

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Lara Firmino Araújo

**VISUALIDADE NA POÉTICA DE ANA PAULA TAVARES E  
MANOEL DE BARROS**

Belo Horizonte  
2012

Lara Firmino Araújo

**VISUALIDADE NA POÉTICA DE ANA PAULA TAVARES E  
MANOEL DE BARROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Maria Nazareth Soares Fonseca

Belo Horizonte  
2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

A663v Araújo, Lara Firmino  
Visualidade na poética de Ana Paula Tavares e Manoel de Barros / Lara  
Firmino Araújo. Belo Horizonte, 2012.  
98f.: il.

Orientadora: Maria Nazareth Soares Fonseca  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Visualização. 2. Poesia brasileira – Crítica e interpretação. 3. Barros,  
Manoel de, 1916-. 4. Tavares, Ana Paula, 1952-. 5. Literatura - Estética. I.  
Fonseca, Maria Nazareth Soares. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas  
Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-1.09

Lara Firmino Araújo

**VISUALIDADE NA POÉTICA DE ANA PAULA TAVARES E  
MANOEL DE BARROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

---

Maria Nazareth Soares Fonseca (Orientadora) – PUC Minas

---

Lúcia Castello Branco-UFMG

---

Márcia Marques de Moraes-PUC Minas

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2013.

A minha mãe, que me deu olhos saudáveis, mente inquieta e livros para me direcionar.  
A minha mãe, que me mostrou o mundo lá longe e que me fez poeta para amar o mundo aqui  
perto.  
A minha mãe, que plantou um pedacinho de África em mim.  
A minha mãe, em memória, em vivíssima memória

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, que possibilitou de variadas formas essa imensa jornada de crescimento intelectual, profissional e humano. Admiração e amor profundos.

A minha mãe, minha mãezinha, pelo amor incondicional, apoio e incentivos imensuráveis. Foi nova ainda, cheia de planos, mas como todo bom artista, soube condensar plasticidade, significação, força e beleza nos anos em que viveu. Mãe, as saudades são grandes, mas as sementes que plantou ainda florescem tanto e tão vivas, que você parece estar sempre ao lado.

A minha filha, minha doce e mágica filha, que me deu rumo, foco e ainda aumentou minhas asas.

À professora Maria Nazareth Fonseca Soares, pelo direcionamento intelectual, e por me acolher em casa com tantos cheiros, cores e calor humano: um pedacinho de África.

Ao meu irmão, por estar lá: sempre.

Ao Alexandre Zuba, pelo amor incondicional, cheio de alegria e leveza, pela criatura que fizemos juntos e por acreditar e me incentivar sempre.

À Kika, que enche minha filha de tanto afeto e dedicação para que eu possa passar horas a fio no computador.

À Ana Flávia Amaral, cujo pouso em Belo Horizonte e no coração tanto me abastecia as energias.

À colega Luciane Mota, que dividia poltronas apertadas no ônibus, muitas horas na estrada, bancos de rodoviária, sanduíches, olheiras, cansaço e a satisfação profunda por cada instante destes 24 meses.

À colega Lilian Deus, por sanar, com tanta presteza e carinho, minhas dúvidas de última hora.

A todos os meus amigos, em especial à Ana Amélia, Camila Cotrim, Érika Dias e Lucas Figueiredo por terem ajudado de formas variadas a embelezar a vida, acalmar o coração e alegrar o espírito.

A todos os meus alunos e coordenadores, grandes motivações da minha sede constante pela pesquisa e pelo aprimoramento. Agradeço em especial às Instituições de ensino Soebras e Pitágoras por me acolherem no início de minha carreira de docente com tantos desafios e oportunidades.

*Como é o lugar  
quando ninguém passa por ele?  
Existem as coisas  
sem ser vistas?*

.....  
*Existe, existe o mundo  
apenas pelo olhar  
que o cria e lhe confere  
espacialidade?  
(DRUMMOND, 19921*

## RESUMO

Esta dissertação focou-se em compreender como as poéticas de Manoel de Barros e Ana Paula Tavares trabalham com a visualidade como recurso para tornar visíveis aspectos e detalhes de seus espaços e culturas de origem. Tendo em vista que o indivíduo moderno, por mais que em contato cada vez mais intenso com as imagens, perde a capacidade de contemplação, esta pesquisa procurou compreender como as poéticas aqui analisadas podem sugerir um retorno a esta vivência do próprio espaço e do próprio cotidiano. Através de um trabalho com a língua, Manoel de Barros e Paula Tavares sugerem metáforas visuais que propõem uma relação de co-participação entre o homem e os elementos que o cercam. Na poesia de Tavares, as cenas do cotidiano, em alguns momentos, são captadas por uma espécie de *cine-olho* capaz de registrar, de forma ágil, cenas e detalhes, como uma câmera acoplada ao olho, sempre disponível. O olhar de Tavares funciona também como uma espécie de olho-de-boi, excluindo a visão periférica e trazendo visibilidade e foco a detalhes que estão logo à frente. Manoel de Barros amplia uma forma de olhar, definida por Santo Agostinho, como a dimensão humana da visão e, como olhos de águia, atentos, capta os detalhes, os ciscos. É através de um processo de reciclagem que Barros muda a função de alguns objetos; propõe uma reutilização de rejeitos da sociedade, sejam eles homens ou objetos descartados; altera o gênero de algumas palavras e rearranja o cotidiano de forma que os elementos da natureza emprestem qualidades e ajudem a explicar estados do homem. É através deste mesmo conceito de reutilização, que Paula Tavares se apropria de rituais da sua cultura, reconstruindo-os a partir de um esmerado trabalho com a língua. Tavares, assim como Barros, também propõe, através da visualidade e, em alguns momentos, da oralidade, uma relação de co-criação entre homem e terra. Dessa forma, esta dissertação buscou compreender como as poesias visuais dos dois autores podem representar uma alternativa diante do excesso e da superficialidade das imagens ofertadas pela chamada sociedade do espetáculo. Esta pesquisa buscou revelar como as poéticas aqui analisadas, fortemente influenciadas pelo cinema, artes plásticas e fotografia, se apropriam de alguns mecanismos contemporâneos de construção de imagens de uma maneira livre e artística (como faz o vídeo diante do cinema), para expressarem com maior grau de visibilidade os espaços de origem dos poetas.

Palavras-Chave: Visualidade. Poesia. Manoel de Barros. Paula Tavares. Estética do cotidiano.



## ABSTRACT

This dissertation focused on understanding how the poetics of Manoel de Barros and Ana Paula Tavares work with visuality as a resource to make visible aspects and details of their spaces and cultures of origin. Considering that the modern individual, however much in touch with increasingly intense images, loses the ability to contemplate, this research sought to understand how the poetic, analyzed here, may suggest a return to this experience of space itself and own daily experience. Through work with the language, Manoel de Barros and Paula Tavares suggest visual metaphors that suggest a relationship of co-participation between man and the elements that surround it. In the poetry of Tavares, the scenes of everyday life, at times, are captured by a kind of cine-eye able to register quickly, scenes and details, such as a camera attached to the eye, always available. The look of Tavares also works as a sort of bull's-eye, excluding peripheral vision and bringing visibility and focus on details that are just ahead. Manoel de Barros extends one way of regarding, defined by St. Augustine as the human dimension of sight and, as eagle-eyes, attentive, captures the details, the notes. It is through a recycling process that Barros changes the function of some objects and proposes a reuse of rejects of society, be they men or discarded objects, change the gender of some words and rearranges the everyday so that the elements of nature lend qualities and help to explain the states of man. It is through this same concept of reuse, which Paula Tavares appropriates the rituals of their culture, reconstructing them from a neat work with the language. Tavares, and Barros, also proposes, through the visual and in some moments the speaking, a relation of co-creation between man and land. Thus, this dissertation sought to understand how the visual poetry of the two authors may represent an alternative in the face of excess and superficiality of the images offered by the so-called society of the spectacle. This study sought to reveal how poetic, reviewed here, strongly influenced by cinema, plastic arts and photography, take over some of the mechanisms of contemporary construction of images of a free and artistic way (as does the video to the movie), to express with higher degree of visibility spaces of origin of the poets.

Keywords: Visuality. Poetry. Manoel de Barros. Paula Tavares. Aesthetics of everyday life.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - .....	70
Figura 2 - .....	82
Figura 3 - .....	83
Figura 4 - .....	83

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 ANA PAULA TAVARES E MANOEL DE BARROS: A IMAGEM, O VERBO, A POESIA .....</b>	<b>14</b>
<b>3 ESPAÇO, ORALIDADE E CORPO .....</b>	<b>37</b>
<b>4 COTIDIANO, EXPERIÊNCIA E IMAGENS .....</b>	<b>65</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>88</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>91</b>
<b>ANEXO A.....</b>	<b>94</b>
<b>ANEXO B.....</b>	<b>98</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Para Ítalo Calvino (2009) a visibilidade é a capacidade de pensar por imagens. A pergunta que motiva o início desta pesquisa então é: uma sociedade bombardeada diariamente por imagens de cores, tamanhos, formas e suportes variados já não estaria pensando por imagens? Já não estaria simbolizando suas experiências através de processos sofisticados de construção e de manipulação de imagens?

É o próprio Calvino quem parece ter a resposta para esta indagação: “em nossa memória depositam-se, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (CALVINO, 2009, p.107). A oferta atual se processa em uma escala monumental e se pauta pelo excesso e efemeridade que fazem com que, por mais que estas imagens integrem nosso cotidiano, elas não são de fato contempladas nem trazem consigo significados muito profundos. Vemos muito e não olhamos nada. O escritor português José Saramago, no documentário brasileiro *Janela da Alma* (JADRIM, 2002), parece ter uma boa definição para o estado atual da sociedade: para ele, estamos vivendo na caverna de Platão. O que vemos são sombras, riscos superficiais, a imagem esconde mais do que mostra, o objeto que a motiva fica escondido em camadas e camadas de tratamentos, textos, propósitos. A imagem do corpo da mulher, por exemplo, se presta à venda de produtos variados, recebe sofisticados processos de manipulação.

Nesse sentido, a sociedade do espetáculo aludida por Debord (2003), se prestaria a uma amortização do poder contestador e crítico do homem: para servir ao sistema e ser altamente produtivo, o indivíduo não pode ter tempo, nem ser muito crítico. A produção atual de imagens para a manutenção do espetáculo (televisão, cinema, fotografia, propaganda) visa a uma padronização de gostos e de tendências para facilitar a venda de produtos e a estabilidade de um sistema. O que vemos no Brasil é visto nos Estados Unidos, no Canadá, na França. Dessa forma, para atender a uma globalização de gostos e comportamentos, o corpo, a família, os bens de consumo e os sentimentos são guiados pela mídia que toma para si o papel de organizar e de categorizar as experiências. Assim, o melhor corpo para a moda, o modelo de família mais produtivo, os sentimentos mais corretos são todos mostrados e defendidos por meios de comunicação de alcance global. O local, as especificidades de algumas culturas, as diferenças, os detalhes que formam os mais variados espaços perdem foco e perdem visibilidade. Quem se interessa pelo detalhe? Quem quer saber do homem sentado na praça? Quem quer assistir a rituais ancestrais?

Se a experiência passa a ser mediada por meios de comunicação de massa, o cotidiano passa a ser vivido de acordo com esses padrões defendidos de maneira implícita ou explícita, pelas imagens das novelas, das propagandas, dos filmes. O chão de cada um passa a habitar apenas memórias individuais, ou a ganhar parcos programas ou documentários de difícil acesso que tendem mais a mostrar o exotismo de algumas paisagens do que o dia a dia e as humanidades destes locais.

Nesse contexto, a poesia surge como uma alternativa transgressora. Pouco lida, pouco consumida, pode ser muito mais livre. É através da poesia que Manoel de Barros e Paula Tavares, focos desta pesquisa, irão trazer visibilidade aos seus espaços de origem. Barros escreve sobre o sul do Mato Grosso, região em que foi viver num verdadeiro processo de desbravamento. Tavares escreve sobre a Huíla, sul de Angola, região da sua infância reaccessada através da memória. Em meio a uma cultura de excessos e com problemas de visão, os dois poetas ainda conseguem olhar para seu chão, experienciar com intensidade e presença seu cotidiano. Este processo de contemplação se completa no devaneio poético e no labor com a língua capaz de transformar esse devaneio em enunciados transmissíveis ao leitor.

Menos como seres à margem deste atual processo de produção e manipulação de imagens, e mais como recicladores, Barros e Tavares não se mostram alheios a uma construção imagética do mundo. Ambos se declaram admiradores do cinema, das artes plásticas e da fotografia. Essas referências são feitas, inclusive, de formas por vezes explícitas: Paula Tavares fala do *cine-olho* do movimento Kinok do cinema russo, se refere a Kurosawa e traz para a poesia signos da fotografia; Manoel de Barros também fala de fotografia, de Kurosawa, de Dalí, Chagal, Miró. Em outros momentos, os poetas parecem interiorizar esta forma contemporânea de dizer o mundo e trabalham com metáforas visuais, jogos de imagem, associações. Apesar de usarem as armas do mundo global, buscam trazer visibilidade para as questões a que são afeitos.

A modernidade do trabalho linguístico, que produz metáforas, movimento e inovações, se presta a dizer uma terra ainda sem narração, uma terra ainda no aguardo de “um lugar na fila da história”, expressão utilizada por Massey (2008, p. 24) para aludir ao perigo de se conceituar o espaço com algo fixo e imutável. Da Huíla, Tavares traz os rituais ancestrais, as relações de co-participação e co-criação entre homem e terra, um cotidiano ainda sereno, como se sempre à espera de algo. Do sul do Mato Grosso, Barros traz os elementos rejeitados pela cultura de massa, os detalhes, os ciscos, e também propõe uma relação de profunda integração entre homem e natureza. Barros propõe uma espécie de

excursão imagética pela sua região sem, no entanto, focar sua atenção em exotismos e pontos turísticos. É sobre o homem solitário, sobre o que não é visto, que fala o poeta. As metáforas visuais produzidas por ambos, por diversas vezes, elevam elementos naturais como pedras, pássaros, lagartos ao potencial de transformar o estado do homem. São esses elementos que, muitas vezes, emprestam sua plasticidade para explicar comportamentos e características humanas.

É através de um *cine-olho*, acoplado ao corpo, sempre pronto para o registro, que Tavares capta cenas, *frames* do cotidiano. A poesia de Tavares, em alguns momentos, também trabalha como uma espécie de olho-de-boi, que registra em preto e branco a imagem que está no centro. E, é também com uma espécie de olhos de águia, ágeis, atentos, que Tavares e Barros conseguem olhar os detalhes, como uma câmera com *zoom* potentíssimo.

O trabalho de reciclagem se dá na medida em que os poetas reutilizam detalhes e cenas do seu cotidiano como material para a poesia. Barros, por exemplo, propõe uma reutilização de objetos e máquinas descartados pela sociedade e rearranja o cotidiano alterando hierarquias e funções. Tavares se apropria de detalhes do cotidiano da Huíla, rituais, relação do homem com a natureza, o dia-a-dia de espera das mulheres e, invertendo a perspectiva do olhar, reorganiza a hierarquia da imagem e parece, às vezes, revelar de dentro para fora, de baixo para cima. As duas poéticas propõem extrair experiências estéticas do próprio cotidiano e mostram que é preciso experienciar o espaço e o dia-a-dia com presença e intensidade.

Esta pesquisa surge, portanto, de um interesse latente em compreender como a literatura pode oferecer mecanismos para a experiência do local e em entender como a visualidade trabalhada pelo signo literário pode gerar imagens com significados profundos.

Dessa forma, o estudo dividiu-se em três partes. Em um primeiro momento focou-se em entender o conceito de imagem, devaneio e o papel da palavra para o processo de codificação das imagens contempladas e criadas pelo poeta. Um panorama geral das duas poéticas, aqui analisadas, foi elaborado no intuito de defender a poesia de Barros e Tavares como poesias visuais e de tentar compreender a relação desses poetas com a imagem.

Em um segundo momento, a pesquisa concentrou-se em compreender o conceito de espaço e como a poesia de Tavares e Barros se prestam a narrar e tornar visíveis os espaços sobre o qual escrevem. Para tanto, foi preciso compreender que ambas as poéticas se apoiam em modernos recursos visuais, mas também se apropriam de uma oralidade ainda característica de suas culturas.

Em um terceiro momento, a pesquisa concentrou-se em aprofundar as discussões sobre a sociedade do espetáculo, experiência do cotidiano e a necessidade atual de vivenciar experiências estéticas a partir do dia a dia. O conceito de reciclagem é abordado já que é com intuito de reutilização, reaproveitamento, que Barros e Tavares muitas vezes se apropriam de rituais e elementos das suas culturas. Em meio ao olho do furacão, a poesia de Barros e Tavares se assemelha muitas vezes ao processo artístico do vídeo, recurso que tem todas as ferramentas do cinema, mas que se apresenta como uma alternativa mais crítica e autoral para dizer o mundo, o homem e a própria arte. Em alguns momentos, é justamente utilizando-se de alguns recursos do vídeo, que a poesia de Manoel de Barros e de Paula Tavares se constróem, propondo jogos de imagens, como se fosse construída por câmeras ora ágeis, em *travellings* sofisticados, ora lentas, intensas, com *zooms* de altíssimo alcance.

## 2 ANA PAULA TAVARES E MANOEL DE BARROS: A IMAGEM, O VERBO, A POESIA

Ítalo Calvino (2009), como uma das suas seis propostas para o novo milênio, defende a visibilidade como faculdade apta a preservar uma qualidade humana essencial: “a capacidade de por em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página em branco, de pensar em imagens”. Para o autor:

a mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. (CALVINO, 2009, p. 107).

De acordo com Calvino (2009) o processo imaginativo tem início quando a imagem é contemplada a ponto de se transformar em imagem mental. Este processo funciona, para o poeta como uma espécie de “cinema” através do qual as imagens são postas na mente para, posteriormente, se transformarem em verbo. O processo imaginativo se completa quando o verbo é capaz de sugerir uma volta à imagem. Ou seja, quando se parte da palavra para chegar à imagem, processo que acontece quando se lê um trecho de romance, por exemplo. É quando há, nas palavras de Calvino, “a passagem da palavra à imaginação visiva [...] ao conhecimento de significados profundos” (CALVINO, 1999, p. 101-102).

Conhecido como o poeta da imagem, Manoel de Barros adota a visibilidade como mecanismo através do qual revela seu espaço e os elementos que formam esse espaço. É alterando a função de algumas palavras ou sugerindo metáforas visuais, que o poeta propõe uma visibilidade capaz de revelar detalhes, objetos descartados e uma relação de integração entre o homem e os outros elementos da natureza. Nascido em Cuiabá – Mato Grosso no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá, em 1916, Manoel de Barros foi, ainda menino, estudar em colégio de padres no Rio de Janeiro. O primeiro poema veio aos 19 anos, resultado de um já presente interesse pela literatura. Em um dos seus primeiros versos escreve:

Vovó aqui é Tristão  
Ou fujo do colégio  
Viro poeta  
Ou mando os padres [...]. (BARROS, 2010, p. 14).



A poesia se apresenta aqui já como uma transgressão, uma opção que exclui outras formas mais “ordinárias” de vida. Para viver a poesia é preciso fugir do colégio, fugir das regras, olhar de maneira diferenciada. O processo imaginativo aludido por Calvino tem início quando uma imagem é contemplada de forma a se transformar em imagem mental. É quando o poeta consegue enxergar com atenção seu cotidiano e os elementos que o cercam que consegue recodificá-lo em poesia.

No poema abaixo Barros escreve:

Entrar na Academia já entrei  
 Mas ninguém me explica por que essa torneira  
 Aberta  
 Neste silêncio de noite  
 Parece poesia jorrando [...]. (BARROS, 2010, p.15).

A capacidade de ver poesia jorrando da torneira já anuncia um olhar diferenciado para o cotidiano. Um olhar que se desvia do foco das imagens midiáticas, que se entrega à contemplação da torneira pingando. Calvino (2009) indaga: a capacidade humana de devanear e de criar imagens mentais poderá se desenvolver em uma sociedade cada vez mais inundada por imagens pré-fabricadas? Para Calvino, “hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão” (CALVINO, 2009, p.107). O escritor afirma que em nossa memória depositam-se estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que alguma adquira relevo. A poesia de Manoel de Barros surge como uma alternativa a essa intoxicação do olhar. O poeta escreve: “[...] Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas) [...]”. (BARROS, 2010, p. 403).

É com um olhar que muda de rota, que muda de foco, que olha para outras paisagens, outros seres, que Manoel de Barros nos apresenta uma poesia com potencial transgressor. Assim como o menino tem que escolher entre a vida comum, a vida sagrada ou a poesia, o poeta precisa optar pelo chão como fonte da qual extrairá o material para seus versos.

Em uma sociedade com “problemas de visão”, acostumada a contemplar o mesmo tipo de imagens, ou a nem sequer ter tempo de contemplar uma parte das imagens que recebe, o olhar de quem observa os arredores e os detalhes sofre estranhamentos: “[...] pessoal falou: seu olhar é distorcido. Eu, por certo, não saberei medir a importância das coisas: alguém sabe? [...]”. (BARROS, 2010, p. 407-408).

Depois dos primeiros poemas, Manoel de Barros passou um longo tempo sem escrever. Foi cuidar da sua fazenda no Pantanal, onde afirma colher o sustento da sua família e dos seus versos. Sua poesia ficou esquecida, ou como ele mesmo afirma só era “vendida” de boca em boca. O boca-a-boca modesto se transformou quando Millôr Fernandes fez uma homenagem pública à obra do matogressense. Foi então que sua poesia caiu no gosto de artistas e intelectuais.

A palavra e suas possíveis associações se mostram como primeiras preocupações do autor em *Poemas Concebidos sem Pecado*, livro de 1937. Os personagens e locais da infância seguem como tema nas duas publicações posteriores, *Face Imóvel* (1942) e *Poesias* (1947). A relação da sua obra com o cinema, a fotografia e as artes plásticas já é timidamente sugerida nas primeiras produções através de alguns títulos (*Postais da Cidade, Retratos a Carvão*). Já em *Face Imóvel* a visão é a tela através da qual a poesia se forma e as referências ao olhar são inúmeras (“Hoje eu vi”, “olhava fixo”, “eu os vejo nas ruas”). No poema “Olhos Parados”, do quarto livro, *Poesias*, são inúmeras as variações dos verbos ver e olhar, uma pista do que estava por vir em *Compêndio para Uso de Pássaros*, de 1960. Nessa publicação o cotidiano e a terra se mostram em imagens e metáforas visuais. Como fica claro nas palavras do próprio poeta:

Eu queria que as garças me sonhassem, eu queria que as palavras me gorjeassem. Então comecei a fazer desenhos verbais de imagens. Me dei bem [...] Acho-os como os impossíveis verossímeis de nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos.  
1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer para passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua. Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades. (BARROS, 2010, p.7).

Os desenhos verbais aludidos pelo poeta partem de um processo de contemplação. As imagens extraídas do cotidiano podem, posteriormente, serem livremente acessadas pelo poeta no processo de devaneio. Mas, é através do labor com a língua, que este devaneio consegue ser codificado e acessado pelo leitor. As metáforas visuais sugeridas por Barros (“sapo como um pedaço de chão que pula”; “é nos loucos que grassam luarais”, “eu queria que as garças me sonhassem”, “eu queria crescer para passarinho”) trabalham o poder condensador da imagem para sugerirem as relações e significados defendidos pelo poeta. Só os loucos e os transgressores, são capazes de amparar o luar, de contemplar a lua, de deixar o luar invadir seus corpos. Nas metáforas das garças que sonham com o homem e do homem que almeja crescer com característica de pássaro estão implícitas relações mais profundas

defendidas por Barros, relações de integração entre o homem e os elementos que o cercam, relações de troca.

Devanear seria, para Bosi (2000), a ação do espírito de errar à toa e povoar de fantasmas um espaço ainda sem contornos. Devanear seria então o primeiro passo para a criação: “é desse livre ir e vir, viagem sensorial pelas imagens internas a nós que vem o devaneio – passo inicial da criação poética, “pensamento vagabundo que se engendra no vão.” (BOSI, 2000. p.27).

Este processo do devaneio, no entanto, só é possível se for codificado através da linguagem e acessado pelo leitor. O ato de verbalizar as imagens geradas pelo devaneio seria, para Calvino (2009), a forma mais real de comunicação com a chamada “alma do mundo”. “Na origem de cada um dos meus contos havia uma imagem visual” (CALVINO, 2009, p. 104), reforça Calvino. O material visivo e conceitual que surge deste estado de devaneio é, posteriormente, ordenado e recebe sentido através da linguagem. É justamente nos devaneios que acabam surgindo soluções visuais e decidindo situações que, “nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver.” (CALVINO, 2009, p. 106).

No processo de devanear, a fúria das imagens é internalizada pelo autor, misturada às outras tantas que já o habitavam (vindas do cosmos, da “alma do mundo”, de experiências passadas) e que suscitavam reações de prazer ou desprazer. É através do devaneio que o poeta desloca-se e assiste ao próprio filme mental de imagens separadas, imagens juntas. Mas, é o trabalho com a língua que torna possível ao leitor acessar este filme do devaneio. Para Bachelard:

O devaneio poético escrito, conduzido até dar a página literária, vai, ao contrário, ser para nós um devaneio transmissível, um devaneio inspirador, vale dizer, uma inspiração na medida dos nossos talentos de leitores. (BACHELARD, 1988, p.7).

Para ele, “em todas as partes as imagens invadem os ares, vão de um mundo ao outro, chamam ouvidos e olhos para sonhos engrandecidos”. (BACHELARD, 1988, p. 25). Para que esta experiência se complete, entretanto, é necessário que o leitor possua um mínimo de “talento”, de bagagem, de abstração, de conhecimento da língua, e, sobretudo: de capacidade de ver. É através de jogos gramaticais, da criação de novas palavras e da transposição de funções (tanto de palavras, quanto de objetos) que a poesia de Barros se processa através de uma visualidade capaz de fazer o homem enxergar o seu chão e todos os elementos que o formam.

A maneira com que o poeta sugere esta relação por ser comparada ao processo imaginativo da infância aludido por Freud (1992). Para o teórico, o escritor criativo é aquele que, como a criança, reajusta os elementos do seu mundo, de uma nova forma que o agrada, nas suas palavras:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. (FREUD, 1992, p.2).

Ao colocar o sapo como um pedaço de chão que pula, ou as garças com capacidade de sonhar com o homem, Barros reorganiza as hierarquias e rearranja elementos na construção de um cotidiano diferente. Esta capacidade da infância de reorganizar o mundo fica clara no poema “O Vidente”:

Primeiro o menino viu uma estrela pousada nas pétalas da noite  
E foi contar para a turma.  
A turma falou que o menino zoroava.  
Logo o menino contou que viu o dia parado em cima de uma lata  
Igual que um pássaro pousado sobre uma pedra.  
Ele disse: Dava a impressão que a lata amparava o dia.  
A turma caçoou.  
Mas o menino começou a apertar parafuso no vento.  
A turma falou: Mas como você pode apertar parafuso no vento  
Se o vento nem tem organismo.

Mas o menino afirmou que o vento tinha organismo  
E continuou a apertar o parafuso no vento. (BARROS, 2010, p. 404).

É com o olhar do menino captado pelo verbo que o poeta transforma a imagem da noite em pétalas, pétalas capazes de abrigar uma estrela. O processo metafórico do poeta transforma uma lata qualquer do cotidiano em um continente capaz de amparar o dia. Se a imagem pudesse ser traduzida em cena fílmica, a câmera mostraria, em primeiro plano<sup>1</sup>, a lata com seus limites e depois ampliaria o foco para mostrar o dia que co-existe com a lata, acima dela, grande, imenso, universal. O vento, símbolo do invisível, filho cheio de fúria do ar, é agora organismo palpável e o homem, conectado a ele, pode dominá-lo, senti-lo, apertar-lhe parafusos. As imagens da noite, do vento, da estrela e da lata dão origem ao processo imaginativo do poeta, mas produzem novas imagens: a noite em pétalas, o vento com parafusos, lata amparando o dia.

<sup>1</sup> Quando a cena revela apenas um personagem em enquadramento mais fechado

A “infância do olhar”, capaz de contemplar e transformar estas imagens, alude a um primarismo, uma volta às origens, muitas vezes referenciada pelo poeta. No documentário *Língua de Brincar* (BRANCO, 2007), de Gabriel Sanna e Lúcia Castello Branco, Manoel de Barros (2007) afirma ter buscado este “primarismo” das coisas e das palavras indo morar no Chile, na Bolívia e, inclusive, com os índios. Por outro lado, este poder imagético e altamente transgressor de sua poesia pode também ter vindo de sua estadia em Nova Iorque, onde teve acesso ao que era produzido de mais inovador no cinema e nas artes plásticas, o que entrava em completo contraste com suas experiências anteriores.

Hoje, com trinta livros publicados, sua vida e obra já foram tema de uma série de produções audiovisuais. Além do trabalho de Lúcia Castello Branco e Gabriel Sanna, existem o vídeo dirigido por Joel Pizzini, *Caramujo-flor* (PIZZINI, 1988); uma série documental, *Paixão pela Palavra* (BARROS, 2009), exibida pela Rede Futura; e o recente documentário *Só Dez Por Cento é Mentira* (CESAR, 2009).

Chamado de o poeta da imagem, Manoel de Barros cria, através de um trabalho com a linguagem, uma visualidade que nos propõe uma mudança na forma como enxergamos o mundo que nos cerca. A influência das artes visuais em sua trajetória é aludida por diversas vezes e o poeta se declara um “vedor” do cinema de Akira Kurosawa, Charles Chaplin e das telas de Miró, Dali e Chagal.

É através desta dimensão mais humana do olhar que o homem poderia se sentir conectado, se sentir “sendo” os elementos que o cercam. Este sentimento de integração com o ambiente, pode ter como resultado uma mudança de atitude em relação a esses mesmos elementos descartados por uma sociedade de consumo excessivo e grande produtora de restos. De acordo com João Barrento, no documentário *Língua de Brincar*, “numa sociedade cujo olhar está mais focado nas relações, que estão sempre ao lado de relações de poder, Manoel de Barros olha para os objetos. Objetos inocentes.” (BRANCO, 2007). João Barrento afirma ainda que nosso olhar atualmente tem dificuldade de ver o pouco (que na verdade seria o muito) dos objetos. Para ele, Manoel de Barros é alguém que consegue olhar as coisas.

No mesmo documentário, o poeta matogrossense faz uso de uma linguagem desaprendida para ser livre. Sua linguagem revela imagens (ele traz a paisagem para os olhos do leitor, como defende o documentário *Língua de Brincar*) dos resíduos rejeitados pela sociedade de consumo.

Na sua poesia, substantivos podem assumir uma função adjetiva: “quase sempre nos intervalos para o almoço era acometido de lodo”. (BARROS, 2010, p. 123). Aqui, lodo se transforma em um estado de espírito e em comportamento. A maioria das vezes que esses

substantivos assumem funções adjetivas é para valorizar e trazer maior visibilidade aos elementos da natureza, dando a eles capacidade de alterar o estado do sujeito. Nos trechos transcritos abaixo, do poema “O Homem de Lata”, esta transposição de funções fica ainda mais evidente.

O homem de lata  
Traz para a terra  
O que seu avô  
Era de lagarto

O homem de lata  
Sofre de cactos  
No quarto. (BARROS, 2010, p. 127-129).

O homem de lata é capaz de trazer para a terra o que seu avô era de lagarto. O lagarto, aqui, ganha proporções de condição, de comportamento. A condição de lagarto seria a condição da desolação? Da inércia? Da decadência? O homem de lata descrito pelo poeta também é capaz de sofrer da condição de cactos, que traz consigo a capacidade de modificar o estado e o comportamento do homem de lata. O cacto, assim como o lagarto, também implicaria em uma condição de desolação? De sequeidão?

Na poesia de Manoel de Barros, plantas, animais, pedras, objetos adquirem a capacidade de modificar a condição do homem, trazem consigo uma série de habilidades e características capazes de alterar seu estado e comportamento. O poeta em, *A Doença*, nos dá uma pista sobre a fonte de seu profundo respeito pelos elementos naturais:

#### A DOENÇA

Nunca morei longe do meu país.  
Entretanto padeço de lonjuras.  
Desde criança minha mãe portava essa doença.  
Ela que me transmitiu.  
Depois meu pai foi trabalhar num lugar que dava essa doença nas pessoas.  
Era um lugar sem nome nem vizinhos.  
Diziam que ali era a unha do dedão do pé do fim do mundo.  
A gente crescia sem ter casa ao lado.  
No lugar só constavam pássaros, árvores, o rio e os seus peixes.  
Havia cavalos sem freios dentro dos matos cheios de borboletas nas coisas.  
O resto era só distância.  
A distância seria uma coisa vazia que a gente portava no olho  
E que meu pai chamava de exílio. (BARROS, 2010, p. 390-391).

No exílio, distante de outras “humanidades”, é com estes elementos naturais que o poeta precisa dialogar. É justamente sobre um homem capaz de reverenciar pedras, conhecer profundamente os bichos, de que fala Barros no trecho abaixo:

[...]

(3) O NOSSO HOMEM-... Como Akaki Akakievitch, que amava só o seu capote,/ele bate continência para pedra!/Ele conhece o canto do mar grosso de pássaros,/a febre/que arde na boca da ostra/e a marca do lagarto na areia./ esse homem/ é matéria de caramujo. (BARROS, 2010, p. 133).

No poema, o homem convive com pedras, pássaros, ostras, lagartos, caramujos. Homem que contempla a ponto de conseguir transformar o bando de pássaros em mar e o calor do interior da ostra em febre. Homem que é ao mesmo tempo todos os elementos.

É através do mesmo processo contemplativo e do trabalho com a linguagem que o poeta fala mais uma vez sobre o lagarto:

[...] pode ser encontrado em lugares alagadiços/nas chapadas ressecas/nas sociedades por comandita/nos sambaquis: ao lado das praias sem dono explorando/conchas mortas;/nas passeatas a favor da família e da pátria/e/segundo narra a história/um desses bichos foi apalpado pelo servo Jó/sobre montão de pedras/quando este raspava com um caco de telha/a podridão que Deus lhe dera/ O lagarto é muito encontradiço também/nas regiões decadentes/arrastando-se por sobre paredes do mar como a ostra/e sua fruta orvalhada./Parece que a lagarta grávida se investe nas funções de uma pedra seca/passando setembro/e/sentindo precisão de escuros para seu desmugo/se encosta em uma lapa úmida/e ali desova/-ninguém sabe./pode o lagarto ainda/ser visto pegando sol/nas praias/com seus olhinhos fixos/mastigando... (BARROS, 2010, p.131-132).

A poesia de Manoel de Barros, muitas vezes, se assemelha a um processo de captura e edição de imagens. Primeiro o olho precisa captar, apreender, depois o devaneio precisa editar, retrabalhar estas imagens. A imagem de um lagarto sob o sol dá origem a uma série de metáforas nas quais o lagarto, símbolo de regiões ora úmidas, ora ressequidas, representa o escuro, a podridão, o isolamento e a decadência.

Em *Ensaios Fotográficos*, reunião de poemas de Manoel de Barros, esta função fotográfica de sua poesia fica ainda mais clara e o poeta afirma, inclusive, ter tentado fotografar o silêncio. No poema “O Fotógrafo”, que abre o livro, o poeta afirma: “olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa, fotografei o sobre. foi difícil fotografar o sobre” (BARROS, 2010, p. 380). Barros continua com esta alusão à fotografia no poema “O Vento”: “fotografei aquele vento de crinas soltas” (BARROS, 2010, p. 384-385). A fotografia do poeta, entretanto, é posteriormente manipulada (característica muito comum no processo de produção de imagens para a propaganda, o cinema, a TV). O vento, para conseguir se tornar visível, ganha crinas de um cavalo. É através de um outro elemento, o cavalo, cujo galope é muitas vezes associado à liberdade e ao movimento, que o poeta consegue dar visibilidade ao vento.

Manoel de Barros nos apresenta uma poesia que tenta “fotografar, capturar, a essência das coisas”, através do que ele chama de “despalavra” (BARROS, 2010, p. 383). Quando ele afirma “atingir o reino das imagens” é porque também atinge o reino da “despalavra”. Ou seja, é através de um cuidadoso trabalho com a língua, através do qual elementos são associados e palavras mudam de gênero, que o poeta consegue trazer visibilidade a várias coisas. Quando associa cavalo ao vento, flores ao homem, lagarto aos antepassados, o poeta emprega a força visual destes elementos e toda a cadeia de significados associados a essas imagens (cavalo símbolo de movimento e beleza; flores símbolo de suavidade; lagarto símbolo do isolamento) na tentativa de explicar metaforicamente o que deseja tornar visível.

Como no poema *Bola Sete*, ainda em *Ensaio Fotográfico. Bola Sete*, que seria um dos seus possíveis *alter egos*: “dava qualidades de flor a uma rã, dava qualidade de água às pessoas.” (BARROS, 2010, p. 386). A capacidade de *Bola Sete* é a mesma do poeta, a de utilizar os elementos da natureza para modificar ou engrandecer o homem. Quando as flores dão qualidades a uma rã é porque emprestam beleza e suavidade a ela? Quando a água empresta qualidades ao homem é porque pode transformá-lo em algo mais límpido, fluido? As metáforas oferecem várias possibilidades de interpretação.

Os poemas de Barros têm a mesma “qualidade de imagem” que um quadro de Miró, ou de Chagal, admirações que o poeta afirma ter. Para que os poemas atinjam essa visualidade, no entanto, é necessário um trabalho constante com a língua. Este processo só é possível porque o poeta se mostra profundo conhecedor da palavra, em especial da língua portuguesa. Dessa forma se dá o direito de reinventar a língua em sua poesia, criando espécies de poemas fotográficos, poemas imagens que revelam a intensidade desse processo: “[...] a única língua que estudei com força foi a portuguesa. Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.” (BARROS, 2010, p. 381) Esse errá-la ao dente é a forma encontrada pelo poeta para revelar o que chama de “olhar distorcido”, capaz de “fazer casamentos incestuosos entre palavras” (BARROS, 2010, p. 399).

Esta visualidade atingida por Barros é destacada por Bosi (2000) quando o teórico afirma que no poema é necessário que, ao momento de inspiração, se siga o momento da ponderação, que traz à consciência os critérios de expressividade e beleza na escolha ou no descarte desta ou daquela solução verbal.

De acordo com Bosi (2000), é necessário um labor com a língua para que as imagens vistas e contempladas e, posteriormente transformadas em devaneios mentais, possam se transformar em “soluções verbais”, capazes de conduzir o leitor a um recesso às imagens que as inspiraram. O poeta precisa ver, apreender e devanear, para que depois possa codificar esse



devaneio. A imagem e o devaneio se formam antes do juízo da verdade. Para Bosi, quando o discurso atinge a lógica, ele se separa da fantasia:

[...] a realidade da imagem está no ícone, a verdade da imagem está no símbolo verbal [...] A palavra criativa busca, de fato, alcançar o coração da figura no relâmpago do instante, Mas, como só o faz mediante o *trabalho* sobre o fluxo da língua que é som-pensamento acaba superando as formas da matéria imaginária. O poema [...] transforma em duração o que se dava a princípio como um átimo. (BOSSI, 2000, p. 46-47).

Se o que dá origem aos poemas de Barros são esses momentos de contemplação do espaço, são esses átimos de inspiração visual, é na construção frásica, racional, lógica que essa visualidade chega ao leitor. São as escolhas verbais, o movimento do texto pela página, as associações que imprimem ao texto a noção de visualidade.

Antes de defender a importância da visualidade, entretanto, é preciso compreender o papel das imagens e a diferença entre imagem e palavra. Para Bosi (2000), o ato de ver suscitaria, depois do tato, a relação mais próxima entre um indivíduo e um objeto. Ele dispensaria o contato direto e manteria juntos o retrato deste objeto e a sua existência em nós. O ato de ver seria capaz de sugerir, não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência. Neste processo de “captura”, o objeto e nossa relação com esse objeto imiscuem-se na criação de imagens mentais capazes de gerar reações físicas de prazer ou desprazer. O conceito de imagem poderia ser definido, portanto, como sensação visível, cuja experiência seria sentida no corpo.

A imagem resultaria, de acordo com Bosi (2000), de um complicado processo de organização perceptiva que se desenvolve desde a primeira infância. Ela seria um simulacro da natureza dada e poderia ser retida e depois suscitada através da reminiscência ou sonho. Ao retermos a imagem inicia-se um processo de co-existência de tempos que marcam a ação da memória, capaz de modificar, ao longo do tempo, a forma desta imagem.

Para Bosi (2000), a língua então surge para que as atividades de recordação de imagens, da fantasia e do devaneio não sejam somente exteriorizações imediatas. É para fugir de mais esta efemeridade que surge, então, a palavra. A diferença entre a imagem e a palavra, portanto, reside no fato da palavra ser uma sequência tônica e articulada que não tem a natureza de um simulacro (como a imagem), mas sim de um substituto, uma codificação do objeto. Justamente por não sugerir uma simultaneidade com o objeto, como faz a imagem, a palavra permite uma reflexão maior, uma mobilidade maior sobre o objeto que a motiva. Quando vemos um objeto nos sentimos conectado a ele, algo dele é apreendido por nós.

Podemos dizer que possuímos parte deste objeto através da imagem mental que formamos dele.

O ato de predicar, existente no discurso, admite a existência de relações na sintaxe, a ordem destes elementos no texto imita o espaço visual através da temporalidade. Alguns elementos se dispõem antes de outros, modificando-os. Na escrita a estratégia é mais sinuosa e lenta do que a percepção visual ou o devaneio. É, justamente, nessa complexidade que reside a força do discurso. Ao mesmo tempo em que revela as imagens contempladas e depois retrabalhadas no devaneio, o discurso pode negar a visão inicial do objeto e sugerir uma nova imagem.

O discurso poderia ser considerado fraco por não ser tão arrebatador quanto à imagem e por pedir de quem o escuta “alguma paciência e virtude da esperança” (BOSI, 2000. p. 33). Mas, ao mesmo tempo, sem a potência expansiva do discurso, a imagem poderia dar a sensação de algo empedrado. De acordo com o autor, na corrente do texto nada existe de já feito, tudo se está fazendo, abre-se em cada imagem um vazio que reclama a plenitude da relação. Um verbo precisa do seu complemento e um enunciado precisa do outro. É necessário o labor com a língua, racional, para dar luz à imagem mental do autor. O discurso é sempre arranjo de enunciados. “Frasas não são linhas, são complexos de signos verbais que se vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais lastreados de som-significante.” (BOSI, 2000, p. 36). De acordo com Bosi, o próprio discurso se torna imagem, já que formado de signos. Não seria o caso de considerarmos a imagem como algo que precede a palavra, já que o próprio discurso do poema se conceberia em forma de imagem. São processos distintos. A imagem do devaneio sugere uma relação mais imediata entre o homem e o objeto que vê, e a imagem do poema uma relação mediada, motivadora de reflexões mais racionais.

A poesia seria, portanto, uma maneira aparentemente livre, mas fruto de um árduo trabalho com a língua, de o sujeito exteriorizar a plasticidade dos objetos, pessoas e cenas que ele apreendeu. Para Bosi (2000), é através da analogia, elemento estético inerente à mensagem poética, que o discurso recupera no corpo da fala o sabor da imagem. Pela analogia se dá o peso da matéria através das metáforas e figuras. É através, justamente da metáfora, que a linguagem tenta recuperar a sensação de simultaneidade com a imagem primitiva.

Neste poema, Barros escreve:

#### O PUNHAL

Eu vi uma cigarra atravessada pelo sol- como se um punhal atravessasse seu corpo

Um menino foi, chegou perto da cigarra, e disse que ela nem gemia.  
 Verifiquei com meus olhos que o punhal estava atolado no corpo da cigarra  
 E que ela nem gemia!  
 Fotografei essa metáfora  
 Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa. (BARROS, 2010, p. 387-388).

Os raios de sol que ultrapassam a cigarra, um elemento qualquer da paisagem, se transformam em um punhal atravessando o corpo de uma cigarra, capaz de protagonizar uma cena, ser o centro de uma imagem. A metáfora da cigarra atravessada pelo sol ganha *status* de artes visuais, de fotografia. A imagem é captada e depois, através da edição do texto, este trabalho de “edição de imagens” pode ser codificado pelo leitor.

Se a imagem sugere apreensão dos objetos, a metáfora seria então capaz de tornar a experiência do texto uma experiência do corpo. Para André Brasil, as imagens de fato residem em nós, internas:

Habitamos imagens enquanto elas nos habitam. Transbordando os limites da página, do quadro e da própria tela, camadas sobre camadas audiovisuais redesenham os espaços urbanos e domésticos, abrigando e, mais do que isso, remodelando as subjetividades. (BRASIL, 2003, p. 89).

Tanto na literatura, quanto no quadro e na tela de cinema, há camadas de imagens que, unidas, formam e alteram o espaço urbano e doméstico. Essas imagens são determinantes para a construção de sentidos e organização subjetiva desses espaços. O ato de ver é físico e depende de características físicas adequadas. O olhar, por sua vez, é subjetivo, no ato de olhar estão em jogo características individuais e culturais. Para Santo Agostinho (BOSI, 2000, p. 24), o olho é o mais espiritual dos sentidos, pois capta e possui o objeto sem a necessidade do toque, sem “sujar as mãos”. O imaginário, a vontade do prazer, o medo, a dor e as redes de afeto garantem a persistência desta imagem que o olho capta. Se, para uns uma imagem pode passar despercebida, para outros ela pode ser altamente perturbadora.

A imagem, portanto, pode ser considerada como a catarse das pulsões, como a satisfação de necessidades que vêm da gênese. Para Bachelard (1988), é preciso chegar às substâncias dessa gênese: terra, ar, água, fogo para se achar o eixo natural de um quadro ou de um símbolo poético. Todas as imagens teriam, em sua essência, um desses elementos, e a internalização dessa imagem representaria a satisfação de um desejo de integração e de união do indivíduo com esses elementos naturais.

As metáforas visuais criadas por Barros como, “flor com qualidades de rã”, “pessoas com qualidades de água”, “cigarra atravessada pelo sol”, propõem uma relação entre os reinos animal e vegetal. Os elementos se misturam e um empresta qualidade ao outro. As imagens

criadas por Barros são imagens de integração. Além de propor essa relação de troca, o poeta nos sugere uma observação mais atenta a todos os tipos de detalhes e objetos que nos cercam. O poeta nos propõe um olhar para as miudezas que nos circundam, como fica claro neste trecho do poema “O Cisco”:

[...] o cisco há de ser sempre aglomerado que se igual a restos. Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação do poeta. Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplação dos restos. [...] um dia pode ser que o lírio nascido nos monturos empreste qualidade de beleza ao cisco [...] até sei de pessoas que propendem a cisco mais do que a seres humanos. (BARROS, 2010, p. 400-401).

O cisco, símbolo do ínfimo, acúmulo de restos do mundo e das pessoas, ganha a atenção do autor mais uma vez no poema “O Bandarra”, onde afirma: “Para ele a pureza do cisco dava alarme. E só pelo olfato esse homem descobria as cores do amanhecer”. (BARROS, 2010, p.412).

A liberdade linguística a que se entrega o poeta- “eu só queria construir nadeiras para botar nas minhas palavras” (BARROS, 2010, p.408) sugere a intenção do autor de voltar a uma infância linguística (“profissão: encantador de palavras”). O menino descobre o verbo e, com o pouco que sabe, cria sua própria linguagem. Essa volta à infância e à pureza do olhar sobre o mundo também sugere uma volta à capacidade imaginativa da infância de reorganizar elementos e mudar hierarquias.

Esse “retorno” fica claro quando o poeta afirma ter escrito muitos de seus versos inspirado pelos filhos. No documentário *Língua de Brincar* (BRANCO, 2007), Manoel de Barros repete o que ouviu um dia: “eu escutei a cor daquele passarinho”. A força das imagens que sugere se pauta, muitas vezes, pelo estímulo à sinestesia. Suas imagens “vibram no corpo do leitor” e sugerem cheiros, cores, sons.

Nos versos seguintes, do poema “O Livro de Bernardo”, é mais uma vez com os elementos da natureza que o poeta codifica metaforicamente seu cotidiano:

[...]13  
Caramujos sempre chegam depois. Representa que estão chegando da eternidade.[...]

[...] 15  
O silêncio está úmido de aves. [...]

[...] 36  
Estou pousado em mim igual que formiga sem rumo [...]

[...] 50  
Já me dei ao desfrute de ser ao mesmo tempo pedra e sapo [...]

[...] 51

Preciso de alcançar a indulgência pedral [...]. (BARROS, 2010, p. 412-421).

A imagem do caramujo é utilizada para representar a eternidade, lenta, que se arrasta sem perspectivas de fim. O silêncio interrompido pelas aves se umidifica, se torna mais líquido, fluido. Quando propõe alcançar a indulgência pedral, Manoel de Barros propõe uma transformação do ser pelos elementos da natureza. É uma “mudança de comportamento gental para animal vegetal ou pedral” (BARROS, 2010, p.395).

Nas construções metafóricas do poeta a natureza empresta seus elementos para explicar o homem, a experiência do homem. O poeta, pleno de natureza é, ao mesmo tempo, pedra, sapo, gente. No poema abaixo Barros escreve:

a boca na pedra o levava a cacto,  
a praça o relvava de passarinhos cantando  
ele tinha o dom da árvore  
ele assumia o peixe em sua solidão. (BARROS, 2010, p. 125).

A solidão do homem é descrita pela imagem do peixe, a desolação do homem é condensada na imagem do cacto, símbolo da sequidão, e da relva que cresce ao seu redor. Apesar de só e inerte, o homem tem o dom da árvore, eleva-se silenciosamente e finca os pés na terra.

O poeta também escreve: “o homem de lata arboriza por dois buracos no rosto”. No rosto, os dois olhos, dois ouvidos, duas narinas são capazes de arborizar, de ter cheiro de planta, aparência de planta, som de planta.

É com uma espécie de olhos de pássaro, olhos de águia, que o poeta é capaz de ampliar sua visão e de enxergar os detalhes, e é através do labor com a língua que esta visão das coisas é capaz de gerar possibilidades novas de interpretar e de experienciar o cotidiano. Manoel de Barros escreve:

[...] A FORMIGA (carregando um homem na rua, de atravessado).  
-Eu vi o chão, era uma boca de gente comida de lodo!  
(BARROS, 2010, p. 137).

Com este olhar e com este trabalho de “edição do texto”, Manoel de Barros é capaz de propor a imagem de uma formiga carregando o “homem de atravessado”, ou seja, de inverter a perspectiva do olhar e de enxergar a cena pelas lentes, pela *subjetiva*<sup>2</sup> de uma formiga. É a câmera que vai ao chão, que deita ao solo para ver “através” dos olhos de animais, de pedras,

---

<sup>2</sup> Lente que revela a imagem de acordo com a perspectiva de quem está vendo.

de vegetais. Quando o olhar se aproxima do chão, como olhos de águia mesmo, lentes de aumento, *zoom* de altíssimo alcance, a imagem do chão pode sugerir a cavidade bucal, desgastada pelo lodo. O lodo que atinge o chão é o mesmo que invade a boca de um homem esquecido, abandonado.

Se a poesia surge, antes de mais nada, de uma contemplação e apreensão de imagens, como pode sobreviver em um mundo onde as imagens não parecem capazes de significar nada muito profundo? Como seria possível para o indivíduo manter essas relações de simultaneidade com o objeto que a imagem suscita, se as imagens hoje são muitas e o indivíduo no seu deslocamento diário apenas “passa” por elas? A captura dos objetos, posse de suas essências, ainda seria possível se o que temos são “imagens de imagens, imagens do dever ser, do parecer ser, do como será [...]?” (MENDONÇA, 2003, p. 103).

Ora, se a experiência humana do real e do cotidiano passa a ser definida pelos meios de comunicação de massa, que nos eximem da necessidade da oralidade para transmiti-la, a experiência também passa a ser definida por estes mesmos meios de comunicação globalizantes. Sobre isso César Guimarães afirma:

(...) esgotados pelas atividades que saturam o cotidiano das metrópoles contemporâneas, os sujeitos se sentem incapazes de narrar o que experimentam, não apenas porque os acontecimentos são anóditos (como o tempo gasto no trânsito) ou terríveis (como a violência que presenciamos ou sofremos), mas porque não se tem mais a autoridade de que se dispunha o narrador benjaminiano para legitimar o seu relato. (GUIMARÃES, 2003, p.8).

Essa incapacidade de narrar o que vê associa-se, ainda a uma determinação do que deve ser visto; a uma violenta exposição a imagens de cores e tamanhos variados pelo espaço urbano; e, mais ainda, a uma transferência da definição da experiência para os meios de comunicação que atuam como um “*medium* que permite aos sujeitos tomarem consciência de sua própria experiência, seja reafirmando-a, alargando-a [...]” (GUIMARÃES, 2003, p.8).

Este excesso de imagens e esta transferência de responsabilidades na definição e categorização de nossas experiências geram, de acordo com Guimarães, o empobrecimento de experiências comunicáveis e a consequente precarização do narrador. Para ele,

a experiência humana, poluída por imagens, torna-se cada vez mais opaca, densa e viscosa [...] o que se perde é uma espécie de passibilidade necessária à experiência estética. Em meio ao fluxo imagético ininterrupto- ruído dos olhos- torna-se cada vez mais difícil nos afetar pelas imagens. (GUIMARÃES, 2003, p. 89).

Torna-se mais difícil olhar: vê-se muito, olha-se pouco. A capacidade de narrar, através da poesia, a experiência do devaneio e, através da linguagem, gerar um acesso a uma nova imagem, capaz de proporcionar uma experiência estética real, com a “passibilidade” e fruição necessárias, está nas mãos de um narrador capaz de, mais do que ver, olhar. É através do que consegue ver e experienciar em seu corpo que constrói o visível que a narrativa mostra.

O excesso de imagens e o empobrecimento dos significados dessas mesmas imagens distanciam a relação de simultaneidade entre imagem e objeto defendida por Bosi (2000). A palavra, a segunda instância deste simulacro e desta representação, fica ainda mais distante do que é representado.

A obra da poetisa angolana Paula Tavares (2007) também se apóia na visualidade para tornar visíveis rituais, comportamentos e instantes da sua cultura. O olhar de Tavares, muitas vezes, também muda de perspectiva e percorre o interior dos corpos, dos frutos, dos seres, do chão. Em outros momentos o processo criativo da poetisa também funciona como uma câmera que revela cenas e rituais da Huíla. Em alguns de seus poemas, as palavras parecem revelar os movimentos de uma câmera rápida, ágil, que percorre, em uma espécie de *travelling*<sup>3</sup>, seu objeto de foco, como em “OLHO DE VACA FOTOGRAFA A MORTE”:

grande angular  
400 asa  
Retém a preto e branco a solidão  
[...]  
Impressiona/subverte  
Em grandes planos simultâneos  
[...]  
O cine olho paralisa a eternidade.

Os bois nascidos na Huíla são altos, magros navegáveis. (TAVARES, 2007, p. 42).

O *cine-olho* a que se refere Paula Tavares (2007) parece estar associado às propostas do Manifesto Kinok, elaborado por cineastas russos em 1929. O kinokismo propunha o uso da câmera como extensão do olho humano, uma câmera que, sempre disponível, funcionasse como uma parte do corpo do homem, capaz de registrar os pequenos instantes, com pureza. Sem filtros, sem edições, câmera pura que enxergasse de fato o que a circundava. No poema, a alusão à fotografia é explícita. *400 asa* é um tipo de filme utilizado para a fotografia preto e branco, com uma granulação mais fina, é um filme mais apropriado para captar variações

<sup>3</sup> Movimento de câmera em que esta realmente se desloca no espaço - em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmera apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar.

suaves de luz. É através do olho da vaca, olho que enxerga em preto e branco, que o poema focaliza a solidão como centro da imagem.

A referência ao audiovisual é também clara quando Tavares (2007) se refere a “planos simultâneos.” É através da alusão à fotografia em preto e branco que Paula Tavares paralisa o instante. Ao invés da câmera fotográfica, no entanto, quem parece se utilizar do filme *400 asa* é o olho da vaca, olho-de-boi, animal totem de sua cultura. A grande angular, lente utilizada para captar objetos que estão mais afastados, parece ser realmente a imagem mais apropriada para aludir ao processo de visão desse animal sagrado, que exclui a visão periférica e enquadra, em preto e branco e com grande precisão, o que está a sua frente.

O *cine-olho* de Paula Tavares funciona como uma espécie de olho-de-boi, que enxerga com precisão as imagens do centro, que foca o objeto que está logo à frente.

As alusões ao cinema também são uma constante em seus poemas. No trecho abaixo é sobre Akira Kurosawa que fala Tavares:

[...]  
 Tem razão, o Japão é um sonho lilás que Akira Kurosawa  
 [descasca lentamente  
 E filma a preto e branco donde sai uma sombra  
 {que não se perde. (TAVARES, 2007, p.42-43).

Aqui, também é com este olho-de-boi, que apreende as imagens em preto e branco, que Paula Tavares quer captar a Huíla da sua memória e torná-la possível aos seus leitores, assim como Kurosawa faz com o Japão, em seus filmes. Tanto Paula Tavares, quanto Manoel de Barros escrevem sobre terras longínquas, vastas em extensão, vastas em elementos naturais, terras em construção (um Mato Grosso do Sul a ser desbravado e habitado; a Huíla, das belas paisagens, recuperadas pela memória).

A representação imagética atual baseia-se em diversos processos de manipulação da imagem: o cinema transforma o imaginário coletivo; as artes plásticas apresentam novas possibilidades; a fotografia recorta o mundo em *frames*, a TV e a propaganda alteram digitalmente o que vai ser transmitido. Paula Tavares e Manoel de Barros captam essa nova representação semiótica do mundo e, fortemente influenciados por estas manifestações artísticas, reconstróem a realidade através de um olhar “fotográfico, cinematográfico”, traduzido em versos livres em sua poesia.

Em *O Amor Impossível*, de Paula Tavares, a natureza é captada, preservada, por esse olho-de-boi, capaz de ver o que está logo à frente, mas também por um *cine-olho* capaz de registrar as cenas para depois editá-las, trabalhá-las.



## O AMOR IMPOSSÍVEL

A flamingo cor-de-rosa  
 Saiu do mangal  
 Alisou as penas uma por uma  
 Pintou de azul o bico  
 E de brincos  
 Pousou no sol às seis da tarde

Passeou o Lubito com passinhos breves  
 e cansada, perfilou-se  
 num pé só  
 à sombra da distância...  
 ABRIU O OLHO, TORNOU-SE BÍPEDE  
 CORREU  
 MUITO APRESSADA  
 ATRÁS DO PEIXE PRATA. (TAVARES, 2007, p.42).

Paula Tavares é capaz de ver a flamingo cor de rosa sair do matagal, alisar suas penas. O *cine-olho* é capaz de editar e mostrar toda sua trajetória, através de cortes secos, rápidos: a flamingo abre o olho, torna-se bípede e corre atrás do peixe. Os últimos versos do poema parecem, inclusive, aludir ao processo de montagem cinematográfica.

A poesia de Manoel de Barros também é capaz de revelar sua terra atentamente. É poesia feita por quem tem olhos de águia, mas trabalhada, editada, alterada, tendo como base os princípios contemporâneos de manipulação e difusão de imagens. O *cine-olho* de Paula Tavares, por mais que também capte estas cenas cotidianas, talvez mais como um turista atento e maravilhado, também consegue aumentar o *zoom*, focalizar para captar os movimentos da flamingo, como no poema acima, ou para adentrar frutos, casas, corpos.

Tanto os olhos de águia de Manoel de Barros, quanto o *cine-olho*, ou olho-de-boi de Paula Tavares, procuram revelar os ciscos, homens rejeitados, animais, plantas, vegetais, rituais, através de imagens sofisticadas. Para isso, muitas vezes, falam através da perspectiva destes elementos, invertendo a hierarquia comum que impõe que o homem olhe para o chão (ou até mesmo para outros homens) de cima para baixo, e não de baixo para cima.

Um exemplo disso são as associações imagéticas que Paula Tavares propõe entre o corpo da mulher e os frutos da terra:

O MAMÃO  
 Frágil vagina semeada  
 Pronta, útil, semanal  
 Nela se alargam as sedes  
 No meio cresce o insondável  
 O vazio... (TAVARES, 2007, p.30).

O *cine-olho* de Paula Tavares, aqui, é capaz de adentrar o mamão, de olhar pelo lado de dentro com tamanha intensidade que a visão se torna capaz de associar a imagem do mamão à imagem da vagina. Como uma câmera, o olhar vai revelando figurativamente o interior do mamão e sugerindo, através dos ângulos que resolve revelar, a similitude com a imagem da vagina. O *cine-olho* iria aumentando o *zoom*, adentrando no mamão, a ponto da cena ficar desfocada. A imagem, então disforme, remeteria ao vazio: tela em branco, cheia de possibilidades de sentidos. O título habilmente leva o leitor à fruta, mas as construções imagéticas que vêm em seguida associam essa fruta, o mamão, ao corpo feminino. As sementes do mamão aludem à fertilidade deste corpo, pois a vagina é também semeada e pode ser fonte de prazer, assim como o fruto.

Se a experiência da imagem está no corpo, se a poesia, através do livre devaneio e do labor com a língua é capaz de propor um recesso a essa experiência da imagem, o texto então vibra e as ondas dessa vibração chegam ao corpo do leitor que, de acordo com Zumthor “o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então, é ele que vibra, de corpo e alma.” (ZUMTHOR, 2000, p. 63).

Sobre isso Bruno Leal indaga:

[...] se um texto vibra (e faz vibrar), quais os valores, estéticos, éticos e ideológicos, que dão qualidade a essa instabilidade? O que eles propõem, como literatura, música popular, televisão, cinema, jornalismo? Qual a qualidade da experiência que de fato proporcionam? (LEAL, 2006, p. 85).

É com olhos de ver que alguns autores contemporâneos procuram descortinar o cotidiano para ver dentro, pelo lado de dentro, para que a poesia de fato vibre no corpo do leitor. O discurso linguístico, através das analogias e metáforas, procura recriar a imagem. Se a um primeiro momento a imagem poética não parece tão sedutora quanto as sugeridas pela mídia de massa, pode ser mais duradoura, profunda, já que propõe a reconexão do homem com o todo, uma apreensão real dos elementos que cercam este homem.

Os poetas que apóiam sua linguagem na visualidade, seja através da criação de analogias e metáforas, seja na construção do próprio signo linguístico, propõem uma reação física aos seus textos, uma simultaneidade com imagens.

Para César Guimarães (2003), se a linguagem desejar reconquistar o visível, ela só poderá realizá-lo fazendo esse visível ressurgir nas sequências sintáticas que a governam:  
Para o autor:

[...] o texto literário distribui seus signos numa sintaxe, fazendo com que o visível surja pouco a pouco, através da reunião e da vizinhança de um signo a outro. Aqui, a imagem só se completa quando o signo já tem seu sentido determinado no enunciado do qual faz parte. (GUIMARÃES, 2003, p. 68).

Para César Guimarães (2003), textos literários que buscam deliberadamente o visível o conseguem não através da anulação do que é próprio do signo linguístico (como se este se apagasse de todo apenas para dar lugar a um visível que lhe seria exterior) e sim fazendo justamente o contrário, isto é, exibindo no signo a visibilidade que lhe é própria. A visualidade seria atingida após um trabalho no nível do signo. Após um árduo trabalho de arrançamento de elementos. Para o autor:

[...] o que fazem esses textos é tornar visíveis as sobras icônicas naquilo que é obra do símbolo, ou então, não suturam a passagem do icônico ao simbólico. [...] O efeito imagético seria então uma espécie de resto que acompanha a significação do signo. (GUIMARÃES, 2003, p. 69).

A visualidade é atingida pela poesia quando signos são justapostos e/ou quando a sintaxe da frase obedece a uma mobilidade maior, típica da visão. É quando trabalha como o olho que vai de um ponto a outro, para cima e para baixo, para dentro e para fora, ou quando trabalha na codificação dos devaneios, sugerindo aproximação entre signos, a um primeiro momento, distantes, que a poesia força o retorno ao visual, à imagem. Posteriormente, estas imagens verbais criadas pelo texto são capazes de gerar uma segunda imagem: a junção da imagem sugerida pelo autor, apreendida e imiscuída aos sentimentos e reflexões do leitor. É isso que Metz sugere quando afirma que “passar de uma imagem a duas imagens é passar da imagem à linguagem” (METZ, 2004, p. 62-63). É através de um texto que uma imagem pode gerar duas ou mais imagens.

O excesso de imagens atuais dificultaria a plena realização da sua função primária, a de possuir os objetos, interiorizando-os e misturando a eles experiências pessoais (relação capaz de gerar reflexão e ação). Como seria possível interiorizar e refletir sobre tudo o que vemos diariamente? O empobrecimento da experiência humana vem do empobrecimento da visão. Ora, se o homem perde a capacidade de ver uma imagem, refletir sobre ela, e misturar-se a ela gerando resultados e novas experiências, é porque não olha nada, no sentido defendido por Santo Agostinho.

Se o homem perde a capacidade de ver, não desenvolve a linguagem como forma de perpetuar estas imagens, se não desenvolve a linguagem não codifica os devaneios que ainda é capaz de ver, se não codifica o devaneio, surge com palavra velha, pobre de significados,

pobre em narrativa. O leitor não vive experiências estéticas reais com esse tipo de texto e torna-se, por sua vez, pobre em visão, pobre em narração e, nesse círculo vicioso o próprio devaneio perde lugar. As lacunas surgem todas preenchidas, não há “vão” a ser engendrado, não há labor artístico com a palavra, não há experiência.

Nesse contexto em que, além de tudo, a imagem perde seu valor de identificação e de apreensão do mundo, uma vez que é produzida em excesso e com o intuito de gerar lucro e não identificações transformadoras, a poesia surge relegada, tal como cisco insignificante no canto de uma cultura histórica. Mas, talvez por isso mesmo, mais inovadora, mais livre, mais desesperada na tentativa de devolver “qualidades de homem” ao próprio homem, como afirma Manoel de Barros (2000). Esta reconstrução do homem se daria na medida em que ele voltaria a ter uma visão das coisas, como uma criança que vê o mundo e se sente ainda conectado a ele, aos elementos da natureza, base de qualquer imagem poética.

Para que um texto sugira visualidade precisa ter sido escrito por quem tem *olhos de ver*. Do sul do Mato Grosso, Brasil, Manoel de Barros capina, cava, desenterra, desbrava, descortina o que tem para ser visto, o que não é normalmente visto, o que poderia ser visto. Do sul da Huíla, em Angola, Ana Paula Tavares percorre, capta, registra, focaliza, enquadra o que tem para ser visto, o que também não é normalmente visto, o que também deveria ser visto.

A semelhança entre os dois poetas também pode ser percebida nas ilustrações que acompanham os livros de Manoel de Barros e o livro *Ritos de Passagem* de Paula Tavares. Martha de Barros é a responsável pelos traços simplistas, similares a desenhos infantis e rascunhos das obras do pai. Em *Ritos de Passagem* parece ser com a mesma proposta estética que Luandino Vieira assina as ilustrações, algumas delas anexadas ao final deste trabalho.

A relação da obra de Paula Tavares com a poesia de Manoel de Barros acontece, como se pretendeu demonstrar neste capítulo, tanto na temática voltada para as coisas da terra, quanto na alusão direta que ambas fazem às artes visuais e aos mecanismos atuais de manipulação de imagens. Outro ponto em comum entre as duas poéticas é a relação do corpo do homem com a natureza como é aludido por Paula Tavares no poema “O Lago da Lua”:

Aquela mulher que rasga a noite  
com seu canto de espera  
não canta  
Abre a boca  
E solta os pássaros  
Que lhe povoam a garganta. (TAVARES, 1999, p.17).

Aqui o canto da mulher passa a ser “povoado de pássaros”, ou seja, não é mais um canto qualquer. A natureza invade o corpo da mulher. A beleza do pássaro e do seu vôo se presta a engrandecer o canto da mulher. O canto de espera é capaz de se preparar, de ser povoado pelos pássaros, até que esteja pronto para fluir. Não é um canto à toa, efêmero, produzido rapidamente. É através do mesmo processo que, em Manoel de Barros, o lodo invade o corpo do homem. A imagem do lodo, formado em locais ermos, esquecidos é utilizada para revelar o abandono, a solidão de alguns homens.

De acordo com Pereira (2007), no artigo “A Circularidade Inacabada de Paula Tavares”, muitas vezes nos textos literários africanos acontece uma ruptura, seja no campo semântico, sintático ou lexical como uma forma de enfrentamento entre tradição e transformação. Nesse sentido, como observa Pereira (2007), a poesia de Ana Paula Tavares inscreve-se em processo de “reterritorialização” da cultura e da língua angolanas, mais especificamente da poesia angolana de “invenção” ou de “gozo estético”. Ainda para Pereira, Paula Tavares tem o desejo de tecer um panorama cultural no qual a palavra é tudo. Para a autora, Tavares produz imagens como se fossem pequenas e repentinas iluminações, iguais “a pedra que produziu lume”, descrita em um dos seus poemas. Confirma-se, na observação de Pereira que a linguagem de Paula Tavares é pontuada por metáforas ou alusões a serem decifradas.

Se o material para a obra de Manoel de Barros é o Mato Grosso do Sul, região que foi morar num verdadeiro processo de desbravamento, para Paula Tavares é o sul de Angola, região de sua infância, que é reaccessado através da memória. A poetisa, tendo nascido no Lubango, província da Huíla, onde viveu parte da sua infância, realiza seus estudos superiores em Lisboa, onde hoje atua como professora da Universidade Católica de Lisboa. Tavares sempre trabalhou ligada à área cultural, tendo atuado como profissional em diferentes áreas da cultura como a Museologia, Arqueologia e Etnologia, Patrimônio, Animação Cultural e Ensino. A plasticidade da região da Huíla é marcante em seus textos. Sobre isso, afirma:

A Huíla desempenhou um papel particular em «termos» de cheiros, sons, cores, canções que me marcaram muito do ponto de vista estético. Essa era procura. Por outro lado, eu vivi esse tempo no limite entre duas sociedades completamente distintas – e talvez não tenha conseguido compreender nenhuma das duas. Por isso tentei refletir e escrever sobre partes de uma e partes de outra que me marcaram fundamentalmente. A Huíla, tal qual era na minha juventude, era o limite entre duas sociedades bem distintas: a sociedade europeia – é uma cidade com muitas características europeias: uma cidade de planalto, onde faz frio, e verde... E, por outro lado, uma sociedade africana que era ignorada pela cidade europeia. (LABAN, 1991, p. 849).

A sociedade sobre a qual Paula Tavares escreve apresenta, de um lado características europeias e de outro uma cultura africana praticamente ignorada. Para revelar esta africanidade ignorada a poeta não faz simplesmente descrições de sua terra, da sua gente, seguindo um processo que, para Lukács, “rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas” (LUKÁCS, 1967, p.69). Ela capta “os cheiros sons, cores e pedaços e canções” em *frames*, em momentos fotográficos, em momentos cinematográficos, e cria, assim como Manoel de Barros, imagens que sugerem associações mais profundas.

As obras de Manoel de Barros e Paula Tavares revelam a capacidade de estabelecer paralelos, conexões, transformar em verbos as imagens mentais que surgem num processo de devaneio e após um trabalho de contemplação do cotidiano. O verbo que surge deste processo tem o potencial de incomodar o leitor, tirando-o do seu lugar de conforto.

Manoel de Barros propõe a valorização de elementos esquecidos, de ciscos, de animais, de objetos rejeitados. Paula Tavares, por sua vez, procura revelar elementos que ainda não ganharam visibilidade. Através de um diálogo entre oralidade e força visual, Tavares chama atenção também para a cultura ancestral da sua região. As marcas que construíram sua cultura e os rituais que ainda organizam o dia-a-dia do seu povo são colocados, lado a lado, aos pequenos *frames* de um momento novo, de redescoberta, tanto da mulher diante de si mesma, quanto do homem-cidadão, habitante de um espaço em reconstrução.

A capacidade que ambos os poetas revelam de vivenciar o cotidiano e de pensar por imagens alude à proposta de Calvino descrita no início do capítulo. Calvino defende a visibilidade como ferramenta para uma:

[...] possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, “icástica”. (CALVINO, 2009, p.108).

A poesia de Paula Tavares e Manoel de Barros atenderiam a esta possível pedagogia da imaginação defendida por Calvino. Com “olhos de ver”, os poetas enxergam suas terras, suas gentes, suas coisas, experienciam estas cenas cotidianas através da presença e da contemplação destas imagens. Posteriormente, através do devaneio, associam essas imagens de forma a sugerir uma relação próxima e intensa entre todos os elementos que formam seus espaços. Através do labor com a língua, traduzem estas imagens mentais em poesia para o leitor, num convite para uma viagem imagética que revela novas perspectivas e dimensões.

### 3 ESPAÇO, ORALIDADE E CORPO

Para Massey (2008), o espaço é produto de inter-relações, esfera da possibilidade de distintas trajetórias, por isso múltiplo, sempre em construção. Nesse sentido, o espaço é entendido como “a simultaneidade de *estórias-até-agora*”. (MASSEY, 2008, p.29). Ora, se espaço seria o local de convergência de *estórias-até-agora*, e se estas estórias são produzidas por seres vivos, que a todo o momento renovam e acrescentam dados a essas narrativas, o conceito de espaço nunca poderia ser relacionado a algo estático, definido. Nesse sentido, Massey alerta para o perigo de se relacionar espaço e tempo categorizando comunidades que estariam “atrás de outras” no processo de globalização. Para a autora, “esta cosmologia de única narrativa oblitera as multiplicidades, as heterogeneidades contemporâneas do espaço. Reduz coexistências simultâneas a um lugar na fila da história”. (MASSEY, 2008, p. 24).

É justamente desse ou sobre este espaço de múltiplas existências, território que abriga *estórias-até-agora* que fala a poesia de Paula Tavares e Manoel de Barros. Os poetas falam de espaços que poderiam ser considerados como estando atrás de outros no processo de globalização: o estado do Mato Grosso e a região da Huíla, ao sul de Angola. Estes espaços são, ao mesmo tempo, palco para a trajetória de um homem que se constrói e se modifica à medida em que testemunha e interfere em sua evolução.

No caso de Paula Tavares, o espaço enfocado ainda é significado por rituais ancestrais através dos quais homem e natureza pautam suas relações em bases de co-participação, co-criação. No caso de Manoel de Barros, o espaço é revelado em seus detalhes, nos ciscos, nos rejeitos da sociedade. Animais, vegetais e homens adquirem, em ambas as poesias, o mesmo grau de relevância e o mesmo potencial de ganhar o enquadramento, o centro da imagem.

O registro dessas trajetórias que formam o espaço sobre o qual os dois escrevem trabalham com noções de edição e enquadramento caras às artes visuais, luz e cores seriam manipuladas cuidadosamente, através do labor com a língua, para que a imagem ideal seja alcançada. Este processo é realizado como se o poeta utilizasse ora uma câmera fotográfica, ora uma câmera cinematográfica, ligeira, pronta a todo instante, altamente sofisticada, cheia de *zooms*<sup>4</sup>, *travellings*<sup>5</sup> e efeitos de *edição*<sup>6</sup>.

Se comparados em termos de desenvolvimento econômico e tecnológico, tanto o sul da Huíla, quanto o pantanal matogrossense, cenários de uma boa parte dos poemas de Paula

---

<sup>4</sup> Aproximações e afastamentos da câmera.

<sup>5</sup> Movimentos onde a câmera se desloca, horizontal ou verticalmente, aproximando-se, afastando-se ou contornando os personagens ou objectos enquadrados, sendo para isso utilizado algum tipo de veículo.

<sup>6</sup> Cortes e montagem de cenas

Tavares e Manoel de Barros, poderiam ainda “estar aguardando um lugar na fila da história” (MASSEY, 2008), longe ainda de estarem integrados ao mundo globalizado, uma vez que a globalização, ao mesmo tempo em que abre fronteiras e possibilidades, também padroniza e massifica olhares, experiências e padrões.

Apesar de escreverem sobre estes espaços, o deslocamento se faz essencial para a construção de uma bagagem visual que marcará a poética dos autores. Paula Tavares escreve da Europa, Manoel de Barros, antes de se instalar no Pantanal, vai viver em Nova York, Chile, e passa, anualmente, uma boa temporada no Rio de Janeiro. Nesse deslocamento, ambos têm contato com o que haveria de mais contemporâneo em termos de expressão visual e estes espaços passam a ser narrados com as “armas do sistema global”. Paula Tavares e Manoel de Barros apuram o olhar de acordo com padrões contemporâneos: ligeireza de cenas; infinitas possibilidades de associações; fragmentação dos seres e dos objetos; possibilidades diversas de interação. Mas é no espaço longínquo da Hufla e do Pantanal que vão buscar sua matéria de poesia.

Esses padrões contemporâneos de manipulação de imagens alteram significativamente a experiência do cotidiano. Se Paula Tavares e Manoel de Barros adotam esses mecanismos para ampliar detalhes e elementos de suas culturas, é porque estão, apesar de munidos com as armas do sistema, afastando-se da realidade vivida pela mídia de massa. De acordo com César Guimarães (2003), a experiência do real, em grandes centros urbanos, perde significação já que definida e nivelada de acordo com padrões globais e massificantes, ou seja, a experiência se valida e se guia pela mídia de massa. O excesso de imagens oferecidas por essa mídia torna impossível uma apreciação real e duradoura do que é captado pela visão.

Como discutido no capítulo anterior, as interações humanas, face a face, perdem lugar para uma virtualização da experiência e a relação do homem com o espaço limita-se a um mero deslocamento e satisfação de necessidades imediatas. Nesse sentido, de acordo com Saramago, no documentário *Janela da Alma* (2000), estaríamos atualmente vivendo como na Caverna de Platão atual, que nos permitiria ver apenas a superficialidade destas imagens.

Nesse sentido, Paula Tavares e Manoel de Barros, mesmo absorvendo o que esse processo globalizante oferece de mais contemporâneo em termos de tecnologia e expressão (fotografia, artes plásticas, cinema...), se voltam às suas origens para delinear um espaço onde as relações homem-homem, homem-terra ainda são, ou poderiam ser, duradouras, relações de trocas reais. Através da palavra poética motivada pela linguagem das artes visuais, os dois poetas oferecem como produto, ironicamente, também imagem, mas uma imagem nova, editada de forma a aproximar o homem da sua terra e vice-versa.



Sobre a influência da imagem em sua trajetória o poeta Manoel de Barros mostra-se em poema:

Eu sou dois seres.  
O primeiro é fruto do amor de João e Alice.  
O segundo é lettral.  
É fruto de uma natureza que pensa por imagens,  
Como diria Paul Valéry. [...]. (BARROS, 2010, p. 437).

A influência de Dalí, Miró, Kurosawa e Charles Chaplin é admitida pelo poeta em versos e em entrevistas. É com esse olhar “contaminado” pelas artes visuais que o poeta irá revelar seu chão. As imagens de integração entre homem e espaço só se tornam possíveis porque o poeta consegue olhar com atenção para as pequenas coisas que as formam. Para o poeta, a visão é essencial para revelar o chão. No poema “Apêndice”, Manoel de Barros afirma:

Olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros  
Coisa é uma pessoa que termina como sílaba  
O chão é um ensino. (BARROS, 2010, p.184).

Olho que vê o silêncio, que aprende com o chão e que apreende o chão que, por sua vez, precisa deste olho, deseja ser narrado. É sobre esse chão que pede a imagem que Manoel de Barros fala no poema abaixo:

[...]  
O chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho tem escórias de árvores.  
O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do cisco que se acumula debaixo das árvores  
O chão tem gula de meu olho por motivo que meu olho possui um coisário de nadeiras.  
O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo  
que ele tem gula por pregos por latas por folhas.  
A gula do chão vai comer meu olho.  
No meu morrer tem uma dor de árvore. (BARROS, 2010, p. 323).

Esta gula do chão pelo olho, gula em se fazer imagem, vem da mesma necessidade que o chão tem de revelar todas as “*estórias-até-agora*”, sejam elas de pregos, de latas, de folhas, de quaisquer organismo vivo ou objeto inanimado que tenha compartilhado de sua existência. Ainda sobre o olhar, Manoel de Barros afirma:

21  
Eu bem sabia que a nossa visão é um ato  
Poético do olhar

[...]  
 Eu queria que minhas palavras de joelhos  
 no chão pudessem ouvir as origens da terra. [...]. (BARROS, 2010, p. 461).

A dimensão poética do olhar, em Manoel de Barros, serve como uma câmera que se coloca no solo, para ouvir as origens da terra, falar da terra, integrar o homem à terra, a si mesmo e a todos os objetos com os quais compartilha essa trajetória, sejam eles ciscos, latas... Ou seja, o olhar deve estar motivado por uma dimensão poética para gerar experiências reais, para propor também uma relação de troca e não apenas de exploração entre homem e terra.

É de joelhos no chão que o poeta consegue ver a terra; é com olhos de ver que o poeta consegue transformar a terra em imagem; e é com olhos influenciados pelo cinema, fotografia e artes plásticas que seus poemas revelam esse “chão cheio de homem” e esse “homem cheio de chão”. Nos poemas abaixo, as relações entre olhar, chão e imagens ficam ainda mais evidentes:

VI  
 Escuto o rio:  
 é uma cobra  
 de água andando  
 por dentro de meu olho. (BARROS, 2010, p. 96).

A imagem da cobra para representar o rio é alcançada através da metáfora. Olho que vê a ponto de participar, imagem capaz de possuir o objeto “dentro do olho”, imagem livre, de devaneio, capaz de ver o rio como cobra que anda. O rastejar de cobra, curva, se presta a dizer o rio. Visão que, mediada pela palavra, oferece novas possibilidades de experienciar o espaço. Esta nova experiência do espaço também fica claro no poema abaixo:

### III. APROVEITAMENTO DE MATERIAIS E PASSARINHOS DE UMA DEMOLIÇÃO

PASSEIO N 2  
 Um homem (sozinho como um pente) foi visto da varanda pelos tontos  
 Na voz ia nascendo uma árvore  
 Aberto era seu rosto como um terreno. (BARROS, 2010, p. 159).

É também através do processo metafórico que o estado de solidão do homem se assemelha à imagem de um pente. Para o poeta, esta construção imagética só pode ser feita pelos tontos (aqui na mesma categoria dos loucos, dos poetas, das crianças). O nascimento da árvore na voz e a abertura do seu rosto como um terreno são metáforas que aproximam o

homem, em toda a sua solidão, do espaço que habita. O processo metafórico se faz de acordo com o que esclarece Ramos no trecho abaixo:

Enquanto no processo metonímico as idéias se relacionam umas com as outras de uma maneira linear e contínua, em função da causalidade que existe, por exemplo, entre a parte e o todo, ou o abstrato e o concreto, no caso da metáfora tal relacionamento não se dá sintagmaticamente, ou seja, numa relação local, mas paradigmaticamente, de uma maneira não-local (RAMOS, 2003, p. 102).

As metáforas imagéticas criadas por Manoel de Barros relacionam objetos distantes em termos de funções, de localização e de gênero (animais, vegetais...). O “homem sozinho” podia ser só “o homem sozinho”, mas a sugestão imagética de Barros é capaz de se apropriar da imagem do pente para criar uma nova condição de solidão. Só os “tontos” conseguem vê-lo “dando à luz a uma árvore na sua voz”, abrindo seu rosto “como um terreno”. Nas metáforas de Manoel de Barros, a natureza e o homem estão juntos, em dor, em sofrimento, em prazeres. São sugestões imagéticas capazes de perceber o espaço com um olhar mais desarmado, um olho que consegue captar, como a lente de um bom fotógrafo, as várias nuances e os vários elementos que configuram este espaço. É este olhar, como que dotado de efeitos especiais, ao melhor estilo do cinema contemporâneo, que é capaz de revelar árvores saindo da boca, ou, como no poema abaixo, um “vidro mole que corre atrás da casa”:

#### XIX

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.  
 Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.  
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de casa.  
 Era uma enseada.  
 Acho que o nome empobreceu a imagem. (BARROS, 2010, p. 303).

O rio que pode ser visto como cobra em alguns momentos, agora, através de uma nova construção imagética, é como vidro mole a rastejar atrás da casa. A imagem acessada pelo devaneio poético se constrói por metáfora capaz de perceber o rio de uma nova forma. Se o olho vê o rio, a imaginação do poeta é capaz de associá-lo livremente a outros objetos. Se a metáfora é a imagem livre, a poesia é a palavra livre, sempre enriquecida.

A matéria de poesia para os “tontos” vem do homem, vem do chão e de tudo que habita este chão, como a ostra, matéria frequente da poesia de Manoel de Barros, que afirma: “o osso da ostra. A noite da ostra. Eis um material de poesia”. (BARROS, 2010, p. 162).

Essa visão “de tontos”, ao mesmo tempo em que inventa, deixa-se levar, como uma câmera ágil, leve, descompromissada, como em “os patos prolongam meu olhar... Quando passam levando a tarde para longe eu acompanho...” (BARROS, 2010, p. 336).

Para que este olhar atinja tal liberdade é preciso que o homem sinta-se plenamente integrado ao todo e plenamente presente na experiência desse todo para poder codificá-lo e depois recodificá-lo. Segundo Manoel de Barros, é preciso atingir o estado da terra para, através do labor com a língua, revelar este olho que vê de fato.

É preciso entrar em estado de árvore.  
É preciso entrar em estado de palavra.  
Só quem está em estado de palavra pode  
enxergar as coisas sem feito. (BARROS, 2010, p. 363).

Para que a poesia possa se motivar a partir de uma imagem é preciso que o poeta enxergue de fato e, para que ele enxergue é preciso estar presente de fato na experiência do cotidiano. Como propõe Manoel de Barros, é preciso ser pedra, ser lagarto...

#### A PEDRA

Pedra sendo  
Eu tenho gosto de jazer no chão  
Só privo com lagarto e borboletas.  
Certas conchas se abrigam em mim. (BARROS, 2010, p. 405).

Esta integração do homem com os outros elementos da terra também é muito relevante na poesia de Paula Tavares. No poema “Rapariga”, é sobre um híbrido, formado por “ancestrais”, “bois” e “árvores” que fala a poeta.

#### RAPARIGA

Cresce comigo o boi com que me vão trocar  
Amarram-me às costas a tabua Eylekessa  
Filha de Tembo  
organizo o milho  
Trago nas pernas as pulseiras pesadas  
Dos dias que passaram...  
Sou do clã do boi-  
Dos meus ancestrais ficou-me a paciência  
O sono profundo do deserto, a falta de limite...

Da mistura do boi e da árvore  
a efervescência  
o desejo  
a inquietude  
a proximidade [...]. (TAVARES, 2007, p. 48).

A rapariga que motiva o poema faz parte de um povo, de um grupo étnico que se liga à criação do gado. Tanto ela, quanto o boi, que então pode ser visto como um animal-totem para essa cultura, crescem juntos, um espelhando-se no outro. A rapariga é fruto dos ancestrais, do boi e da árvore, ao mesmo tempo. Ser integrado, resultado do todo que forma o espaço no qual habita. Os elementos de um ritual de passagem, tão claros no poema (a tábua Eylekessa, pulseiras pesadas nas pernas...), marcam a relação do eu poético com a tradição pastoril do seu povo. A rapariga aceita e dá continuidade aos rituais e, metaforicamente, alude às imagens do boi e da árvore para revelar um desejo pronto para irromper do seu corpo.

A comparação da mulher com elementos da natureza se mostra em outro poema:

HISTÓRIA DE AMOR DA PRINCESA OZORO  
E DO HÚNGARO LADISLAU MAGYAR

Primeiro momento

Meu pai chamou e disse:  
Mulher, chegou a hora, eis o senhor da tua vida  
Aquele que te fará árvore [...]. (TAVARES, 1999, p. 47).

A comparação da mulher com a árvore é feita no sentido de revelar uma tradição: é a palavra do pai que, metaforicamente, anuncia, através da comparação com a árvore, que a mulher está pronta para frutos. É também o pai que, de acordo com a tradição, escolhe o homem com quem a filha se unirá para ser mãe. Para o leitor habituado a outras cenas, outros estímulos, a imagem da mulher-árvore pode gerar um estranhamento. É através, inclusive, deste estranhamento, que a metáfora ganha em potencialidade. Entretanto, é preciso uma leitura mais elaborada, (da mesma forma que é preciso uma escrita mais elaborada) para que seja possível compreender todo o sentido das relações evidentes na construção metafórica mulher-árvore. Se por um lado o sentido imagético fica reforçado na comparação mulher-árvore, por outro esta imagem apenas reforça uma tradição inteira, em que é o pai quem determina o exato momento no qual a mulher, como a árvore, poderá dar frutos.

Em outro poema, Paula Tavares, mais uma vez, usa a natureza como metáfora de sensações humanas.

CAOS  
CACTUS  
CACOS  
Mãos feridas d'espinhos  
Pousadas pássaros no meu rosto. (TAVARES, 2001, p. 21).

As mãos estariam feridas pelo cactus, ou pelo caos? As mãos feridas de espinhos que, feito pássaro, pousam no seu rosto seriam as mãos que carregam sofrimento? São estas metáforas que abrem o leque de possibilidades de interpretação, que dão liberdade à poesia, que a deixam deslocar-se livre, como pássaros, leve...

No trecho do poema abaixo esta integração fica mais clara e a paixão pelos “lábios de prata” atinge um ser integral:

Pra não morrer dos teus lábios de prata  
Era preciso não ser mulher, pássaro e gente. (TAVARES, 2001, p. 24).

Miranda (2005) afirma, no artigo *Geografias Imaginárias da Terra*, que a relação da terra com a carne é a relação mais antiga da história e ressalta que na *matéria* da terra e na *matéria* da carne existiria algo de “profundamente perturbador”. Para o autor:

[...] forças elementares atravessam a matéria, provocando êxtases e terrores [...] a Terra e a carne são os fenômenos mais arcaicos a que possamos recuar, e a história terminaria se fossem verdadeiramente controlados, se a terra fosse domesticada e a fragilidade da carne anulada. (MIRANDA, 2005, p. 41).

Esse mistério e fragilidade inerentes à carne e terra, esse algo de profundamente “perturbador”, permeiam a poesia de Paula Tavares e Manoel de Barros. E, em ambos, é o retorno às origens, ao primitivo, que funciona como matéria de seus escritos. No caso de Paula Tavares, o retorno à origem remonta a um respeito e valorização das tradições de Angola, mais especificamente da Huíla. Manoel de Barros, por sua vez, escreve sobre uma região mais nova e ainda sem tradições marcantes e por isso retrocede ainda mais. Nas duas poéticas fica claro o gosto pelo primitivo, pelo inicial, pelo que vem antes do momento da descrição (os primórdios das *estórias-até-agora*). Sobre isso Manoel de Barros chega a afirmar: “um dia me chamaram *primitivo*: Eu tive um êxtase.” (BARROS, 2010, p.371).

O que vem do chão ganha suas palavras, enriquecidas, imiscuídas com a terra, “cheias de libélulas”.

1.  
Das vilezas do chão  
Vêm-lhe as palavras  
Chega têm ouro  
Até. Chega libélulas.  
MURMÚRIOS O RECITAM SOBRE A TARDE. (BARROS, 2010, p. 251).

No poema abaixo, Manoel de Barros fala mais uma vez sobre a experiência do chão (“boca na pedra”, ter “dom de árvore”) que mora no olho, que pede o olho.

5.

Antissalmo por um desherói

A boca na pedra o levara a cacto  
a praça o relvava de passarinhos cantando  
ele tinha o dom da árvore  
ele assumia o peixe em sua solidão

seu amor o levara a pedra  
estava estropiado de árvores e sol  
estropiado até a pedra  
até o canto  
estropiado no seu melhor azul  
procurava-se na palavra rebotalho  
por cima do lábio era só lenda  
comia o ínfimo com farinha  
o chão viçava no olho  
cada pássaro governa sua árvore. (BARROS, 2010, p.125).

É sobre um homem “estropiado de árvores e sol”, que persegue o detalhe, o menor, o que vem de baixo, o que ajuda a compor o todo, o que “come o ínfimo com farinha”, que compartilha de tudo o que o espaço lhe oferece, que fala a poesia de Manoel de Barros. Para reforçar esta necessidade de se enxergar o que não é normalmente visto Manoel de Barros se apoia em construções imagéticas que modificam a função de alguns elementos (a árvore vira um dom, a pedra um estado romântico, o pássaro é capaz de governar). Da mesma forma que estas metáforas do poema acima modificam a função de alguns elementos, em outros momentos os substantivos adquirem funções adjetivas, capazes de alterar o estado do sujeito, como o homem que é “levado a cacto”. Cacto passa a significar, assim, um estado de espírito, um comportamento.

A palavra “estudada a força para errá-la ao dente” vem para revelar o simples, o original, o detalhe. O que de tão simples pareceria óbvio, mas que, espantosamente, perde lugar, ganha o esquecimento. O apelo ao primitivismo é tamanho que o poeta afirma querer “pegar na semente da palavra”, e defende uma palavra inicial: “a infância da palavra já vem com o primitivismo das origens” (BARROS, 2010, p. 458). Essa volta à infância da palavra se faz por metáforas, capazes de revelar as junções entre homem e terra que o poeta é capaz de fazer. Sobre isso o poeta diz:

[...]  
 As metáforas fazem o caminho das origens.  
 Pois que minhas visões tinham tudo a ver com o caminho das origens.  
 [...]. (BARROS, 2010, p. 464).

Para fazer esse caminho das origens era preciso “desver o mundo”, ou seja, deixar de vê-lo do jeito habitual para vê-lo de fato. A palavra precisa ser livre, “ter libélulas”, para revelar essas novas possibilidades da visão. Se o olho “desvê”, no devaneio a metáfora surge oferecendo novas possibilidades para a visão deste mesmo espaço:

Primeira parte  
 MENINO DO MATO

[...]  
 O Pai achava que a gente queria desver o mundo  
 para encontrar nas palavras novas coisas de ver  
 assim: eu vi a manhã pousada sobre as margens do  
 rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão  
 [...]. (BARROS, 2010, p.449).

É através da visão que o poeta consegue enxergar o espaço que o cerca em toda a sua essência, em todos os seus elementos de origem. E é, através dos devaneios, que essas visões se agrupariam em metáforas, para depois serem codificadas pela palavra, por uma palavra altamente influenciada pelos recursos contemporâneos de edição e construção de imagens. Alguns desses recursos se mostram no poema abaixo no qual o vento é visto como um cavalo em galope:

Os sonhos não têm comportamento.  
 Sempre havia de existir nos sonhos daquele  
 Menino o primitivismo do seu existir  
 E as imagens que ele organizava com o auxílio  
 das suas palavras eram concretas. Ele até chegou um dia a pegar na crina  
 do vento.  
 Era sonho? (BARROS, 2010, p.464).

É preciso ver com um olhar primitivo para ser capaz de visualizar o vento. Quando o vento ganha crinas, a metáfora com o cavalo e seu galope se completa. É a partir do sonho, do devaneio, que a imagem do vento pode se tornar visível e ser associada a outras imagens, como à de um cavalo, por exemplo. Para que a imagem mental possa ser compreendida pelo leitor, o poeta utiliza o significante “crinas”.

Todos estes devaneios e novas palavras criam imagens, também novas, de um homem que contém em si a terra, uma terra ávida por também conter o homem. Uma relação capaz de enriquecer ambos. No poema abaixo Barros escreve:



Sapos desejam ser-me.  
 Quero cristianizar as águas.  
 Já enxergo o cheiro do sol. (BARROS, 2010. p.357).

O sentido implícito no desejo do sapo pelo homem é a integração entre todos os elementos, integração essa que dá ao homem, inclusive, a possibilidade de interferir nesse espaço “cristianizando” as águas. Cristianizar seria purificar, interferir positivamente na água. Da mesma forma que o sapo deseja adquirir qualidades humanas, o homem de Barros quer co-criar com a natureza. Essa relação de proximidade e troca é sugerida pelo poeta através da sinestesia, já que oferece ao leitor palavra, imagens, sons e cheiros. Para que essas imagens surjam, entretanto, o homem precisa sair da sua posição de homem e “ser” e sentir os outros seres que o circundam. Parece ser este o sentido construído neste outro verso: “já me dei ao desfrute de ser ao mesmo tempo pedra e sapo.” (BARROS, 2010, p. 420).

Essa profunda relação entre homem e terra também é trabalhada por Paula Tavares. No livro *Ritos de Passagem*, a poeta relaciona as mudanças e as fases do corpo diretamente aos frutos da terra. Aqui, o *cine-olho* de Paula Tavares revela, como se em sofisticados movimentos de câmera, cheios de efeitos especiais, o interior dos frutos. O foco é tão fechado num primeiro momento, que o corpo da fruta é quase confundido com o corpo da mulher. Na medida em que “a câmera vai abrindo o foco”, “vai se afastando do objeto”, ou seja, no momento em que a palavra vai se construindo, é que a metáfora se revela. Nos poemas abaixo esse *cine-olho* funciona aproximando terra e homem:

#### O MIRANGOLO

Testículo adolescente  
 purpurino  
 Corta os lábios ávidos  
 Com sabor ácido da vida encandesce de maduro  
 e cai  
 submetido às trezentas e oitenta e duas feitiçarias do fogo  
 transforma-se em geléia real:  
 ILUMINA A GENTE. (TAVARES, 2007, p.24).

O mirangolo, frutinha típica da África, pequena, arredondada e arroxeadada, seria como o testículo adolescente que fica maduro com “o sabor ácido da vida”. A fruta, trabalhada no fogo, vira geléia. O testículo adolescente, ao ser movido “pelas feitiçarias do fogo” (pelo calor da sensualidade?), produziria “geléia real”, geléia capaz de iluminar a vida. Iluminar, aqui, poderia ser entendido como resultado da fertilização? Da vivência do prazer?

No poema A ANONA o *cine-olho* de Paula Tavares capta a possível proximidade entre a fruta e o corpo da mulher:

A ANONA

Tem mil e quarenta e cinco caroços cada um com uma circunferência à volta  
agrupam-se todos (arrumadinha)  
no pequeno útero verde da casca. (TAVARES, 2007, p.22).

A anona, conhecida também como fruta do conde, tem, de acordo com poema, mil e quarenta e cinco sementes comestíveis no seu interior, assemelha-se a um útero feminino cheio de óvulos. Aqui, a imagem vai se revelando em recortes, editada, uma cena que *corta para* outra (para usar um termo do cinema na construção de roteiros). Se fôssemos pensar em cenas cinematográficas, essa começaria com um *primeiríssimo plano* da anona; depois cortaria para o *close* dos mil e quarenta e cinco caroços; depois a câmera faria um *zoom out* para mostrá-los agrupados, na totalidade. A cena cortaria de novo para, em *zoom*, revelar o interior da casca, de forma a aproximá-lo da imagem dos órgãos sexuais femininos (vagina, útero); é só quando a palavra “casca” surge que a imagem vai, em lenta  *fusão*, voltando à imagem da casca do fruto, revelando a anona novamente na sua totalidade.

No poema A Nêspira, o *cine-olho* de Paula mais uma vez *funde* a imagem da fruta à de uma mulher:

A NÊSPERA

Doce rapariguinha-de-brincos  
Amarelece o sonho  
deixa que o orvalho  
de manso  
lhe arrepie a pele  
SABE A POUCO. (TAVARES, 2007, p. 28)

Aqui a delicadeza e leveza da nêspira (também conhecida no Brasil como ameixa-japonesa) é a mesma da rapariguinha-de-brincos, que ingenuamente se arrepiaria com o orvalho, no início das suas experiências.

No poema abaixo, o *cine-olho* de Paula Tavares vai revelando em uma sequência de cenas, a manga, que bem podia ser também um corpo feminino. As “cenas da manga” vão ganhando novas possibilidades de interpretação na medida em que ganham a palavra, cheia de “humanidades” (pele, mantos, coração):

## A MANGA

Fruta do paraíso  
 companheira dos deuses  
 as mãos  
 tiram-lhe a pele  
 dúctil  
 como se de mantos  
 se tratasse  
 surge a carne chegadinha fio a fio  
 ao coração:  
 leve  
 morno  
 mastigável  
 o cheiro permanece  
 para que a encontrem  
 os meninos pelo faro. (TAVARES, 2007. p.32).

A casca da manga, metaforicamente, se assemelha a mantos, a panos, que vão sendo tirados, descobertos, para revelar a carne feminina. O cheiro da manga remetendo ao cheiro da mulher, da fêmea, reforça a intenção sensual e sexual do poema.

Nos poemas de Paula Tavares a experiência do espaço se mistura à experiência da matéria. Para Yi-Fu Tuan (1983, p.10), experienciar é apreender, significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. A palavra experiência vem da mesma raiz latina (*per*) que está em experimento, expert e perigoso. Para experimentar é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o novo. É a experiência arriscada de um olhar que vê além, que integra, que não teme ir ao que há de mais “profundamente perturbador” da matéria da carne e da matéria da Terra. É sobre esta experiência do espaço misturada à do corpo de que fala Manoel de Barros no poema abaixo:

II-  
 Nosso conhecimento não era de estudar em livros.  
 Era de pegar e de apalpar de ouvir e de outros sentidos.  
 Seria um saber primordial? [...]. (BARROS, 2010, p. 450).

O homem citado por Barros pega, apalpa e ouve o espaço, ou seja, através de uma relação sinestésica este espaço pode ser percebido como um todo, experienciado na sua plenitude.

Em Paula Tavares e Manoel de Barros a codificação do cotidiano é fortemente influenciada pelas artes visuais (cinema, fotografia, artes plásticas...). É justamente com este olhar plástico, ora fotográfico, ora cinematográfico, que os dois poetas ultrapassam os 360<sup>a</sup> graus de possibilidade de visão. É através desta experiência visual que as duas poéticas, aqui

estudadas revelam, por meio da palavra, o que da terra habita o homem e o que do homem habita a terra.

Ora, se para os poetas as imagens que enxergam, em perspectiva, são livremente trabalhadas no devaneio e, posteriormente, registradas através da palavra poética, a leitura destas poesias nos propõe o caminho inverso: através da poesia acessamos o devaneio visual dos poetas e, através dele, chegamos a uma imagem capaz de aproximar-nos da terra e das coisas que veem dela. Essas seriam imagens de integração e a apreciação delas consistiria em uma experiência estética real.

A experiência estética, de acordo com Schiller (1991), é capaz de realizar um equilíbrio entre o lado racional e o lado emocional. Através de uma experiência estética o indivíduo, depois da reação física, é capaz de racionalizar e de ter uma atitude consciente e reflexiva. Para Manoel de Barros, diferentemente de Schiller, o belo não está associado a padrões clássicos e a estruturas rígidas. O poeta sugere ver beleza nos detalhes, nos ciscos, nos rejeitos. A poesia de Paula Tavares e Manoel de Barros eleva à categoria de imagens altamente sofisticadas esses detalhes, esses seres e objetos descartados. Ela também é capaz de gerar no leitor uma reflexão e a reavaliação da função desses objetos.

É justamente sobre essa experiência estética real que fala Manoel de Barros no poema abaixo:

12 (Apêndice)

8. Não é por fazimentos cerebrais que chega ao milagre estético senão que por instinto linguístico. (BARROS, 2010, p. 374).

Para o poeta, é através de uma experiência instintiva, física, que aproxima homem e terra que o “milagre estético” poderia acontecer e poderia propor uma nova atitude do homem diante do espaço que habita e do qual usufrui. É através deste “milagre estético” que a poesia é capaz de, por exemplo, perceber árvore como “gente que despeta”, como no poema abaixo:

32

Árvore, s. F.

Gente que despeta

Possessão de insetos

Aquilo que ensina de chão

Diz-se de alguém com resina e falenas

Algumas pessoas em quem o desejo

é capaz de irromper sobre o lábio

como se fosse a raiz de seu canto. (BARROS, 2010, p.183).

O poeta chama de árvore “gente capaz de despetalar”, gente cujo desejo irrompe do lábio, como uma raiz que irrompe da terra. O crescimento da árvore, fincada ao solo, mas que eleva sua copa para o alto, aberta, desabrochada, é associado ao homem capaz de revelar-se em desejo, capaz de deixar o desejo irromper sob a pele. Gente que tem os pés no chão (possuído por insetos), mas que é capaz de abrir-se, de se revelar como pétalas se abrindo.

Essa produção de imagens de integração, imagens sofisticadas capazes de gerar experiências estéticas reais, também está presente na poesia de Paula Tavares, poeta que vê, por exemplo, a “navegabilidade dos bois”, que coloca “vela nos bois”, transformado-os em um “boi-barco-à vela”, como no poema abaixo:

#### BOI À VELA

Os bois nascidos na hufla  
são altos, magros  
navegáveis  
de cedo lhes nascem  
cornos  
leite  
cobertura

os cornos são volantes  
indicam o sul  
as patas lavram o solo  
deixando espaço para  
a semente  
a palavra  
a solidão. (TAVARES, 2007, p.44).

É na imensa solidão da imagem do “boi à vela”, que o homem é capaz de navegar pelo solo, enxergar do alto do boi, ou do alto do barco à vela, no meio da vastidão do solo, a possibilidade do sul. A navegação pelo solo é descrita como uma ação que prepara este mesmo solo para a semente, para a palavra e para a continuidade da solidão. Na construção metafórica de Paula Tavares, o boi navegável pode revelar o espaço em uma perspectiva de 360° graus.

É também através do “milagre estético” de Barros, que Paula Tavares cria no poema “Animal Sixty”, citado abaixo, imagens de uma mulher-animal que se levanta do solo para amar as pessoas, que coloca *jeans* e caminha pela planície, mas com mãos de pássaros, livres, pedaço de terra, humanamente movida a *blues*. Pode-se dizer que o poema alude à juventude dos anos 60 que pregava novas formas de amor, de comportamento e de vida. A vastidão e primitividade da planície, do solo, dos animais, são contrapostos ao contemporâneo indicados pelo *jeans*, pelo *blues*. A imagem é de um homem que ouve *blues*, ritmo que une África e

América, mas que não perde a identificação com seu espaço, com seu chão, que continua “com mãos de pássaro”, caminhando pela planície.

#### ANIMAL SIXTY

Longocircuita-se de amor  
 pelas pessoas  
 e, ergue-se lúcida  
 em jeans  
 pela planície...  
 Tem mãos de pássaros  
 (asa)  
 Dorme a intervalos  
 pelo sonho.  
 É um belo animal sixty  
 movido a blues  
 pela cidade. (TAVARES, 2007, p.64).

No poema “Colheitas”, Paula Tavares vai, como Manoel de Barros, buscar na terra, na natureza, as imagens para decifrar os ciclos da mulher.

#### COLHEITAS

De dez em dez anos  
 Cada círculo  
 Completa sobre si mesmo  
 Uma viagem  
 Nasce-se, brota-se do chão  
 E dez anos depois o primeiro  
 Forma-se espera e cai por gravidade  
 Ao vigésimo oitavo dia  
 Entre dez e dez anos  
 Prepara-se  
 Para a semente  
 A terra  
 Aos vinte surge  
 O arado  
 A chuva  
 o sorriso

#### ALGUNS ANOS DEPOIS

#### ESPERA-SE O FIM

De vinte e oito  
 Em vinte e oito dias. (TAVARES, 2010, p.52).

O título “Colheitas” remete ao processo de semente, broto, maturação e colheita dos frutos da terra (“nasce-se e brota-se do chão”), mas os 28 dias levam o poema à dimensão do ciclo menstrual da mulher. Até os dez primeiros anos na menina formaria-se o primeiro óvulo, símbolo de uma nova fase, marcada pelo ciclo menstrual. Nos próximos dez anos o corpo seria preparado para a “semente”, para a fecundação, como a terra é preparada para receber os

grãos. Aos vinte a “terra é arada”, ou seja, o corpo da mulher é preparado, “regado”, fecundado, depois do sorriso, do amor. Corpo que se fecha para a vida anos depois, com o final dos ciclos e da fertilização. Depois vem a morte e o corpo volta para o chão.

A relação terra e corpo feminino acontece, mais uma vez, no poema “A Abóbora Menina”:

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos  
 Vacuda, gordinha  
 De segredos bem escondidos  
 Estende-se à distância  
 Procurando ser terra  
 Quem sabe possa acontecer o milagre:

Folhinhas verdes  
 Flor amarela  
 Ventre redondo

Depois é só esperar  
 Nela deságuam todos os rapazes. (TAVARES, 2007, p.18).

A abóbora, plantada rente ao chão, estende-se à distância, espera o milagre das folhinhas verdes e da flor. A abóbora assemelha-se à vagina feminina (“gordinha”, “cheia de segredos”) que, ao mesmo tempo, remete ao corpo da menina. Depois de um tempo, este corpo fica pronto para receber a “água dos rapazes” e, conseqüentemente, espera o milagre do “ventre redondo”, da fecundação.

Essa relação entre o interno e o externo, esta integração entre o que é interno ao homem e o ambiente que o cerca, remete a uma crença na origem. Sobre isso, Bachelard afirma:

o aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para dar uma situação de todas as situações. Confrontamos o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades. (BACHELARD, 1993, p. 216).

É justamente sobre as primitividades acessadas ao confrontar-se o ser do homem com o ser terra, sobre o retorno à origem como tentativa de fixar o ser, de que falam Paula Tavares e Manoel de Barros.

Para Bachelard, é justamente no labor com a palavra, no jogo lexical, que a poesia permite revelar esta dialética entre interior e exterior. É no uso de hífen que se formam palavras compostas e na escolha de verbos e advérbios que essa proximidade se revela.

Parece, com efeito, que uma sintaxe artificial vem soldar os advérbios e os verbos, de modo a formar excrescências. Essa sintaxe, multiplicando os hífen, obtém frases-palavras. O exterior funde-se com o seu interior. (BACHELARD, 1993, p.217).

No caso de Paula Tavares e Manoel de Barros, este jogo lexical funciona a favor de uma visualidade intensa. A proposta de integração e a valorização de detalhes e seres muitas vezes relegados na sociedade contemporânea é feita pela palavra, mas por uma palavra, mas uma palavra que conduz fortemente à imagem. O processo de atingir o reino das imagens, aludido por Barros, pode ser melhor entendido com o auxílio de Bachelard, para quem uma filosofia da imaginação deve seguir o poeta até o extremo de suas imagens, sem nunca reduzir esse extremismo que é o próprio fenômeno do impulso poético. Sobre isso cita Bachelard:

As obras de arte nascem sempre de quem afrontou o perigo, de quem foi até o extremo de uma experiência, até o ponto que nenhum ser humano pode ultrapassar. Quanto mais longe a levamos, mais nossa, mais pessoal, mais única se torna uma vida. (BACHELARD, 1993, p. 253-254).

É justamente esse “ponto extremo das imagens” que faz da experiência poética de Paula Tavares e Manoel de Barros um processo único, que funciona como câmera capaz de revelar um espaço, *habitat* de seres humanos, plantas, vegetais, animais que dividem a trajetória até o exato momento do seu registro pelas “câmeras-poesias” dos dois autores.

O olhar dos dois funciona como molduras, enquadramentos de cenas que vão ganhando foco e aproximação. Como em “Janela Indiscreta”, filme de Alfred Hitchcock, no qual a câmera vai percorrendo as janelas do prédio, até que uma janela em especial pede que a câmera a adentre e revele seu interior. Para Bachelard (1993), a porta (que aqui traz a mesma simbologia da janela) é

todo um cosmo do entreaberto, é no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. (BACHELARD, 1993, p. 225).

Esta conquista dos seres reticentes acontece na medida em que a porta e a janela vão se abrindo, trazendo para o centro da imagem seres e paisagens antes escondidos, revelando o cosmos como um todo.

Esta proposta de conexão entre homem e espaço na poética de Paula Tavares e Manoel de Barros tem na imagem, nessa imagem contemporânea, editada, produzida, sua principal forma de codificação. Entretanto, os dois poetas, muitas vezes, vão buscar na oralidade do seu



povo as expressões e o ritmo capazes de aproximar o leitor do homem que habita o espaço sobre o qual falam. No caso de Paula Tavares a sonoridade que marca a cultura africana muitas vezes imprime ritmo aos seus poemas. A imagem ganha o som. Os poemas narram os costumes, revelam hábitos e maneiras de viver, ou seja, cumprem um papel antes delegado à tradição oral. Em Manoel de Barros evidencia-se a fala da criança (a “fala inicial” de que tanto fala) e do homem simples, personagens que “erram a gramática”, mas que são capazes de revelar o que ninguém parece conseguir ver, e que falam com conhecimento de quem experiencia de verdade o espaço, experiência intuitiva, sem grandes racionalizações.

No artigo, “A Tradição Oral e sua metodologia”, Vansina (1982) afirma que a oralidade é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade. Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente os costumes menos importantes são deixadas à tradição. No caso de Paula Tavares a oralidade está ligada a uma longa tradição de culturas que não usam a escrita como veículo principal de divulgação. No caso da poesia de Manoel de Barros, inserida em uma sociedade que já adota plenamente a escrita, esta oralidade funcionaria como registro das tradições consideradas menos importantes, registro daquilo que só “crianças” e “tolos” são capazes de ver. É voltando à fala da criança que Manoel de Barros propõe uma espécie de reaprendizado, reeducação do olhar, como fica claro no poema abaixo:

## VII

No descomeço era o verbo.

Só depois é que veio o delírio do verbo.

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a

Criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos-

O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 2010, p.301).

Seria o verbo capaz de “delirar”, capaz de “escutar a cor dos passarinhos”, ou seja, capaz de revelar o espaço em sua totalidade e ir mais além, mais a fundo, de abrir a “porta” para o infinito universo de “seres reticentes” que habitam esse lugar.

Esta experiência de narrar e explicar o presente, de ver como se fosse a primeira vez como as crianças, perde relevância em uma sociedade em que, como Guimarães (2003) afirma, tem a experiência categorizada por estruturas globalizantes e uma cultura massificada.

Em culturas africanas, por exemplo, a importância da experiência e do narrar essa experiência é tamanha que, aqueles incapazes desta narração, são considerados inúteis. De acordo com Vansina (1982), algumas tradições orais tendem, inclusive, a eliminar estes ancestrais “inúteis”, incapazes de contar e explicar o presente. A experiência poética de Paula Tavares e Manoel de Barros, nesse sentido, funciona como a voz de quem ainda é capaz de narrar, explicar e experienciar de fato o presente e o espaço. São vozes que usam a palavra para fazer vibrar no corpo do leitor um desejo de volta à origem, desejo de abertura de uma “porta para o cosmos”.

Na contemporaneidade a tradição oral perde em importância na mesma medida em que as necessidades de experimentar o espaço em sua totalidade e explicar o presente em sua complexidade diminuem. Essas funções passam a ser entregues quase que totalmente para a mídia, que assume a função de explicar o presente e de definir como a experiência cotidiana deve ser categorizada e vivida. Nesse sentido, a oralidade, em ambientes de memória, fica relegada à comunidades consideradas em atraso com relação ao mundo globalizado, comunidades que, como afirma Massey, ainda “aguardam um lugar na fila da história”. (MASSEY, 2008, pag 29).

Para Hampaté Bâ (1982), a oralidade deve ser preservada e valorizada. No artigo “A Tradição Viva”, o autor afirma que não se pode esquecer que a escrita nasce da oralidade. Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram, na verdade, o cérebro dos homens. “Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantêm um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhe foram narrados”. (HAMPATÉ BÂ, 1982, p.168).

Se a escrita vem da oralidade, e se a tradição oral baseia-se na “contação” de um espaço, “contação” essa que implica em uma vivência real e atenta, como fica a escrita em uma sociedade na qual o homem não experimenta de fato o espaço? Assim, como perde a capacidade da visão, na sociedade contemporânea, o homem muitas vezes perde a capacidade de narração. Se as imagens se esvaziam de significado, a palavra perde seu compromisso de falar sobre as particularidades de um determinado espaço e de um determinado tempo. No mundo globalizado o espaço sobre o qual se fala, na maioria das vezes, é aquele que está nos primeiros lugares na fila da história. O local e o regional perdem lugar para o global. Ora, se a experiência do cotidiano muitas vezes fica a cargo da mídia de massa que nos fala, em grande

parte, de grandes centros, grandes sucessos, grandes astros, grandes objetos, grandes experiências, como fica o chão distante, fora do foco, cheio de pequenos detalhes, ciscos...?

É nesse sentido que a poesia de Paula Tavares, ao narrar, como a tradição oral, ou imprimindo o ritmo da África em seus textos e através de uma palavra carregada de imagem, pede o foco, o enquadramento para seu chão. Estratégia que pode ser percebida em:

Boi, boi,  
Boi verdadeiro,  
Guia minha voz  
Entre o som e o silêncio. (TAVARES, 2001, p.8).

A evocação ao boi, animal totem, animal sagrado, é feita como num canto, num aboio que pede a sabedoria para o uso da palavra. É com essa espécie de canto encantatório que, no poema abaixo, Paula Tavares pontua passagens:

#### CERIMÔNIA DE PASSAGEM

A zebra feriu-se na pedra  
A pedra produziu lume

A rapariga provou o sangue  
O sangue deu fruto

A mulher semeou o campo  
O campo amadureceu o vinho

O homem bebeu o vinho  
O vinho cresceu o canto  
O velho começou o círculo  
O círculo fechou o princípio  
A zebra feriu-se na pedra  
A pedra produziu lume. (2007, TAVARES, p.14).

As passagens aqui são descritas em um ritmo cíclico, a zebra fere-se na pedra que produz lume/ a rapariga prova o sangue que dá fruto/a mulher semeia o campo que amadurece o vinho. As palavras vão sendo entoadas como um canto cíclico, que amarra o final com o início, como uma serpente Oroboros que morde a própria cauda, símbolo da morte e do renascimento, numa repetição que poderia ser eterna.

A poesia africana, para Ana Mafalda Leite (1998), pode ser encarada como perfeitamente compatível com a categoria de oral, que conota espontaneidade e afinidade simpática com o ser e a espiritualidade. As literaturas africanas, nesse sentido, através da oralidade, seriam capazes de revelar a tradição e de evocar a relação entre ser e sacralidade.

Para Ana Mafalda Leite, além de evocar essa tradição, a poesia africana, através do labor com a língua, traz modernidade para as literaturas africanas de língua portuguesa como um todo:

[...] as literaturas africanas de língua portuguesa trouxeram modernidade às literaturas africanas, fazendo coexistir na maleabilidade da língua, o novo com o antigo, a escrita com a oralidade, numa harmonia híbrida, mais ou menos imparável, que os textos literários nos deixam fruir [...] (LEITE, 1998, p. 05).

A modernidade no caso de Paula Tavares fica por conta da alusão dos seus poemas às artes visuais, que direcionam seu olhar para o movimento e para a edição. Se por um lado o olhar é dinâmico, frenético, capaz de percorrer, de penetrar, e de revelar, por outro, o que é revelado é a tradição, os ritos.

Da mesma forma, Manoel de Barros vai buscar na fala da infância e do homem simples as imagens de um espaço cheio de possibilidades, onde homem, terra e espírito estão unidos, também ciclicamente, produzindo as estórias que vão formar o retrato daquele chão, como fica claro nos poemas abaixo:

#### SEGUNDO DIA

2.1

[...]

Respeito as oralidades.

Eu escrevo o rumor das palavras.

Não sou sandeu de gramáticas.

Só sei o nada aumentado.

Eu sou culpado de mim.

Vou nunca mais ter nascido em agosto.

No chão de minha voz tem um outono.

Sobre meu rosto vem dormir a noite. (BARROS, 2010, p.309).

É “respeitando as oralidades” que Barros se relaciona de maneira mais livre com a gramática, dando “outono” à sua voz. Nos poemas abaixo é com essa palavra “sem gramática”, de homem simples, mas “cheios de relações com a terra”, que questiona:

[...]

Compadre Amaro: Vai chuvê, irmão

Compadre Ventura: -Pruquê, irmão?

Compadre Amaro: - Saracura tá cantando

Compadre Ventura: -Ué, saracura é Deusi?,

se fosse imbusi, sim...[...]

[...]

Cumpadre, antão

me responde: quem coxa

exerce alguma raiz?

-Sapo, cumpadre, enraíza-se

em estrumes de anta  
 -E lagartixa,  
 que no muro anda,  
 come o quê? (BARROS, 2010, p. 141).

É com a palavra grafada do jeito como é dita pelo homem simples (*chuvê, irimão, deusi, pruruê, antão, cumpadre...*), homem que habita chãos ainda “não globalizados”, que o poeta reflete a terra e seus costumes. Reflexão motivada por um alto teor metafórico e metafísico, capaz de querer saber se “sapo exerce raiz”.

Tanto em Paula Tavares, quanto em Manoel de Barros, a poesia se apoia na imagem e na oralidade. Na oralidade, para aproximar o poema da linguagem do espaço sobre o qual falam e na imagem, para colocar este chão em foco, para elevá-lo à categoria de visível, de acordo com os padrões contemporâneos.

Nas sociedades orais a relação do homem com a palavra é forte, ele é a palavra. Nas tradições africanas a palavra falada se empossa não só de um valor moral, mas também de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas. “Agente mágico por excelência”, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência. De acordo com Hampaté Bâ (2010), a tradição oral pode parecer caótica para mentalidades cartesianas, acostumadas a separar tudo em categorias, pois nessa tradição o espiritual e o material não estão dissociados.

A tradição bambara do Komo ensina que a Palavra, *Kuma*, é uma força fundamental que emana do próprio ser supremo, *Maa Ngala*, criador de todas as coisas. De acordo com o mito, *Maa Ngala* sentiu falta de um interlocutor e por isso teria criado o primeiro homem, Maa:

Síntese de tudo o que existe, receptáculo por excelência da Força suprema e confluência de todas as forças existentes. *Maa*, o Homem, recebeu de herança uma parte do poder criador divino, o dom da Mente e da Palavra. *Maa Ngala* ensinou a *Maa*, seu interlocutor, as leis segundo as quais todos os elementos do cosmo foram formados e continuam a existir. Ele o intitulou guardião do Universo e o encarregou de zelar pela conservação da Harmonia Universal. Por isso é penoso ser *Maa*. (BÂ, 2010, p.171).

Como provinham de *Maa Ngala* para o homem, as palavras eram consideradas sagradas ainda, eram sopro divino, não haviam entrado em contato com a materialidade da articulação humana. Após o contato com a corporeidade, perderam um pouco da sua divindade, mas ainda carregariam sacralidade. Assim, sacralizada pelo divino, a palavra emite vibrações sagradas que estabelecem a comunicação com *Maa Ngala*. De acordo com Hampaté Bâ, numa primeira fase elabora-se o pensamento; numa segunda vem o som; e, numa terceira,

a fala. A fala é, portanto, considerada como a materialização, ou a exteriorização das vibrações das forças. “Quando *Maa Ngala* fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear, e tocar a sua fala” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 172). Trata-se de uma percepção total, sinestésica, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade, onde nada é desligado, como na poesia de Paula Tavares e Manoel de Barros.

As poéticas de Paula Tavares e Manoel de Barros se apoiam justamente nessa palavra capaz de fazer ver, ouvir e cheirar, investida da percepção de que tudo está ligado, revelam a relação do sagrado com os objetos e com os seres propondo uma integração real e a experiência real do espaço, habitado por seres de várias naturezas. Palavra que, para Manoel de Barros, precisa ser de quem “vive muitos anos dentro do mato” e de quem pega “visão Fontana”, como no poema abaixo:

1Parte  
CANÇÃO DO VER

1.  
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 inomidas.  
Água não era ainda a palavra água.  
Pedra não era ainda a palavra pedra.  
E tal.  
[...]. (BARROS, 2010, p. 425).

Aqui o menino, depois de viver e de sentir o chão, pega “olhar de pássaro”, vê como se fosse a primeira vez, livre de categorizações pode renomear, reexprimentar o espaço. O menino sente a água antes de dizê-la, sente a pedra antes de dizê-la.

Para Hampaté Bâ (2010), se a fala é força é porque ela cria uma ligação de vaivém que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. A fala de *Maa Ngala* da qual a humana é eco, coloca em movimento forças latentes, que são ativadas e suscitadas por ela. Para o autor:

No interior dessa vasta unidade cósmica, tudo se liga, tudo é solidário, e o comportamento do homem em relação a si mesmo e em relação ao mundo que o cerca (mundo mineral, vegetal, animal e a sociedade humana). Assim como a fala divina de *Maa Ngala* animou as forças cósmicas que dormiam, estáticas, em *Maa*, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. (BÂ, 2010, p.173).

A intenção das tradições religiosas africanas sempre perpassa pela necessidade de restabelecer o equilíbrio das forças sagradas. A palavra vem para fazer vibrar a energia dos objetos e seres e para reativar a força sagrada existente neles. Essa relação está também na poesia abaixo de Manoel de Barros:

#### A CARNE E O ESPÍRITO

Passou por dentro do pântano com sua boca e  
Deus  
Na minha cama ela dorme  
Ó céu sem prateleiras!  
Minha raiz me pede demais. (BARROS, 2010, p.162).

A imagem do pântano aqui representa o limbo, que precisa ser atravessado. A travessia só é feita com a palavra e Deus. A união da voz do homem com a palavra é capaz de avivar a sacralidade do espaço, de transformá-lo, de modificar seu estado de limbo. O homem une-se ao cosmos (“céu sem prateleiras”) pela palavra, palavra que pede a raiz, a origem, para narrar.

No poema abaixo, a palavra também trabalha a serviço do equilíbrio dos homens, como a palavra de *Maa*:

#### SERVIÇOS

Catar um por um os espinhos da água  
Restaurar nos homens uma telha de menos  
Respeitar e amar o puro traste em flor. (BARROS, 2010, p. 194).

O poema almeja uma palavra capaz de “restaurar nos homens uma telha de menos”, de reequilibrar, de fazer brotar o amor pelo traste, de fundir a imagem do traste com a imagem da flor, de dar visibilidade ao traste. A palavra de Manoel de Barros vem com o potencial de fazer vibrar as coisas da terra, já que retoma ao primitivo, palavra inicial, proferida para fazer o homem sentir novamente o chão. Este desejo de volta ao primitivo fica claro no poema que se segue:

6.  
Carrego meus primórdios num andor.  
Minha voz tem um vício de fontes.  
Eu queria avançar para o começo.  
Chegar ao criancimento das palavras.  
Lá onde elas ainda urinam na perna.  
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.  
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que não tem.  
Pegar no estame do som.

Ser a voz de um lagarto escurecido.  
Abrir um descortínio para o arcano. (BARROS, 2010, p. 339).

Achar a palavra que “ainda urina nas pernas”, que recupera na infância a palavra primitiva, telúrica, carregada de significado, para fazer vibrar as coisas todas do chão. O poema de Manoel de Barros relaciona-se com a fala de Bâ, para quem a relação do homem tradicional com a terra era viva de participação e não de mera utilização, de exploração. É justamente a essa relação de participação e troca que aludem as poéticas de Paula Tavares e Manoel de Barros.

O *cine-olho* de Paula Tavares propõe esta relação do corpo do homem com o corpo da terra, admite a interdependência entre os dois, relação de troca, de harmonia, de união. É a mesma proposta de Manoel de Barros quando sugere mudança de comportamento *gental para pedral, vegetal...*

Ainda para Hampaté Bâ (2010), de maneira geral, em muitas culturas africanas a memória é considerada capaz de registrar toda a cena: o cenário, os personagens, suas palavras, até mesmo os mínimos detalhes das roupas. As histórias são narradas também pela sinestesia. O narrador é capaz de sentir com todos os sentidos o que narra. Esses detalhes se tornam essenciais para que a narração oral da história seja eficaz. As histórias narradas oralmente precisam de detalhes para a reconstituição da cena. É com este olhar rico em detalhes, olhar que funciona como uma câmera atenta e lentíssima para os padrões atuais, que a poesia de Paula Tavares narra tradições, dialoga com a tradição oral do seu povo, como no longo poema “História de Amor da Princesa de Ozoro e do Húngaro Ladislau Magyar”, no qual narra o casamento arranjado da princesa Ozoro com o Húngaro Ladislau Magyar, homem que “pagou mais bois, tecidos e enxadas”. Poema que narra, também em detalhes, através do coro das mais velhas, a tradição de preparação da noiva, que traz consigo crenças e costumes milenares através do ritmo do coro das meninas, da fala do fazedor de chuva, da fala da mãe de Ozoro, da fala de Ladislau Magyar, o estrangeiro, da fala dos feiticeiros. Esta forma de contar fica clara no trecho abaixo:

Apressa-te Ozoro,  
Parte as pulseiras e acende o fogo.  
Acende o fogo principal, o fogo do fogo, aquele que arde  
[noite e sal.  
Prepara as panelas e a esteira  
E o frasco dos perfumes mais secretos. (TAVARES, 1999, p.47).



Os detalhes da tradição e do ritual ao qual Ozoro irá se submeter são descritos calmamente, em todos os pormenores. Em uma sociedade na qual a descrição e o detalhe perdem lugar, essa descrição pormenorizada é esquecida. Como acentua César Guimarães, torna-se impossível uma análise detalhada das imagens que nos são oferecidas diariamente. Passamos rapidamente por *outdoors*, não temos tempo suficiente para visitas a galerias e exposições. Os vídeos são cada vez mais editados para comportarem um número maior de dados visuais em um curto espaço de tempo e as propagandas de TV cada vez mais curtas e cheias de informação. Ora, se as imagens passam por nós dessa forma são incapazes de nos oferecer uma experiência concreta, são incapazes, também, de gerar em nós reações físicas. Não possuímos verdadeiramente nenhuma de suas representações: se não possuímos, não sentimos, se não sentimos, não refletimos sobre.

Para Zumthor (2000), o poético, para ser percebido em sua qualidade e para gerar efeitos, tem necessidade da presença ativa de um corpo:

Não seria mesmo esse o comum da experiência do poético, esse mistério sensual, sensorial, que resiste provocativamente ao sentido e à intelectualidade? Se sim, a experiência poética adquire então uma dimensão plástica, o que não implica dizer que se resume a ela. (ZUMTHOR, 2000, p. 80-81).

A dimensão plástica que pode ser atingida pela experiência poética se dá, de acordo com Zumthor, justamente por esse duplo estímulo, de um lado a palavra, de outro a reação sensorial causada por essa mesma palavra. Ora, se na poética de Manoel de Barros e Paula Tavares a palavra se apoia fortemente na imagem, e se imagem é uma das formas de proximidade entre o ser e o objeto, no caso dos dois poetas essa proximidade é ainda maior, já que propõe uma integração orgânica entre ser e espaço. A experiência do poético em ambos os casos revela o mistério da terra e da carne, evidenciando a sensualidade inerente a esta relação. Exemplos disso são os frutos que motivam poemas em Paula Tavares, já analisados neste capítulo, e as figurações sinestésicas de Manoel de Barros, como as que estão presentes no poema abaixo:

IX

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 crescer em nossa boca.

Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato sair na voz

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.

[...]. (BARROS, 2010, p.301).

É só sentindo o “torpor animal de lagarto” que a inércia e o mato conseguem de fato adentrar o indivíduo. Só em conjunto real com a terra é que o mato é capaz de descolar-se da voz do indivíduo, através de uma palavra motivada de terra. O indivíduo torna-se então capaz de desenhar o cheiro das árvores, ou seja, é só depois de sentir a experiência orgânica da terra com torpor, que a palavra consegue revelar-se.

A poesia de Manoel de Barros, em alguns momentos, vai buscar na oralidade essa interação ainda maior entre palavra e corpo. Em alguns momentos, é na fala de gente simples, sem estudo, mas “cheios de relações com a terra”, que encontra força para suas palavras, como fica claro em vários de seus poemas discutidos neste trabalho.

Ainda para Zumthor (2000), na oralidade o corpo é mobilizado com mais intensidade, constituindo uma realidade provada corporeamente, e, na escrita, há o empobrecimento do olhar que se confronta com caracteres negros sobre uma página em branco. Entretanto, quando se analisa a poética de Manoel de Barros e Paula Tavares pode-se constatar que a oralidade é fortemente evocada e que o empobrecimento do olhar é compensado por um apelo visual intenso.

Segundo Zumthor (2000), a experiência mediada pelos meios audiovisuais fica empobrecida, uma vez que a presença ativa do corpo perde lugar. A poesia teria a função de proporcionar um retorno a essa experiência real, articulada. De acordo com Guimarães,

a poesia surge articulada à vida: não há experiência possível a mim que não seja através do meu corpo. Qualquer poesia, portanto, envolve meus sentidos, vísceras, fluidos. Num certo sentido, então é o movimento corporal, as angustias, sensações, calafrios que marcam a minha experiência de qualquer situação, de qualquer texto. (GUIMARÃES, 2003, p.82).

Ainda para Zumthor (2000, p. 84), “o texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então, é ele que vibra, de corpo e alma”. De acordo com a tradição africana, a palavra que *Maa* emite e tem força capaz de fazer vibrar a energia de *Maa Ngala* em todos os objetos e seres.

A poesia de Paula Tavares e Manoel de Barros seria capaz, portanto, de fazer vibrar todos os elementos do espaço, vibração que é depois estabilizada e integrada à experiência do leitor. A poesia dos dois autores, por estar apoiada tanto na oralidade quanto na visualidade, é duplamente capaz de “mobilizar o corpo” em uma experiência estética real, cujos frutos podem ser reflexões sobre o espaço e sobre a relação do homem com este espaço.

#### 4 COTIDIANO, EXPERIÊNCIA E IMAGENS

A atenta percepção do espaço revelada pela poética de Paula Tavares e Manoel de Barros só é possível porque o olhar dos poetas desvia seu foco das imagens prontas oferecidas pela sociedade atual. Entretanto, não há como falar sobre distribuição e manipulação de imagens na sociedade atual sem passar pelo conceito de espetáculo. Para compreender os mecanismos dessa chamada “sociedade do espetáculo” e analisar como as poéticas de Barros e Tavares se contrapõem a esse conceito, torna-se necessário ir ao pensamento de Guy Debord. Para o teórico, a maioria das imagens que nos são ofertadas diariamente serve ao conceito de espetáculo necessário para a manutenção do sistema atual de produção e circulação de bens materiais e simbólicos.

De acordo com Debord (2003), o espetáculo, apresentado através da informação, da propaganda, da publicidade ou do consumo direto do entretenimento, constitui o modelo de uma sociedade que baseia sua organização em modos de produção altamente segmentados. O autor nos fala sobre o imediatismo das imagens ou de imagens sem memória, desconectadas. Para ele, as imagens ofertadas pela mídia se apresentam desligadas dos aspectos da vida cotidiana e fundem-se, em uma espécie de instrumento de unificação, através do espetáculo.

A promessa dessa unificação, entretanto, não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação. Debord explica: “com a separação generalizada do trabalhador daquilo que ele produz perde-se todo ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, perde-se toda a comunicação pessoal direta entre os produtores.” (DEBORD, 2003, p. 23). De acordo com o pensamento de Debord, a partir do momento em que o trabalhador participa apenas de etapas da produção e não tem contato direto com o resultado final de seu trabalho, outros aspectos da vida social também passam a se organizar com base na divisão e no isolamento. Como mecanismo do sistema dominante para sugerir uma suposta unificação surge o espetáculo, produzido por signos cuja função seria a manutenção da própria dominação e do isolamento.

Ainda para Debord: “o espetáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que ao cabo não exprime senão o seu desejo de dormir”. (DEBORD, 2003, p. 20). A alienação imposta pelo espetáculo garantiria a manutenção das condições de isolamento do homem e, portanto, de submissão a uma ordem dominante. Sobre isso escreve:

Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também as suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das [multidões solitárias]. O espetáculo reúne o separado, mas reúne-o enquanto separado. A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele

contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta. (DEBORD, 2003, p. 25).

Já que o tempo necessário para perceber o espaço se limita, a experiência do cotidiano passa a ser vivenciada através da experiência do outro, mediada pela linguagem do espetáculo. Debord (2003) afirma que, para tornar o trabalhador um melhor consumidor-produtor, o primeiro passo é justamente: “essa expropriação violenta do seu tempo”. Sem tempo, a experimentação da vida cotidiana se pauta pelas imagens ofertadas pela mídia, que sugerem desde modelos ideais de família até a cor ideal do esmalte. Sem a contemplação do local, o cotidiano fica “sem linguagem”, como afirma Debord (2003). “Sem linguagem” o homem não se comunica e, conseqüentemente, não transmite experiências.

Sem tempo de vivenciar o espaço, o indivíduo fica enfraquecido na capacidade de narrá-lo. O olhar deseduca-se em procurar experiências e situações nas proximidades. O que há que mereça ser narrado? Onde procurar o que pode ser narrado? Quem vai ouvi-lo? Para que narrar o local se tudo que soa importante já parece ter tido narração? De que meios o indivíduo dispõe para narrar?

Para Mendonça (2003), quando o homem torna-se pobre em experiências comunicáveis, a consequência é transformar-se em um narrador precário, também enfraquecido, desvinculado do seu próprio patrimônio cultural. Para o autor, “na sociedade do olhar os jogos de imagem são compostos cada vez mais por uma maquinaria imagética diversa, por agenciamentos e práticas subjetivas que nos cegam ou não nos deixam ver.” (2006, p.103) Na visão do autor, ficaria sob responsabilidade de um grupo restrito de artistas elevar à categoria de experiência estética situações do cotidiano, gerando um novo tipo de relação homem-espaço, na qual esse espaço passa a ser observado em detalhes, como o faz a câmera sugerida pelo Movimento Knok, do cinema russo. A câmera acoplada ao olho é capaz de fixar instantes do cotidiano. Para Mendonça:

a experiência sequestrada dos homens retorna ao seu ponto fundamental quando encontra ações solidárias de grupos resistentes que são capazes de, a partir do pouco que lhes sobrou, restituírem aos indivíduos uma existência criativa. [...] talvez dessa estetização do cotidiano possamos encontrar uma vontade de potência realmente transformadora. (MENDONÇA, 2003, p.104).

Poder-se ia dizer que Paula Tavares e Manoel de Barros de certa forma fariam parte desse “grupo resistente” capaz de “restituir aos indivíduos uma existência criativa.”

(MENDONÇA, 2003, p.104) Já que diretamente vinculados ao patrimônio cultural dos escritores, alguns de seus poemas funcionariam como lentes de aumento focadas sobre alguns aspectos de suas culturas, paisagens e *estórias*.

Na fotografia e no cinema o *zoom* é utilizado para que a câmera consiga revelar objetos que estão distantes, muitas vezes em locais de difícil acesso. Com o desenvolvimento tecnológico, inclusive, essa função *zoom* se torna capaz de revelar objetos ainda mais distantes sem que a imagem perca em qualidade. Essa estratégia de captação de imagem parece ser utilizada por Manoel de Barros no poema abaixo, para evidenciar esta espécie de função *zoom* que os poetas têm no olhar para revelar o cotidiano:

4.  
 Por forma que a nossa tarefa principal  
 Era a de aumentar  
 O que não acontecia  
 (Nós era um rebanho de guri)  
 A gente era bem-dotado para aquele serviço  
 de aumentar o que não acontecia.  
 A gente operava a domicílio e pra fora.  
 E aquele colega que tinha ganho um olhar  
 de pássaro  
 Era o campeão de aumentar os desacontecimentos  
 Uma tarde ele falou para nós que enxergara um  
 lagarto espichado na areia  
 a beber um copo de sol  
 Apareceu um homem que era adepto da razão  
 e disse:  
 Lagarto não bebe sol no copo!  
 Isso é uma estultícia.  
 Ele falou de sério.  
 Ficamos instruídos. (BARROS, 2010, p. 427).

Através dos recursos poéticos Barros é capaz, tal qual o guri, de aumentar “o que não acontecia”. Apenas aquele que ganhara os olhos de pássaro, atentos, era capaz de enxergar ainda mais além. Eram necessários olhos de águia para revelar a capacidade do guri, do menino, de imaginar (como fazem as crianças brincando de achar desenhos em nuvens), de associar, de criar novas possibilidades de imagem. É com essa capacidade que o poeta consegue visualizar o lagarto deitado sob o sol como “um lagarto espichado na areia a beber um copo de sol”. O homem dotado apenas de razão, o que não transgride, o que vê o que é normalmente visto, não é sequer capaz de enxergar o lagarto sob o sol, quanto mais de vê-lo como se bebesse um copo de sol. Para esse tipo de indivíduo, a construção metafórica de Manoel de Barros não faz sentido.

Pode-se dizer que é com esse olhar de águia que o poeta é capaz de ver além do espetáculo oferecido pelas mídias de massa e de propor um olhar mais atento para a percepção

do espaço. No poema abaixo, Manoel de Barros fala sobre essa necessidade de olhar ao redor com mais atenção, de um jeito além do “razoável”:

XVIII

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, 2010, p.302).

Para o poeta, as coisas devem ser olhadas com olhos de aves, com lentes azuis. Dessa forma, os detalhes do cotidiano ganham o enquadramento da imagem, visibilidade. Assim como, para ele, é preciso enxergar com “habilidades de ave”, também é preciso ver com óculos especiais não o que está fora, longe, em telas compartilhadas por muitos, em muitos lugares diferentes, mas sim o que está próximo, logo ao lado. A necessidade de ver além fica clara no poema abaixo:

11

[...]

Não aguento ser apenas um sujeito que abre

portas, que puxa válvulas, que olha o relógio,

que compra pão às 6 horas 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, 2010, p.374).

Assim como no poema anterior, Manoel de Barros exalta a necessidade de vivenciar o cotidiano além das “armas limitadoras” do espetáculo. É preciso não ser apenas o sujeito que abre, fecha, sai, volta, ou seja, é preciso não ser o sujeito que faz apenas o que é ordenado a fazer. Quem sabe fazer mais e de novas formas, enxergar mais e de novas formas? As borboletas são utilizadas pelo poeta como símbolo do movimento, da liberdade. As borboletas emprestam beleza e movimento ao homem. Animais, árvores, insetos..., seriam capazes de renovar o homem. São elementos, como Mendonça (2003) afirma, detentores de uma potência transformadora.

O olhar de Barros é capaz de revelar estes elementos que estão no cotidiano, mas que não ganham o olhar do indivíduo fascinado pelas imagens prontas do espetáculo, imagens que respeitam a máxima descrita por Debord: “o que é bom aparece, o que aparece é bom”. Para o autor, para alcançar o *status* de bom, estes aspectos do cotidiano precisariam dos holofotes da mídia. Já para Mendonça (2003), este *status* poderia ser alcançado através da narração, como a do grupo de resistência citado por ele e pelo trabalho dos poetas.

Paula Tavares, com o mesmo olhar de Barros, traz ao centro da imagem situações, elementos e cenas do seu espaço de origem. No poema abaixo, a autora descreve um ritual de renovação que está na natureza, assumindo-o no espaço da poesia através da sacralidade de gestos da escrita:

#### CERIMÔNIA SECRETA

Decidiram transformar  
o mamoeiro macho em fêmea  
prepararam cuidadosamente  
a terra a volta  
exorcisaram o vento  
e  
com água sagrada da chuva  
retiraram-lhe a máscara  
pintaram-no em círculos  
com  
tácula  
barro branco  
sangue...  
Entoaram cantos breves  
enquanto um grande falo  
fertilizava o espaço aberto  
a sete palmos da raiz. (TAVARES, 2007, p.66).

O desenho dos versos na página sugere movimento, indica a rápida passagem de uma cena para a outra. A inventividade de Paula Tavares nos transporta imaginariamente para uma dimensão outra, em que é possível modificar a estrutura orgânica de frutas e de seres. Nessa dimensão as ações são feitas não com vistas à destruição, mas à transformação, ao reaproveitamento. A ação sobre o mamoeiro é feita com firmeza, mas também é realizada “cuidadosamente”: retiram-lhe a máscara, pintam-no em círculos com tácula, barro branco e sangue. Os gestos sugeridos são capazes de exorcizar os ventos para modificar o gênero do mamão, de fertilizar o espaço aberto, mas também de agradecer à terra com cantos breves, enfeites e cuidados. A linguagem do poema dá conta de expressar a força imagética do ritual. É também através da linguagem poética, cantos, pintura, gestos, que o homem tentaria seduzir a terra, única capaz de alterar o gênero do mamão.

Nesse sentido, as estratégias utilizadas por Tavares para compor o poema podem ser comparadas aos recursos utilizados pelo cineasta japonês Akira Kurosawa, referência direta tanto de Tavares, quanto de Barros. Kurosawa se apoia em uma composição plástica sofisticada. Em vários de seus filmes os rituais japoneses são retratados com o mesmo cuidado que pode ser visto no poema de Paula Tavares, e a relação do homem com o espaço também é descrita como um processo de co-criação.

Na imagem abaixo, recorte de uma das cenas do filme “Sonhos”, por exemplo, fica bem clara a preocupação plástica do cineasta. Na composição criada por Kurosawa, o homem e só mais um elemento da paisagem, e interfere nesta mesma paisagem através da linguagem poética. Na cena abaixo, através de elementos das artes cênicas (movimentos suaves, figurino, maquiagem...), o ritual assistido em sonho pelo protagonista revela, como no poema de Paula Tavares, uma homenagem do homem à natureza.

**Figura 1 –**



Fonte: SONHOS, 1990.

A ação do homem sob o espaço, tanto no cinema de Kurosawa, quanto na poesia de Paula Tavares, acontece em bases de co-autoria. O homem interfere na paisagem de forma a enriquecê-la e aprimorá-la. É com o canto poético que o mamão pode mudar de gênero; é através da dança que a paisagem criada por Kurosawa se torna mais bela. Nesse sentido, o cotidiano passa a oferecer uma dimensão estética para quem o experimenta de uma forma atenta e elaborada. Essa apropriação estética do cotidiano, entretanto, só é possível àqueles que possuem um *cine-olho*, olho de boi, olhos de águia.

A tendência de estetizar o cotidiano é bem atual. Klucinskas e Moser (2007) afirmam que, apesar do surgimento no fim do século XIX de uma proliferação de diferentes



perspectivas sobre a estética, seu objeto até então, limitava-se às belas-artes. De acordo com os autores, este objeto parece hoje ter se modificado, mesmo porque se torna complicado conceituar artes e belas artes. Para os autores as linhas de demarcação da arte:

[...] tornaram-se cada vez mais porosas, quer se trate de diferenciá-la com relação ao campo mais vasto da cultura e, mais especificamente, da cultura de massa, de opô-la aos produtos da indústria cultural, de mantê-la ao abrigo da influência das mídias modernas, de impedir que ela seja contaminada pelos procedimentos da indústria de entretenimento, do *showbis*, da publicidade ou do “espetáculo” tal como define Guy Debord (1992), ou ainda de não deixar que ela seja inundada pela onda dos produtos artísticos que constituem um segundo círculo, mais vasto e de menor valor. (KLUCINSKAS, MOSER, 2007, p. 20-21).

É através da teoria das mídias que a natureza da experiência estética passa a ser questionada, uma vez que as novas tecnologias modificam as formas de percepção do mundo e as próprias condições de uma apreensão estética. O tempo e as características da contemplação se alteram radicalmente. De acordo com os autores: “isso inclui outros modos de recepção, como a percepção distraída, donde a importância de pensar a experiência estética de outro modo que não a contemplação do objeto de arte” (KLUCINSKAS, MOSER, 2007, p.28).

Para Gumbrecht (2003), a necessidade de extrair do cotidiano possibilidades de experiências estéticas, chamadas por ele de pequenas crises, surge da percepção de que o número e as formas daquelas situações que a cultura ocidental marcou como apropriadas para a produção da experiência estética serem surpreendentemente pequenos e rígidos. “O que esses tipos de “experiência estética na vida cotidiana” compartilham é sua condição de “excepcionais” dentro de um contexto maior”. (GRUMBRECHT, 2003, p. 52).

Para o autor, torna-se vital ter consciência dessas pequenas crises, através das quais podem:

[...] emergir energeticamente ilhas e novos territórios ainda não mapeados. Pois poderia muito bem acontecer que, sem aquelas crises e ilhas, as fontes da experiência estética secariam dentro de moldes demasiadamente estreitos e de suas condições inflexíveis. (GRUMBRECHT, 2003, p.63).

Nesse sentido, a poesia de Paula Tavares e Manoel de Barros surge como uma espécie de lupa ampliando no mapa os “novos territórios”, já que se direciona a regiões e culturas até então pouco conhecidas e, sobretudo, pouco narradas. Em ambas as poéticas são aqueles elementos que não ganharam os holofotes do espetáculo que servem de matéria para a escrita.

Os versos do poema de Manoel de Barros, transcritos abaixo, expressam essa valorização dada ao cotidiano:

[...]  
 Todas as coisas que podem ser  
 Disputadas no cuspe à distância  
 servem para poesia

O homem que possui um pente  
 e uma árvore  
 serve para poesia

Terreno de 10 X 20, sujo de mato-os que  
 nele gorjeiam: detritos semovenes, latas  
 servem para poesia

Um chevroleté gosmento  
 Coleção de besouros abstêmios  
 O bule de Braque sem boca  
 são bons para poesia

As coisas que não levam a nada  
 Têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima [...]. (BARROS, 2010, p. 145).

É o homem comum, narrável apenas por possuir um pente e uma árvore e o terreno, narrável pelas coisas pequenas que o habitam que formam o material a ser reciclado em poesia. Um *chevroleté* gosmento, uma coleção de besouros, as chamadas coisas ordinárias, ganham, através dos olhos de águia do poeta, condição de *extraordinárias*. Esta mudança de perspectiva também é sugerida no poema abaixo:

i  
 XI.  
 coisinhas: osso de borboleta  
 pedras com que as lavadeiras usam o rio  
 pessoa adaptada à fome e o mar  
 encostado em seus andrajos como um tordo!  
 O hino da borra escova  
 Sem motor ACEITA-SE ENTULHO PARA POEMA. (BARROS, 2010, p.175).

Os entulhos aceitáveis para o poema passam pelo reino animal e vegetal: osso de borboleta, pedras, pessoa. Manoel de Barros afirma que “o que é bom para o lixo é bom para poesia” e que “as coisas jogadas fora têm grande importância”. É como um catador de material reciclável que o poeta percorre e narra seu espaço, transformando este material em cena poética. No poema abaixo, Manoel de Barros narra percursos de uma peculiar “excursão poética pelo Pantanal”:

## NARRADOR APRESENTA SUA TERRA NATAL

Corumbá estava amanhecendo.  
 Nenhum galo se arriscara ainda.  
 Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbedo.  
 Os ventos se escoravam nas andorinhas.  
 Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal [...]. (BARROS, 2010, p.197).

Através do poema é possível enxergar mais que aves exóticas, grandes rios, paisagens grandiosas. É possível ver as ruas vazias, silenciosas, um bêbedo que não chega a perturbar a paisagem. O silêncio sugerido pela imagem é capaz de fazer ver o “vento escorado nas andorinhas”. Nesse sentido, muito mais que narrar as tradições da cultura pantaneira, o que mais se destaca no poema é o valor dado àquilo que a cultura de massa rejeita.

Paula Tavares, por habitar uma região onde o desperdício talvez ainda não esteja na ordem do dia, usa seu *cine-olho* não para revelar os detritos assumidamente rejeitados pela sociedade de consumo. A autora realiza um trabalho mais introdutório ainda, o de revelar uma cultura que, como um todo, é desconhecida para muitos, nos seus pormenores, rotinas e detalhes. O *olho de boi* de Paula Tavares concentra seu foco no movimento de bichos, de pessoas, movimento lento, contemplativo, à espera de algo. Os pequenos acontecimentos se tornam noticiáveis, filmáveis, narráveis. Como no poema abaixo:

## CIRCUM-NAVEGAÇÃO

Em volta da flor fez  
 a abelha  
 a primeira viagem  
 circum-navegando  
 a esfera

Achado o perímetro  
 suicidou-se, LUCIDA  
 no rio de pólen  
 descoberto. (TAVARES, 2007, p.38).

A abelha circum-navega a flor, como uma câmera fluida, ágil, contempla o perímetro que, graças ao *zoom* das lentes de Tavares, transforma-se em rio de pólen. O se perder no pólen de uma abelha ganha dimensões de um suicídio anunciado. A situação aqui ganha lentes de aumento. Transforma-se em *extraordinária*.

As imagens de Paula Tavares funcionam, em alguns momentos, como um cinema ainda mudo e contemplativo, que retrata um cotidiano em construção, ainda sem uma voz alta

e uniforme que o cante. No poema abaixo, os detalhes, os recortes do cotidiano tentam, juntos, mostrar um novo que tenta surgir, que tenta nascer:

#### CANTO DE NASCIMENTO

Aceso está o fogo  
prontas as mãos

o dia parou a sua lenta marcha  
de mergulhar na noite.  
As mãos criam na água  
uma pele nova.  
panos brancos  
uma panela a ferver  
mais a faca de cortar

Uma dor fina  
a marcar os intervalos do tempo  
vinte cabaças de leite  
que o vento trabalha manteiga  
a lua pousada na pedra de fiar. (TAVARES, 1999, p.15)

No poema de Paula Tavares, o dia pára sua caminhada em direção à noite para que seu *cine-olho* consiga registrar a preparação do ritual do nascimento. O fogo aceso, as mãos na água, os panos brancos, a panela a ferver, a faca de cortar: Tavares coloca o tempo em intervalo para revelar que está tudo pronto para receber a nova vida. A lua, em *pause*, pousada na pedra, espera o *play* para voltar ao seu movimento habitual. É só quando a imagem se descongela que outro ritual pode acontecer: as vinte cabaças aguardam que o vento trabalhe a manteiga, porque assim sempre foi.

O efeito conseguido por Paula Tavares através de uma desaceleração da vida cotidiana, muito comum no cinema do francês e no cinema oriental, por exemplo. A manipulação da velocidade da imagem já era trabalhada, inclusive, pelo cinema de vanguarda dos anos 20, especialmente o cinema do russo Vertov (autor do manifesto *Knok* e defensor do *cine-olho*). Para Philippe Dubois, “a câmera lenta é a descoberta de uma percepção nova do universo, em que “os cavalos pairam acima dos obstáculos, o homem adquire a densidade de uma nuvem.” (DUBOIS, 2004, p. 208).

Se em alguns momentos os poemas de Paula Tavares são sonoros e retomam a uma oralidade típica de algumas culturas africanas de língua portuguesa, em outros, se apoiam na imagem muda, capaz de dar visibilidade a elementos do seu espaço. Para tanto, a poetisa muitas vezes parece se colocar nas cenas que descreve. Denilson Lopes afirma que a vivência do cotidiano deve ser feita como se o indivíduo fosse alguém que também se inclui no quadro e que revela um “mundo e paisagem (que) implodem o sujeito, seus dramas íntimos e

psicológicos. Trata-se de “trazer o fora para dentro, não ir para dentro, nem colocar o eu para fora.” (LOPES, 2003, p.125-126). O autor fala ainda de uma poética do cotidiano encenada por uma arte que não se coloca acima da vida, mas no horizonte do contingencial, do comum. O resgate do cotidiano se daria através da intensidade e da presença diante do mundo, estratégias que, para Lopes, estão à altura de uma sociedade do espetáculo. O autor defende uma estética do afeto, e enxerga o cotidiano não apenas como tensão entre público e privado, rua e casa, espaço de sociabilidade, mas como paisagem. A arte que fala do cotidiano seria, para ele, um possível contraponto a uma arte que “fala demais” que “mostra demais”.

Nos poemas de Manoel de Barros e Paula Tavares muitas vezes é o silêncio que permeia a espera e que amplia o papel da imagem. No caso de Paula Tavares o silêncio é de uma terra que continua à espera (do retorno dos homens da guerra, da mudança, da construção de uma nova fase). No caso de Manoel de Barros o silêncio é de homens sozinhos que esperam um grande acontecimento, ao lado de galhos, pássaros, lodo. Um homem que pode ser tão mudo quanto estes elementos, tão orgânico quanto eles, tão plástico que se aproximam da imagem de uma árvore, de um galho. No poema abaixo é sobre este homem solitário que fala Manoel de Barros:

#### UNS HOMENS ESTÃO SILENCIOSOS

Eu os vejo na rua quase que diariamente.  
São uns homens devagar, são uns homens quase misteriosos.  
Eles estão esperando.  
Às vezes procuram um lugar bem escondido para esperar.  
Estão esperando um grande acontecimento.  
E estão silenciosos diante do mundo, silenciosos.  
Ah, como eles entendem as verdades  
De seus infinitos segundos. (BARROS, 2010, p. 40).

É a lentidão que marca esse homem, que se esconde, que na sua solidão é capaz de entender melhor as verdades. É no silêncio que é possível prometer mistério, soar como se estivesse à espera de um grande acontecimento. Quando o olhar do poeta é das coisas rasas do solo e das coisas que planam no céu é possível registrar os “desplanos” dos urubus, o movimento sereno. É com o mesmo silêncio que, no poema abaixo, é possível observar a decomposição do cavalo que já se “faz húmus”. Só com um olhar de águia e de criança imaginativa, olhar inicial, é que é possível ver uma “florzinha azul” e “borboletas amarelas” que ajudam a compor, como coadjuvantes, a imensa solidão da imagem do cavalo morto:

#### O CAVALO MORTO

Na planície um cavalo  
Mina em seu couro...  
Urubus desplanam  
E planam serenos.

O cavalo está enorme e derrete-se.  
De sob seu dorso que se faz húmus  
Uma florzinha azul repona solidão.  
Borboletas amarelas repousam na solidão. (BARROS, 2010, p. 83).

Lopes (2003) nos fala sobre a necessidade da intensidade e da presença do indivíduo, na cena para que a vivência do cotidiano possa ser feita de maneira ampla e se tornar uma experiência comunicável. Paula Tavares, mesmo como uma estrangeira no seu espaço natal, se coloca presente ao observar a situação de eterna espera das mulheres de seu país: à espera dos rituais pelos quais terão que passar, à espera dos homens que saem para trabalhar ou para a guerra; à espera dos filhos, à espera de um novo tempo que já se anuncia na natureza e nas alterações do próprio corpo.

No poema abaixo Tavares não apenas observa a solidão, os rituais, as imagens cotidianas, ela se coloca dentro da cena, também em posição de espera:

#### ENTRE OS LAGOS

Esperei-te do nascer ao pôr do sol e não vinhas, amado.  
Mudaram de cor as tranças do meu cabelo  
E não vinhas, amado  
Limpei a casa, o cercado  
Fui enchendo de milho o silo maior do terreiro  
Balancei ao vento a cabaça da manteiga  
E não vinhas, amado.  
Chamei os bois pelo nome  
Todos me responderam, amado.  
Só tua voz se perdeu, amado,  
Para lá da curva do rio  
Depois da montanha sagrada  
Entre os lagos. (TAVARES, 2001, p.15).

É sobre a espera que vai do nascer ao pôr do sol, que vê os cabelos mudarem de cor e envelhecerem que fala Tavares (2001). É na imensa solidão que a mulher continua a limpar a casa, a alimentar os animais, a fazer a manteiga, só tendo os bois para chamar. O amado, perdido para lá da curva do rio, não voltará. No poema acima o arrumar de tranças que mudam de cor, revela o imenso tempo de espera, a chegada da velhice. Esse efeito de passagem de tempo é alcançado no cinema através das elipses, efeitos de edição de imagem que indicam uma passagem de tempo significativa, sem a necessidade da voz, através de um

elemento visual que represente a mudança (no caso do poema de Tavares, a trança é esse elemento).

Quando a voz se perde, a imagem revela mais, é mais contemplativa, tem mais vãos a serem descobertos. O cinema de Kurosawa, por exemplo, aposta em longos planos sem áudio, contemplativos, nos quais a construção plástica da imagem é feita com extrema delicadeza e cuidado. É como no poema abaixo, de Manoel de Barros, no qual o “silêncio do poste” pede à imagem que revele o seu abandono, abandono detalhado por limo e borboletas:

8.  
 Fomos rever o poste.  
 O mesmo poste de quando a gente brincava de pique  
 e de esconder.  
 Agora ele estava tão verdinho!  
 O corpo recoberto de limo e de borboletas.  
 Eu quis filmar o abandono do poste.  
 O seu estar parado.  
 O seu não ter voz. [...]. (BARROS, 2010, p.430).

O passar do tempo, no poema acima, não precisa de voz para ser evidenciado. Basta que a câmera revele o limo e as borboletas que agora habitam o poste da infância. O olhar de Manoel de Barros procura filmar esse abandono, registrar o silêncio e a solidão implícitos nesse passar do tempo.

Quando a voz irrompe nos poemas de Paula Tavares é para revelar um sofrimento já há muito existente. No poema abaixo, o uivo da hiena é de mau presságio, quebra o silêncio da noite, perturba a paz da imagem:

A GUERRA  
 A hiena uivou toda a noite  
 O bicho esfomeado uivou toda a noite  
 As vozes saíram das casas  
 Como o fogo se levanta das cinzas  
 Altas todas juntas no medo  
 Os dentes dos guerreiros  
 Batiam sem parar  
 Os pés das velhas juntaram-se para aquietar a poeira  
 Um companheiro nosso não regressou  
 O filho único de nossas mães  
 Não vai voltar de pé  
 é só o seu cheiro que volta agora  
 é um corpo separado daquilo que era antes  
 Um filho dos nossos não regressou  
 A hiena uivou toda a noite  
 A terra ficou dura sob os nossos pés. (TAVARES, 2001, p.32).

As vozes altas, todas juntas, e o ranger de dentes revelam a dor da morte do companheiro. Paula Tavares busca na imagem da hiena a representação da morte. Seu uivo anuncia a guerra, a perda, a morte enfim. O som do “bicho esfomeado” perturba a noite e aumenta o desespero do não regresso do filho único. Metonimicamente esse único filho remete às diversas mortes e os diversos filhos devorados pela guerra. O sentimento de comunidade alude a uma cultura na qual a integração não é apenas entre homem e terra, mas também entre todos os homens, todas as mulheres. Por isso a perda do filho que se foi é a perda de todas as mães: a terra fica dura sob os pés de todos. No poema de Paula Tavares, o uivo da hiena anuncia a morte como um sino que dobra por todos, tal como aludido por John Donne, poeta inglês do século XVI. Para ele, o dobrar do sino anuncia não apenas a morte de um homem, mas sim a morte de um pedaço da humanidade: *“a morte de cada homem diminui-me, porque sou parte da humanidade. Portanto, nunca procure saber por quem os sinos doam; eles doam por ti”* (HEMINGWAY, 1942, p. 8).

No poema abaixo, Tavares mais uma vez, não apenas observa, mas se coloca dentro da cena, dentro da paisagem. É com uma delicadeza típica de artistas visuais, que a figura feminina aqui prepara o alimento, cuida do corpo, realiza o ritual:

#### VIAGEM

Preparei-te na pedra da casa  
 asas do pássaro Kalulu  
 com pedaços de árvores destroçadas pelos raios  
 e resina quente.  
 Chamei a metade gêmea do espírito  
 para te passar remédios  
 da cabeça até aos pés

No fundo de meu corpo perfeito  
 escondi  
 pedaços de argila e feitiços fortes

Em cada uma das doze cabaças da origem  
 deitei o vinho dos votos  
 um pano novo da costa  
 três missangas azuis  
 e cera da colméia menor.

Todos os dias conservei aceso o fogo sagrado  
 Na hora dos fantasmas  
 o vento diz-me a tua voz  
 é a voz das viagens  
 sem regresso. (TAVARES, 2001, p.13).

É com a presença e intensidade descritas por Lopes que o eu poético realiza o ritual de preparar as cabaças: derramar o vinho, colocar o pano da costa, as três missangas azuis e a



cera de colmeia. É com o silêncio da espera que a imagem do fogo sagrado se constrói e permanece em estado de solidão. A voz do amado só consegue chegar-lhe através do vento, como um suspiro: voz de “fantasmas”, de “viagens sem regresso”.

No poema de Paula Tavares, a cena é dividida pelos símbolos do ritual que identifica a cultura. A figura da mulher é apenas mais um dos elementos da imagem. Nada está em primeiro plano, tudo se coloca em perspectiva. O recurso que não exclui nenhum elemento da cena remete ao chamado plano geral trabalhado, tanto na fotografia, quanto no cinema. Esse plano é aquele que coloca em perspectiva e que revela o ambiente como um todo e no qual o sujeito é apenas parte da paisagem.

Se a relação de Manoel de Barros com os elementos da sua paisagem se baseia em termos de reaproveitamento, de dar importância às coisas descartadas, em Paula Tavares há toda uma tradição ritualística e sagrada que imprime, em alguns objetos, dimensões e poderes transformadores. Em ambos os casos poder-se ia dizer que ocorre uma espécie de reciclagem poética: Manoel de Barros reaproveita os rejeitos da sociedade e Paula Tavares utiliza elementos de rituais e de tradições como material de poesia. Tanto em Paula Tavares, quanto em Manoel de Barros, entretanto, o suporte é retrabalhado. Manoel de Barros dá novas funções aos objetos através de uma “poesia fotográfica”; Paula Tavares trabalha as tradições e os detalhes de sua cultura ora com um olhar “fotográfico”, ora com um olhar “cinematográfico”.

Para Klucinskas e Moser (2007), o termo reciclagem estética consiste em várias fases de um gesto que comporta ao mesmo tempo repetição e transformação. A produção cultural contemporânea, em grande proporção, está associada a esse procedimento de reciclagem. A industrialização introduziu novos mecanismos de produção segundo os quais se podem fabricar, diretamente, a partir de um molde ou de uma matriz, um número muito grande de objetos idênticos. Se para Benjamim (1994) essa repetição pode ser prejudicial, já que dessa forma o objeto perderia sua “aura artística”, para Klucinskas e Moser (2007), esse procedimento abre novas possibilidades e potencialidades para um mesmo objeto. Para os autores “é preciso pensar a reciclagem menos como uma recuperação de materiais e mais como uma estratégia para transpor funções e modos de funcionamento, já existentes, para novos fundamentos tecnológicos e materiais” (KLUCINSKAS; MOSER, 2007, p. 39).

Este processo de reciclagem está de certa forma, posto na poesia de Manoel de Barros, que por vezes brinca com reaproveitamentos, com desmontagens e remontagens, como no poema abaixo:

## UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO

[...]

II

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. (BARROS, 2010, p. 299).

Para Manoel de Barros, é no exercício do olhar e do imaginar que reside a possibilidade de reciclar objetos e situações dando a elas novas funções. Como dar ao pente a possibilidade de ser uma begônia. No poema abaixo o poeta reaproveita a máquina em desuso para fazer dela vaso de flor, objeto de arte:

11.

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:

Quando cheias de areia e formiga e musgo-elas podem um dia milagrar de flores.

[...]

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.).

Também as latrinas desprezadas que servem para ter grilos dentro-elas podem um dia milagrar violetas. [...]. (BARROS, 2010, p. 342).

São as máquinas já em desuso, prontas para a ferrugem, que atraem o olhar do poeta que as “reaproveita” misturando-as com areia, formigas e musgos para fazer brotar flores. Para o poeta “as coisas que não têm dimensões são muito importantes” e “o ser que na sociedade é chutado como uma barata-cresce de importância para o meu olho” (BARROS, 2010, p. 361). Os olhos de águia do poeta captam o cisco. Também no poema abaixo Manoel de Barros alude ao aproveitamento, reciclagem de coisas jogadas “nos fundos do quintal”:

[...]

1.

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.

Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso  
dessaber [...]. (BARROS, 2010, p. 329)

O conhecimento se transforma em um desconhecimento, em um “dessaber”, as coisas transformam-se em “desutilidades” e se tornam matéria de poesia. É o que está no fundo do quintal e não nas fachadas da frente que ganha o enquadramento do poeta. É das inutilidades dos objetos e de homens “trastes” que fala Manoel de Barros, como pode ser percebido no poema abaixo:

8.

Catre-Velho é um traste pessoal à toa.

Nossa mãe falava:  
 Não vale um cabelo.  
 Não serve nem para remendo.  
 Só presta para cantar e tocar violão.  
 Catre-Velho ensinava: A voz de um cantador tem que chegar a traste para ter  
 grandezas... (BARROS, 2010, p.332).

Assim como a voz do cantador tem que ser a de um “traste”, a do desligado, a que está fora dos auto-falantes, o olhar do poeta, para ser verdadeiro, tem que ser o do que contempla, do que observa sem compromisso, fora dos holofotes. Mais do que buscar os grandes pontos turísticos e as aves raras do Pantanal, são os rejeitos que são reutilizados, reciclados, transpostos de função na poesia de Manoel de Barros.

Diante de uma contemporaneidade em que o tempo é caçado e colocado a disposição do sucesso do sistema de produção e comercialização, o poeta surge como um portador de óculos especiais capazes de ampliar e de aproximar os focos. Capaz de modificar a ordem natural do tempo, de colocar algumas cenas em *pause*, de prever o futuro, de ver e rever, como se usasse as funções *forward* e *rewind*. Entretanto, para servir eficazmente como um contraponto à sociedade do espetáculo, é preciso que a “briga” se dê com armas justas e similares. Se é a falta de tempo que não permite uma real “apropriação poética do espaço”, a literatura de Paula Tavares e de Manoel de Barros apostam na leveza do texto poético e na plasticidade da imagem como facilitadores, convites para a abertura de portas, que darão para outras portas, que revelarão os seres e relações que criam as *estórias* que formam o espaço que habitam.

Para Ítalo Calvino, na vida prática:

o tempo é uma riqueza de que somos ávaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença; não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo poderemos perder. (CALVINO, 2009, p.59).

Para o autor, a concisão é importante para uma escrita propensa a divagações. Calvino, ao lado da visibilidade, defende esta característica como alternativa capaz de, em tempos congestionados, focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento. Para ele, a concisão seria a “busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável”. (CALVINO, 2009, p. 61).

A concisão, inclusive, é um dos princípios do processo contemporâneo de composição de imagens. A relação do espaço *in* (a imagem, o espaço visível) com o espaço *out* é tão essencial para o vídeo e para o cinema quanto a relação do sujeito com o verbo. Nos

processos mais recentes de construção de linguagens audiovisuais essa relação passa a se tornar visível de formas variadas, menos rígidas, que tendem a concentrar num mesmo quadro uma quantidade maior de informações visuais.

Na sobreimpressão, por exemplo, duas imagens são expostas como se cada uma delas fosse transparente a ponto de revelar a outra, como pode ser visto na imagem a baixo.

Figura 2 -



Fonte: DUBOIS, 2004.

Nos jogos de janela as imagens não ficam umas sobre as outras, e sim umas ao lado das outras. Nesse caso, fragmentos de planos distintos podem ser colocados lado a lado num mesmo quadro.

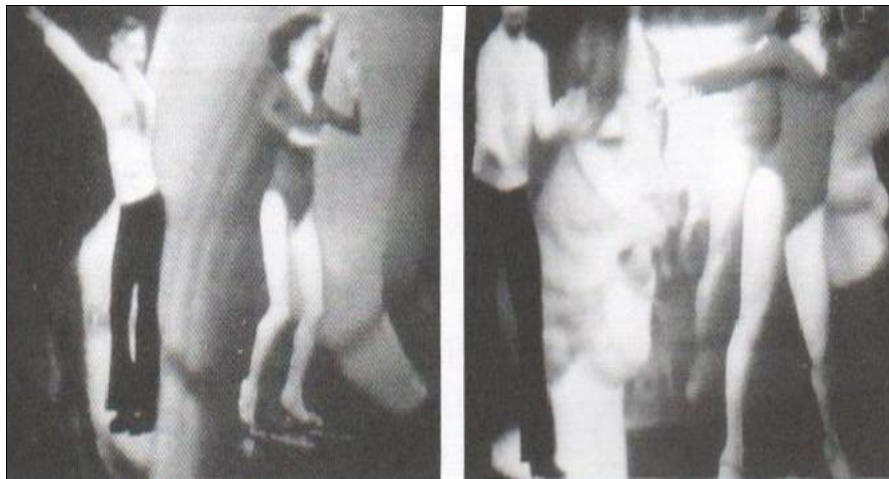
Figura 3 -



Fonte: DUBOIS, 2004.

No efeito de incrustação ou *chroma key* também combinam-se dois fragmentos distintos em um mesmo plano, mas nesse caso uma imagem está dentro da outra. O objetivo da técnica é eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que, posteriormente, são combinados com outra imagem. O efeito ou técnica *chroma key* é utilizado em vídeos nos quais se deseja substituir o fundo por algum outro vídeo ou foto.

Figura 4 -



Fonte: DUBOIS, 2004.

Paula Tavares, apoiando-se em procedimentos similares às construções imagéticas do cinema contemporâneo e do vídeo, escreve:

#### OLHOS DE BARRO

A oleira continua a colocar os olhos do barro  
 a avezinha continua a voar em cima da planície.  
 No mato por onde andas morreu o elefante  
 teus olhos não viram  
 teus olhos cegos de barro não viram o elefante e o teu bem  
 [amado]. (TAVARES, 2001, p.38).

Enquanto a oleira molda o barro, a ave voa na planície, o elefante morre. Todas as descrições são compostas no mesmo quadro, no mesmo plano, não há uma superior à outra. Todas as imagens compõem uma imagem maior descrita pelo poema, na qual é possível enxergar as diversas camadas espaço-temporais que permeiam o cotidiano. Todas estão na mesma dimensão temporal, mas em espaços distintos, revelados simultaneamente por uma só imagem. É como se Tavares usasse a *sobreimpressão* do vídeo para fundir imagens que revelam outras imagens, que revelam outras imagens... A única figura que parece habitar

“fora do quadro” não consegue ver o restante das imagens, está com os olhos “cegos de barro”.

Se, na sobreimpressão uma imagem parece conter a outra, no processo de fusão utilizado pelo cinema uma imagem dá lugar a outra. Para Godard:

[...] as fusões devem partir não de uma imagem, mas de um encadeamento como imagem, de uma imagem de encadeamento, de um momento de uma cadeia, de um acoplar uma pessoa a algo. [...] Encadear permite ver se há algo que vai se abrir, ou que se fecha. E então teremos a idéia de uma porta, de fazer alguém passar por uma porta. (in DUBOIS, 2004, p. 118-119).

Paula Tavares parece se apropriar desta noção de encadeamento sugerida pelo cineasta francês para construir o poema abaixo:

#### EXACTO LIMITE

A cerca do Eumbo estava aberta  
 Okatwandolo,  
 [a que solta gritos de alegria]  
 Colocou o exacto limite:  
 árvore  
 cabana  
 a menina da frente  
 saíram todos para procurar o mel  
 Enquanto o leite  
 (de crescido)  
 Se semeava azedo  
 pelo chão  
 comi o boi  
 provei o sangue  
 fizeram-me a cabeleira  
 fecharam o cinto:  
 Madrugada  
 Porta  
 Exacto Limite. (TAVARES, 2007, p.50)

A imagem da cerca aberta mescla-se à da árvore, da cabana, da menina da frente e de todos juntos à procura de mel. Os rituais de passagem fundem-se, um dá lugar ao próximo, de maneira rápida. Várias ações são postas em encadeamento: “comi o boi/ provei o sangue/fizeram-me a cabeleira/fecharam cinto”. O fechamento do cinto indica o fechamento da imagem, impondo o limite, o exato limite.

A noção de montagem também pode ser percebida em outros poemas de Paula Tavares. Em “O Matrindindi” a trajetória do inseto da família dos acrídeos, da qual faz parte o gafanhoto, é descrita em cortes secos e rápidos:

Bicho mecânico

movido  
 a quartzo  
 saiu do Egito  
 e mora em Sumbe,  
 (há quatro mil anos)  
 cresce, multiplica-se, canta  
 ao fim da tarde  
 entre julho e agosto. (TAVARES, 2007, p.34).

O bicho sai do Egito e vai para Sumbe, cidade conhecida pela abundância de quartzo. A disposição das palavras na página indica a possível posição de corte da imagem. Em primeiro plano, o inseto. Em fusão, a imagem aproxima o inseto de um bicho mecânico. O Egito transforma-se em Sumbe, capital da província de Kwanza- Sul em Angola. A trajetória de crescimento e multiplicação vai sendo revelada também em fusões de imagem, tendo o fim de tarde como pano de fundo, em uma espécie de *chroma key*. É mudando a imagem deste *chroma key*, que conteria as paisagens das diferentes estações, que a abundância da multiplicação do matrindindi é simbolizada.

É com o mesmo efeito de condensação aludido por Calvino e amplamente trabalhado pelo vídeo que Paula Tavares constrói imagetivamente o poema abaixo:

Hoje levantei-me cedo  
 Pinteí de tácula e água fria  
 o corpo aceso  
 não bato a manteiga  
 não ponho o cinto  
 VOU  
 para o sul saltar o cercado. (TAVARES, 2007, p.54).

Através dos cortes secos e transições rápidas sugeridas pelas frases curtas o *eu* do poema acima descreve e, ao mesmo tempo, transgride uma tradição inteira. O despertar do sono é tão rápido quanto a transição das cenas e tão intenso quanto a decisão de não prosseguir com a tradição. A pintura do corpo com tácula e água remete a visualidade legitimada pela tradição, entretanto, é ressignificado por um novo ritual de passagem. A imagem da velha pintura anuncia que o *eu* não bate mais a manteiga, não coloca mais o cinto. O saltar o cercado para o sul indica uma nova fase, um afastamento do antigo, das tradições. A visualidade do signo “vou” em letras maiúsculas indica a firmeza da decisão.

É a mesma concisão e potencial plástico das artes visuais que permeiam a poética de Paula Tavares e de Manoel de Barros. No poema abaixo, Barros, através de frases curtas e das metáforas, descreve um instante do cotidiano:

## I.I . DE MENINOS E DE PÁSSAROS

[...]

## VII

O Sapo de pau  
 Virou chão...  
 O boi piou cheio de folhas com água.  
 Eu ia no mato sozinho.  
 O coco de capivaras era rodelinhas-bola de gude./  
 Eu quebrei uma com meu sapato.  
 Todas viraram também. (BARROS, 2010, p.96).

O sapo de pau, sapo que se assemelha em cor e textura aos galhos da árvore, vira chão, se aproxima das cores e texturas do chão. É com o efeito de mixagem de imagens que Manoel de Barros aproxima boi e passarinho: o boi pia, cheio de folhas com água. O efeito de edição garante a rápida passagem de uma imagem a outra. A imagem do cocô de capivara se assemelha às bolinhas de gude. Através das metáforas (sapo de pau, boi que pia), o poema consegue, com grande economia de palavras, sugerir imagens que se fundem, que indicam a relação de um elemento com outro elemento.

É com o mesmo efeito de “edição” e de “fusão de imagens” que Manoel de Barros consegue criar a imagem de uma “linha do horizonte quase rubra”. O comprimento da linha vai de leste “até uma garça”, como no poema abaixo:

## XXIX

A linha do horizonte quase rubra  
 Estava esticada desde uma parte leste do morro  
 Até uma garça guiratinga na beira do rio.  
 Um besouro tentava alcançar essa linha do  
 Horizonte com os seus ganchos de pegar moscas.  
 Beligerava como um guerreiro medieval.  
 Logo depois a linha escureceu.  
 Encontramos o besouro atrás da casa com as  
 Patas para cima.  
 Perguntava: -Onde estão os despojos do dia? (BARROS, 2010, p. 282).

O besouro que, com ganchos de pegar moscas tentava agarrar a linha, é trazido para o foco da imagem como se o plano que começa aberto com a linha do horizonte fosse se fechando até revelar com altíssima sofisticação de detalhes os ganchos de pegar moscas. Com a expressão “a linha escureceu” o poema passa por toda a dimensão de um dia.

Qualquer um desses procedimentos trabalha com a noção de mescla de imagens, que funcionariam em termos verbais como metáforas ou comparações. Para Dubois, através do vídeo é possível “aproximar (em ato, pela mescla de imagens) para poder ver. Porque ver



(com o vídeo) é pensar (em direto com a imagem)” (DUBOIS, 2004, p.297). O trabalho que o cinema, e com mais liberdade o vídeo, fazem de manipulação de velocidades, de montagem e desmontagem, de decomposição e de mixagens de imagem é feito para, segundo o autor, “reencontrar a força para ver, para transformar de novo o ato do olhar num acontecimento, para ver se ainda podemos construir o sentido com imagens”.

Nesse sentido, as poesias de Manoel de Barros e de Paula Tavares são capazes de revelar e de deixar espaço para a contemplação e interpretação de cada fotograma que irá produzir a imagem final. Além disso, os processos de comparação e de descrição utilizados pelos poetas têm em sua base a mesma lógica de alguns processos de mixagem e de montagem de imagens.

Os recursos do vídeo, amplamente utilizados pela televisão e trabalhados de uma maneira mais experimental no cinema, são utilizados pelos poetas para trazer seus espaços de origem para o foco da imagem, para o centro da cena. Os poemas de Paula Tavares e Manoel de Barros muitas vezes sugerem efeitos de edição de imagem através dos quais uma imagem pode revelar outra; pode estar lado a lado com outra; ou pode ter seu pano de fundo alterado.

Nesse sentido, poder-se-ia afirmar que as imagens sugeridas por ambas as poéticas seriam uma alternativa ao excesso de imagens prontas oferecidas pela sociedade do espetáculo aludida por Debord (2003). Apesar de utilizarem recursos próprios a esta sociedade do espetáculo, como a alusão constante a fotografia, ao vídeo, ao cinema, e a alguns mecanismo de manipulação de imagem, os poemas têm como foco da atenção um outro objeto, outros cenários. Através da concisão e do apelo imagético, “armas das mídias de massa”, o leitor é convidado a adentrar em suas poéticas, em suas culturas. Entretanto, a viagem foge de roteiros turísticos, óbvios e ordinários. As metáforas e as sugestões visuais possuem camadas e camadas de imagens que revelam detalhes, cenas, homens solitários, excluídos, rituais desconhecidos, animais, frutos, flores, paisagens, ciscos, rejeitos e humanidades. Esse é o material de poesia para Paula Tavares e Manoel de Barros.

## 5 CONCLUSÃO

Calvino defende uma pedagogia da imaginação para que o indivíduo seja capaz de contemplar as imagens que formam seu cotidiano e de transformar essas imagens em construções com significados profundos. A proposta de Calvino surge da preocupação do teórico diante do excesso de imagens pré-fabricadas que, no mundo atual, se prestam a vender padrões de comportamento, de beleza e de felicidade. Diante de tantas imagens, o cotidiano e o local passam despercebidos. Sem olhar os elementos que o cercam, o homem desloca-se do seu espaço, da sua cultura e se pauta em conceitos globais e massificados.

Nesse sentido, como se procurou demonstrar, as poéticas de Barros e Tavares trabalham com a visualidade como mecanismo através do qual buscam trazer os elementos das suas culturas e dos seus espaços de origem para a condição de visíveis. Em meio a uma sociedade saturada de imagens que se prestam a manter a lógica do espetáculo, aludida por Debord, os poetas apropriam-se dos mecanismos atuais e da moderna codificação imagética do mundo para dizer o cotidiano que experienciam, seus espaços de origem e os elementos de suas culturas.

Manoel de Barros fala do Mato Grosso do sul e propõe uma espécie de excursão imagética que se desvia da rota do exotismo visitando lugares ermos, isolados, animais do chão e homens esquecidos. A poesia de Barros pode ser vista como uma poesia visual pela quantidade de recursos imagéticos e associações propostas pelo autor. É associando elementos que não teriam uma relação aparente, mudando o gênero de algumas palavras e descrevendo as cenas que presencia como se em um sofisticado processo de manipulação de imagens, que Barros consegue trazer visualidade aos seus escritos.

Paula Tavares presencia seu cotidiano com um olhar que funciona como uma câmera atenta, um *cine-olho* capaz de registrar rituais ancestrais, cenas do dia a dia. É com a ligeireza do processo atual de edição de imagens que Tavares vai-nos apresentando um espaço no qual realidades co-existem, em mesmo grau de relevância. Com a ligeireza atual do audiovisual sua poesia se presta a dizer uma sociedade ainda em espera. Como na poesia de Manoel de Barros, os escritos de Tavares propõem uma relação de co-participação entre o homem e a natureza. O homem co-existe com plantas, frutos, pássaros e precisa deles, assim como interfere na natureza através de cantos, rituais, danças.

Em ambas as poéticas, as referências às artes visuais são explícitas, tanto Barros quanto Tavares se declaram “vedores” de cinema, fotografias e artes plásticas e se referem a Kurosawa, Chaplin, Dalí, Miró e Chagal. Os dois poetas também tiveram em suas trajetórias

experiências em grandes centros urbanos, locais de efervescência artística. Barros morou em Nova York e passa temporadas anuais no Rio de Janeiro. Tavares completou seus estudos em Lisboa. É através dessas experiências que os poetas parecem interiorizar estas formas modernas de pensar o mundo em imagens, imagens manipuláveis e editáveis. Mas, é em terras longínquas que vão buscar seu material de poesia. É sobre o pantanal matogrossense que fala Barros, e é só sobre a Huíla, terra que ainda pauta seu cotidiano em relações fortes com a terra e com rituais ancestrais, que fala Tavares. Os recursos são contemporâneos, o olhar é ágil, sofisticado, olhar de quem vê modernas produções audiovisuais, fotos, artes plásticas. Mas, é em terra onde o tempo parece andar de uma outra forma que os poetas conseguem ter uma experiência real do cotidiano, uma experiência intensa e marcada pela presença dos autores na cena, nos locais.

A visualidade que os dois autores atingem através de metáforas visuais é uma opção ao excesso de imagens que mostram muito e não dizem nada. No caso dos dois poetas as imagens possuem várias camadas de significação e são capazes de conter propostas de uma relação de integração entre homem e terra. Ao possibilitar que alguns elementos da natureza (cacto, lagartos, pássaros) se transformem em funções adjetivas, suas criações são capazes de modificar, ou de explicar a condição do homem. O olhar dos poetas também consegue visualizar uma similitude intensa entre os corpos humanos e os frutos e outros elementos da natureza e sugerem uma relação de integração entre o homem e o espaço que esse homem habita.

Se são os meios de comunicação de massa que adotam o papel de categorizar as experiências e de determinar padrões de comportamento e formas de pensar, o cotidiano daqueles espaços que não são midiaticáveis, perde narração. O homem não consegue narrar seu cotidiano porque não consegue, de fato, experienciá-lo.

A proposta de Manoel de Barros e Paula Tavares é, portanto, uma transformação do espaço e do cotidiano em locais capazes de proporcionar experiências estéticas. Os poetas defendem a necessidade de contemplar e de experienciar sinestesticamente o cotidiano e de apreendê-lo de uma forma diferenciada. A proposta da reciclagem pode, dessa forma, estar associada ao trabalho de ambos. É como um reciclador que Barros vai atrás de entulhos, detalhes, ciscos, objetos rejeitados e homens esquecidos. É também como um reciclador que o poeta propõe uma nova utilização para esses materiais. A reciclagem se dá mesmo em termos de construção linguística, da criação de novos termos e da ressignificação de outros já existentes.

É também dessa maneira que Tavares consegue captar detalhes da vida de seu povo, o dia a dia de trabalho e espera da mulher, rituais tradicionais. É através da poesia que esses elementos, quase invisíveis aos olhos do mundo global são retomados de forma a colocá-los em primeiro plano, no centro de uma imagem produzida com sofisticação e qualidade estética. Nesse acervo de imagens de Tavares, frutos são deslocados em um processo sinestésico de comparação com o corpo humano. Esta relação do corpo do homem com a terra já é, por si, uma relação perturbadora, porque envolve erotismos e sensualidades primitivas. Portanto, as imagens criadas por Tavares têm um forte impacto visual associado a um alto poder de significação, ao contrário da maioria das imagens produzidas pela grande mídia que se limitam ao estímulo visual.

O processo de construção imagética dos poetas alude de diversas formas aos modernos processos de construção e manipulação de imagens, adotados pelo vídeo e cinema contemporâneo. Como no audiovisual, em que imagens podem ser sobrepostas, colocadas lado a lado, ou umas como pano de fundo para outras, Barros e Tavares sugerem imagens nas quais vários elementos são visíveis simultaneamente e não hierarquicamente. É dessa forma que reforçam a proposta de integração entre o homem e a terra. A natureza não se sobrepõe ao homem, nem o homem se sobrepõe a natureza, ambos são colocados lado a lado, as perspectivas são alteradas.

O que Barros e Tavares oferecem como poesia é imagem, mas uma imagem criada após um processo de contemplação e de experimentação do espaço. Uma imagem atingida após um árduo trabalho com a língua. Uma imagem capaz de gerar reflexão e de propor uma profunda transformação na maneira com a qual o homem enxerga sua cultura, seu cotidiano, a natureza e seu próximo.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Ed. Papirus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARBOSA, Ricardo. Experiência estética e racionalidade comunicativa. In: GUIMARÃES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Comunicação experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BARROS, Martha**. Disponível em: <[www.marthabarros.com.br](http://www.marthabarros.com.br)>. Acesso em: 24 mai. 2009.
- BARROS, Manoel de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Leya Brasil, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. In: Obras Escolhidas. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. v.1.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRASIL, André. Entre ver e não ver: o gesto do prestidigitador. In: GUIMARÃES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Comunicação experiência estética**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARAMUJO-FLOR**. Direção: Joel Pizzini, 1988. (21min) 35 mm, colorido.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil, 2003.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literatura Africanas de língua portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Teresinha Taborda. **Cadernos Cespuc de Pesquisa PUC Minas**. n. 16. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2007.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- GUIMARÃES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas Crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História geral da África, v. 1 - metodologia e pré-história na África**. São Paulo: Ática; Unesco, 1982.

HEMINGWAY, Ernest. **Por quem os sinos dobram**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1942.

**JANELA da alma**. (Documentário) Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Ravina Filmes, 2002. 1 DVD (73 min).

KLUCISNSKAS, Jean; MOSER, Walter. A estética à prova da reciclagem cultural. **Revista Scripta**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2007, v. 11, n. 20: 17- 42.

LABAN, Michel. **Encontro com escritores**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, II vol. p. 849.

LEITE, Ana Mafalda. **Empréstimos da oralidade na produção e crítica literárias africanas**. Disponível em: <<http://www.ueangola.com>>. Acesso em: 02 jun. 2011.

----- . **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

**LÍNGUA de brincar**. Documentário sobre Manoel de Barros. Direção: Gabriel Sanna, Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, 2007. 1 DVD (122 min), p&b.

LOPES, Denilson. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: Comunicação experiência estética. In: GUIMARÃES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: **Ensaio sobre literatura**. (Org). Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MENDONÇA, Carlos Camargos. In: GUIMARÃES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MIRANDA, José A. Bragança de. Geografias – Imaginário e controlo da Terra. In: MIRANDA, José Bragança; COELHO, Eduardo Prado (Org.). **Revista de comunicação e linguagens**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2005.

**PAIXÃO pela Palavra**. Série documental sobre Manoel de Barros. Direção: Cláudio Savaget e Enilton Rodrigues, Rio de Janeiro: Nonsense Produções Artísticas Ltda. 2007. 2 DVDs (5 episódios).

PEREIRA, Prisca Agustoni de A.. A circularidade inacabada de Paula Tavares In: **Cadernos CESPUC de pesquisa**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2007, n.16, p.73-96.

XAVIER, Ismail. In: PITHON, Marcelle. **A experiência do Cinema**, (Org.). Embrafilme, 1983.

RAMOS, Maria Luisa. O olhar do poeta. In: **SCRIPTA**. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2003, v. 6, n. 12, p. 100-108.

SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. São Paulo: EPU, 1991.

SEDLMAYER, Sabrina (Org.); GUIMARÃES, C. G. (Org.); OTTE, Georg (Org.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

**SÓ dez por cento é mentira**. Documentário sobre Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar, São Paulo: Artezanato Eletrônico. 2009. 1 DVD.

**SONHOS**. Direção: Akira Kurosawa e Ishirô Honda, EUA. 1990. DVD (119 min). Disponível em: <[www.filmepipocaecoca cola.com.br](http://www.filmepipocaecoca cola.com.br)>. Acesso em: 02 set. de 2011.

TAVARES, Ana Paula. **A cabeça de Salomé**. Lisboa: Caminhos, 2004.

----- **Diz-se me coisas amargas como frutos**. Lisboa: Caminho, 2001.

----- **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1999.

----- **O sangue da Buganvília: crônicas**. Praia, Mindelo: Centro Cultural Português, 1998.

----- **Ritos de passagem**. Luanda: Editorial Caminho, SA, 2007.

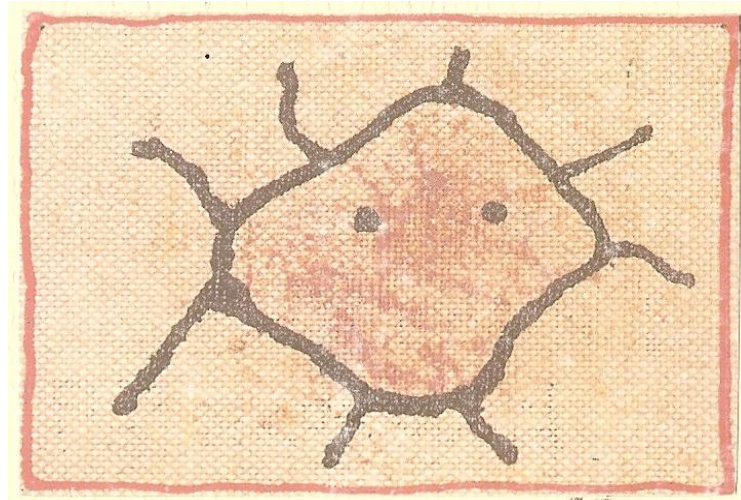
TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (org). **História geral da África, v. 1- metodologia e pré-história na África**. São Paulo: Ática/Unesco, 1982

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDU, 2000.

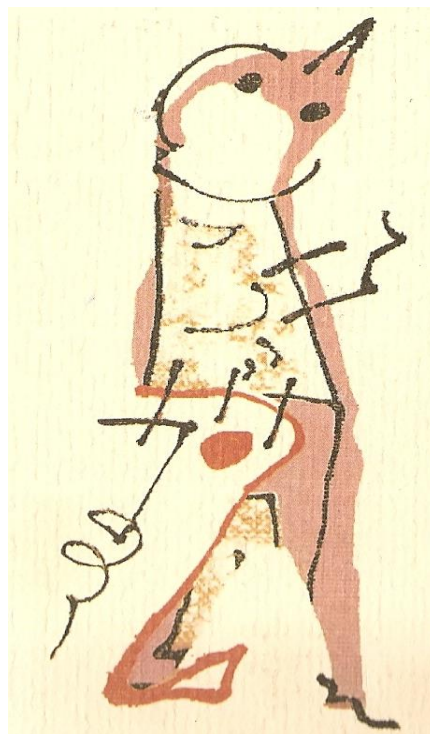
**ANEXO A - ILUSTRAÇÕES LIVROS ANA PAULA TAVARES E MANOEL DE  
BARROS**

Figura 1 –



Fonte: Ilustração de Martha Barros para *Ensaio Fotográfico* (2007)

Figura 2 –



Fonte: Ilustração de Martha Barros para *Ensaio Fotográfico* (2007)

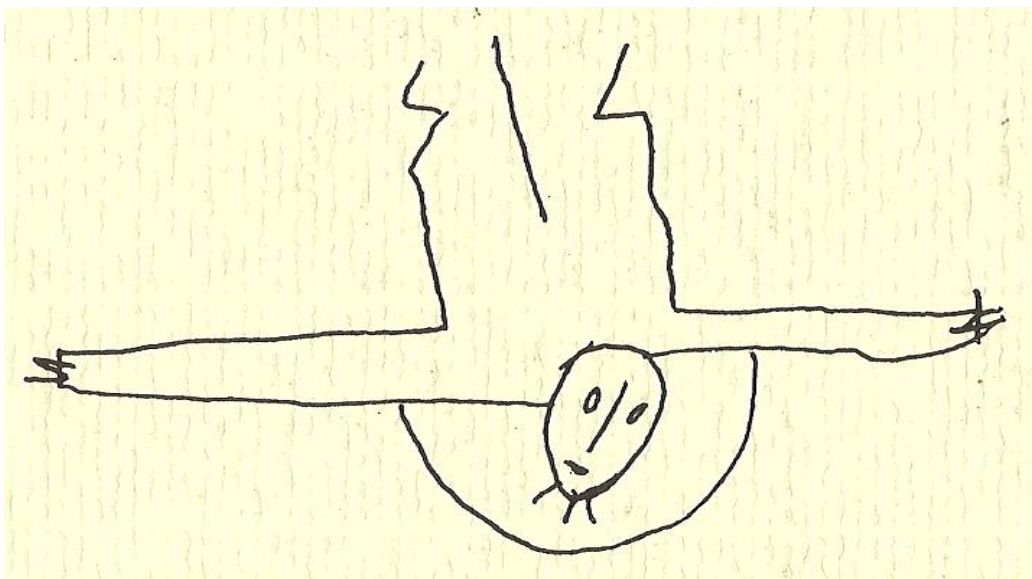


Figura 3 -



Fonte: Ilustração de Martha Barros para *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001)

Figura 4 -

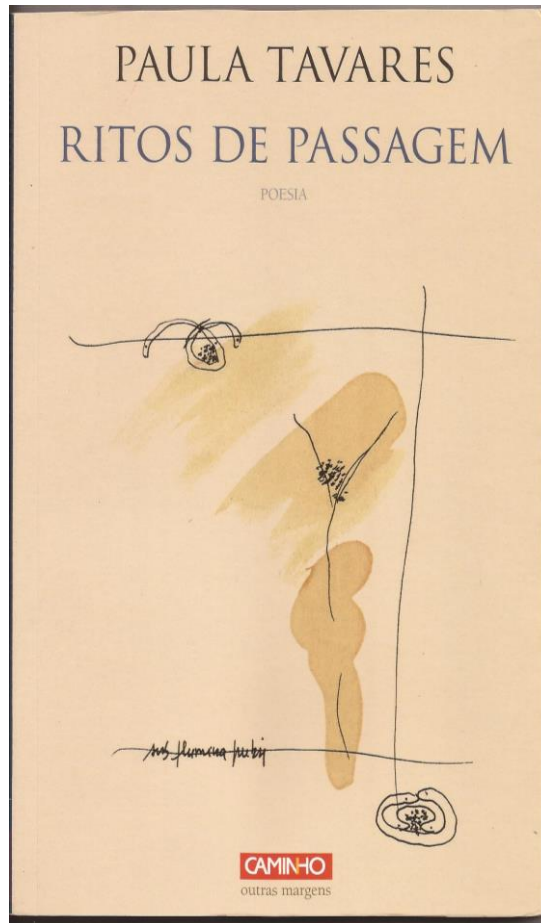


Fonte: Ilustração de Martha Barros para *Gramática Expositiva do Chão* (2007)<sup>7</sup>

---

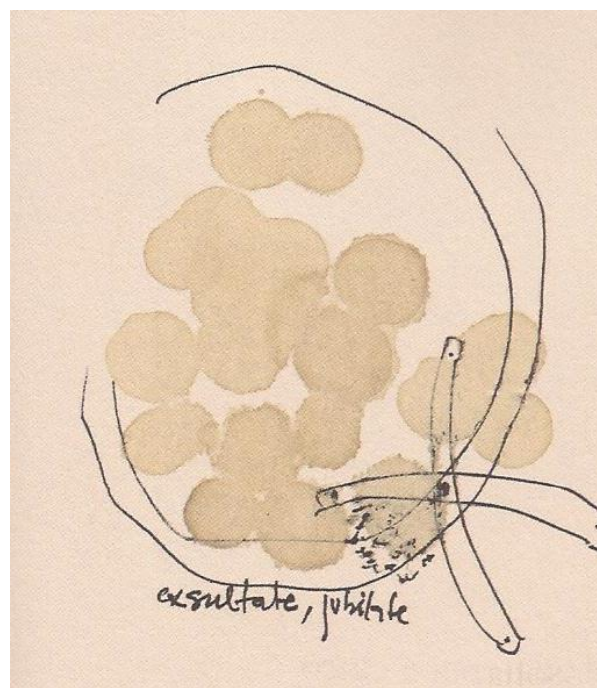
<sup>7</sup> Martha Barros utiliza texturas e materiais diversos, que vão desde o papel e passam por tecidos, rendas e trapos aplicados à técnica de tinta acrílica sobre tela.

Figura 5 -



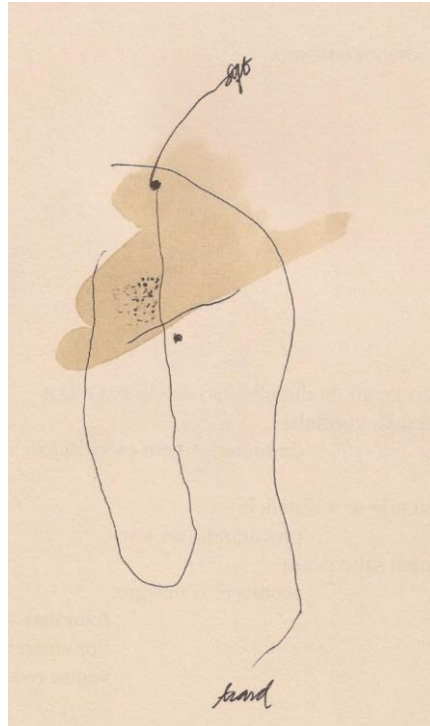
Fonte: Ilustração de Luandino Vieira para *Ritos de Passagem* (2007)

Figura 6 -



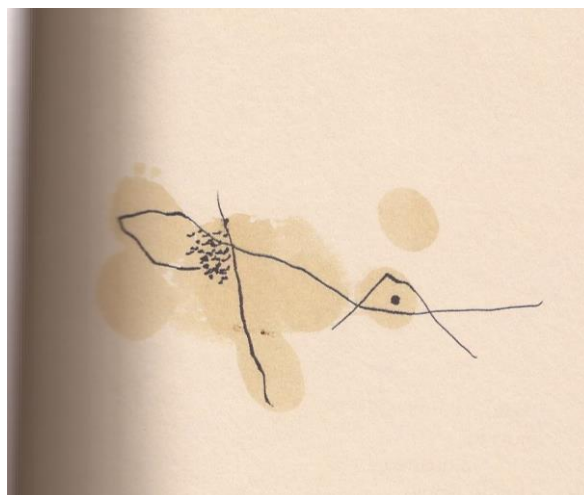
Fonte: Ilustração de Luandino Vieira para *Ritos de Passagem* (2007)

Figura 7 -



Fonte: Ilustração de Luandino Vieira para *Ritos de Passagem* (2007)

Figura 8 -



Fonte: Ilustração de Luandino Vieira para *Ritos de Passagem* (2007)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Luandino Vieira utiliza manchas de café e tinta-da-china para as ilustrações.

## ANEXO B - TRECHO DO MANIFESTO KINOK

“[...] Depois de conceber um cine-poema ou um fragmento, o kinok deve saber anotá-lo com precisão, a fim de dar-lhe vida na tela, desde que haja condições favoráveis para tal”.

Evidentemente, nem o roteiro mais perfeito será capaz de substituir essas notas, tanto quanto o libreto não substitui a pantomima e os comentários literários sobre Scriabin não dão nenhuma idéia da sua música.

Para poder representar um estudo dinâmico sobre uma folha de papel é preciso dominar os signos gráficos do movimento.

NÓS estamos em busca do cine-gama.

NÓS caímos e nos levantamos ao ritmo de movimentos, lentos e acelerados, correndo longe de nós, próximos a nós, acima, em círculo, em linha, em elipse, à direita e à esquerda, com os sinais de mais e de menos, os movimentos se curvam, se endireitam, se dividem, se fracionam, se multiplicam por si próprios, cruzando silenciosamente o espaço.

O cinema é também a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço. Respondendo aos imperativos da ciência, é a encarnação do sonho do inventor, seja ele sábio, artista, engenheiro ou carpinteiro. Graças ao Kinokismo ele permite realizar o que é irrealizável na vida.

Desenhos em movimento. Esboços em movimento. Projetos de um futuro imediato. Teoria da relatividade projetada na tela.

NÓS saudamos a fantástica regularidade dos movimentos. Carregados nas asas das hipóteses, nosso olhar movido a hélice se perde no futuro.

NÓS acreditamos que está próximo o momento de lançar no espaço as torrentes de movimento retidas pela inoperância de nossa tática.

Viva a geometria dinâmica, as carreiras de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes.

Viva a poesia da máquina acionada e em movimento, a dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes.”

(Tradução de Marcelle Pithon, in *A experiência do Cinema*, org. Ismail Xavier, Graal, Embrafilme, 1983).