichas com o nome dos “eleitos”**



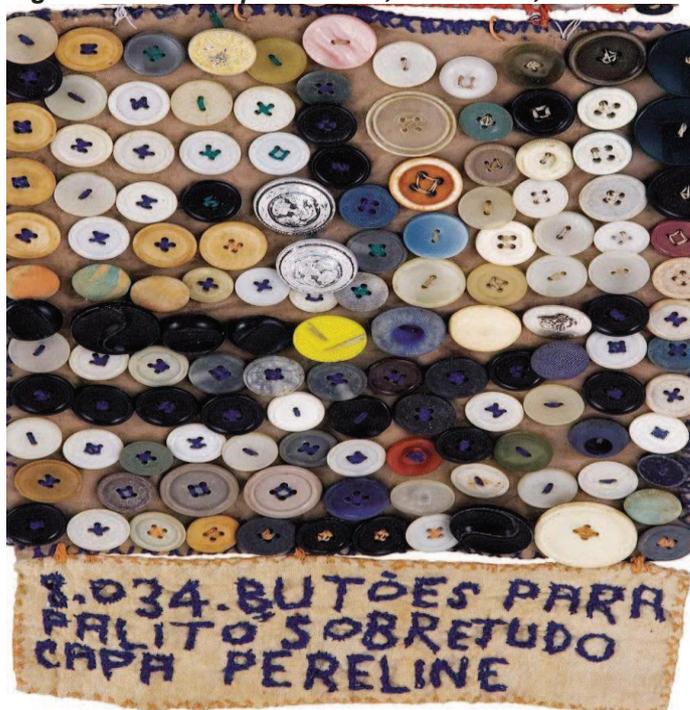
Fonte: Dantas (2009, p. 163)

Livre das amarras da razão, Bispo reveste-se de liberdade para criar. Descontextualiza os objetos e os insere em um idioleto, incompreensível para uns, arte para os que buscam o sentido do recontexto. Certamente, esses são os que,

com o artista, possuem afinidade artística. Nas obras acima, figuras 26 e 27, ambas contém nomes das pessoas escolhidas para o *apocatastasis*, porém, na figura 26, percebe-se a serialização dos nomes, numa “estética da repetição”, o que é convencionalmente quebrado na imagem 27. A Ruptura com a sintaxe da narrativa da repetição, empreendida por Bispo, manifesta-se na imagem 27. Há um trabalho laboral de selecionar, tirar do contexto original, colecionar e recontextualizar. Há uma consciência que organiza as etapas desse trabalho com vista a torná-lo coeso e coerente, dentro de um propósito criativo.

Abaixo, têm-se alguns trabalhos construídos a partir de foco geométrico.

**Figura 28: Botões para Paletó, Sobretudo, Pelerine**



Fonte: Dantas (2009, p. 156)

**Figura 29: *Roda da Fortuna*.** Roda de ferro com números sobre base de madeira. Base: px29,5x21cm, altura 66,5 cm, roda 51 cm diâmetro



Fonte: Dantas (2009, p. 160)

**Figura 30: Alvo 627 “ORFA”, sem data**



Fonte: [www.cartacapital.com.br](http://www.cartacapital.com.br). Acesso a 15 de fev 2015

As obras *Roda da Fortuna*, *Alvo*, ou mesmo *a mostra de botões* não devem ser vistas apenas como obras que possuem em comum o critério da circularidade ou geometrização. Arthur faz parte de uma poética da contemporaneidade que possui células vanguardistas em transformação. Nas obras acima, é perceptível a presença do Cubismo sintético, vanguarda presente em 1911 e que reagiu à excessiva fragmentação dos objetos e à destruição de sua estrutura. Aqui, a antropofagia ganha espaço no discurso das obras geometrizadas e circulares.

Na figura 28, mostra dos botões, tanto pela circularidade dos objetos quanto pelo colecionismo e simetria presentes, pode-se perceber o fio narrativo que conta e reconta uma história. A repetição dos objetos sugere a naturalidade com que Bispo pormenoriza suas histórias japatubenses, histórias do círculo marítimo, de seus conceitos religiosos e festas de reis. A rapsódia desenvolvida por Bispo, na peça dos botões é marcada pela tensão entre o claro e o escuro, este na parte inferior e aquele, na superior. O tom expressionista da parte inferior da tabuleta de botões parece contar histórias que calcinam a imaginação do artista. Assim, a singularidade dele brilha na tensão do desenho — que é movimento, coleção, recorte, recordação ativa, costura circular e retomada das histórias que o povavam.

Na perspectiva simbólica e de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 250):

“O círculo e o ponto possuem propriedades simbólicas comuns: perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão. O círculo pode ainda simbolizar não mais as perfeições ocultas do ponto primordial, mas os efeitos criados; noutras palavras, pode simbolizar o mundo”. Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 250):

O mundo que Bispo se propunha a criar, pelo menos em seu imaginário e por herança visual das representações terrestres e planetárias não fugiria à forma esférica. Também nesse mundo, o alimento é parte do ritual que tal mundo encerra, como se vê na vitrine abaixo:

Figura 31: *Vitrine: Vinte Garrafas, Vinte Conteúdos* – Arthur Bispo do Rosário



Fonte: [bienal.org.br/post.php?i=351](http://bienal.org.br/post.php?i=351). Acesso em 10 fev 2015

A repetição seriada e modular na assemblage ultrapassa o objeto material e, nesse escopo, a consciência do artista que é percepção pura, encontra-se esvaziada das qualidades materiais de tais objetos, visto serem esses imperfeitos, limitados e transitórios. Assim, eles adquirem novos atributos e funções únicas. O descartado, o abandonado, aquilo não se decompõe na natureza, o inorgânico, eles tornam-se elementos constitutivos desta e de outras obras do artista. Essa materialidade residual está presente na arte contemporânea e com ela, Bispo transforma o DNA dos elementos, até que esses percam a referencialidade.

No intuito de manter o olhar atento para o fenômeno artístico, a 30ª Bienal de Arte de São Paulo, realizada de 07 de setembro a 09 de dezembro de 2012, no Parque Ibirapuera, reuniu cerca de três mil obras de 111 artistas do Brasil e do mundo. O tema desta Bienal foi *A Iminência das Poéticas* e as obras foram organizadas em pequenas salas. Entre as obras expostas estavam 348 peças, das 804 deixadas pelo sergipano Arthur Bispo do Rosário.

Em documentário realizado por ocasião da 30ª Bienal de Arte Célia Musilli, jornalista, cronista, pesquisadora de arte e Literatura e, ainda, poeta, assim se pronunciou sobre a obra de Bispo do Rosário: “A obra de Bispo se articula em dois eixos, um relacionado com a realidade objetiva, que são as maquinarias e a outra subjetiva em que ele assume a voz do profeta e faz seus bordados para o Juízo Final”.

Considerando os comentários da pesquisadora, teço a consideração de uma macroestrutura da obra de Bispo do Rosário, que é o suporte memorialista e teopoético. Tanto a parte objetiva quanto a subjetiva da obra do autor inserem-se e são construídas a partir de resgate da memória, do tempo vivido em Japaratinga, do tempo como pugilista, como funcionário da Companhia elétrica, marinheiro e como amigo e servidor dos Leoni. Essa marca memorialista, é claro, incorpora todo o universo simbólico, a partir da subjetividade de Bispo quando esse se propõe a reconstruir o mundo. Nas obras apresentadas a seguir, a questão memorial é bem evidente e remete ao tempo em que ele viveu como marinheiro.

**Figura 32: Grande veleiro, madeira, tecido, papelão, cordames, metal, isopor, lâmpada e plástico, 145x60x100cm, sobre carrinho de madeira com rodas, 70x33x20cm**



Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2011/03/arthur-bispo-do-rosario-e-reivencia-da.html> Acesso: 10 fev 2015

Nessa obra, a tonalidade pastel sugere o equilíbrio consciente da peça artística e também sustenta a ideia de leveza pretendida para a obra. O ritmo é ditado pela repetição dos mastros do navio, o que contribui para a harmonia dinâmica da obra. Nesse caso, o equilíbrio dinâmico é alcançado pela fina ponderação das forças de cada figura. Nesta e em outras obras da poética das águas de Bispo, o fio narrativo faz-se presente e ao tecer suas memórias opera com esse fio narrativo na perspectiva do flashback.

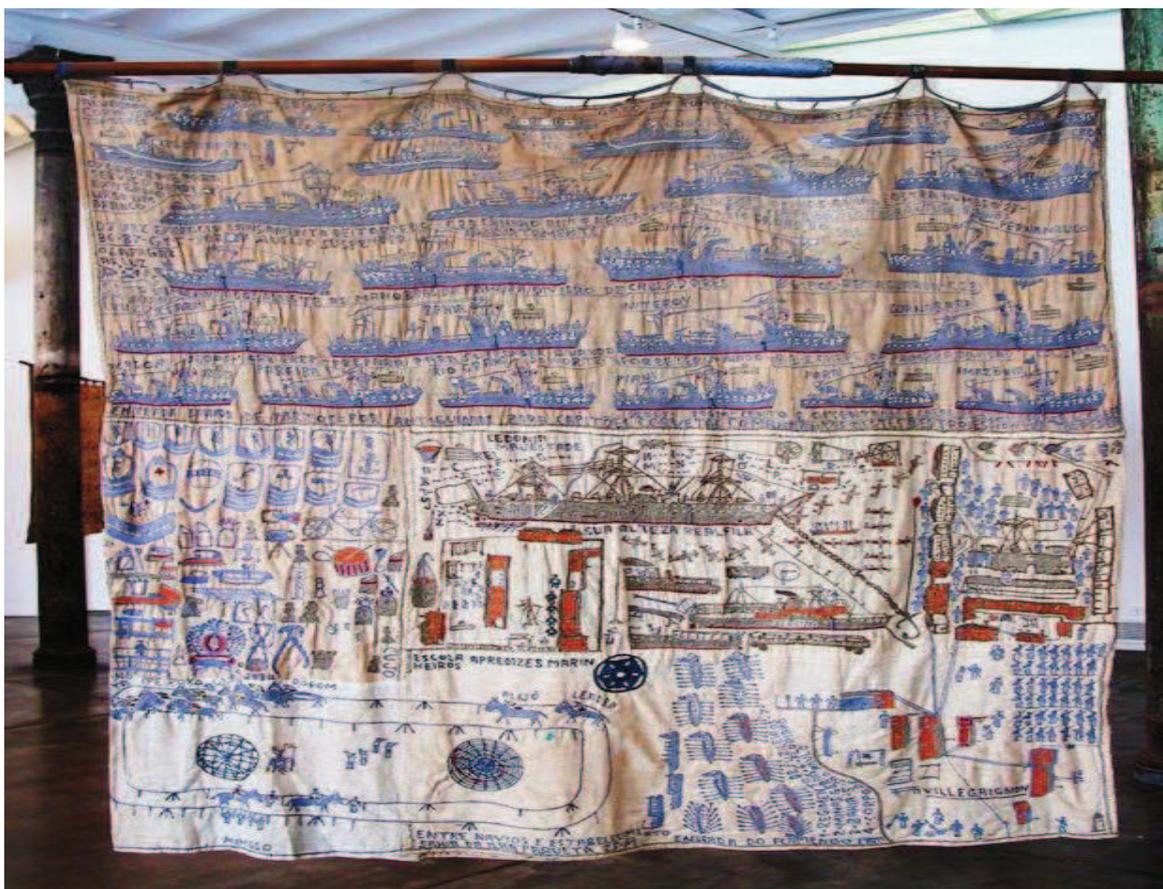
**Figura 33: Obra: "21 veleiros", outra das obras que tem como tema a marinha**



Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2011/03/arthur-bispo-do-rosario-e-reivencao-da.html>Acesso: 10 fev 2015

Nesta peça o equilíbrio dinâmico é mantido, muito embora, o uso de cores quentes contribua para criar um jogo de forças dialetizado pela tensão dessas cores. O dinamismo da imagem carregado de tensão em decorrência das cores utilizadas, contrasta com o equilíbrio que se percebe em várias obras de Bispo, como se vê na imagem 32.

Figura 34: Estandarte com o tema: Marinha



Fonte: [www.proa.org](http://www.proa.org). Acesso a 10 de fev 2015

Na peça acima, percebe-se dois planos de expressão. O primeiro, na parte superior, é composto por uma série de embarcações organizadas simetricamente, originando o equilíbrio estático na composição. Na parte inferior da peça, tem-se a ilusão de que os objetos superpostos tendem a diminuir de tamanho, o que torna a sintaxe narrativa da obra destoante quando se compara a primeira e a segunda partes. A sensação de estabilidade oferecida pela parte superior da peça é quebrada na parte inferior, ainda que essa também apresente simetria e ambas guardem uma forte afinidade temática.

Essa afinidade manifesta-se na sugestão do elemento água, fortemente simbólico e que, de acordo Chevalier e Gheerbrant (2002, p.121), a “barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos”. Ainda para os autores (Idem, p. 632), outro elemento simbólico relacionado é a nave; para eles:

A nave evoca a ideia de força e de seguranças numa travessia difícil. O símbolo é aplicável tanto á navegação espacial quanto à marítima. A nave é como um astro que gira em torno de um centro, a terra, e dirigida pelo homem. É a imagem da vida, cujo centro e direção cabem ao homem escolher. Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 632)

Conforme se vê, em Bispo do Rosário, o elemento simbólico ligado à navegação tanto se relaciona com o memorialismo expresso em suas obras quanto ao imaginário do artista, visto que incorpora o próprio imaginário coletivo e suas representações. Em *A História da Loucura*, Foucault refere-se à Nau dos Loucos, (1978, p. 13) “Estranho barco que desliza ao longo dos calmos rios da Renânia e dos canais flamengos”. Para o Autor, *Narrenschiff* foi o nome dado à Nau dos Loucos, porém outras naus também existiam no imaginário popular, dentre elas, a *Symphorien Champier*, Nau dos Príncipes e das Batalhas da Nobreza em 1502, *Nau das Damas Virtuosas* em 1503, *Nau da Saúde* e outras presentes na história e na literatura. Para Foucault (Idem, p. 13):

Mas de todas essas naves romanescas ou satíricas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixava-se que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos. Esse costume era frequente particularmente na Alemanha: em Nuremberg, durante a primeira metade do século XV, registrou-se a presença de 62 loucos, 31 dos quais foram escorraçados. Nos cinquenta anos que se seguiram, têm-se vestígios ainda de 21 partidas obrigatórias, tratando-se aqui apenas de loucos detidos pelas autoridades municipais Foucault (Idem, p. 13)

Assim, o inconsciente simbólico é resgatado na perspectiva memorialista do artista que materializa, por meio das naves ou barcos uma poética das águas ou uma micropoética dentro de sua poética maior: a Teopoética. O fértil imaginário de Bispo e a forma como selecionava os objetos para construir seu “mundo artístico”, bem como a disponibilidade da matéria-prima, definiam o tipo de poética a ser criada por ele.

Dentre outras coisas, está a festa de Dia de reis, que se comemora a seis de janeiro. Essa celebração também é tradição em Japaratuba, terra onde nasceu Arthur Bispo. A festa de Reis ou Folia de Reis é de origem portuguesa e católica ligada à comemoração do Natal e nascimento de Cristo. Segundo Dantas (2009, p. 19) em descrição sobre o festejo e sua manifestação em Japaratuba:

Entre os festejos do nascimento de Cristo, o Dia de Reis, comemorado em seis de janeiro, era a festa mais esperada. Nela, o grande momento era o coroamento de um rei e uma rainha negros, que se apresentavam vestidos em mantos majestosamente bordados e com toda a exuberância que caracteriza tais personagens. Eram, ainda, apresentados folguedos populares: o cucumbi, que homenageava Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, e a chegada, que representava barcos e naus de guerra, marujos, grumetes e toda a hierarquia da marinha com o fim de contar as batalhas travadas entre cristãos e mouros. Dantas (2009, p. 19)

A Chegança continua a vigorar no nordeste, nos estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Rio Grande do Norte e Ceará, está diretamente ligada ao tema náutico. Há a crença de que *A Chegança* resulta de uma promessa feita por tripulantes de uma embarcação que durante uma viagem enfrentou forte tempestade, recorreram à Virgem do Rosário e por sua intercessão foram milagrosamente salvos. Como são perceptíveis, as representações ligadas ao elemento água, naus e embarcações são frequentes na obra de Bispo do Rosário.

Os **filósofos** pré-socráticos aludiam à **arché ou arqué** como um elemento de origem, um princípio que deveria estar presente em todos os momentos da existência de todas as coisas; desde o início, percurso de desenvolvimento e no fim de tudo. Este princípio é o que torna possível o vir a ser, ou o devir. Esse elemento, a água, torna-se a *arché* da poética das águas em Bispo. Para Foucault (1972, p.16):

Mas a isso a água acrescenta a massa obscura de seus próprios valores: ela leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica. Além do mais, a navegação entrega o homem à incerteza da sorte: nela, cada um é confiado a seu próprio destino, todo embarque é, potencialmente, o último. É para o outro mundo que parte o louco em sua barca louca; é do outro mundo que ele chega quando desembarca. Esta navegação do louco é simultaneamente a divisão rigorosa e a Passagem absoluta. Foucault (1972, p.16)

Bispo do Rosário, imbuído de reconstruir o mundo, vale-se da arché como um princípio de reparação, a nau não conduz o louco a outro destino, ela devolve, por meio da água, o homem a si mesmo e assim, a loucura passa a ser a própria arché do homem Bispo do Rosário, o fático entre ele e o mundo que constrói.

Ainda na propositura da Folia de Reis e apresentando o próximo elemento do inventário de Bispo, considerado pelos críticos e estudiosos de arte como o mais importante trabalho do autor, tem-se *O Manto da Apresentação*, que, como se sabe, também era usado similarmente para vestimenta do rei e rainha negros, na coroação

da Folia de Reis. Bispo deveria vestir o Manto, bordado por ele, no dia do Juízo Final; uma vez vestido com o Manto, Bispo pretendia marcar a passagem de Deus na Terra.

**Figura 35: Manto da Apresentação, face externa, costas, bordado sobre tecido (cobertor avermelhado do hospício) com superposição de cordas de cortina**



Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2011/03/arthur-bispo-do-rosario-e-reivencao-da.html>Acesso: 10 fev 2015

**Figura 36: Manto da Apresentação, face externa, costas**



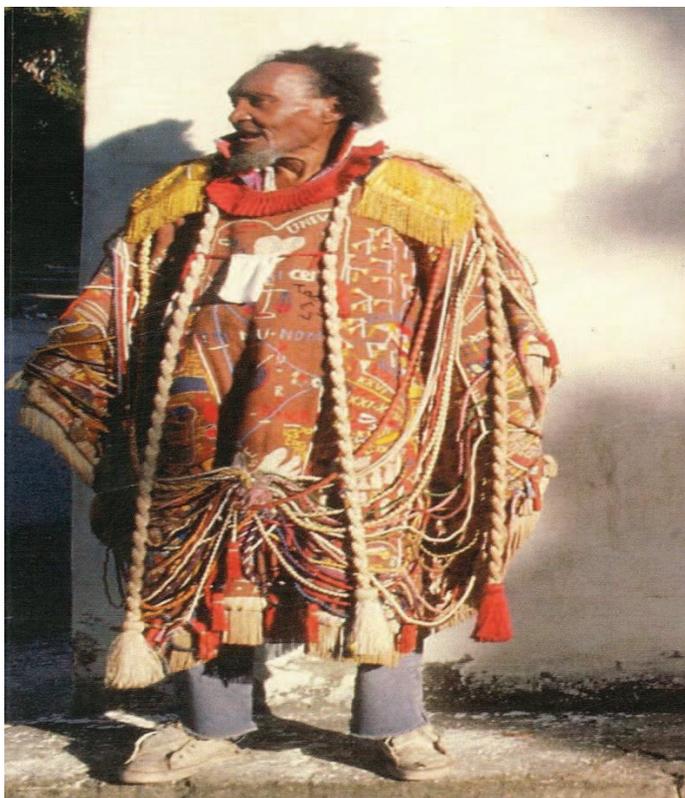
Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2011/03/arthur-bispo-do-rosario-e-reivencao-da.html>Acesso: 10 fev 2015

**Figura 37: Manto da Apresentação, face interna, nomes bordados em linha azul, extraída dos uniformes usados no manicômio**



Fonte: [jornalggn.com.br](http://jornalggn.com.br). Acesso a 10 de fev 2015

**Figura 38: Bispo vestido com O Manto da Apresentação**



Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2011/03/arthur-bispo-do-rosario-e-reivencao-da.html> Acesso: 10 fev 2015

O *Manto da apresentação* é uma espécie de mortalha sagrada que Bispo passou toda sua vida bordando para vestir na data da sua “passagem”, o que não chegou a acontecer, pois, por ocasião de sua morte, sua obra já chamara a atenção de estudiosos e o Manto, por sua vez, tornou-se obra referencial para as artes plásticas brasileiras e foi tombado pelo serviço de patrimônio estadual, junto às demais peças de Jacarepaguá.

Essa indumentária que Bispo executou durante boa parte de sua vida de interno, traz *inúmeros* elementos simbólicos bordados como minúsculos registros, “representações” dos mais variados objetos: tabuleiro de xadrez, dado, mesa de sinuca, avião, números, palavras, nomes de pessoas, em sua maioria mulheres, as quais ascenderiam aos céus no Dia do Juízo. Bispo utilizou a mesma técnica de bordados nos estandartes, lençóis e cobertores, obras que ele bordou à mão, utilizando-se das linhas azuis dos uniformes, o que faz com que o azul se destaque nesses panos estampados com navios, bandeiras e palavras e em suas peças denominadas ORFAS.

A imagem 37 é o avesso do manto, o lado interno dele e como se vê, há uma série de inscrições. Como na história de Sherazade, Bispo tem intermináveis narrativas para contar por meio de seus bordados e artes, costura o núcleo narrativo, projeta o espaço desse espaço narrativo no devir, arremata com os personagens e torna-se o grande narrador, a grande deidade da narrativa que cria. Na imagem 38, percebe-se vários cordões arrematados no centro do manto, na parte da frente. Os cordões estão a proteger a narrativa que se descortina em todo o manto, tanto internamente como externamente, funcionam como uma espécie de coda, é o mecanismo funcional que faz com que a perspectiva da narrativa, verbal ou não verbal, volte ao momento presente.

Outro aspecto no Manto da Representação que chama a atenção é o equilíbrio das cores na parte interna desse, em que se percebe a cor branca para o suporte e azul para os bordados. Ainda na parte interna, os nomes se organizam como em capítulos, colocados linearmente, perfazem o círculo narrativo a que pertencem, numa organização perceptível na linguagem escrita, enquanto na parte externa, percebe-se a narrativa com marcas de oralidade pela forma como os desenhos são apresentados, sem uma ordem aparentemente linear, mas com requintes de acabamento e presença de simetria em vários desenhos.

Em Dicionário *de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (2002, p.588/589), sobre o referente Manto e Capa, os autores tecem as seguintes considerações para esses elementos simbólicos em diferentes culturas. Para eles, o manto faz parte de atributos reais dos deuses da Irlanda, é também amuleto para invisibilidade frente a perigos, pode ainda metamorfosear o homem que o usar, dando a esse a forma e o rosto que desejar. Nos rituais cristãos, ao fazerem votos de pertencimento à vida religiosa, o monge ou monja, vestem-se com um manto simbolizando o momento de retirada do mundo para dentro de si e para junto de Deus e a aos instintos e coisas mundanas.

Enquanto símbolo, ainda na perspectiva dos autores mencionados, “A morte é o aspecto perecível e destrutível da existência”. (p. 621). Para Arthur Bispo a morte era o momento do encontro definitivo, do fim da exclusão e da doença mental, do fim da segregação, era o momento do encontro com a onipotência. “É também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou Paraísos (Idem, p. 621)”. Bispo reveste esse mistério, esse rito de iniciação e de liberação de forças e de ascensão do espírito. Esse revestimento se dá com a tessitura de sua mortalha sagrada, o que nos remete a arquétipos presentes na Literatura universal.

De acordo com o mito grego registrado na *Odisseia* de Homero, após um ano de casado, Odisseu deixa Penélope e parte para a guerra de Troia. Passa-se vinte anos e sem notícias do marido, Penélope passa a ser assediada por novos pretendentes, e assume o compromisso de escolher um novo marido quando terminasse de tecer uma mortalha para o pai de Odisseu. Assim se procedia, e durante o dia, aos olhos de todos, ela tecia; durante a noite, solitária, desmanchava o que havia tecido, na tentativa de enganar o tempo e iludir seus pretendentes, enquanto aguardava a volta do seu esposo.

Bispo, à semelhança de Penélope no ato de tecer, ao confeccionar o Manto da Apresentação, fabricava sua própria mortalha, ou o centro móvel do seu mundo. De posse dessa indumentária sagrada, ele não caminhava para o espaço sagrado, ele era o próprio espaço, uma vez que se professava Cristo, O Filho de Deus.

Embora Bispo não tenha usado o manto da Apresentação na “passagem” como pretendia, ele recebeu de seus conterrâneos uma lápide, em Japarutuba, onde se encontram seus restos mortais. Sobre a lápide há uma escultura de Bispo do Rosário, corpo inteiro, em que ele está trajado com o *Manto da Apresentação*. A

escultura está sobre uma base decorada com mosaicos de cacos cerâmicos, conforme se vê na imagem abaixo:

**Figura 39: Lápide de Bispo em Japaratuba**



Fonte: [mosaicodobrasil.tripod.com](http://mosaicodobrasil.tripod.com). Acesso a 10 de fev 2015

Na ânsia de reunir um exemplar das coisas existentes no mundo, ele resgata representações simbólicas que constroem poéticas inusitadas. Bispo reúne exemplares para reconstruir um novo reino e nessa perspectiva, custodia uma poética apocalíptica. Ao confeccionar fardões, semblantes, japonas, conforme figura abaixo, instaura uma poética das roupas. Na imagem abaixo, mais uma vez, faz-se presente o colecionismo, técnica que é usada como uma compulsão por Bispo, esse fenômeno além de mostrar impulsos interiores que o levaram a colecionar peças e objetos que haviam a sua disposição, tornou-se a marca deste artista.

A técnica do colecionismo, dá-se tanto nos objetos quanto nos suportes e nas próprias peças. Nos objetos, pode se observar a técnica colecionista bastante presente nas assemblages, essas, marcadas pela repetição de elementos. Já em termos de suporte, percebe-se tal técnica nos fardões, e, com relação às obras, têm-

se o colecionismo nos veleiros, o que deixa bem visível a contemporaneidade de Bispo do Rosário e o reforço consciente do uso desse recurso. Assim, a forma como ele trabalhou os elementos e os suportes utilizados, dão ênfase à natureza contemporânea da obra desse artista, o que se manifesta também, na harmonia apresentada no conjunto das peças.

**Figura 40: Fardões bordados**



Fonte: andyrodriquesartworld.blogspot.com. Acesso em 10 fev 2015

Já a poética da memória da infância, é bem expressiva, nas obras que se vê nas seguintes imagens em que são representados elementos ligados ao universo infantil e lúdico que certamente fizeram parte da infância de Bispo:

**Figura 41: “Carrossel”, madeira, tecido, cordas e cavalinhos em Orfa**



Fonte: Dantas (2009, p. 149)

A poética apocalíptica fica representada pelos fichários que contêm o nome dos escolhidos para o novo reino, conforme figuras 31 e 32. O que converge todas as obras para a ideia de Teopoética é o fato de toda a criação do autor estar a serviço de uma ideia religiosa na perspectiva dele, ideia essa mediada por uma visão apocalíptica do mundo e mediada também, pela memória, que, no caso, é determinante para a criação das obras, uma vez que deixa registros incontestáveis da vida do autor.

Assim, conforme se mencionou a perspectiva holográfica, a teopoética se constitui como a própria holografia em Bispo, por meio da qual é possível perceber, metonimicamente, as poéticas menores que compõem a obra de Bispo do Rosário, obra construída a partir de ruínas que desafiam qualquer concepção de arte, mesmo moderna. Como um mundo a ser explorado, a poética de Bispo do Rosário, seja na concepção macro ou micro, conforme se explicitou, constitui-se como um mundo a ser descoberto e interpretado. Não se esgota em uma única perspectiva de interpretação, ainda que holográfica, antes, oferece materialidade para novas interpretações.

No documentário elaborado por ocasião da 30ª Bienal de Arte de São Paulo, as opiniões de artistas, críticos de arte e jornalistas são diversas e convergentes no que diz respeito à obra de Bispo do Rosário. Para Oscar D'Ambrósio, crítico de arte, “Quando se pensa em Bispo do Rosário, duas visões são complementares a de louco e a de gênio”, visões essas que dividem opiniões, na concepção do crítico. Já para o artista plástico Valdir Rocha:

Bispo do Rosário era um organizador do caos, como esquizofrênico juntou uma série de materiais que, isoladamente, não podem ser vistos como arte, mas que no contexto, permite uma leitura artística ao emparelhar-se à arte contemporânea, ainda que em um nível inconsciente, diferentemente dos artistas em potencial.

O crítico Jorge Anthonio e Silva, no mesmo documentário, refere-se a Bispo do Rosário como um “Artista *Stricto Sensu*, isso com base nos ganhos que as vanguardas revolucionárias, do século XX, produziram como uma refacção da linguagem artística”; para o autor a arte baseada na mimese desconstrói-se e torna-se a mais pura abstração e nesse quadro, o que conta é a ideia, não é o objeto e nem o quadro, não é a base material e na esteira da obra enquanto conceito, a obra de Bispo do Rosário torna-se uma revelação da arte contemporânea.

Omar Fernandes, pesquisador e cineasta, também problematiza a questão de a obra de Bispo ser ou não arte. Para ele, o fato de Bispo ser esquizofrênico ou desorganizado conforme a opinião de alguns críticos, não o torna incapaz de produzir objetos que ganhem o status de arte, o que é convalidado por Nise da Silveira e Carl Jung. Gostar ou não, para o pesquisador, é uma questão de afinidade artística. A artista e escritora Marta Dantas vê a obra de Bispo como uma releitura de um real, para ela, a obra deve ser vista e analisada a partir de outra realidade, de outro real, no caso, do hiper-real.

José Henrique Fabre Rolim, crítico de arte, diz ser Bispo do Rosário a grande revelação da Bienal, pois possui uma linha vanguardista que captou surrealismo e arte bruta, o que o torna atemporal e somente o tempo o definirá. Para Claudio Willer, poeta e ensaísta:

Bispo do Rosário poderia ser um místico, num determinado período histórico e reconhecido e perseguido como tal, assim como foi com muitos místicos em períodos de inquisição. Também poderia, numa sociedade comunitária, tribal ser um Xamã, um Sacerdote, um intermediário na comunicação entre aqui e uma realidade verdadeira.

Ainda, segundo o ensaísta, há um traço de loucura comunitária que une artistas, poetas, profetas e santos. Retomando Jorge Anthonio e Silva, segundo o crítico, a obra contemporânea para ser considerada obra de arte deve “possuir um sentido e uma intencionalidade e Bispo possui essa intencionalidade que é a de superar todos os interditos do inconsciente e jorros sobre a razão” e adverte, “Cuidado, nem tudo o que é contemporâneo é arte”. Ferreira Gullar, poeta brasileiro, diz ser “Bispo do Rosário um artista de uma originalidade indiscutível, cria obras variadas, mantos, bordados, enfim compôs uma obra deslumbrante”.

Juliana Motta, psicanalista e professora, diz que “Bispo faz um inventário delirante desdobrado em várias linguagens como escrita, objetos, assemblages, e que mostra como o delírio se inscreve numa cultura que reconhece esse delírio como algo seu”. Para a psicanalista, tem-se em Bispo, a partir da reunião de sua obra, uma linha tênue do que seria o delírio e as artes, ou seja, não há delimitação para esses universos. Para finalizar o documentário, Claudio Willer cita excerto de Antonin Artaud, sobre a loucura e a loucura coletiva:

E o que é um autêntico louco?

É um homem que preferiu ficar louco, no sentido socialmente aceito, em vez de trair uma determinada ideia superior de honra humana.

Assim, a sociedade mandou estrangular nos seus manicômios todos aqueles dos quais queria desembaraçar-se ou defender-se porque se recusavam a ser seus cúmplices em algumas imensas sujeiras. Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis.

Nesse caso, a reclusão não é sua única arma e a conspiração dos homens tem outros meios para triunfar sobre as vontades que deseja esmagar. Além dos feitiços menores dos bruxos de aldeia, há as grandes sessões de enfeitamento global das quais participa, periodicamente, a consciência em pânico.

Com Bispo e nas reminiscências das vanguardas, a arte explodiu em novos conceitos. A partir do manicômio, Bispo incorpora e ressignifica arquétipos, lugar do nada, do isolamento, da exclusão, torna-se o berço de iminências poéticas. Bispo suaviza o mistério da morte, representa esse mistério em suas poéticas e não demonstra medo nessa espera, como o faz pessoas comuns em suas crenças religiosas. Capta o evitado, a inesperada das gentes, de forma simbólica e mitiga a existência e a proximidade dessa, bem como mitiga sua própria existência.

Em 1989, encontra-se definitivamente com a morte. Ela o encontra na Colônia Juliano Moreira para onde ele havia regressado em 1964. No ano de sua morte, ou de seu encontro com Deus, é fundada a Associação dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, que visa à preservação da obra de Bispo, tombada em 1992 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural – Inepac. Sua produção está reunida no Museu Bispo do Rosário, denominado anteriormente Museu Nise da Silveira, localizado na antiga Colônia Juliano Moreira.

Uma vez envolvido pelo que estabeleceria a conexão definitiva entre o sagrado e o profano, ele se sacraliza no mundo artístico. São exposições, documentários, filmes, pesquisas que registram a imortalidade da mente criadora de Bispo do Rosário. No ano de 1995, com uma vasta seleção de peças, Bispo representa o Brasil na Bienal de Veneza e a partir de então, obtém reconhecimento internacional. Sua obra torna-se uma das referências da arte produzida no Brasil em fins do século XX.

## 2.5 O FIO NARRATIVO – A RAPSÓDIA EM BISPO DO ROSÁRIO

Não se pode dizer que Bispo do Rosário tenha passado mil e uma noites na Colônia, a estada dele lá, entre idas e vindas, durou cerca de 50 anos. Porém, nesse tempo, Bispo do Rosário dava corpo a sua narrativa visual e concomitantemente construía sua identidade individual. Considerando que o indivíduo só pode construir um sentido de si próprio como pessoa, com qualidades e capacidades, por meio do discurso, Bispo constrói seu discurso por meio da arte e também se constrói. Destarte, por meio da tessitura construída por ele é possível evidenciar a presença de processos narrativos de natureza rapsódica.

Considera-se como rapsódia uma justaposição, de pequenas histórias nascidas de melodias populares e de temas conhecidos ou de inspiração folclórica. Por meio das inúmeras peças construídas por Bispo, tem-se uma infinidade de histórias que se aglutinam e dão corpo à grande narrativa que é sua obra, a sua teodiceia. Assim, a obra é uma espécie de cruzamento em que fragmentações e reelaborações criam espaços de saberes, unindo memórias e histórias para revelar experiências em torno de uma experiência simbólica.

Dessa forma, várias camadas de informações provenientes da oralidade e das imagens apreendidas por Bispo, no curso de sua vida, foram sobrepostas e interagiram na composição de toda sua obra, e, a partir de então, propiciaram a construção de sentidos que ora se fazem analisar.

Ainda, as rapsódias caracterizam-se por serem unilaterais em termos de movimento, mas podem se construir a partir de variações de tema, intensidade, tonalidade, sem necessidade de seguir uma estrutura pré-definida. O que sustenta a natureza da rapsódia, além de essa nascer de elementos populares, é sua forma mais livre, uma vez que não há necessidade de repetir os temas, pode-se criar novas figurativizações, ao sabor da inspiração, como acontece na obra de Bispo do Rosário.

Como se mencionou o caráter holográfico da obra de Bispo, essa faceta também é bem perceptível na unidade narrativa da obra. Sabe-se que a quarta dimensão é a duração ou o tempo e tal dimensão é a linha que leva cada ser quadrimensional do começo ao final da existência. Na produção artística de Bispo, essa dimensão é trilhada a partir do momento em que ele tem o surto, em 1938, e é percorrida durante a produção de seu arsenal artístico. A culminância dessa

dimensão se dá na obra *O Manto da representação*, com o qual, Bispo acreditava que vivenciaria sua epifania.

Essa ligação, entre a história de Bispo antes do surto e a produção de seu manto, dá-se por meio de uma conexão que configura a primeira dimensão de sua existência artística. O ponto inicial é o mote a partir do qual a obra é construída. Esse mote, o “Bóson de Higgs” de Bispo, como bem se sabe, é a reconstrução do mundo via minimalismo que se estrutura ao ganhar as dimensões subsequentes. Via narrativa, tem-se no primeiro plano a situação inicial, a apresentação da proposta narrativa, ou o pacto de leitura com o apreciador, crítico ou simples leitor da história contada. Temporalmente, isso acontece em 1938.

A segunda dimensão ou a bidimensionalidade de um objeto correspondente aos conceitos de largura e comprimento por possuir dois eixos. Na rapsódia de Bispo, a bidimensionalidade faz-se presente tanto no plano narrativo, quando esse abarca temas sem muita continuidade quanto no plano da circunscrição das personagens. Bem se sabe, que as pessoas escolhidas por ele para estarem presentes no dia do Juízo Final, são pessoas por quem Bispo possuía admiração e respeito e vão desde pessoas do dia a dia, na casa dos Leoni, quanto de figuras como misses ou mesmo pessoas que frequentaram a Colônia. Sendo assim, essas personagens que desfilaram pela vida de Bispo se inscrevem em planos diferentes em sua obra, são tanto bidimensionais quanto tridimensionais, dada a importância dessas, no plano real, para a vida de Bispo.

A partir do momento em que o artista cria compulsivamente sua obra e os temas são inseridos, como é o caso das histórias navais de Bispo, percebe-se a presença mais profunda da narrativa e de seus compostos e elementos. A terceira dimensão é o espaço e para um objeto ou mesmo para uma narrativa como é o caso, isso significa ganhar profundidade e se tornar tridimensional, ou seja, possuir três valores numéricos que o situem enquanto largura, comprimento e profundidade.

Essa profundidade é alcançada nos temas, como é o caso da poética das águas, da própria poética de recomposição das inutilidades e da forma como ele ressignifica os objetos. A poética apocalíptica de Bispo, os nomes das personagens, o estado infantil do artista, que se manifesta nos carrosséis criados por ele, também ajudam a compor a terceira dimensão da obra.

Sendo a quarta dimensão a duração ou o tempo, como se mostrou, a construção poética do autor manifesta-se na narrativa diacrônica de sua própria

existência e experiência manicomial e estética. Na quarta dimensão, a cada momento, uma série de variáveis define o que se terá, artisticamente, no instante seguinte. As variáveis eram as constantes vozes que a cada dia imperavam sobre o que seria criado, e, às quais, Bispo obedecia. Assim, a partir do imperativo para criar, o artista abria-se em inusitadas poéticas dentro de sua perspectiva teopoética.

Nessa experiência, os personagens surgem e desaparecem da vida de Bispo e de sua obra, mas se entrelaçam como uma rede, no conjunto dos acontecimentos registrados. Nesses registros, as mulheres ganham destaque como é o caso de Rosângela Maria, a estagiária de Psicologia e por quem o artista tinha grande afeição. Nas misses, o artista tinha imagens de moças castas e belas, as favoritas dele, que passava a conhecê-las por meio dos anúncios dos concursos que chegavam até ele pelas publicações em jornais e revistas.

Os elementos da rapsódia de Bispo são fenômenos e tornam-se espaço investigativo para a compreensão da obra dele. As assemblages, as ORFAS, os navios, os carrosséis, as caixas com nomes dos eleitos, diferentes desenhos, cores e texturas permitem construir e significar num contexto relacional percepções e novas significações sobre os temas levantados.

Nesta perspectiva, Bispo constrói sua narrativa, por uma escrita em camadas, em que mistura textos verbais e imagens, amplia seu universo estético e aglutina a experiência acumulada por seus diferentes papéis, como homem, alienado e artista.

### **3 DESCARTES E ARTES: SOBRE TEMÁTICAS, TÉCNICAS, RESÍDUOS NAS IMINÊNCIAS POÉTICAS DE BARROS E BISPO.**

Ao se tomar como contexto a sociedade do consumo para se pensar em uma poética feita a partir de resíduos, é possível que não se tenha em mente, em um primeiro momento, como o lixo pode se transformar em matéria-prima para o objeto artístico.

Poder-se-ia pensar em uma gestão de resíduos ou mesmo em uma arte denominada de arte sustentável, porém o fenômeno que se manifesta por meio dos artistas Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário ultrapassa essa perspectiva.

Desaparece a memória que a matéria-prima, transformada em arte, possuiu um dia. O Objeto transcende a memória do próprio objeto, isso porque cada um dos artistas buscou uma poética própria para os elementos dados como descarte pela sociedade do consumo. Circunscritos na arte pós-moderna, fazem-se iminências poéticas em um tempo para o qual a própria crítica literária ainda não definiu, necessariamente, convergências artísticas, fato que não separa os artistas em suas respectivas poéticas feitas a partir de sobras ou insignificâncias.

Arthur Bispo nasceu em 1909 e Manoel de Barros em 1916, este como conhecedor do projeto estético que trazia consigo, era ciente do que desejava e produzia, uma poética que buscava ressignificar o banal, a sobra, a linguagem. Barros assim analisa o artista Bispo do Rosário (2001, p. 83):

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra é ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões de Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bispo do Rosário acreditava em nada e em Deus. Barros (2001, p. 83)

Acreditar em nada é acreditar em uma linguagem que pronuncia o indizível, é expressar-se por vozes inaudíveis àqueles destituídos de senso artístico e estético. Bispo não tinha condições mentais para devolver àquele com quem compartilhava afinidades artísticas, Manoel de Barros, uma avaliação pessoal da obra deste.

Vale mencionar que enquanto Manoel de Barros construía uma obra artística, Bispo do Rosário construía uma história, sua própria história pela margem e

a partir da margem da sociedade em que vivia, ambos se apresentam como contrapontos de excessos.

Os objetos com os quais esses dois artistas construíram sua arte se desautomatizam, abandonam suas funções utilitárias e ganham corpo em uma poética desafiadora para a sociedade do consumo, para isso, os dois artistas promovem o deslocamento dos objetos de um contexto a outro e confere-lhes estatuto artístico.

*Roquetin*, protagonista do romance *A Náusea* de Jean-Paul Sartre incomodado com o paroxismo presente no mundo, assim se expressa no romance:

Parecia-me que o objeto era como que dotado de paixão, ou que ele podia pelo menos, ter vida própria, sair da passividade de seu uso para adquirir uma espécie de autonomia e talvez até vingarse de um sujeito demasiado seguro de dominá-lo.

Os objetos foram sempre considerados um universo inerte e mudo, do qual dispomos a pretexto de que fomos nós que o produzimos. Mas, a meu ver, esse mesmo universo tem algo a dizer, algo que ultrapassa seu uso. Ele entrava no reino do signo, em que nada se passa de maneira tão simples, porque o signo é sempre o eclipse da coisa. (Roquetin apud BAUDRILLARD, 2001, p. 10-11)

De inertes e mudos, os objetos aprendem a linguagem da expressão artística nos autores mencionados. Possuem discurso e interação com a arte nascida da decomposição clássica. Para isso é preciso fazer tais objetos pegarem delírio como bem o disse Manoel de Barros, ou ainda, sofrer “*decomposição lírica até o mato/ sair na voz.*” (1993, p. 17). Para Burrowes:

Manoel de Barros se une ao trabalho de Rosário pela idêntica compulsão cartorial, arqueológica, de colecionar o refugio do cotidiano. O que um postula na literatura, o outro executa nas artes plásticas. Montam uma espécie de arquivo do desperdício, supervalorizando o que é menosprezado pelo mercado (BURROWES, 1999, p.13)

Bem se sabe que a arqueologia, dentre outras coisas, volta-se para os estudos de Cultura Material, e seu objeto de estudos, nesse campo, são os artefatos produzidos pelo e para o homem. A arqueologia manifesta em Barros e Bispo revela não somente o que é inútil ou suas respectivas poéticas, mas constitui-se como arquivo de um devir artístico, verdadeira estrutura semiótica e simbólica da sociedade moderna, a partir de espaços distintos: o pantanal e o manicômio.

O objeto é signo, a arte de Bispo e Barros é símbolo. Transformado em símbolo, o signo de que se reveste o objeto se desgramaticaliza e torna-se sujeito, memória, história, imaginação simbólica, constrói uma sintaxe própria. Para Netto *et al*: (2013, p. 8) “Da questão do objeto (ou da materialidade) emergem oposições que colocam, de um lado, o material (a coisa, o objeto) e, de outro, o imaterial (a palavra, o sujeito)”.

Essa transformação foi vivenciada, primeiramente pela Pop Art, movimento que propunha que a arte do século XX vivenciava uma crise, e, assim, o movimento tomou como discurso em suas obras, a demonstração da natureza massificante da cultura popular capitalista. Como se percebe, os mentores desse grupo estético procuraram fazer uma arte engajada que flertasse com a crítica e voltada para a cultura de massas. Embora, Bispo se utilize do recurso de objetos semelhantes, não há como se comparar entre a Pop Art e a obra de Bispo no que diz respeito à questões ideológicas. Sobre a aproximação entre os dois artistas, Barros e Bispo, Carpi nejar observa:

Manoel de Barros, por sua vez presente em Bispo do Rosário: a manipulação intencional do não criativo, a exposição de utensílios abandonados que atendiam ao bem-estar para agora provocar o mal-estar intelectual. As instalações verbais de Manoel de Barros reconstituem um ambiente de exclusão, mediante a inserção de agrupamentos de objetos que ele julga artísticos. O contexto é mais significativo que o texto. (CARPI NEJAR, 2001, p. 81).

A “força ativa” nesses autores, ou seja sua *energeia*, termo criado por Aristóteles para designar sua teoria da causalidade eficiente, atinge resultados semelhantes, embora partam de princípios dessemelhantes. Barros deseja esvaziar as palavras, buscar seus arquissentidos, os seus dessentidos para atingir a potência do ser em arte; Bispo, por sua vez, mobiliza sua *energeia* para existir-se no que constrói, para fazer um nascedouro da sua condição de sobrevivida.

Agamben (2013, p. 353) diz” também os filósofos, como os poetas, precisam inventar palavras”, isso porque (Idem, 353) “O artista não é mais um *banausos*, um artesão, obrigado a perseguir a sua completude fora de si na obra, mas, como filósofo, como pensador, reivindica o domínio e a titularidade da sua atividade criativa”.

Manoel de Barros e Bispo do Rosário reivindicam essa titularidade ao desinventarem a sintaxe da arte. Barros desnaturaliza o Pantanal em seu idioleto

acriançado, Bispo do Rosário, ao se professar Jesus Cristo e trabalhar sob a ordem do Pai, e embora alienado, não se aliena do mundo que reconstrói, pois imagina que neste mundo ele terá um lugar de destaque como aquele que participará do julgamento dos vivos e dos mortos. Ambos, são máquinas artísticas da modernidade conforme Agamben (2013, p. 357) “A hipótese que gostaria de sugerir é que obra e operação criativa são duas noções complementares que formam com o artista como seu meio o que lhes proponho chamar de máquina artística da modernidade”.

Do submundo do manicômio emerge Bispo do Rosário, do Pântano, emerge Manoel de Barros. Arqueólogos de desutilidades impregnam os objetos de metáforas oriundas de sua imaginação simbólica. Para Durand:

Enquanto a psicanálise e a sociologia se orientaram para uma redução no inconsciente, quer através da interpretação dos sintomas oníricos, quer através da interpretação das sequências mitológicas, Bachelard orienta a sua investigação simultaneamente para o sobreconsciente poético, que se exprime por meio das palavras e das metáforas, e também para o sistema de expressão, mais maleável, menos retórico do que a poesia, que é a fantasia. Fantasia livre ou «fantasia de palavras» do leitor de poemas, pouco importa, desde que nos mantenhamos na claridade de uma consciência desperta aquém das trevas do sonho. Durand (2000, p. 62)

Ainda sobre a ideia de metáfora como expressão artística e imanente do objeto artístico, Frye se manifesta:

Um mundo de símile total, onde tudo fosse tudo o mais, seria um mundo de total monotonia; um mundo de metáfora total, onde tudo é identificado consigo mesmo e com tudo o mais, seria um mundo onde o sujeito e o objeto, a realidade e a organização mental de realidade são a mesma coisa. Esse mundo da metáfora completa é causa formal da poesia (FRYE, 2000, p.270).

Para os autores, a metáfora é o canal pelo qual escorre o objeto poético. O Arqueólogo procura manter viva a memória dos objetos com vista a decodificar a história do homem. Como arqueólogos-artistas, Barros e Bispo subjugam a memória dos objetos pelo canal da metáfora, num viés nacionalizado. Rompem-se as cadeias coesivas da linguagem por meio da manifestação simbólica nos autores Barros e Bispo. Isso porque, segundo Durand (1997, p. 32): “O símbolo não sendo já de natureza linguística deixa de se desenvolver numa só dimensão. As motivações que ordenam os símbolos não apenas já não formam longas cadeias de razões mas nem sequer cadeias”. Nessa ausência de sequência lógica, Barros e Bispo desveem o mundo. Barros:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. (1998, p. 11)

No fragmento de Barros, percebe-se como o signo linguístico movimenta-se para alcançar a terceira dimensão, a profundidade do significado. Em Bispo, o objeto pente, compõe o inventário para uma nova ordem mundial em que sua função também não seja a de pente, Bispo:

**Figura 42: Estandarte**



Fonte: [www.pinterest.com/psoonwon/arthur-bispo-do-rosario/](http://www.pinterest.com/psoonwon/arthur-bispo-do-rosario/) Acesso a 15 de fev 2015

Como se vê na assemblage, os pentes são organizados pela repetição, o que é inerente ao colecionismo. Os pentes, em sua maioria de cor preta, no conjunto, são ultrapassados por cores vibrantes no eixo central da assemblage, organizam-se pelo colecionismo descritivo e simétrico, e os objetos operam como sentinelas de um novo mundo. Essa imagem dos sentinelas é sugerida pelo formato vertical desses objetos, pela ideia de repetição e pela cor escura que fazia-se

presente nos uniformes da marinha. O contraste é bem expressivo, e marca a bipolaridade entre os mundos que Bispo viveu e o que ele se propôs a criar.

Isso porque, o ato de dar significado às coisas é inerente ao homem, é preciso uma predisposição para mudar o paradigma e buscar compreensão sob ângulo inverso, o da desaparência dos significados e consequente rematerialização da ilusão referencial. Em Barros (1998, p.67) tem-se: “O azul me descortina para o dia./ Durmo na beira da cor”. Bispo, em suas ORFAS (objetos recobertos por fio azul), num total de 283, também espregueia pela margem da cor:

**Figura 43: ORFAS**



Fonte: [www.rioecultura.com.br](http://www.rioecultura.com.br). Acesso a 10 fev 2015

As ORFAS caracterizam-se pelo tom quase monocromático em azul, tom esse conseguido pelo desfazer do uniforme da Colônia que lhe era dado como veste. Usava a linha azul desse uniforme para coser e bordar vestes e estandartes, e ao construir o conjunto de ORFAS, bem como o avesso do Manto da representação nessa tonalidade e matéria-prima mencionada, Bispo não só cria a obra de arte como transcende a matéria-prima. Uma vez ressignificada, rompe com o objeto primeiro e transforma-se no objeto artístico. Especificamente, no conjunto apresentado na imagem 43, a temática é bem específica e metaforiza a jardinagem, ou o novo Jardim do Éden.



A obra deixa entrever palavras como veia da face, costelas, pulmão, umbigo, cintura, clavícula, ouvidos, queixo, unhas, pés, pernas, cabelos e etc., como se vê, partes do corpo de um ser humano. Como se falou em homem vitruviano, a imagem, acompanhada das partes na forma verbal, potencializa as *proporções do corpo humano*. Essa imagem, separada da parte verbal por uma linha que a coloca no centro, ao mesmo tempo em que se separa das palavras, evidencia a ruptura do mundo artístico, entre arte clássica e arte de vanguarda, na proporção holográfica em que a parte verbal é metonímia da parte não verbal. Também é possível observar a quebra da regularidade nas partes do corpo pelo nome de um conjunto musical denominado “Os Paralamas do sucesso”, grupo de começou a fazer rock no Brasil na década de 80 e o nome “Severino” que se refere a uma das obras do conjunto musical mencionado.

Assim, entre semelhanças e dessemelhanças o universo artístico de Barros e Bispo se consubstanciam no que diz respeito as suas criações poéticas. Como um menino que se abstém de ver o mundo em sua totalidade, a voz poética de Barros demora-se nas particularidades das coisas, por isso perde o nexos, a coesão, a cadeia linguística, como se vê nos últimos versos do seguinte poema:

A maior riqueza do homem é sua incompletude. Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como sou — eu não aceito. Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc. Perdoai. Mas eu preciso ser Outros. Eu penso renovar o homem usando borboletas. Barros (1998, p. 79)

Essa demora nas particulares também permeia o olhar de Bispo do Rosário que desvincula os objetos representados de um nexos causal ou coesivo e instaura o novo como se vê na assemblage abaixo, em que a repetição é quebrada pela instauração do elemento novo, peneiras e outros acessórios.

**Figura 45: Estandarte**



Fonte: portaldoprofessor.mec.gov.br. Acesso a 15 fev 2015

Em um e em outro artista, os objetos recebem o devaneio do vocabulário. Esse devaneio acompanha o olhar acriançado de Barros e Bispo, e, a imaginação inventiva desses autores persegue a contradição da linguagem por meio da arte. É a *Ilha linguística* de que trata o eu poético de *Retrato do artista quando coisa*: Barros (1998, p. 29) “O lugar onde a gente morava era uma *Ilha/ Linguística*, no jargão dos Dialetólogos (com perdão da má palavra)”.

Esses artistas promovem um “escorrimento lírico” (idem, p. 37) nos objetos que consubstancializam o corpus poético produzido por eles, corpus esse que se presta à gestação da linguagem ressignificada por meio de reutilidades de objetos, para dar nascedouro à criança presente nos autores Barros e Bispo, conforme se verá a seguir.

### **3.1 O ACRIANÇAMENTO: BRINQUEDOS ARTÍSTICOS.**

Eu vi um menino correndo  
Eu vi o tempo

Brincando ao redor do caminho daquele menino.  
Caetano veloso

O brinquedo e o brincar, assim como a memória dessa atividade lúdica são processos que Walter Benjamin analisa no livro *Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação*. Ao abordar o acriançamento nas vozes poéticas de Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário tentaremos fundamentar o olhar acriançado pelo viés que Benjamin emprega ao analisar o olhar infantil frente ao universo imaginativo propiciado pela atividade jocosa. Ainda, tal olhar, será analisado pela natureza nacional da obra produzida por Barros e Bispo. Para o Benjamin (2002):

E a criança também escolhe os seus brinquedos por conta própria, não raramente entre os objetos que os adultos jogaram fora. As crianças “fazem a história a partir do lixo da história”. É o que as aproxima dos “inúteis”, dos “inadaptados” e dos marginalizados. Evidentemente, o mundo dos adultos não se opõe em bloco ao mundo da criança, há os que não sabem e os que sabem dialogar. Quer dizer que ao invés da representação e do eventual sentimentalismo metafórico, o brinquedo fala para a criança a linguagem simples da pura materialidade, do puro prazer dos sentidos. Muito mais próximo da criança que o pedagogo bem-intencionado, lhe são o artista, o colecionador, o mago. Benjamin (2002, p.14).

Ciente desse olhar desutilitário sobre o brinquedo e o ato de brincar, Barros encontra nesse olhar, (1998, p. 13) “As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” a vereda para sua voz poética, uma vez que, o olhar lúdico sobre o mundo da linguagem é encarado pelo eu poético enquanto movimento de libertação, na medida em que esse olhar possibilita-lhe reinventar um mundo para a linguagem e por meio dela, e ainda, criar um diálogo simbólico em sua expressão artística na interação com o mundo.

Bispo e Barros, assim como crianças, desnudam os objetos e deixam o ser desses à mostra, contrariamente ao que se processava diacronicamente no processo industrial. Destarte, a fragmentação que se processa na fabricação de brinquedos com o advento da indústria, altera a percepção sobre o ato de brincar e o próprio brinquedo, uma vez que o olhar passa a ser mediado pelas corporações, o que impossibilita ao fabricante o desnudamento do objeto recreativo. Conforme Benjamin:

Quando, no decorrer do século XVIII, afloraram os impulsos iniciais de uma fabricação especializada, as oficinas chocaram-se por toda parte contra as restrições corporativas. Estas proibiam o marceneiro de pintar ele mesmo as

suas bonequinhas; para a produção de brinquedos de diferentes materiais obrigavam várias manufaturas a dividir entre si os trabalhos mais simples” (BENJAMIN, 2002, p.90).

Barros vai dizer (2013, p. 418) “A gente gostava das palavras quando elas perturbavam o sentido normal das ideias.”, essa perturbação é parte da alma do brinquedo, pois, esse apresenta-se à criança com o desafio interpretativo. Assim, a linguagem em Barros opera com sentido semelhante, propicia uma interação que faz o leitor voltar às origens, na busca pelo sentido, e revela todo o mundo supostamente sonhado pelo leitor quando ainda criança, um mundo ainda não limitado pela cristalização da linguagem, de um só significar da língua, e da perda da infância das palavras, o que equivale ao processo industrial de fabricação dos brinquedos, à perda da magia interpretativa e lúdica necessárias a esse mundo.

Eu queria usar palavras de ave para escrever.  
 Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem nomeação.  
 Ali a gente brincava de brincar com as palavras tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!  
 A Mãe que ouvira a brincadeira falou: Já vem você com as suas visões!  
 Porque formigas nem têm joelhos ajoelháveis e nem há pedras de sacristia por aqui.  
 Isto é traquinagem de sua imaginação.  
 O menino tinha no olhar um silêncio de chão e na sua voz uma candura de Fontes.  
 O Pai achava que a gente queria desver o mundo para encontrar nas palavras novas coisas de ver assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão de uma pedra.  
 Eram novidades que os meninos criavam com as suas palavras.  
 Assim Bernardo emendou nova criação: Eu hoje vi um sapo com olhar de árvore.  
 Então era preciso desver o mundo para sair daquele lugar imensamente e sem lado.  
 A gente queria encontrar imagens de aves abençoadas pela inocência.  
 O que a gente aprendia naquele lugar era só ignorâncias para a gente bem entender a voz das águas e dos caracóis.  
 A gente gostava das palavras quando elas perturbavam o sentido normal das ideias.  
 Porque a gente também sabia que só os absurdos enriquecem a poesia.  
 (BARROS, 2013, p. 417-8.)

No poema apresentado, Barros faz a linguagem tornar-se possível, na medida em que se torna impossível, como se vê nos dois últimos versos, ou seja, quando torna-se absurdo enriquecedor. A brincadeira viabiliza e exige uma aprendizagem social: aprende-se a brincar, assim como aprende-se a brincar com as palavras e dar-lhes roupagens bordadas de ancestralidades como o manto da representação de Bispo. Para Barros (2013, p. 420) “Nossas palavras se juntavam

uma na outra por amor e não por sintaxe” ou ainda (Idem p. 380) “Visão é recurso da imaginação para dar às palavras novas liberdades? Eu bem sabia que a nossa visão é um ato poético do olhar”

Essas liberdades a que alude Barros, só são possíveis pelo acriançamento, pelo retorno a uma possível língua mães, destituída de colonizações e de aculturações, e, ainda, pelo olhar que desvê o mundo, e interage com as significações das palavras em processo de desautomatização dessas. Para Carpi Nejar:

O que Barros parece desejar é exercer a liberdade de animar a matéria, sem sofrer a cobrança de explicá-la. O perfil da criança personifica perfeitamente o papel de revelar a riqueza e as variações das imagens. Ela se resguarda no escudo da ingenuidade. Sua percepção inventiva procura saciar a curiosidade. (CARPI NEJAR, 2001, p. 16)

Sobre o ato de brincar e infantilizar a linguagem, a voz poética de Barros vai dizer “Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria” (2000, p. 71). Sobre essa atividade com as palavras, Carpi Nejar observa: “Sua poética absorve a infância como reduto da espontaneidade. A relação do poeta com as palavras decorre da confecção de brinquedos, com o objetivo de preparar surpresas (2001, p.16).

Benjamim (1987), em *Rua de mão única*, Obras escolhidas II, tece aforismos em que parte de temas pouco convencionais como sonhos pessoais, cartazes, monumentos, praças, galerias, e viabiliza uma filosofia sobre os caminhos da lembrança e do pensamento. Dentre as observações, no tópico “Ampliações”, ele postula a criança em atividades diversas como o ato de ler, sua postura ao chegar atrasada à escola, o ato de petiscar, de esconder, de se portar em parque de diversão, como criança travessa e desordeira. Em *criança Lendo* (Idem, p 37) Benjamim assim percebe o comportamento infantil frente ao processo de leitura:

Dentro dele se entrava com confiança sem limites. Quietude do livro que seduzia mais e mais! Cujo conteúdo nem era tão importante. Pois a leitura caía ainda no tempo em que se inventavam histórias para si próprio na cama. Seus caminhos semicobertos de neve a criança rastreia. Ao ler, ela mantém as orelhas tapadas; seu livro fica sobre a mesa alta demais e uma das mãos fica sempre pousada sobre a folha. Para ela as aventuras do herói são legíveis ainda no redemoinho das letras como figura e mensagem no rodopiar dos flocos. Sua respiração está no ar dos acontecimentos e todas as figuras lhe sopram. Ela está misturada entre as personagens muito mais de perto do que o adulto. É indizivelmente concernida pelo acontecer e

pelas palavras trocadas e, quando se levanta, está totalmente coberta pela neve do lido. (1987, p.37)

A criança, frente ao livro, é embebida numa Via Láctea de possibilidades para a linguagem, ignora os sentidos já apreendidos das palavras, caminha para um lugar em que a verdade não é única e a imaginação não se constitui como mentira, mas como possibilidades. O prazer estético se dá por todas as vias, como afirma a voz poética em Barros (2000, p.11):

Nosso conhecimento não era de estudar em livros./Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos/ Seria um saber primordial?/Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor e não por sintaxe./A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras. Barros (2000, p.11)

Essa apreensão sensorial e, especificamente, o prazer gustativo produzido pelo petisco, são também mencionadas por Benjamim (1987, p.38)

Como se entrega o mel, como se entregam os cachos de passas de Corinto, como até mesmo o arroz se entrega lisonjeiramente à mão. Que apaixonado esse encontro dos dois, que agora enfim escaparam da colher. Grata e selvagem, como uma moça que foi raptada da casa dos pais, a compota de morango se dá a saborear aqui sem pãezinhos e, por assim dizer, sob o livre céu de Deus, e até mesmo a manteiga responde com ternura à ousadia de seu conquistador, que penetrou de assalto em seu quarto de donzela. A mão, Don Juan juvenil, logo penetrou em todas as celas e aposentos, deixando para trás camadas que escorrem e massas que fluem: donzelice que se renova sem queixa. Benjamim (1987, p.38)

Frente a um mundo de possibilidades de aprendizagem via sensorial, o eu lírico em Barros se manifesta (2000, p. 12) “A gente gostava dos sentidos desarticulados como a conversa dos passarinhos no chão a comer pedaços de mosca”. Ou ainda, (idem p. 16) “Eu queria pegar com as mãos no corpo da manhã”. O menino do mato caminha pelas impossibilidades das palavras, buscando sua primeiridade, e as seguridades linguísticas deixam de existir, a criança torna-se um explorador, um descobridor de cavernas linguísticas. Esse menino do mato, já existia no “descomeço do verbo”, lá quando o Brasil se fazia português.

Em atividades de recreação, a criança, pelo olhar de Benjamim, frente aos objetos que coleciona, reveste-os de um olhar sempre novo, o olhar de um alquimista que busca limpar e transformar em ouro a pedra encontrada, abrindo caminho para entender os mistérios do mundo. Assim também se comporta Bispo do Rosário, ao operar com o Colecionismo.

Toda pedra que ela encontra, toda flor colhida e toda borboleta capturada já é para ela o começo de uma coleção e tudo aquilo que possui constitui para ela uma única coleção. Na criança, sua paixão revela o seu verdadeiro rosto, o severo olhar de índio que continua a arder nos antiquários, pesquisadores e bibliômanos, porém com um aspecto turvado e maníaco. Mal entra ela na vida e já é caçador. Caçar os espíritos cujos vestígios fareja nas coisas; entre espíritos e coisas transcorrem-lhe anos, durante os quais o seu campo visual permanece livre de seres humanos. Sucede-lhe como um sonho: ela não conhece nada de permante; tudo lhe acontece, pensa ela, vem ao seu encontro, se passa com ela. BENJAMIM, (1987, p.39)

A criança em Barros convalida as peraltagens a que alude Benjamim, conforme se percebe em Barros (2000, p. 12) “A gente gostava bem das vadiações com as palavras/ do que das prisões gramaticais./ Quando o menino disse que queria passar para as/palavras suas peraltagens até os caracóis apoiaram”. É o caos, a desordem que significa o objeto, a possibilidade do novo a bruxaria linguística. Benjamim (1987):

Ela já conhece na casa todos os esconderijos e retorna para dentro deles como quem volta para uma casa onde se está seguro de encontra tudo como antigamente. Bate-lhe o coração, ela segura a respiração. Aqui ela está encerrada no mundo da matéria. Ele se torna descomunalmente claro para ela, chega-lhe perto sem fala. Assim somente alguém que é enforcado toma consciência do que são corda e madeira. A criança que está atrás da cortina torna-se ela mesma algo ondulante e branco, um fantasma. Benjamim (1987, p. 39)

Nesse *lócus* de observação que é a infância, o eu poético em Barros se metamorfoseia em Bernardo, deseja ter nascido Bernardo em sua forma de lidar com o mundo e a linguagem e expressa essa relação na obra *Menino do Mato*:

Lugar mais bonito de um passarinho ficar é a palavra.  
 Nas minhas palavras ainda vivíamos meninos do mato, um tonto e mim.  
 Eu vivia embaraçado nos meus escombros verbais.  
 O menino caminhava incluso em passarinhos.  
 E uma árvore progredia em ser Bernardo.  
 Ali até santos davam flor nas pedras.  
 Porque todos estávamos abrigados pelas palavras.  
 Usávamos todos uma linguagem de primavera. BARROS (2000, p. 15)

A expressão “a gente”, recorrente na obra *Menino do Mato*, dá sempre o sentido plural e solidário de existir com e em Bernardo. É latente na obra o desejo de desver o mundo, isso é o que possibilita à voz poética habitar a linguagem,

transcendê-la, explorá-la, alquimizá-la, num eterno devir (2000, p. 10) “Então era preciso desver o mundo para sair daquele lugar imensamente e sem lado”.

A criança em Bispo manifesta-se artisticamente quando em 1938, escondido atrás da cortina da loucura, ele rasga o véu do templo e transforma sua existência em poética. Vive o acriançamento, quando, na loucura, cura-se de ser grande e busca uma verdade particular que o move.

A verdade não entra nunca em nenhuma relação, e muito menos em uma relação intencional. O objeto do conhecimento, enquanto determinado pela intencionalidade do conceito, não é a verdade. A verdade é uma essência não intencional, formada por ideias. O procedimento próprio à verdade não é portanto uma intenção voltada para o conhecimento, mas uma absorção total nela, e uma dissolução. A verdade é a morte da intenção. BEMJAMIM, (1984, p. 58).

Para a essência caminha Bispo do Rosário ao desfiar uniformes, e, com os fios extraídos, ele narra estórias para adultos e para crianças. Nessas histórias ganham espaço as brincadeira infantis como pular-corda, gangorra, bola, ciranda-cirandinha e como as crianças de seu tempo andavam de carrossel. O próprio Walter Benjamin explora a possibilidade de a vida humana ser uma constante relação artesanal. Abaixo tem-se uma das obras de Bispo do Rosário que resgata sua memória da infância:

**Figura 46: “Carrossel”, madeira, tecido, cordas e cavalinhos em Orfa, de Bispo do Rosário, ano desconhecido**



Fonte: (Hidalgo, 2011, pg 172)

Benjamim, na obra *Rua de mão única*, também captura o flagrante na criança em estado de êxtase, e suas brincadeiras cotidianas, na giratória da imaginação:

A prancha com os animais prestados gira rente ao chão. Tem a altura em que melhor se sonha voar. Começa a música e num solavanco gira a criança, afastando-se da mãe. Mas, em seguida, nota como ela própria é fiel(...). Na tangente, árvores e nativos formam alas. Então, em um oriente, emerge novamente a mãe. Em seguida, sai da floresta virgem um cimo, tal como a criança já o viu há milênios, tal como o viu pela primeira vez, justamente, no carrossel. Seu animal lhe é dedicado: como um Arion mudo ela viaja sobre seu peixe mudo, um Zeus-touro de madeira rapta-a como Europa imaculada. Há muito o eterno retorno de todas as coisas tornou-se sabedoria de criança e a vida, uma antiquíssima embriaguez de dominação, com a retumbante orquestra, no centro, como tesouro da coroa. (BENJAMIN, 1984, p.38)

Nessa vertigem da criação, Bispo decanta os objetos para apurar-lhes a essência que poderia ser captada pelo olhar infantil. A percepção que a criança tem do brincar é que acaba por ampliar o brinquedo em si. Para a criança, como bem observa Benjamim (1984), “Toda pedra que ela encontra, toda flor colhida e toda borboleta capturada já é para ela o começo de uma coleção e tudo aquilo que possui constitui para ela uma única coleção”, o ajuntamento de objetos realizado por Bispo coincide assim, como para a criança, em desutilitarismo. Ainda para benjamim (2002)

*As crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção (...) Nesses produtos residuais, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso, as crianças formam o seu mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. (Benjamin, 2002, p. 34).*

Na apreensão do imaginário, Bispo captura a memória de si e do outro via linguagem artística, e tal apreensão promove a interação entre linguagem e a brincadeira, articula saberes e conhecimentos e demonstra saberes de um submundo sem fronteiras, um submundo da reutilidade de signos convertidos em símbolos e em poética.

**Figura 47: Bispo do Rosário - Objeto artístico em exposição na 30ª Bienal de Arte Contemporânea, em São Paulo**



Fonte: [peneira-cultural.blogspot.com](http://peneira-cultural.blogspot.com). Acesso a 15 fev 2015

O menino, em Bispo, interage com a linguagem em estado “Bernardo” ao reproduzir um mundo em miniaturas, em minimalismo, técnica utilizada nas artes plásticas, no século XX, após o ápice do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. Uma das estratégias artísticas do minimalismo era a da redução formal e da produção de objetos em série, assim, tal técnica procurava transmitir ao observador uma percepção fenomenológica nova do ambiente em que estivesse inserida.

Na obra, percebe-se que o artista é o guardião de uma certa pureza, pois por meio da linguagem que opera, abre as portas para o espontâneo. As reminiscências da infância de Bispo bem como a captura desses flagrantes e suas respectivas transformações em materialidade artística, presentificam-se em vários de seus trabalhos, é a memória infantil que opera nos veleiros ao dar-lhes estrutura de carrinho de rolimã, conforme se vê:

Figura 48: Coleção: Veleiro



Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.com.br/2011/03/arthur-bispo-do-rosario-e-reivencao-da.html>Acesso: 10 fev 2015

A dois metros do chão, conforme Bispo dizia que estava o artista, Bispo cria sua poética do acriançamento, assim como Barros. Ambos, por meio da experiência mágica com a linguagem propiciada pelo olhar infantil, transformam em arte as imagens e experiências com a linguagem. Nesse ponto, a experiência mágica torna-se ciência, pois desperta o interesse do pesquisador em várias áreas do conhecimento. O interesse por essa poética do acriançamento, certamente prosseguirá em outros pesquisadores, visto que as relações entre linguagem, infância, brinquedo não se esgotam com esse trabalho.

### **3.2 O acriançamento, no quintal do Brasil - possibilidade de um viés nacional para a produção de Barros e Bispo**

Várias foram as tentativas de nacionalizar a arte produzida aqui no Brasil. A primeira delas, deu-se com o Barroco, que apesar de matizar-se com o fenômeno religioso de sua época, buscou nacionalidade artística à proporção que utilizou recursos naturais nas obras artísticas, como é o caso do metal ouro, com que várias igrejas pelo país foram revestidas.

Porém, a maior manifestação dessa busca pela nacionalidade da arte, deu-se no romantismo, especificamente, com o escritor José de Alencar. Como diria Manoel de Barros, Alencar incorpora a linguagem pássaro a seus romances indianistas, embora, haja em tais romances, forte apelo ideológico para a adesão à tese defendida: a de que a cultura nacional está morta, e a portuguesa bastante latente como se vê na metáfora da explosão da casa de D. Mariz, no romance “O Guarani”, do referido Alencar. Essa explosão é a inevitável disseminação dos valores do colonizado sobre o colonizador, em todas as esferas.

Na diacronia literária, o reforço pela nacionalidade vem por mãos dos modernistas, na primeira geração. Mario de Andrade, participante dessa geração, elabora um viés crítico da obra romântica de Alencar e constrói sua rapsódia “Macunaíma – o herói sem nenhum caráter”. Com essa obra, nacionaliza o índio e o faz célula da etnia brasileira. É o *Bernardo* de Mário, que, no quintal brasileiro, procura construir um espaço em que seja possível tecer a história da língua em sua essência, mediada, dentre outras coisas, pelas narrativas míticas.

Pela via do processo histórico da colonização, a língua portuguesa se mesclou na pluralidade étnica e cultural brasileiras e perdeu o dono, ou seja, nem se fala português, nem se fala brasileiro, nem tupi, nem guarani. Essa mestiçagem linguística, uma vez sem referencialidade, favorece a proposta modernista de valorizar a língua falada pelo povo, como fenômeno linguístico de nacionalidade, expressão há muito sonhada pela literatura.

Octavio Paz, em seu livro *O arco e a lira*, afirma que as nações são feitos linguísticos. Isso porque os limites de uma pátria vão até onde a língua nativa é falada. No caso do Brasil, a Língua Portuguesa veio acompanhada de uma cultura de exploração que impôs tal língua como imperativo de dominação.

Entretanto, aqui, essa língua sujou-se, como diz Manoel de Barros, citado por Mia Couto, no vídeo *Vidas em português*, isso, em decorrência da etnia linguística aqui presente. Esse sujar-se, tornou-a rica e também, um retrato antropológico de nossa formação cultural. Em *O Livro das Ignorâncias*, Barros (1998, p. 81), o eu lírico narra parte da infância da língua:

*Caçador, nos barrancos, de rãs entardecidas,  
Sombra-Boa entardece. Caminha sobre estratos de um mar extinto.  
Caminha sobre as conchas dos caracóis da terra. Certa vez encontrou uma  
voz sem boca. Era uma voz pequena e azul. Não tinha boca mesmo.  
"Sonora voz de uma concha", ele disse. Sombra-Boa ainda ouve nestes*

*lugares conversamentos de gaivotas. E passam navios caranguejeiros por ele, carregados de lodo.*

*Sombra-Boa tem hora que entra em pura decomposição lírica: "Aromas de tomilhos dementam cigarras." Conversava em Guató, em Português, e em Pássaro.*

*Me disse em Língua-pássaro: "Anhumas premunem mulheres grávidas, 3 dias antes do inturgescer". Sombra-Boa ainda fala de suas descobertas: "Borboletas de franjas amarelas são fascinadas por dejectos." Foi sempre um ente abençoado a garças. Nascera engrandecido de nadezas. Barros (1998, p. 81)*

A natureza mítica e rapsódica da linguagem de Barros pode ser percebida nos versos "Me disse em Língua-pássaro: "Anhumas premunem/mulheres grávidas, 3 dias antes do inturgescer". A voz pequena e azul fazia-se sonora em sua infância por ainda não estar imbuída de colonizadores. A natureza edênica dessa narrativa, e da linguagem que ela sugere pode ser percebida na simplicidade com que a vida é vivida, em estágio natural e primitivo. Porém, a transformação da linguagem pássaro a que se refere o autor, já se faz sentir nos versos: "Caminha sobre estratos de um mar extinto", ou seja, o referencial linguístico se perde nas camadas da colonização.

Assim, o acriançamento da linguagem é perceptível nos versos "Sombra-Boa tem hora que entra em pura/ decomposição lírica: 'Aromas de tomilhos dementam cigarras. "Conversava em Guató, em Português, e em Pássaro". Conversar em guató significa conversar em uma língua pantaneira e autenticamente brasileira, uma vez que os Guatós, considerados o povo do Pantanal por excelência, ocupavam quase que por completo a região sudoeste do Mato Grosso. Os Guatós podiam ser encontrados nas ilhas e ao longo das margens do rio Paraguai, além de outras localidades e sua presença em território brasileiro remonta ao século XVI por viajantes e cronistas.

*Consciente* do bioma linguístico que é o Brasil, Manoel de Barros opera com o acriançamento da linguagem na perspectiva de uma língua nacional, é na infância, antes da colonização que encontra-se a linguagem em "descomeço de verbo", por isso "Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor e não por sintaxe" (2000, p. 11). É o amor à Terra, à pátria que constrói o idioma e não a sintaxe mercantil em que esse idioma se transformou.

Na parte "Mundo pequeno" de *O Livro das Ignoranças*, percebe-se a simplicidade de que a língua precisa para expressar-se. É nas narrativas que compõem essa parte da obra, em Bernardo, em Felisdônio, no povo Guató que a linguagem acontece e o eu lírico afirma (Barros, p. 95) "O mundo não foi feito em

alfabeto”. O Mundo Pequeno, possui uma sintaxe própria em que se circunscreve a natureza edênica da linguagem, a oralidade, as narrativas míticas, como se vê em (Idem, p. 95) “Rogaciano era índio guató e me contou essa cosmologia”.

Barros cria seu pequeno mundo, sua infância linguística, a essência inclusiva. Bispo do Rosário, também em proposta minimalista, cria seu pequeno mundo e o nacionaliza via sincretismo religioso, como se vê tanto no manto da representação quanto na assemblage abaixo, ou ainda na obra Capa de Exu, assim como em outras obras do artista:

**Figura 49: Uma “assemblage ecumênica: terços, cristos, nossas senhoras, santos, imagens da umbanda e outros símbolos do sincretismo religioso**



Fonte: (Hidalgo, p. 154)

Na assemblage, Bispo maneja a infância da língua pretendida por Barros, na proporção em que “suja o português”, ou seja, percebe a miscigenação que se opera na esfera cultural e religiosa do país. Por isso, a preocupação com o reisado, com o manto, com as festas de Japarutuba, seu pequeno mundo, seu pequeno quintal,

habitat natural da linguagem acriançada. Incorpora valores do cristianismo, da umbanda e de outros credos religiosos para sujar a língua em que já não se comunicava, especificamente, a linguagem artística. Essa noção sincrética é reforçada em outras obras como a denominada Capa de Exu:

**Figura 50: Capa de Exu**



Fonte: [paginadacaza.blogspot.com](http://paginadacaza.blogspot.com)

O artista Bispo do Rosário compreende que no território brasileiro transitam crenças diversificadas e que poderiam ser aglutinadas no pequeno mundo que se pôs a criar, assim como também poderiam se reunir nesse mundo, as pessoas que ele considerava como pessoas de bem, os elementos de sua infância, do tempo vivido na Marinha, entre outros.

No prisma antropofágico, Barros e Bispo apropriam-se do elemento miscigenado para, por meio de uma arte iminente, criarem, na perspectiva nacional de deglutição de todo corpo estranho à cultura nativa brasileira e de incorporação desse corpo no ostensório artístico, uma arte de língua genuinamente brasileira. O minimalismo é o fio condutor dos dois artistas e seus pequenos mundos. Pequenos, pela consciência, em Barros, do bioma linguístico em solo brasileiro, por isso, os

arquissemas, miscigenações que se processam nos semas, etnias de uma linguagem do território brasileiro. Em Bispo, pequeno pela inconsciência da arte deflagrada, mas, instintiva pelo espírito criador que habita a mente do artista e o faz criar uma obra, que no conjunto, é de uma simetria perturbadora.

Assim, os dois artistas projetam-se na arte brasileira e deixam sua imensurável colaboração. Suas respectivas poéticas enriquecem a arte nacional e a torna mais independente em relação à arte produzida em outros países que também passaram pelo processo de colonização.

As análises realizadas aqui, durante a pesquisa não foram capazes de esgotar o potencial apresentado pela obra de Bispo do Rosário e Manoel de Barros, artistas que continuam a afirmar-se enquanto iminências poéticas passíveis de inúmeras análises, seja na perspectiva da linguagem, da linguagem acriançada, da linguagem enquanto busca de uma identidade, arte bruta, arte de resiliência, teopoética, cosmologia, enfim, há infinitas possibilidades de diálogo entre teorias e a arte produzida por eles.

O comparativismo pretendido para a análise dos autores se justifica por estarmos impregnados de valores herdados da tradição, ainda vigentes na estrutura social, e valores novos ainda não transformados em sistema, ou em sistema artístico. Esses valores novos fazem-se presentes na obra dos dois autores analisados, visto que quebram tabus, derrubam estereótipos e propõem questionamentos artísticos à medida que desafiam os cânones da arte brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na ânsia de buscar aproximações entre os artistas Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário, num primeiro momento, o caminho a ser trilhado era o da criação poética via inutilidades, ou uma construção a partir de sobras, refugos da sociedade do consumo. Porém, à medida em que a pesquisa avançou, várias proximidades poéticas foram aflorando entre os dois artistas, tornando-se perceptivas no campo da observação.

Além da rusticidade que se opera no interior da obra desses dois artistas, outros elementos fazem-se notar, como é o caso de pertencerem a uma mesmo tempo poético, partilharem dos restos, do apoético como matéria poética, travarem um discurso com a modernidade mediado pela e por uma arte iminente que já se faz notar e divide a opinião da crítica.

A ancestralidade de que se reveste a obra de Barros e Bispo, colocam-nos como “guardiões de mistérios artísticos” do território nacional, ainda não compreendidos em sua totalidade, isso se faz por meio do ritual antropofágico de devoração do inútil e do apoético, em simbiose com a natureza artística que se manifesta em suas obras.

Essa iminência poética manifesta em Barros e Bispo deseja oferecer um olhar de quem observa o mundo e capta-lhe o inefável, o indispensável, o essencial. De acordo com o curador da 30ª Bienal de Arte de São Paulo, Luis Pérez-Oramas, por iminência compreende-se a representação do, “que está a ponto de acontecer, a palavra na ponta da língua, o silêncio imprevisto que antecede a decisão de falar ou de não falar, a arte como estratégia discursiva e a poética em sua pluralidade e multiplicidade”.

Inúmeros são os avanços em todas as áreas do conhecimento, e, na liquidez da pós-modernidade, o sujeito pós-moderno existe na invisibilidade total e o sujeito poético é uma projeção desse novo tipo de indivíduo. Por conseguinte, esse quadro não deixaria de se projetar na construção poética, embora essa, não seja uma representação do real, representa a abstração da ideia e da *poiesis* de Barros e Bispo. Nesse contexto, a Pós-modernidade surge como uma nova interpretação e realização das várias questões que cercam o sujeito, dentre elas, a natureza, a linguagem, a memória, o tempo e a história.

Vai a Metafísica, vem a fenomenologia, surge a Patafísica, a poética dos tetra-elementos em Bachelard e arte a linguagem ainda não são capazes de integrar, na totalidade o homem ao mundo. Hoje, em sua abstração, a linguagem compõem-se de códigos mediados pela natureza simbólica do signo, e assim não mais representa objetos da nossa realidade concreta e exterior. Uma vez destituído do valor da metáfora, o homem não consegue captar o sentido pretendido pelo artista em um determinado ideário artístico.

É pela aproximação das cores, pelo desenvolvimento descontínuo dos contornos, pela simetria, pela forma como o artista reutiliza objetos, move o pincel sobre a tela, representa o imaginário, desautomatiza a linguagem que a atividade poética se constrói. Dessa forma, a matéria artística adquire uma existência autônoma, gritante, por vezes, isso porque, a arte não mais representa acontecimentos, a arte é o próprio acontecimento.

Os suportes em que a arte se materializa também são variados e conferem identidade visual ao conjunto artístico, assim sendo, a arte contemporânea não tem limites para suporte e numa mesma obra podem coexistir vários deles. O que explica essa multiplicidade relativa tanto às poéticas na contemporaneidade e pós-modernidade quanto ao suporte foi, primeiramente, a crise da representação, ocorrida no início do Modernismo, entre final do século XIX e começo do século XX. As vanguardas artísticas deram início a experimentações, investigações e uso de novas linguagens e materiais, o que levou a arte a romper com a linguagem e suportes tradicionais.

As colagens, a justaposição, inserção de objetos de uso cotidiano, metalinguagem, bricolagem e tantas outras técnicas são incorporadas pelo artista na tentativa de representar a arte como ela é. Por conseguinte, a produção artística contextualizada a partir da sociedade de consumo, incorpora dessa, o espírito de efemeridade, ainda mais, quando a matéria-prima empregada para o fazer artístico é residual dessa sociedade do consumo, assim, as pesquisas devem voltar-se para estudar-lhe o espírito artístico bem como os materiais e técnicas usados pelo artista, pois é preciso considerar o processo de degradação ao qual essa arte pode estar submetida.

Dessa forma, como as técnicas e os materiais empregados, há de se considerar também a representação do espaço na obra e como a urbanidade e suas inúmeras consequências acabaram por interferir nas iminências poéticas. Ainda, a

perspectiva narrativa, a metanarrativa e tantas outras abordagens que se prestam à intersemiótica na obra de arte contemporânea.

Em *O Livro das ignoranças*, na primeira parte, denominada “Uma didática da invenção”, Manoel de Barros reflete sobre o processo de criação voltado para a atividade artística e não mais para sua matéria. Neste Livro, a voz poética coloca-se como criadora de um pequeno mundo, um microcosmos da linguagem; Bispo não fica indiferente à essa possibilidade de criação de um novo mundo, também o cria numa perspectiva messiânica e não menos demiúrgica.

Embora trilhem caminhos diferentes, esses vão dar em um mesmo bosque, o quintal brasileiro. O emaranhado da linguagem manifesta-se, e, embora pareça a um leitor desavisado do processo de criação dos dois artistas que instaura-se um caos em seus universos poéticos, tudo foi meticulosamente pensado, ordenado, disposto em uma sintaxe ainda não desvendada totalmente, mas construída a partir da lógica subjetiva de Manoel de Barros e Arthur Bispo do Rosário, o que os torna sumidades no universo poético da arte contemporânea.

Os artistas são misagogos do fazer poético em uma poética que encontra corpo na reutilidade de objetos, no substrato de palavras e coisas desvinculadas de sua conhecida e costumeira utilidade. Tais substratos são ressignificados e se dão como suportes em que a linguagem simbólica lança raízes, assim retém a seiva criadora de que se alimenta a poética dos dois artistas, Barros e Bispo e disponibiliza nutrientes que sustentam a essência do pretendido com a linguagem da arte brasileira.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. ARQUEOLOGIA DA OBRA DE ARTE. Rio de Janeiro: FGV, 1999. . Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A Poética Clássica - São Paulo: Cultrix, 1997.

BARROS, Manoel de, *Menino do Mato*, em **Poesia Completa**, São Paulo, Leya, 2013, p. 417-8.

BARROS, Manoel de. “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”. In: Gramática expositiva do chão (poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BARROS, Manoel de. Livro sobre nada. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa.. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARROS, Manoel, Poemas rupestres. Editora Record: São Paulo – SP, 2004

BARROS, Manoel. Livro sobre o nada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARROS, Manoel. Memórias inventadas: a segunda infância. São Paulo: Planeta, 2006.

BARROS, Manoel. O Livro das Ignorâncias. Editora Record: Rio de Janeiro-RJ, 1998.

BARROS, Manoel. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2011.

*BAUDRILLARD, Jean. Senhas. Rio de Janeiro: Difel, 2001.*

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulação. Tradutora Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. Tempos líquidos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

*BENJAMIN, W. Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.*

BENJAMIN, Walter. Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Summus, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. 2.)

Benjamin, Walter. A Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Bíblia Sagrada. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/3>

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 17ª edição, Rio de Janeiro, : José Olympio, 2002.

DANTAS, Marta – Arthur Bispo do Rosário - A poética do delírio. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DIJK, Teun A. van. Aspectos de uma teoria gerativa do texto poético. Cultrix: São Paulo-SP, 1975.

DOMINGUES, Ivan. O grau zero do conhecimento. O problema da fundamentação das ciências humanas. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

DURAND, Gilbert. A imaginação Simbólica. 1963. Edições 70, Lisboa/ Portugal (ebook)

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. Impressão e acabamento da CASAGRAF - Artes Gráficas, Ltda.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário.. Martins Fontes. São Paulo-SP, 1997.

ECO, Humberto. Sobre a literatura. 2002. Record: Rio de Janeiro. RJ.

ELIADE, Mircea, O sagrado e o profano [tradução Rogério Fernandes]. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FEITOSA, Charles. Explicando a Filosofia com Arte. Ediouro: Rio de Janeiro-RJ, 2004.

FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. 1987. Editora Martins Fontes. São Paulo. SP.

FOUCAULT, Michel. História da Loucura. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. Editora perspectiva. São Paulo-SP: 1978.

FRANZ, Marie-Louise von. PUER AETERNUS: A Luta do Adulto Contra o Paraíso da Infância. Paulus, São Paulo-SO: 1992.

FRIEDRICH, Hugo. A estrutura da lírica moderna. Duas Cidades: São Paulo-SP, 1978.

GONÇALVES, Aguinaldo. Signos (em) cena. 2010. Ateliê Editorial. São Paulo-SP.

Guattari: Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão – Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. (Coleção TRANS).

HANSEN, Gilvan Luiz. Modernidade, utopia e trabalho. Londrina: CEFIL, 1999.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, s/ d

HIDALGO, Luciana. Arthur Bispo do Rosário – o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

MARQUES, Maria Helena Duarte. *Iniciação à semântica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A natureza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MORAES, Eliane Robert. O corpo impossível. Editor: Iluminuras São Paulo-SP, 2012.

MORIN, Edgar. Os sete Saberes Necessários à Educação do Futuro. São Paulo, Brasília, Cortez, unesco, 2005.

NIETZSCHE, F. O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.

RÉGIS, Sônia. Literatura como ciência. Fonte Digital. Versão para eBook

ROCHA, A; YUNES, E; CARVALHO, G;. Teologias e Literaturas. Fonte Esitorial Ltda, São Paulo-Sp: 2011.

ROTTERDAM, Erasmo de. Elogio da Loucura. Martin Claret. São Paulo-Sp. 2001.

ROTTERDAM, Erasmo de. Elogio da Loucura. Tradução base: Paulo M. Oliveira Fonte Digital -Digitalização de edição em papel. Atena Editora, s.d.

SANTAELLA, Lúcia. A teoria Geral dos Signos. 2000. Editora Guazzelli Ltda.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. Manoel de Barros a poética do deslimite. Editora 7letras: Rio de Janeiro, R-J, 2010.

## WEBGRAFIA

ANDERSON, Perry. As origens da Pós-modernidade. 1999. [http://www.academia.edu/8017952/Pulp\\_Fiction\\_Um\\_di%C3%A1logo\\_entre\\_o\\_uso\\_de\\_refer%C3%A2ncias\\_no\\_design\\_e\\_no\\_cinema](http://www.academia.edu/8017952/Pulp_Fiction_Um_di%C3%A1logo_entre_o_uso_de_refer%C3%A2ncias_no_design_e_no_cinema). Disponível em 27 julh 2014.

ARRUDA, Marcelo Alves de Oliveira O mito da parelha alada: reflexões acerca das possíveis influências gregas na teoria freudiana. 2007. Disponível em: <http://newpsi.bvs-psi.org.br/tcc/MARCELOALVES.pdf>. Acesso em 14 Julho 2014.

BARBOSA, Luiz Henrique. palavras do chão um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. 2003. FUMEC – Faculdade de Ciências Humanas. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=IJIomUjboUEC&pg=PA17&lpg=PA17&dq=barb>. Acesso em 08 julho de 2014.

BOPPRÉ, Fernando Chíquio . Na sacristia, o inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosario e Hassis. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/020.pdf>. Acesso em 01 Agosto de 2014.

BORGES, Viviane Trindade. Do esquecimento ao tombamento: A invenção de Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22989/000739703.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 out 2014.

BRAGA, Alfredo. Reinvenção da arte -READYMADE. – 2001. Disponível em: <http://www.alfredo-braga.pro.br/ensaios/reinvencao.html>. Acesso em 27 julh 2014.

BURROWES, Patrícia. O universo segundo Arthur Bispo do Rosário. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22989/000739703.pdf?sequence=1>. Acesso em 05 fev 2015.

CARPI NEJAR, fabrício. Teologia do traste: a poesia do excesso de manoel de barros . Porto Alegre, 2001. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3053/000381030.pdf?...1>. Acesso em 14 jan 2015.

CECHINEL, André .Teoria literária e o ensino da literatura: impasses. 2013. Disponível em: [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/download/.../](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/download/.../). acesso em 08 julho de 2014

CLAUS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: a criação artística como reorganização de mundo. Disponível em:[http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/2\\_Edicao/ARTHUR%20BISPO%20DO%20ROSARIO%20A%20CRIACAO%20ARTISTICA%20COMO%20REORGANIZACAO%20ODE%20MUNDO%20%20Marta%20Claus.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/2_Edicao/ARTHUR%20BISPO%20DO%20ROSARIO%20A%20CRIACAO%20ARTISTICA%20COMO%20REORGANIZACAO%20ODE%20MUNDO%20%20Marta%20Claus.pdf). Acesso em 06 de set 2014.

CORTAZAR, Júlio. Disponível em: <http://www.telam.com.ar/notas/201405/64julio-cortazar-patafisico.html>. Acesso em: 05 jan 2015.

CRUZ, Daniel Nery. A discussão filosófica da modernidade e da pós-modernidade. 2011. Disponível em: [http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalable/3\\_DANIEL\\_NERY.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalable/3_DANIEL_NERY.pdf). Acesso em 23 julho de 2014.

DELEUZE E GUATTARI ROGÉRIO HAESBAERT E GLAGilles,. Critica e Clínica. 1997. Editora 34 Ltda. São Paulo – SP. eBooksBrasil.org, 1996. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/literaturaC.html>. Acesso em 23 de Julho de 2014.

DELEUZE, Gilles, Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia/ Gilles Deleuze, Felix

GOLIN, Luana Martins. Os arquétipos míticos literários em Dostoiévski..Disponível em: [http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/Pos/Cadernos\\_texto\\_1.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/Pos/Cadernos_texto_1.pdf). Acesso em 16 Julho de 2014. [http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v\\_06/49\\_](http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_06/49_)

HAESBAERTE, Rogério. BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze E Guattari, 2009. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/74/72>. Acesso em: 25 jul 2014.

Jose Mauro Matheus Loureiro–UNIRIO. Disponível em; <http://www4.unirio.br/morpheusonline/numero07-2005/leila.htm>. Acesso em 05 fev 2015.

JUNIOR, Expedito Ferraz. Conceito peirceano de metáfora e suas interpretações: limites do verbocentrismo. Estudos semióticos. 2011. issn 1980-4016 semestral vol. 7, no 2 p. 70 –78 novembro de 2011 [www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es) Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe72/2011esse72\\_eferrazjr.pdf](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe72/2011esse72_eferrazjr.pdf). Acesso em 08 julho de 2014.

LHULLIER, Louise Amaral. Bispo e Duchamp: a diferença na ponta da língua. 2011. Disponível em: [http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_4/Bispo\\_e\\_Duchamp\\_A\\_diferenca\\_na\\_ponta\\_da\\_lingua.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_4/Bispo_e_Duchamp_A_diferenca_na_ponta_da_lingua.pdf). Acesso em: 27 julh 2014.

LIMA, Tânia. Diário de Flores ou Lamento de um Blue. – Natal, RN: Lucgraf, 2010 Disponível em: [http://www.tanialima.com.br/manoel\\_completo.pdf](http://www.tanialima.com.br/manoel_completo.pdf). Acesso em: 23 julh 2014.

LOPES, Paulo Roberto Masella .A linguagem como forma de habitar: o próximo e o distante. 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/255/276>. Acesso em: 14 de julho de 2014.

MACEDO, Ricardo Marques. Memórias inventadas: espaços de significação da solidão e imaginário. 2011. Disponível em: <http://ppgel.com.br/Anexos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Ricardo%20Marques%20Macedo.pdf>. Acesso em 15 Julho de 2014.

MELLO, Luiz Carlos. Flores do abismo. Disponível em: <http://www.museuimagensdoinconsciente.org.br/pdfs/flores.pdf>. Acesso em 28 nov 2014

MENESES ,Adélia Bezerra de. O Sentido Formativo da Literatura.2009. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/sentidoformativoliteratura.pdf>. Acesso em 23 de Julho de 2014.

NETTO, Carlos Xavier de Azevedo; LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer Matheus;

LOUREIRO, Jose Mauro Matheus . O RUMOR DOS OBJETOS. Para EDIÇÕES 70, Ltda.2000. Princípios – Revista de Filosofia. Natal (RN), v. 20, n.34 Julho/Dezembro de 2013, p. 349-361. Disponível em: <http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/34P-349-361.pdf>. Acesso em 14 jan 2015. XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (ENANCIB 2013)

OLIVEIRA, Solange. Uniformes e Re-bordados de Bispo do Rosário. Mundo desconstruído e ressignificado. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/UNIFORMESdeBISPOdoROSARIO.pdf>. Acesso em 27 de nov 2014.

PRIOSTE. José Carlos Pinheiro Prioste, 2007. Disponível em: [http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v\\_06/49\\_Pag\\_Revista\\_Ecos\\_V-06\\_N-03\\_A-2007.pdf](http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_06/49_Pag_Revista_Ecos_V-06_N-03_A-2007.pdf). Acesso em 21/06/2014

REINER, Nery Nice Biancalana. Manoel de Barros e a metapoética. Revista Lumen et Virtus .ISSN 2177-2789 . VOL. IV Nº 8, FEVEREIRO/2013 . Disponível em: [http://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_8/PDF/MANOEL%20DE%20BARROS%20%20E%20A%20METAPOESIA.pdf](http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_8/PDF/MANOEL%20DE%20BARROS%20%20E%20A%20METAPOESIA.pdf). Acesso em 15 Julho de 2014. [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/download/.../8746](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/download/.../8746). Acesso em: 25 julh 2014.

SANTAELLA, Lúcia. A teoria Geral dos Signos. 2000. Editora Guazzelli Ltda.

SANTORO, Cristina Rosa. Julio Cortázar: de pontes e duplos. 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/10955/1/dissertacao%20Cristina%20Santoro.pdf>. Acesso em 05 Jane 2015.

SANTOS, Juliana Duarte dos. Léxico e Semântica. Análise do poema Formas do Nu de João Cabral de Melo Neto, 2008. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/portugues/0018.html>. Acesso em 15 julh 2014.

SILVA, Márcio Sales. O devir-criança em três tempos: Heráclito, Nietzsche e Deleuze. 2010. Disponível em: <https://noboteco.files.wordpress.com/2010/02/marciosales2.pdf>. Acesso em 20 julho 2014.

YAZIGI, Latife. As obras de arthur bispo do rosario: ensaio fenomenológico. Universidade Federal de São Paulo. Disponível em: <http://www.academia.edu/6971616/Latife-1>. Acesso em 03 de dezembro de 2014.

ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Tradução André Telles, Rio de Janeiro 2004. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf>. Acesso em 18 julh 2014.

## FILMOGRAFIA

DENIZART, Hugo, O prisioneiro da passagem(1982), curta-metragem. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PjgP1LYLZOU>. Acesso em 18 set de 2014.

MORAIS, Frederico; CORPAS, Flavia Corpas falam sobre a vida e a obra de Arthur Bispo do Rosário ao Jornal Futura. Disponível em: [https://www.facebook.com/livregaleriadearte/posts/577717122292913?stream\\_ref=5](https://www.facebook.com/livregaleriadearte/posts/577717122292913?stream_ref=5), Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

ROCHA, Arthur. Rocha, Lídia. Arthur Bispo do Rosário e a Trigésima Bienal de Arte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LbnsyYkydYc>. Acesso em 05 jan 2015.

DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988

