



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**ONÍRISMO E PRIMITIVISMO: DIÁLOGOS ENTRE MANOEL DE  
BARROS E JOAN MIRÓ**

Fernanda Martins da Silva\*

Trabalharemos com história e arte dentro da perspectiva de Pierre Francastel<sup>1</sup>, que em seu texto *Arte e História: dimensões e medida das civilizações* defende o valor das culturas visuais. Uma vez que para o autor, só o contato real com a obra de arte permite compreender como esta se incorpora à sociedade, alimentando-a e enriquecendo-a com elementos originais. Nesta perspectiva a obra de arte confere ao historiador e ao sociólogo elementos de informação que de outra forma eles não teriam. Dentro deste postulado o autor desenvolve sua análise em torno das artes figurativas, inserindo-as em uma nova problemática do imaginário.

Segundo Francastel, é no domínio da história das sociedades mais recentes que cabe fazer o maior esforço para desenvolver um conhecimento metódico das fontes não-escritas da história das civilizações, dentre as quais figuram, naturalmente, em primeiro plano, as artes. O autor defende que as obras de arte constituem fatos positivos da civilização com o mesmo peso que as instituições políticas ou sociais e que a função figurativa é uma categoria do pensamento tão completa como outras e tão suscetível de

\* Doutoranda em História Social da Cultura pela Universidade Federal de Uberlândia mestre em História pela Universidade Federal da Grande Dourados e Graduada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

<sup>1</sup> FRANCASTEL, Pierre. *Arte e História: dimensão e medida das civilizações*. In \_\_\_\_\_ *A realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo. Perspectiva. pg. 63-87

levar à elaboração direta a partir do percebido de obras que possuem sua realidade e sentido, sua lógica e estrutura, sem necessidade de transferência e relacionamento com sistemas verbais.

Nesta conjuntura entendemos que a função figurativa constitui uma categoria do pensamento imediatamente ligada à ação, não supletiva do pensamento operatório ou pensamento verbal, mas complementar e geradora de objetos de civilização que dão testemunho de aspectos, de outra forma, inacessíveis da vida das sociedades presentes e passadas.

Manoel de Barros corrobora com Francastel na medida em que para o poeta só a expressão verbal não da conta de todo o imaginário é preciso considerar as expressões figurativas de uma civilização para compreendê-la em seu tempo e espaço. Pois como ressalta Manoel de Barros “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.” A imagem ultrapassa o pensamento verbal operatório e limitar a compreensão do mundo apenas pela palavra escrita seria limitar o imaginário. Tendo em vista que assim como Francastel, Barros também indaga o fato de se usar as palavras para se descrever uma figuração.

Outra questão importe que não podemos desconsiderar, são as visões de mundo impostas em uma obra de Arte, pois conforme nos afirma Francastel existe uma estrutura que precede a obra e que procede da natureza íntima e permanente do próprio homem. Nesta conjuntura é que Manoel de Barros, assim como qualquer outro artista, não esta fora do alcance dessas estruturas e suas obras partem de suas respectivas visões de mundo. E é justamente se apropriando das visões de mundo de alguns artistas é que Barros vai trazê-los para a sua obra na tentativa de um diálogo com esta estética que trás para a obra do poeta uma série de intencionalidades críticas e políticas já denunciadas pelos artistas como é o caso do poemas a baixo:

**Lições de R. Q.:**

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas.

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.

Arte não tem pensa:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo:

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

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

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo. (Barros, 1996)<sup>2</sup>

Entendemos então, a partir da conjuntura, apresentada por Francastel, que a história não pode dispensar um instrumento que lhe permite descobrir o liame intelectual de numerosos atos que se traduzem em objetos puramente figurativos, pois a coesão e o mecanismo de produção são esclarecedores para as outras formas de ação positiva ou conceptual de uma época. O documento artístico é ao mesmo tempo revelador de saberes técnico e de esquemas de pensamento. Ele é tão seguro quanto o documento escrito. Aliás, o documento escrito é também ele um dos suportes da Arte.

Tendo cursado artes plásticas, Manoel de Barros domina o jogo intertextual, explorando a plasticidade no discurso poético e ressaltando as inovações que estes artistas introduziram no fazer artístico. Dessa maneira o poeta se apropria do projeto estético, que segundo Francastel, passa pelo individual, mas não pode ser pensado fora do social, para ultrapassar a expressão verbal e construir uma nova significação.

Dialogando com as artes plásticas, o poeta elege alguns pintores que mais se aproximam do projeto estético e político de sua poética, entre eles: Marc Chagall, Arthur Bispo do Rosário, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Juan Miró, Paul Klee e Rômulo Quiroga. Em Manoel de Barros, a referência explícita ou implícita, do ponto de vista da produção, pressupõe um universo cultural muito amplo, pois implica o conhecimento de artistas e obras plásticas. O poeta às vezes omite o título da obra, deixando apenas evidente o traço do artista, demonstrando sua habilidade em aproveitar criticamente outros materiais interdiscursivos, por meio de citações, alusões ou referências.

<sup>2</sup> BARROS, Manoel de. Livros sobre nada. In \_\_\_\_\_ *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, RJ. Leya, 2010, pg 349

Tomemos como exemplo Joan Miró, Manoel de Barros percorre a mesma trilha de Joan Miró quando se trata do onirismo, do traço ingênuo e primitivo e do uso sem economia que faz das cores.

Conforme relatou o próprio Miró, sua infância foi triste e solitária. Os momentos de alegria restringiam-se às férias de verão na casa dos avós paternos em Cornudella, em Tarragona, e da avó materna em Palma de Maiorca. Em ambos os locais, o pequeno Miró desfrutava do contato com a natureza, o que não era possível no ritmo urbano de Barcelona, e demonstrava fascínio por seus mistérios, que eram traduzidos em inocentes desenhos.

Miró, assim como Paul Klee dialogam com o projeto político de Manoel de Barros justamente por trazerem para as suas obras a ingenuidade da infância como elemento de contraposição ao mundo conceitual, já pré estabelecido, para os pintores assim como para Barros é preciso ver a pré-coisa. Miró assim como Barros usa suas memórias de uma infância próxima à natureza para construir uma crítica ao progresso.

O poeta cita o artista catalão em um poema do livro *Ensaio Fotográficos*:

**Miró**

Para atingir sua expressão Fontana

Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas  
que aprendera nos livros.

Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.

Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo  
do quintal à busca de uma árvore.

E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo  
que havia aprendido nos livros.

Depois depositava sobre o enterro uma nobre  
mijada florestal.

Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de  
insetos, cascas de cigarra etc.

A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia  
de cores.

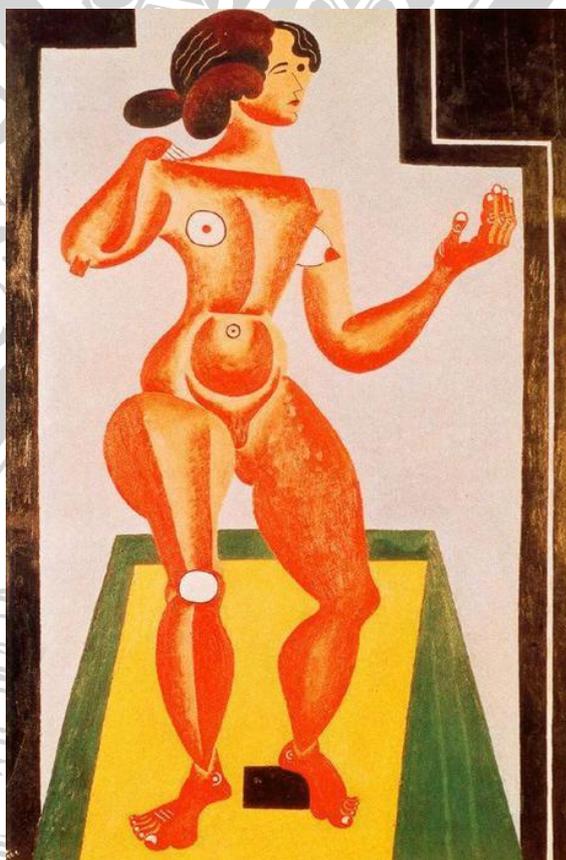
Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um  
dejeto de mosca deixado na tela.

Sua expressão Fontana se iniciava naquela mancha

escura.

O escuro o iluminava.<sup>3</sup>

Após estudar na Escola Superior de Artes Industriais Miró vai para a Academia de Galí. Ali, o futuro pintor encontrou um ambiente para cultivar a sensibilidade como fonte de experiência artística. Galí logo percebeu que seu novo aluno possuía grande dom para a cor, mas que seu domínio das formas deixava a desejar. Para solucionar essa deficiência, o mestre colocou uma venda nos olhos de Miró e o fez tocar os objetos para depois reproduzi-los em papel. O original método de desenho “pelo tato” deixou uma profunda marca em Miró. Além de familiarizá-lo com o volume, as texturas e as formas, despertou sua fascinação pelas irregularidades das superfícies, característica que se tornou evidente em obras de nus e retratos.



*Nudez em pé*

Joan Miró, Oléo sobre tela. 130 x 96 cm – 1921

(Perls Galleries – New York, EUA)

<sup>3</sup> BARROS, Manoel de. Ensaios fotográficos. In \_\_\_\_\_ *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, RJ. Leya, 2010, pg 385

Pintor, escultor e gravador, Joan Miró também foi um criador de formas, figuras coloridas, imaginárias, que o identificam por um léxico próprio composto por manchas, pontos e linhas carregados de um intenso cromatismo.

Segundo Argan, “o mundo do inconsciente de Miró é um mundo claro, solar, sem implicações mórbidas, e seu mitologismo é fácil, transparente, como o das fábulas”<sup>4</sup>. Sua pintura é caracterizada pela absoluta ausência de censuras. Permaneceu leal ao princípio surrealista de liberar as forças do inconsciente, do controle da lógica e da razão. Seus quadros procuram mostrar a realidade de uma forma simplificada, quase infantil, sem a complexidade e o mistério de um surrealismo do tipo de Salvador Dalí ou René Magritte, aposta mais na recuperação da inocência de uma infância feliz do que no inconsciente profundo.

Em 1925, Miró abandonou a figuração fantástica e aprofundou-se ainda mais na simplicidade da pintura e da abstração, superando o real e o imaginário. Os especialistas catalogaram as obras pintadas entre 1925 e 1927 como pinturas oníricas.

A tela *O Carnaval de Arlequim* (1924-25) encerra a fase das obras dominadas pela imaginação:



*O Carnaval de Arlequim*

Joan Miró, 1924-25 — Óleo sobre tela: 66 x 93 cm  
Buffalo (NY), Galeria de Arte Albright-Knox

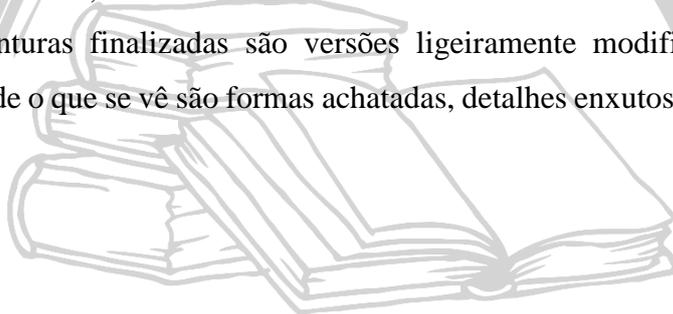
<sup>4</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 437.

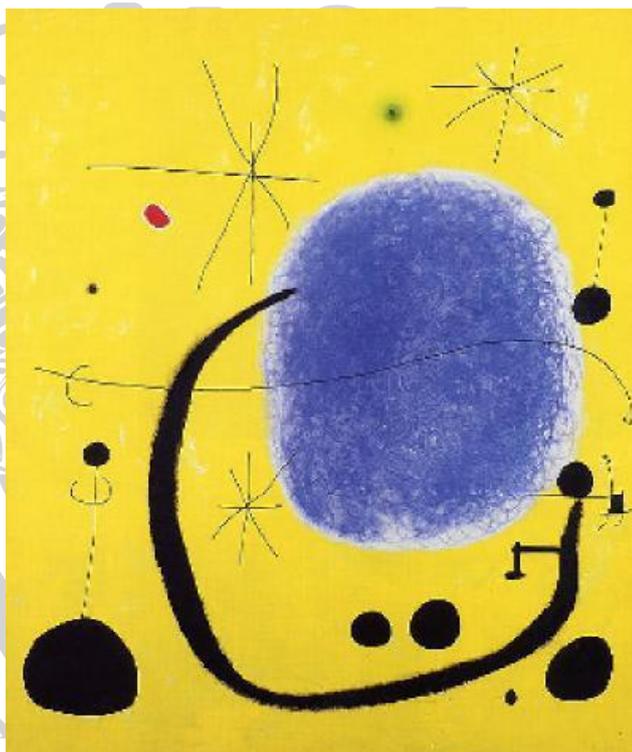
O tom da cena é de brincadeira inocente. Essa obra é uma das mais representativas pinturas de Miró do período surrealista. Também congrega, como na poesia de Manoel de Barros, elementos conflituosos. Miró declarou que essa obra foi inspirada nas alucinações da fome. A tela é colorida, mas a expressão dos personagens é triste.

As diferentes figuras fusionadas rompem com a lógica, os elementos soltos no espaço nada têm em comum. Notas musicais, olho, insetos, misturados a formas geométricas só se relacionam numa atmosfera surreal. O mesmo vale para latas que rezam, sapos que viram árvore, pedras que dão leite e murmúrios na poesia de Manoel de Barros. A violação das leis da lógica é perturbadora, pois se distancia do reconhecimento que temos da realidade assegurados pela verossimilhança e pela mimese.

Miró prefere trabalhar mais uma linguagem cifrada, feita de símbolos, de germinações alusivas, fruto de uma fantasia captada em sua manifestação da consciência. Buscou criar meios de expressão metafórica, ou seja, descobrir signos que representassem conceitos da natureza num sentido poético e transcendental.

O diálogo entre a poética de Manoel de Barros e a obra pictórica de Miró evidencia se pela evocação à matéria que se faz de restos focalizando as interfaces do verbal e do visual. No pintor catalão, pontos, manchas e linhas compõem a matéria-prima para a cosmogonia de sua obra. Desses elementos seminais surgem as primeiras figurações de Miró. A presença do “dejeito de uma mosca” e manchas escuras expõem a matéria prima de sua arte. Várias de suas obras sugerem uma produção não planejada e espontânea de manchas, de formas e linhas semi-abstratas - é o aleatório se transformando em arte. As pinturas finalizadas são versões ligeiramente modificadas de desenhos preliminares onde o que se vê são formas achatadas, detalhes enxutos e intensificação das cores.





The gold of the azure, 1967  
Acrylic on canvas  
205 x 173 cm  
Fundació Joan Miró

Em Manoel de Barros, com palavras desconectadas, o poeta constrói imagens em que a fusão dos elementos se dá de certo modo fortuita, provocando o atrito de onde irá jorrar uma luz especial, aquilo que os surrealistas chamavam de “clarão de imagem” cujo valor depende da centelha obtida que é função da diferença potencial entre os dois termos condutores.

O uso das cores incide sobre a poesia de Manoel de Barros compondo uma verdadeira polifonia cromática:

Eu estava encostada naquela árvore  
muito azul quase  
e veio um raiozinho de sombra era  
de tarde  
na minha boca.

Ele me segurou entre os dedos  
Fiquei brilhante com meus cabelos  
lavados...  
Então dei um salto  
muito leveza

muíto  
pro vento  
e no bico de uma sabiá eu fiquei

de ouro  
a cantar  
a cantar...<sup>5</sup>

Embora Manoel de Barros faça uso do vermelho, roxo, verde, amarelo e branco, é o azul a cor mais usada em sua paleta. Sua poesia, principalmente pincelada por essa cor, constitui-se como uma força mágica e lança seus reflexos por onde passa. A cor não deriva dos eventos, mas se acresce a eles podendo sugerir afeto, distância e mobilidade, respectivamente: “Ali até o meu fascínio era azul,” “As coisas da terra lhe davam gala. Se batesse um azul no horizonte seu olho entoasse”, “Para encontrar o azul eu uso pássaros.”

O elemento cor pode ser também uma qualidade sensória em uma forma que é simbólica como forma e qualificar cromaticamente coisas abstratas como: “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo”. O uso metafórico do adjetivo de cor em Manoel de Barros pode assumir o caráter de hipálage (inversão de sentido da função gramatical e a função lógica das coisas): quando a cor, desviando-se da impressão ótica, passa a qualificar o perdão (evidentemente subjetivo) projetado no azul.

Às vezes, acontece também um estranhamento cromático que consiste em atribuir ao objeto uma cor que lhe é empiricamente estranha. A cor não é mais dada pelo objeto e, sim, é ela que o qualifica, desviando-se dos modelos correntes da percepção visual: “Certa vez encontrou uma voz sem boca. Era uma voz pequena e azul”. Segundo Wanêssa Cristina Vieira Cruz<sup>6</sup>, Manoel inventa um imagismo cromático colorindo de cores irreais suas imagens-coisa. Nesta perspectiva entendemos que a incompatibilidade cromática, na poesia de Manoel de Barros é um dado indispensável para a formação de imagens.

<sup>5</sup> BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso de pássaros*, Record, 1960. p. 26

<sup>6</sup> CRUZ, Wanêssa C. V. *ILUMINURAS: a imaginação criadora em manoel de barros*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG Belo Horizonte, MG, 2009.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro, RJ. Leya, 2010

CRUZ, Wanêssa C. V. *ILUMINURAS: a imaginação criadora em manoel de barros*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG Belo Horizonte, MG, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte e História: dimensão e medida das civilizações*. In *A realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo. Perspectiva. pg. 63-87

Joan Miró. Coordenação e organização Folha de S. Paulo: Trad. Martin Ernesto Russol. Barueri, SP: Editora Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura:11)

