



O primitivismo em Manoel de Barros

Ricardo Mendes Mattos*

Manoel de Barros é um poeta menor. Sua poesia expõe o chão, o inútil e as “nadezas” de uma vida encharcada de simplicidade. Em sua voz, o idioma da infância, os dialetos indígenas e os sotaques populares. Seus poemas escorrem os sussurros dos pássaros, os murmulhos das fontes e o marulho das árvores.

Manoel de Barros é um grande poeta. Coloca o sublime ao lado do pênis sujo, Rodin ao lado do índio Rogaciano, Rimbaud ao lado do canoeiro Apuleio, a metafísica ao lado do lodo. Reflete um movimento artístico cuja maior ousadia foi metabolizar a erudição com a sabedoria popular.

Ao resgatar as grandezas do ínfimo, Manoel de Barros inaugura um olhar ingênuo e intenso. Ao apalpar as “ignorâças”, apraz-se com um saber ancestral desprezado. Como compreender as veredas dessa poesia cujas picadas se abrem ao largo da análise científica? Como cobrir de lógica suas “ignorâças”, sem perder seu encanto?

O próprio Manoel de Barros, demasiado simples e paradoxalmente erudito, mostra um caminho: “Se você entrar em contato com os primitivos, eles são nossa origem. Então, o original vem das palavras, do contato que você tem com o primitivismo, que pra mim é sempre fascinante” (2016). Nessa entrevista concedida

* Pós-doutorando em Psicologia da Arte no Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP).

ao jornalista João Bosco, Manoel ressalta o florescimento de sua verve criativa em uma viagem que fizera a Bolívia, Peru e Equador, durante a década de 1940. Recém-formado em Direito e admirador da arte europeia, Manoel ressalta o “choque entre o erudito e o primitivo dentro de mim”.

O livro das ignoranças é a obra em que o poeta menciona a referida viagem e a descoberta de seu estilo a partir da convivência com índios, loucos, populares e crianças. Tais personagens, embora distintos, convergem para a representação do primitivismo em Manoel de Barros:

Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios.
Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens
[...]. Procurei sempre chegar ao criancimento das palavras.
O conceito de Vanguarda Primitiva há de ser virtude da
minha fascinação pelo primitivo. Essa fascinação me levou
a conhecer melhor os índios (2016).

Em busca dessas origens, o poeta criou sua originalidade. Muito do encanto de sua poesia advém de como soube expressar esse fascínio pelo “primitivo”. Porém, convém questionar: Quais os sentidos do primitivismo em Manoel de Barros?

O presente artigo visa compreender a pluralidade do “primitivo” em *O livro das ignoranças* de Manoel de Barros, em especial nos personagens da criança, do louco, do índio, do negro, do popular e, por fim, do próprio poeta – como artista moderno que mimetiza esse modo de ser primal. Para tanto, propõe-se um diálogo da poesia de Manoel de Barros com teóricos do que se convencionou chamar “primitivismo artístico”.

Primitivismo artístico

O “primitivismo” é um discurso que acompanha a história do homem ocidental, desde suas primeiras fontes escritas. Trata-se da exaltação de tempos primordiais e culturas distantes. Já em Homero, por exemplo, idealiza-se a Idade de Ouro (a felicidade primal da humanidade), bem como se vangloria o povo cita – povo rural de vida simples, contemporâneo aos gregos, cuja vida era tida como melhor do que a civilizada (Lovejoy & Boas: 1935/1997).

Muitas fontes gregas mencionam umas tais Ilhas Bem-Aventuradas, nas quais pessoas viveriam no aqui e agora de seu tempo aqueles nostálgicos tempos primordiais. Essa junção do outro distante no tempo e no espaço se reputou a locais como um tal Brasil, mencionado em mapas desde 1325 (Chauí: 2000). Assim, Sérgio Buarque de Holanda (1959/1996) observou como muito do achamento de Pindorama se deve a essa obsessão do Velho Mundo por um local paradisíaco que povoava o imaginário europeu.

Porém, não apenas em locais distantes ou em tempos imemoriais o primitivismo foi se expandindo. Há também o movimento do surgimento de figuras “primitivas” no interior da própria cultura civilizada. O filósofo cínico Diógenes, o “cão”, criticava a civilização grega de seu tempo a partir da adoção de um modo de vida mais natural, que respeita os próprios instintos e desejos primitivos, como fazem os cães (daí sua alcunha). Da mesma forma, pensadores como Virgílio vão utilizar esse modo de vida da Idade de Ouro para criticar a política de seu tempo, lançando mão de uma utopia futura de vivência dessa terra sem guerras e sem fome – no protótipo da moderna luta por uma sociedade sem classes (Lovejoy & Boas: 1935/1997). Um futuro de vivência do passado: uma vanguarda primitiva.

Já no ensejo da era cristã, Dion Crisóstomo (40-120 d.C.) postula a infância individual como paralela à vivência paradisíaca do ancestral da humanidade: Adão (Boas: 1948/1997). Assim, ainda no primeiro século da era cristã estava plantado o germe da ideia de que a ontogênese (vida individual) recapitula a filogênese (o desenvolvimento da humanidade), cara aos discursos científicos modernos, como aquele de Ernest Haeckel (1834-1919).

Desse modo, o primitivismo, reputado aos tempos e culturas distantes, vai se aproximando da civilização a partir da exaltação da vida simples, da crítica à vida civilizada e da formulação de utopias revolucionárias. Logo, o primitivo habita o interior do indivíduo em sua infância, e não tardaria para que o inconsciente fosse postulado como a porção primitiva presente em todos nós.

No âmbito da história da arte, Ernst Gombrich (2002, 222) associa o surgimento do termo “primitivo” ao pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825), que avalia a arte grega como portadora de simplicidade, ingenuidade e uma sinceridade quase infantil. É essa arte grega que David considera “primitiva”, logrando o “retorno ao gosto simples, verdadeiro, *primitivo* enfim” (Delécluze: 1855/1983, 90). Em meio aos alunos de David surge uma seita denominada os “primitivos” (*primitifs*), liderada por Maurice Quai, por volta de 1800: jovens artistas cuja adoração aos gregos os fazia trajar vasta túnica branca até o tornozelo coberta por manto azul onde repousavam longos cabelos e barbas.

Há, contudo, uma grande divisão nos discursos ocidentais sobre o primitivo: de um lado, cientistas irão colocar o primitivo como um tipo inferior ou primário, cuja evolução se daria em direção ao homem europeu moderno, o grau mais avançado na hierarquia evolucionista dos povos; por outro lado, artistas irão idealizar o

primitivo como dotado de espontaneidade e de ingenuidade, de grande criatividade artística (Rhodes: 1994). Dessa forma, enquanto alguns veem a sociedade ocidental em termos de desenvolvimento em evolução, tipificando as demais culturas como inferiores, outros a observam como degeneração, exaltando as outras culturas como mais avançadas.

A exaltação artística do primitivo alastra a fascinação por objetos etnográficos de culturas não europeias (como o *frisson* em torno de máscaras africanas) para o elogio das manifestações das culturas populares e tradicionais, assim como a exaltação das expressões de crianças e loucos. Um exemplo emblemático é a coleção Blue Rider, organizada por Kandinsky e Marc, em 1912, no encontro entre a “arte selvagem”, oriental, medieval e folclórica, junto com *naïfs* e desenhos de crianças (Rhodes: 1994). Um paralelo pátrio é o “Mês das Crianças e dos Loucos”, de 1933, no Clube dos Artistas Modernos (CAM). Em parceria com o psiquiatra Osório César, Flávio de Carvalho organiza uma exposição em que obras dos “alienados” do Hospital do Juquery figuram ao lado de desenhos infantis, tendo ao fundo as telas de fundadores do Clube, como Di Cavalcanti e Anita Malfatti (Amin: 2012). Nesses exemplos, o artista moderno pretende ser ele próprio um primitivo, ao buscar essas fontes originais da ingenuidade como modelos genuínos de criação artística.

Atualmente, contudo, historiadores da arte e antropólogos salientam o quanto o primitivismo constituiu um mito. A partir de um discurso sobre o “outro”, o homem ocidental projetou suas próprias faces, sem ao menos procurar compreender esse outro a partir dos próprios sentidos que atribui à sua realidade. Dessa forma, longe de proporcionar um conhecimento das culturas não europeias, o primitivismo revelou tão somente um espelho a partir

do qual o homem europeu via a si mesmo travestido na idealização de um outro (Hiller: 1991).

Em outras palavras, ao tentar incorporar os primitivos, o artista forçou os primitivos a incorporarem suas próprias personagens. Daí ser o conceito de “alteridade” uma das chaves para se compreender o discurso primitivista. Arley Andriolo (2006, 09) observa o quanto há “relação contraditória da alteridade fundadora da noção de ‘primitivo’”. Nesse sentido, a exaltação do modo de ser “primitivo” é a busca de ser o outro, como negação da própria subjetividade eurocentrada. Ou seja, o artista idealiza o passado ou outra cultura distante, descontente com sua vida cotidiana presente.

A “vanguarda primitivista” de Manoel de Barros reflete essa exaltação das origens (na infância ou nos indígenas), bem como essa fascinação por modos de vida não corrompidos pela civilização moderna. Como o poeta lida com essa alteridade? Como os “primitivos” são incorporados em sua poesia? Como o próprio poeta se transfigura em “primitivo”?

Infância: berço da poesia

Desde as ideias de Dion Crisóstomo, associa-se a infância à inocência, ao olhar virginal sobre as coisas, à plenitude de descobertas. Cria-se um vínculo entre os primeiros tempos da humanidade (filogênese) e a infância individual (ontogênese). No contexto cristão, a criança reveste-se com a inocência paradisíaca de Adão. O ancestral da humanidade e os infantes viveriam em estado de felicidade e completa comunhão com a divindade, desconhecendo o pecado, o trabalho produtivo e a morte.

Essa idealização da inocência infantil revive uma dicotomia entre a natureza e a civilização, pois o olhar inocente é aquele ainda

não corrompido pela educação, aquele que consegue descobrir coisas para além do convencional. A “ignorância” da criança é um estado natural antes de sua introdução nos saberes partilhados por todos. O olhar inocente é mais original, pois pautado em uma experiência intensa e intransferível.

Em *O livro das ignorâncias*, a infância está principalmente vinculada ao uso da linguagem. A criança tem uma vivência poética do mundo. A infância experimenta a poesia como uma forma primal de expressão. É como se, ao comunicar sua experiência no mundo, a criança, naturalmente, fizesse poesia.

A primeira aparição da criança na obra indica que “as coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças” (Barros: 2006, 13). O inominável da experiência revela uma vivência direta, natural, sem a mediação das representações sociais veiculadas pelo idioma. Ao experimentar uma “coisa”, a criança desconhece seu nome, suas propriedades, suas funções – seu sentido convencional. Essa experiência direta com a coisa também se dá com a linguagem. Como pronunciar o inominável? Pronuncia-se fazendo um uso da linguagem para além de significantes e significados, como gesto do corpo, voz e som: um sentido ancorado às sensações, sem abstrações.

Essa característica torna a infância o berço da poesia. Ora, do mesmo modo que a criança é protótipo do poeta, a poesia é a infância da linguagem. Ou seja, a poesia é primitiva na medida em que o fazer poético está ligado a uma experiência primal com a palavra.

A experiência infantil com a linguagem surge em diversas outras passagens:

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 a voz de fazer nascimentos – / O verbo tem que pegar delírio (Barros: 2006, 15).

O delírio do verbo está no centro da poética do francês Arthur Rimbaud (1854-1891). O termo delírio inclui uma exaltação da loucura como um modelo de criação artística. No poema acima, o delírio do verbo surge como um apanágio espontâneo da infância. Ao escutar a cor, a criança expressa de maneira genuína sua vivência de mundo. Porém, ao expressar essa vivência, a criança não domina as regras da linguagem, pois “não sabe que o verbo escutar não funciona para cor”. Essa “ignorância” permite a invenção. Ao não estar familiarizada com as convenções da linguagem, a criança “muda a função de um verbo”, ou faz com que o verbo não mais funcione de forma habitual. Esse verbo defeituoso em sua adaptação às regras gramaticais é um símile do louco que se desvia das normas sociais. Daí o verbo “delirar”.

Ao expressar espontaneamente sua experiência, sem o domínio das convenções linguísticas, a criança naturalmente inventa uma forma original de pronunciar as coisas: promove nascimentos. Essa geração de algo novo não se dá com o acúmulo de saberes oficiais em escolas de belas-artes, mas, simplesmente, pelo acesso a uma experiência de não saber, típica da infância. Da mesma forma, não é a devida utilização das regras linguísticas que permite a inovação, mas exatamente o delas desviar-se. Quando o poeta é convidado para “fazer nascimentos”, tem de se despir de todos os saberes anteriores, de todas as representações habituais, e, assim como a criança, expressar genuinamente uma experiência de forma única.

O diálogo com Arthur Rimbaud é multifacetado, pois a alquimia do verbo do poeta francês busca também uma nova língua para expressar o “desconhecido” ou o “inominável”: “escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível” (Rimbaud: 2007, 161). O “nada” ou a “ignorância” em Manoel de Barros guardam alguma semelhança com a alquimia rimbaudiana.

Há também uma sacração da loucura como desvio ou desordem. Elementos do mundo natural, especialmente os animais, também oferecem um caminho à busca de ambos os poetas. A “febre” de Rimbaud é expressa da seguinte forma: “invejava a felicidade dos bichos – as lagartas, que representam a inocência dos limbos, as toupeiras, o sono da virgindade!” (Rimbaud: 2007, 165). São passagens semelhantes ao estilo de Manoel de Barros. Por fim, o delírio do verbo de Manoel de Barros e a “alucinação das palavras” em Rimbaud alçam um “verbo poético acessível a todos os sentidos” (Rimbaud: 2007, 161). Uma palavra que fala direto à sensação. Uma letra com cheiro, cor, som e sabor, pois “escutar a cor”, do exemplo de Manoel de Barros, é expediente comum em *O livro das ignorâncias*.

A descoberta de Rimbaud foi realizada em uma tarde de outubro de 1871, no conhecido Círculo Zútico de Paris – espaço frequentado por artistas e poetas. Ernest Cabaner, músico e organizador do espaço, compôs um “Soneto de sete números”, no qual relaciona cada nota musical a uma cor: “o dó corresponderia ao amarelo, o ré ao verde, etc.” (Baronian: 2011, 65). Nessas sinestésias, poder-se-ia “escutar a cor” na mesma magia em que se colore o som. Rimbaud é incentivado por Cabaner a compor um soneto com essas características e ele inventa a cor das vogais – aquarela mencionada em sua alquimia do verbo. A partir da “cor das vogais” e com “ritmos

instintivos”, Rimbaud faz alusão a esse verbo poético colorido e musical, tão presente em Manoel de Barros.

No decorrer do livro, Manoel de Barros aprofunda essa relação da criança e do poeta com a linguagem, em sua própria infância:

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 [...]. Acho que o nome empobreceu a imagem (Barros: 2006, 25).

Ao observar o tal rio, a criança o experimenta a partir da imaginação. Essa criação de imagens é empobrecida quando um homem adulto enclausura a imagem na representação: o nome. Aqui, a instrução (saber o conceito de enseada) é antípoda da beleza. A criação de imagens (presente no delírio e na alucinação) é a linguagem da poesia.

Há um outro poema da obra em que Manoel de Barros narra uma experiência de sua infância. Conta uma conversa com seu preceptor, Padre Ezequiel, quando tinha 13 anos. Fala de um “gosto esquisito” pela “doença” ou pelos “defeitos” das frases. O preceptor pondera que esse “gosto por nadas” não é uma doença, e assemelha essa sina àquela do “bugre”: o índio também “pega por desvios, não anda em estradas” e lá encontra surpresas inesperadas. Na conclusão do poema, esse preceptor, que foi o “primeiro professor de agramática”, ensinou que se deve “saber errar bem o seu idioma” (Barros: 2006, 87). O erro, o defeito ou o desvio da linguagem são as veredas do poeta. Se, antes, a criança era símile do louco (desviante), aqui se acrescenta seu parentesco com o índio (de comunidades “primitivas”, na infância da humanidade).

Por fim, o personagem Bernardo, muito presente nas obras de Manoel de Barros, representa a relação da criança com a poesia. Bernardo possui uma estranha relação de simbiose com a natureza: “Bernardo é quase árvore”; “Seu olho renova as tardes” ou “aumenta o poente”. Essa sua sensibilidade natural lhe permite abrir o amanhecer, encolher rios ou esticar o horizonte. Conclui-se que “Bernardo desregula a natureza” e pergunta-se: “Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?” (Barros: 2006, 97).

Se, antes, o defeito ou o erro linguístico estavam atrelados à beleza poética, agora se considera a desregulação da natureza um trunfo da sensibilidade infantil. Se antes se exaltava a “ignorância”, agora é a incompletude que enriquece a experiência. O ser humano incompleto é aquele que não prescinde da natureza. Completa-se apenas na medida em que abandona sua interioridade individual (indivisível) e torna-se árvore. A simbiose do homem com os fenômenos naturais está na verve criativa da infância, mas também no centro da sensibilidade atribuída aos indígenas – como veremos mais adiante.

O primitivismo de Manoel de Barros se refere à fascinação pelas origens. A infância, a origem da vida individual, é uma primeira representação do primitivo relacionado à sensibilidade inocente, aos desconhecimentos das normas da civilização e ao uso poético da linguagem.

Apuleio: o louco

O delírio do verbo destaca a figura da loucura. Desde Platão, em sua obra *Fedro ou a Beleza*, a loucura e o delírio são apanágios do poeta inspirado: “Seja quem for que, sem a loucura das Musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e

será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui” (2000, 56).

A alquimia do verbo de Arthur Rimbaud conta a história das “loucuras”, habituado à “alucinação” visual que redundava em “alucinação das palavras”, numa “sagração da desordem do espírito” (2007, 165).

A loucura irradia o irracional e o desvio no âmbito moral.

Em uma historiografia das “manifestações artísticas nos alienados”, Arley Andriolo (2004) observa que, desde 1845, a psiquiatria nascente se interessa pelo fenômeno, que encontra seu auge na obra de Cesar Lombroso. A partir de um método comparativo, avaliou-se a produção dos alienados junto a manifestações de regiões consideradas “primitivas”, constatando-se que os loucos viveriam a “infância da humanidade” (Andriolo: 2004, 58).

O livro das ignoranças está repleto de menções em que o parvo, o sandeu e o insano se aproximam de um imaginário primitivo. O próprio poeta narra sua predileção pelas conversas com os “idiotas de estrada e maluquinhos de mosca” (Barros: 2006, 101). É o canoieiro Apuleio, personagem da segunda parte da obra *Os deslimites da palavra*, quem incorpora a loucura.

Essa parte do livro se inicia com uma “explicação desnecessária”, na qual se narra que o canoieiro vogou por três dias e três noites nas águas, sem comer ou dormir, durante a maior enchente do Pantanal, no ano de 1922. Nessa ocasião, Apuleio teve uma “ruptura com a normalidade” e fez diversas anotações caracterizadas por um “delírio frásico” (Barros: 2006, 31). Nesse processo de enlouquecimento, o canoieiro “voou fora da asa”, ou seja, tornou-se poesia.

Tal como ocorre com a imagem da infância, a figura da loucura salienta uma relação metapoética com a palavra: “Sou puxado por

ventos e palavras. / (Palestrar com formigas é lindeiro de insânia?)” (Barros: 2006, 39). A cada poema, a tal “ruptura com a normalidade” se acumula com dúvidas sobre a própria sobriedade. O signo da loucura sobrevém com o uso delirante da palavra:

Tenho o ombro a convite das garças

.....

.....

(Tirei as tripas de uma palavra?)

.....

A chuva atravessou um pato pelo meio

.....

Eu tenho faculdade para dementes?

.....

A chuva deformou a cor das horas

.....

A placidez já põe a mão nas águas (Barros: 2006, 43).

A experiência de demência é um dote para a poesia. Para tanto, a sensação aguçada e a alucinação visual (chuva que parte um pato) caminham juntas com a experimentação da linguagem poética. Diversos outros trechos trazem relação similar: “Eu escrevo o rumor das palavras. / Não sou sandeu de gramáticas. / Só sei o nada aumentado” (Barros: 2006, 47); ou “Passa um galho de pau movido a borboletas: / Com elas celebro meu órgão de ver [...] Palavra que eu uso me inclui nela” (Barros: 2006, 61)

De maneira similar à criança, o louco também vangloria a “necedade”, a ignorância, em uma palavra: o nada “(Sou pessoa aprovada para nadas?)” (Barros: 2006, 53). É como se a loucura,

como símbolo da perda da razão, da moral, da lucidez, pudesse trazer à tona essa parte primitiva do ser; como se o desconhecimento das normas sociais e gramaticais tornasse o louco um poeta em potencial.

As peripécias de Apuleio findam quando avista a “Aldeia dos Guanás” (Barros: 2006, 71). Nela, Manoel de Barros encontra o índio, outra representação do primitivo muito presente em *O livro das ignoranças*.

Índio

Em meados da década de 1940, após sua formação em Direito, Manoel de Barros faz uma importante viagem por países da América Latina, especialmente Bolívia, Peru e Equador. Nessa ocasião, vive entre índios e se fascina pelo “primitivo”.

É na última parte de *O livro das ignoranças* (“Mundo pequeno”) que o índio é tematizado. Surgem ameríndios na condição de “dementes de rio”, como Bugre Felisdônio, Ignácio Rayzama e Rogaciano: “Todos catavam pregos na beira do rio para enfiar no horizonte” (Barros: 2006, 77).

Sombra-Boa, índio guató, conversa no dialeto de sua aldeia, em português e em pássaro. Entre “conversamentos” de gaivotas, possui também uma relação poética com a linguagem: “Sombra-Boa tem hora que entra em pura decomposição lírica: ‘Aromas de tomilhos dementam cigarras’” (Barros: 2006, 81). A fusão entre fenômenos da natureza e a linguagem poética também vem atrelada à “ignorança”: “Nascera engrandecido de nadezas” (Barros: 2006, 81).

No poema seguinte, apresentam-se notícias colhidas junto aos índios chiquitanos, na Bolívia no ano de 1944: “Formiga puxou um pedaço do rio para ela e tomou banho em cima. / Lagarto

curimpapã assistiu o banho com luxúria no olho encapado” (Barros: 2006, 83).

Manoel de Barros projeta ações tipicamente humanas em figuras da natureza (como o banho da formiga e o voyeurismo do lagarto). Essa sensibilidade é acessível ao índio, pois ele está integrado aos seres naturais, como ele próprio, ainda não ressentido de sua animalidade, como ocorre ao homem civilizado.

O índio guató Rogaciano conta uma cosmologia: “O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio...” (Barros: 2006, 95). Manoel de Barros incorpora essa mitologia nativa em sua poesia, transcrevendo exatamente as palavras de seu personagem. Nesse sentido, a forma de o índio atribuir sentido à origem da vida é considerada uma poesia em estado puro, pois há uma espécie de caos fundante que funde todos os seres, ainda sem uma hierarquia na qual o humano se aparta e pretensamente compreende a natureza.

Os índios de Manoel de Barros possuem diversas características já vistas nas personagens da criança e do louco. Trata-se de uma integração à vida natural, na qual o humano adota feições naturais, ao mesmo tempo que os animais, vegetais e demais fenômenos naturais adotam feições humanas. Manoel de Barros nomeia esse duplo processo como a “humanização da coisa” e a “coisificação do humano” (2016). Assim, a formiga tomando banho vista com luxúria pelo lagarto representa características humanas transfiguradas na vida natural (a humanização da coisa), ao passo que, quando Sombra-Boa é “abençoado a garças”, transfigura-se na ave e acessa o ser da coisa (coisifica o humano). Tais imagens são prontamente identificadas como características originais do manoolês arcaico.

Muitos dos estudiosos dos povos “primitivos” notaram essa simbiose do homem com a natureza como traço definidor de sua experiência de mundo. O antropólogo Lévy-Bruhl, por exemplo, nomeou essa vivência regida por uma mentalidade primitiva pré-lógica, caracterizada pela “aversão dos primitivos pelas operações lógicas”, especialmente aos conceitos de identidade, causalidade e contradição (1922, 13). A metempsicose é uma das expressões definidoras dessa mentalidade: o homem torna-se um animal, vegetal ou mineral, em metamorfose contraditória. Em ambos, rompe-se o princípio de identidade (homem é homem, animal é animal) e opera-se de forma logicamente contraditória.

Mário de Andrade, em sua definição do primitivismo, adota exatamente essa noção de “estágio mental”: o “primitivo... é o *ser que pensa paralogicamente pelo que o mundo fenomênico lhe apresenta*” (1938/1955, 25-6; grifos do autor). O termo “paralógico” (ao lado) – e não “pré-lógico” (antes do lógico) – significa que Mário de Andrade rejeita uma linha evolutiva do pré-lógico ao lógico, como defende Lévy-Bruhl. Trata-se de uma diferença, não de uma desigualdade. Nessa definição do primitivo via mentalidade, Mário de Andrade associa o “homem natural” à “criança” e ao “homem pré-histórico”.

Contudo, o filósofo que desenvolve mais notoriamente essa experiência dos povos primitivos é Vicente Ferreira da Silva (1955/2002), em seu *A experiência do divino nos povos aurorais*. Esses povos originários experimentam o mundo como uma totalidade de manifestação divina, pois não separam o homem da natureza e não classificam hierarquicamente as espécies. Assim, sem buscar a identidade exclusiva do humano na consciência ou na razão, dedicam-se a uma vivência concreta de interpenetração entre os seres: em um caos pré-cosmogônico ainda fresco na experiência. Sem a

cisão entre homem e outras espécies, Vicente Ferreira da Silva destaca o totemismo como forma de devires dos homens em animais e vegetais, venerados como formas de manifestação divina. Em vez de se apartar da natureza e entendê-la, tais povos sentiam-se parte e vivenciavam devires em “homens-cangurus” ou “homens-répteis”. A ingestão de plantas e raízes também permitia devires da existência vegetal. O filósofo nota que essa “fascinação” pelos devires possuía seu foco na sensação do corpo e em uma “imaginação concreta”. Por fim, Vicente Ferreira da Silva analisa o quanto essa fascinação abre os caminhos para a Poesia como verdade do ser.

Em Manoel de Barros, essa vivência da origem nos povos aurorais encontra esse mesmo regime de fascinação, caracterizado pelos devires entre os seres (a humanização da coisa e a coisificação do humano) que entornam a linguagem primal da poesia.

O populacho e o negro

Além da criança, do louco e do índio, Manoel de Barros lança mão de outras figuras associadas ao primitivismo. São pessoas simples de culturais orais tradicionais como o canoeiro, o vaqueiro ou o “irmão-preto”.

Malafincado era um vaqueiro ou “peão de campo”, nascido em um vilarejo, apresentado da seguinte maneira:

Esse Malafincado:

Sempre nos pareceu feito de restos.

Ventos o amontoavam como folhas.

Foi sempre convidado a fazer parte de arrebóis.

(Sintomático de tordos era o seu amanhecer.)

Falava em via de hinos –

Mas eram coisas desnobres como intestinos
de moscas que se mexiam por dentro de suas
palavras

Gostava de desnomear:

Para falar barranco dizia lugar onde avestruz
esbarra.

Rede era vasilha de dormir.

Traços de letras que um dia encontrou nas pedras de
uma gruta, chamou: desenhos de uma voz.

Penso que fosse um escorço de poeta (Barros: 2006, 79).

Novamente, nesse poema, agora na figura de uma pessoa simples do populacho, o modo de vida mais habitual é visto como naturalmente poético. Como parte do arrebol, amontoado pelo vento ou amanhecido em ave (tordo), Malafincado incorpora fenômenos da natureza. Essa sua coisificação existencial tem também um paralelo em seu uso da linguagem, pois fala “em via de hinos”, movimentando intestinos de moscas em suas palavras e desnomeia as coisas. É como se a vivência incorporante do mundo entornasse uma expressão gramatical permeada por invenções.

Andaleço, o “irmão-preto”, é outra dessas pessoas simples apresentadas ao lado dos demais primitivos. Andaleço se identificava com um navio: o Etrúria: “Se a palavra é a posse da coisa nomeada, o Etrúria era ele mesmo, o Andaleço” (Barros: 2006, 93). O afro-brasileiro se fazia navio e incorporava seus cascos em sua pele: “Ele tinha incumbências para água / Crescera que nem craca nos cascos dos navios” (Barros: 2006, 93). Contava estórias que fascinavam os meninos, transfigurando essas excentricidades de sua vida em “causos” igualmente surpreendentes.

Com *Malafincado e Andaleço*, Manoel de Barros introduz ao rol dos primitivos a figura de pessoas populares. A exaltação desses personagens simples de culturas tradicionais, dotados de incomuns dotes metafísicos ou poéticos, encontra paralelo, por exemplo, na obra de Guimarães Rosa – o mito que fascinava Manoel de Barros.

É ainda Arley Andriolo quem identifica o surgimento de pessoas das “classes populares” que passam a figurar como “novos primitivos” (2004). Desde a valorização do movimento romântico aos contos e lendas populares, as pessoas do povo são consideradas artistas natos, em virtude de sua ingenuidade, espontaneidade e sinceridade. São exatamente esses aspectos, tão simples e surpreendentes, que Manoel de Barros incorpora na figura primitiva da população.

Poeta primitivo

Em Manoel de Barros, não apenas os “primitivos” assumem traços de poetas, mas o poeta se torna primitivo. As contradições do primitivismo como alteridade do homem civilizado se encontram aqui evidentes: não apenas os “primitivos” são dotados de trejeitos poéticos, numa projeção de traços do artista moderno, mas o poeta é caracterizado com a mesma sensibilidade que atribuiu ao primitivo como alteridade. Em outras palavras, o “outro” (primitivo) encarna traços do “eu” (poeta) ao mesmo tempo que o “eu” incorpora o outro. Nesse jogo de espelhos, borram-se as fronteiras entre o civilizado e o “primitivo”, em uma devoração (antropofágica?) do outro – mesmo que esse outro seja reduzido às projeções idealizadas do artista. É nesse sentido que o primitivismo reflete essa busca do homem ocidental por si mesmo, no desfile de suas diversas faces, tendo no “primitivo” um pretexto para suas transmutações.

Em diversos poemas de *O livro das ignoranças*, Manoel de Barros apresenta sua biografia ou seu “autorretrato”, momento em que sua identidade primitiva fica revelada.

Vimos anteriormente que, em memórias de sua infância, narra seu dom poético a partir do gosto pelo defeito das frases. Aos treze anos de idade é assemelhado ao bugre por sua predileção pelos desvios e um “gosto por nada”. No penúltimo poema do livro, apresenta sua biografia. Conta que, entre 1940 e 1946, viveu em lugares da Bolívia e do Peru, entre índios, loucos, crianças e bêbados. Essas vivências parecem estar ancoradas em sua fascinação pelo primitivo, conforme destaca em entrevistas. É a partir dessa identificação com o primitivo que narra sua poética:

Achava que a partir de ser inseto o homem poderia
entender melhor a metafísica
Eu precisava de ficar pregado nas coisas vegetalmente
e achar o que não procurava.
Naqueles relentos de pedra e lagartos, gostava de
conversar com idiotas de estrada e maluquinhos
de mosca.
Caminhei sobre grotas e lajes de urubus.
Vi outonos mantidos por cigarras.
Vi lamas fascinando borboletas.
E aquelas permanências nos relentos faziam-me
alcançar os deslimites do Ser
[...]
Não era mais a denúncia das palavras que me
importava mas a parte selvagem delas, os seus
refolhos, as suas entraduras.

Foi então que comecei a lecionar andorinhas (Barros: 2006, 101-2).

“Ser inseto” ou “ficar pregado nas coisas vegetalmente” revelam a coisificação do artista em fenômenos naturais, de maneira semelhante ao que vimos em outros primitivos. Esses são os “deslimites do Ser”, alcançados pelo poeta em busca de compreender melhor a “metafísica”. Pode-se pensar que os limites habituais do humano ocidental são quebrados nesse contato com a alteridade dos primitivos, permitindo lograr esses “deslimites”. Da mesma forma, a busca pela “parte selvagem” das palavras denota a incorporação do uso da linguagem atribuído aos “primitivos” vistos anteriormente. Ora, que índio, louco ou criança se interessariam pela “metafísica” ou pelo encontro de um estilo poético? Nas figuras de seus primitivos, Manoel de Barros projeta a si mesmo.

Considerações finais

A fascinação pelo primitivo está no centro da verve criativa de Manoel de Barros. O primitivismo se confunde com sua própria poesia. As figuras da criança, do louco, do índio e do popular não possuem, entretanto, uma identidade definida em Manoel de Barros. Antes, elas se fundem e confundem, formando um único núcleo criativo.

Há três características comuns aos “primitivos” em Manoel de Barros: a “ignorância” (“coisário de nadezas”); o devir (“os deslimites do Ser”); a poesia (“voar fora da asa”).

A “ignorância” ou o nada possuem uma esfera epistemológica e ontológica. Epistemologicamente, a “ignorância” revela a ausência de um saber convencional ou o desconhecimento dos sentidos que

todos atribuímos ao mundo. Essa “ignorância” possibilita, portanto, um olhar inovador e virginal sobre as coisas, atribuindo-lhes um sentido inédito calcado na ingenuidade ou na inocência. A criança inventa um novo verbo poético, pois “não sabe” as regras gramaticais. Logo, o caminho de acumular saberes no decorrer da vida (uma evolução aplicada ao âmbito intelectual) é substituído pelo desafio de enxergar as coisas como se fosse pela primeira vez (um olhar virginal dos primórdios da humanidade): “descobri que todos os caminhos levam à ignorância” (Barros: 2006, 103). Como consta no “Manifesto da poesia Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade: “ver com olhos livres” (1924/1990, 41).

Essa “ignorância” adquire outros sentidos quando o poeta primitivo destaca seu “gosto por nada”: da mesma forma que o louco só sabe “o nada aumentado” (Barros: 2006, 47), o índio Sombra-Boa “nascera engrandecido de nadezas” (Barros: 2006, 81), ou a criança enriquece a natureza com sua incompletude. O nada revela uma feição ontológica, relativa ao Ser. É o símile de um caos pré-cosmogônico, anterior ao surgimento de tudo. Um vácuo, um vazio, no tempo e no espaço que, paradoxalmente, contém tudo em estado latente. O nada e a “ignorância” são potências anteriores e determinantes da Criação: das coisas e da obra de arte.

Da mesma forma, todas as personagens “primitivas” em Manoel de Barros expressam os “deslimites do Ser” ou o devir. Talvez exatamente por incorporarem esse caos pré-cosmológico, em que todas as formas de vida estão fundidas, podem perder o contorno do corpo e da subjetividade humana e devanear as formas várias do devir. O louco afirma que um “ocaso me ampliou para formiga” (Barros: 2006, 59) ou “um sabiá me aleluia” (Barros: 2006, 71); o poeta primitivo aponta que “me anonimei de árvore” e o índio Sombra-Boa

é um “ente abençoado a garças” (Barros: 2006, 81). São momentos em que o ser supera seu limite habitual e torna-se um animal, um vegetal, um inseto, um astro ou um fenômeno natural.

Por fim, todos os “primitivos” em Manoel de Barros são poetas em estado latente e espontâneo. O delírio do verbo praticado pela criança é similar ao “delírio frásico” do louco ou à “decomposição lírica” do índio. O vaqueiro que fala “em via de hinos” e “desnomeia” as coisas é um “escorço de poeta” (Barros: 2006, 79), pois, como afirma Manoel de Barros, busca essa “parte selvagem” das palavras.

Esses três processos “primitivos” constituem a forma como Manoel de Barros desenvolveu seu “primitivismo”. É ele quem mimetiza esses personagens nos matizes de seu ser. Perdidas as fronteiras entre os seres, a sensibilidade “primitiva” permite essa interpenetração. O poeta já não é, mas devém na multiplicidade de personagens, na pluralidade de seres e na variedade de fenômenos naturais. É nos sentidos dessa sensibilidade que a poesia se insinua.

O “outro”, de fato, ainda padece ignorado, ainda carece de nascimentos.

Referências

- AMIN, Raquel. “O mês das crianças e dos loucos de 1933”. In: *Flávio de Carvalho: revolução modernista no Brasil*. São Paulo: Ministério da Cultura e Banco do Brasil, 2012, pp. 161-9.
- ANDRADE, Mário de. *Curso de filosofia e história da arte*. São Paulo: Centro de Estudos Folclóricos; GFAU, 1955.
- ANDRADE, Oswald de. “Manifesto da poesia pau-brasil”. In: _____. *A utopia antropofágica: antropofagia ao alcance de todos*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRIOLO, Arley. *Traços primitivos: histórias do outro lado da arte do século XX*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2004.
- _____. “A questão da alteridade no ‘primitivismo artístico’”. *II Encontro de História da Arte*. IFCH-Unicamp, Campinas, março de 2006.
- BARONIAN, Jean-Baptist. *Rimbaud*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 12^a ed. Rio de Janeiro: Record: 2006.
- _____. “Vanguarda primitiva. Entrevista com Manoel de Barros concedida a Cláudia Trimarco e Bosco Martins”. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/manoel-de-barros-se-considera-um-songo-parte-ii>. Acesso em: 16 de jan. de 2016.
- BOAS, George. *Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

- DELÉCLUZE, Etienne-Jean. *Louis David: son école et son temps*. Paris: Macula, 1983.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. Londres: Phaidon Press, 2002.
- HILLER, Susan. "Editor's foreword". In: _____. (org.). *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*. Londres e Nova York: Routledge, Chapman and Hall, 1991, pp. 1-4.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- LÉVY-BRUHL, Lucien. *La Mentalité primitive*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1922.
- LOVEJOY, Arthur O. & BOAS, George. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. 2ª. ed. Londres: The Johns Hopkins Press, 1997.
- PLATÃO. *Fedro ou da beleza*. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães, 2000.
- RHODES, Colin. *Primitivism and Modern Art*. Londres: Thames and Hudson, 1994.
- RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- SILVA, Vicente Ferreira da. "A experiência do divino nos povos auro-rais". In: _____. *Dialéctica das consciências e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2002, pp. 362-9.

Resumo

Manoel de Barros encontra a originalidade de sua poesia num retorno às origens: as fontes “primitivas” do ser. Essa sua vanguarda primitiva é analisada em *O livro das ignoranças*, especialmente nos personagens da criança, do louco, do índio, do caboclo e do próprio poeta. Verifica-se que todos esses personagens não possuem uma identidade definida, mas são assemelhados em três traços marcantes: a “ignorança” ou o desconhecimento das representações convencionais sobre o mundo e a linguagem; o devir em diversas outras formas de vida animal, vegetal ou astral; e a criação poética, com um uso espontâneo das palavras. Conclui-se que Manoel de Barros projeta a si próprio nesses múltiplos personagens, expediente comum entre artistas modernos, segundo teóricos que analisam o primitivismo artístico.

Palavras-chave: primitivismo; alteridade; poesia brasileira contemporânea; Manoel de Barros.

Abstract

The Brazilian poet Manoel de Barros finds the originality of his poetry in a return to the origins: the “primitive” sources of being. This “primitive avant-garde” is analyzed in *O livro das ignoranças* (*The book of ignorances*), especially in the characters of the child, the madman, the Indian, the simple people and the poet himself. It appears that all these characters do not have a defined identity, but they are similar in three features: “ignorance” of conventional representations about the world and language; turning into various other forms of animal, plant or astral life; poetic creation, with spontaneous use of words. Our conclusion is that Manoel de Barros projects himself on these multiple characters, a common resource among modern artists according to theoreticians who analyze artistic primitivism.

Keywords: primitivism; alterity; contemporary Brazilian poetry; Manoel de Barros.