

# *Poesia e imagem em* --- *Manoel de Barros*

Emaxsuel Roger Rodrigues<sup>11</sup>  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

## **Resumo**

Este artigo parte de algumas reflexões iniciais acerca da importância das imagens para a construção dos poemas de Manoel de Barros. Investigamos suas relações com o universo imagético, bem como referências no campo da pintura. Partimos, desse modo, de uma interpretação baseada em algumas considerações de Gilles Deleuze, sobretudo os dizeres deste autor sobre o ato de “pintar as forças”. Analisamos, por fim, alguns poemas presentes no livro *Ensaio fotográficos*, publicado no ano 2000.

## **Palavras-chave**

Poesia brasileira. Literatura e imagem. Manoel de Barros.

## **Abstract**

In this article, we try to develop some thoughts about the importance of images in Manoel de Barros' poem writing. We searched his relations to the imagetic universe, as well as his references in the painter field. We took into account considerations of Gilles Deleuze to analyse some poems which are present in the book *Ensaio fotográficos*, published in 2000.

## **Keywords**

Brazilian poetry. Literature and image. Manoel de Barros.

---

<sup>11</sup> Licenciado em Letras, é estudante do Curso de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela UFBA - Universidade Federal da Bahia.

## Os descomeços

*No princípio estava o olho, não a palavra*  
Otto Pächt

Página | 42

Entender a poesia de Manoel de Barros não é tarefa simples, embora simplicidade seja um rastro importante na obra deste autor. Nossa tarefa, no entanto, não parece ser uma tarefa vã, pois a leitura de Manoel de Barros é sempre um retorno para algo que existe dentro de nós, por vezes escondido ou esquecido diante dos acelerados tempos contemporâneos. Voltar, portanto, a esse algo, a esse momento de infância e delírio, é também trazer novos olhares, novas percepções. Entre novos olhares e percepções, propomos, neste artigo, compreender a relação de Manoel de Barros com o universo das imagens, um universo rico e fecundo, o qual as palavras deste autor parecem sempre ter buscado. Nosso percurso, por vezes labiríntico, parte da ideia manoelina de que o verbo precisa pegar delírio, pois o verbo está no descomeço do mundo. Nos dizeres de Manoel de Barros:

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, 1997, p. 07).

Assim, compreender um pouco esse verbo manoelino e algumas de suas facetas, múltiplas faces conhecidas e outras esperando serem descobertas, torna-se nossa missão. Nessa busca, utilizamos leitura e considerações do filósofo Gilles Deleuze, sobretudo seu princípio sobre “pintar as forças”, proposto no livro *A lógica das sensações* (2007). Deleuze, neste livro, lembra que, certa vez, Bacon quis pintar o grito, não uma figura que o representasse, mas o grito mesmo. Como uma figura, ou figuras ou cores, linhas e qualquer outro elemento que constituem uma pintura conseguiriam tal façanha? É sobre esse ato de Bacon, esse gesto de pintar um grito, que Deleuze discorre, argumentando que sequer a música – arte que parte do som – seria capaz de produzir um grito aumentando tão-somente a intensidade e a altura das notas. Seria necessário mais do que isso: seria necessário captar as forças de um grito na música, pintar as forças de um grito em um quadro. Como o próprio Deleuze ressalta:

(...) não se trata de modo algum dar cores a um som particularmente intenso. A música encontra-se diante da mesma tarefa, que não é a de tornar o grito harmonioso, mas de colocar o grito sonoro em relação com as forças que o suscitam.

Do mesmo modo, a pintura colocará o grito visível, a boca que grita, em relação com as forças. Ora as forças que compõem o grito, e convulsionam o corpo para chegar até a boca como zona limpa, não se confundem absolutamente com o espetáculo visível diante do qual se grita, nem mesmo com os objetos sensíveis assinaláveis, cuja ação decompõe e recompõe nossa dor. Quando se grita, é sempre graças a forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação. (DELEUZE, 2007, p.66).

Partimos desse princípio deleuziano para adentrar no universo da palavra literária e entender como Manoel de Barros utiliza a palavra para construir suas fotografias, no livro *Ensaio fotográfico*, ou seja, como ele capta as forças pela palavra no desenvolvimento de seu universo imagético. Essa ideia de captar as forças por meio das palavras nos remeteu, também, a outros autores que desenvolviam ideia semelhante de pintar quadros com palavras e de compreender como é possível tangenciar outras artes partindo de uma experiência com a escrita. Em *Água-viva* (1998), por exemplo, Clarice Lispector tangencia a descoberta das forças que constituem uma sensação, a dificuldade de transformá-las em um objeto palpável ou lógico. Sua personagem reflete, em ápices de existência e percepção, sobre escrever o que pintou, nomear o que estava (ou esteve) pronto diante de seus olhos e encontrava barreiras a serem transpostas pela escrita:

Quero por em palavras mas sem a descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco (LISPECTOR, 1998, p. 15).

A existência do quadro vem das forças que o constituem. Clarice parece perceber a importância das forças da cor e da palavra, e consegue escrever a cor com seu livro; escreve o quadro com tamanha intensidade que somos capazes de percebê-lo, ou melhor, as sensações que ele nos trouxe. Enredo e lógica se perdem diante das forças que Clarice domina com a escrita. As palavras, desse modo, podem ser vistas não apenas como palavras, mas como as tintas que foram utilizadas para construir uma pintura; tintas que captaram as forças de uma gruta, as sensações dessa gruta, que, agora, se tornou miasma pela palavra. Outras reflexões acerca de como a palavra consegue adentrar o universo da cor podem ser produzidas a partir do poema “Impressionista”, de Adélia Prado, pois, nele, há a construção de uma imagem ou quadro em que a força da palavra foi captada conjuntamente com a força da cor, e sobra, aos olhos de quem lê esse quadro-poema, a contemplação de uma casa amanhecendo, de um alaranjado brilhante pintado com enorme intensidade pela poeta. “Uma ocasião, / meu pai

pintou a casa toda / de alaranjado brilhante. / Por muito tempo moramos numa casa, / como ele mesmo dizia, / constantemente amanhecendo.” (PRADO, 2003, p. 36)

Essas são as percepções iniciais para começar nossa análise do livro *Ensaio Fotográficos*, de Manoel de Barros, uma vez que entendemos que este autor irá se utilizar da palavra para criar fotografias. A construção e o desenvolvimento dessas imagens fotográficas são o que chamou nossa atenção. Partimos para um percurso de entender as forças captadas por Manoel de Barros, bem como os resultados de suas capturas.

### O poeta e sua relação com a imagem

Manoel de Barros nasceu em Cuiabá (Mato Grosso), em 19 de dezembro de 1916. Conviveu desde muito cedo com a fauna e a flora do pantanal mato-grossense. Sua obra poética possui pilares bastante distintivos, como a presença da natureza característica dessa região, trabalhando sempre com a perspectiva do homem no campo, em contato com os animais, árvores, insetos, driblando a língua, sendo a criança que redescobre sabores novos a cada palavra reinventada. Em 1937, Manoel de Barros publicou seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), e, em 1942, *Face imóvel*. Nessas primeiras publicações, Manoel não possuía ainda a dicção que o distinguiria. Seu modo de poetar amadurecia junto com o próprio Manoel. Para Rogério Eduardo Alves:

(...) o escritor esteve preso a um estilo incerto, imitando os grandes autores de sua época enquanto procurava uma voz própria. A escritura do primeiro Manoel de Barros refletia, em seus versos inseguros, o impasse que ele mesmo vivia e que, não por acaso, caracteriza boa parte da literatura nacional, ou seja, a indefinição entre o campo e a cidade. A poesia que reflete essa indecisão está reunida no primogênito *Poemas concebidos sem pecado* (1937), mas pode ser observada, principalmente, nos textos de *Face imóvel* (1942) e de *Poesias* (1956), livros renegados pelo autor – uma vez não publicados em separado como os demais títulos – encontráveis apenas na antologia *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda* (1990), da editora Civilização Brasileira (ALVES, 2005, p. 51).

Os poemas de Manoel apresentam uma terceira margem possível para a fuga do concreto, que sufoca a muitos, fuga do demasiado abstrato; uma terceira margem para a ironia, para o deboche da erudição, que o autor esconde em seus poemas e que, por vezes, dribla o leitor desatento, em versos como: “Poesia é voar fora da asa. / Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o / abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de / um primal deixe um termo erudito. Aplique na / aridez intumescências. Encoste um cago ao / sublime. E no solene um pênis sujo.” (BARROS, 1997)

Nos poemas de Manoel, o lúdico é um acontecimento tão sério quanto ser criança-livre. Em sua dissertação de mestrado sobre a infância e a poesia na obra de Manoel de Barros, Mirian Theyla Ribeiro Garcia (2003), após explanar sobre a importância do devir criança no ato da escrita deste autor, ressalta que é necessária maior atenção a esse jogo entre o lúdico e o criativo no ato da leitura, pois estaremos mergulhando em nossa própria subjetividade, no que nos sobrevive de pueril, em nossas memórias pessoais. Esse mergulho na subjetividade é também um mergulho que revela o quanto cada um detém de criatividade, pois o ser humano é um ser de criatividade – com a língua, com as cores, com os sons, com os gestos – ainda que existam sistemas escolares com fortes tendências a equacionar e equilibrar formas de pensar, de agir e de criar. É, portanto, nas crianças, que se encontram as formas ainda puras da língua. É com elas, os seres que ainda brincam com o verbo, sem preconceitos da gramática ensinada na escola, que Manoel aprende e nos ensina. É da desordem das palavras, da sintaxe inusitada, das formas livres de se pensar e usar a língua que Manoel constrói seus poemas, suas fotografias. O próprio Manoel, em uma entrevista a Ana Cecilia Martins, ressalta um pouco sobre esse processo de escutar os acasos de língua de crianças e revela uma consciência já presente também em Rimbaud:

Aprendi com as crianças, por primeiro, que a mistura dos sentidos dá poesia. Ouvi meu filho certo dia: ‘Pai, eu escutei a cor de um passarinho’. Outra vez, por ler o *Correio Braziliense* [sic.], encontrei lá esta joia falada por uma menina de 7 anos: ‘Borboleta é uma cor que voa’. Veio Rimbaud e consagrou: ‘Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit’. Pois a desordem das palavras em poesia não é sagração? (BARROS, 2005, p. 14).

Tal como grandes pintores do século XX desconstroem a linguagem das formas e desregulam os traços do ser humano e da natureza, como Paul Klee, Pablo Picasso, Marc Chagall, artistas importantes dos movimentos vanguardistas do início do século passado e que, para Manoel, são referências para a sua obra, o poeta desregula a língua; entende ele que a desordem das palavras pode desregular a natureza e a imagem comum que aprendemos a fazer dela. Bem por isso, Manoel inventa novos verbos com substantivos, como “Uma rã me pedra...Um passarinho me árvore” (BARROS, 1998); suprime os adjetivos – doenças nos poemas. Desse processo, resulta a palavra-objeto, firme feito estátua no poema, firme feito uma fotografia, pronta a ser revelada pelos olhos do leitor. Desregulada, a palavra mostra suas várias faces, as mesmas várias faces possíveis que podemos encontrar em pinturas de Picasso.

O fato de retirar um verbo de uso comum não o transforma em poesia. Esse pode ser considerado um caminho para se chegar à poesia, como lembra Heidegger (2008). É, neste

caminho, em que o verbo vai, aos poucos, ganhando outras funções, em que as palavras se revestem de novos coloridos, que a busca pela poesia se transforma em busca incessante. No caso de Manoel de Barros, advogamos a ideia de que ele, como se portasse uma câmera fotográfica imaginária e poética, desenvolve suas buscas, suas caminhadas ao encontro de imagens e de fotografias. Algumas razões para isso podem ser encontradas no processo de educação ao qual Manoel teve acesso. Quando jovem, viajou aos Estados Unidos para estudar e lá entrou em contato com tudo o que estava em voga nos movimentos artísticos: o cinema de Buñuel, os referidos artistas Picasso, Klee, Chagall. Essas referências, como visto acima, vão influenciar a obra do poeta, sobretudo a relevância que o universo imagético terá na composição de seus poemas. Em entrevista, o autor lembra uma passagem em que outro grande escritor da literatura brasileira comenta sobre a relação de Manoel com o universo das imagens:

Uma vez falei com o Rosa na Divisão de Fronteiras do Itamaraty onde ele trabalhava. Conversamos sobre o nosso desgosto pelo mesmal na escrita. Ele disse: 'Eu fujo do mesmal pela renovação sintática. E você foge por imagens. Se alguém enxerga semelhança entre nós é porque trazemos para escritura nosso 'caipirismo'. Fiquei inflado de voar. (BARROS, 2005, p. 12).

Esse caipirismo que Guimarães Rosa cita é outro fenômeno que acompanha a obra de Manoel de Barros. Caipirismo que, embora pareça um termo pejorativo, mais se assemelha a uma forma de o poeta encontrar seus caminhos à poesia. Escrever para, primeiro, modificar ou entender o que está à sua volta. Compreender o seu finito. O pensador francês Maurice Blanchot é quem discorre sobre o finito que um escritor precisa buscar para poder escrever. Diante de um mundo de infinitas possibilidades, de infinitas imagens, cores, sensações, o escritor/artista lida com um dilema: a necessidade de buscar a finitude das coisas. Somente neste finito, é que a obra pode se realizar; somente no finito, é possível que a escrita se torne acontecimento. Nas palavras de Blanchot:

A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. Ora, não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado, de maneira que, se o escritor age bem realmente produzindo essa coisa real que se chama livro, desacredita também, com esse ato, qualquer ato substituindo o mundo das coisas determinadas e do trabalho definido por um mundo onde tudo é *agora* dado, e nada precisa ser feito além de gozá-lo pela leitura. (BLANCHOT, 1998, p. 305).

O finito de Manoel de Barros está em cada um de seus poemas, com seu caipirismo, com a impressionante capacidade de criar imagens por meio de palavras. Neste universo, um universo de cores, sensações, é que tentamos desenvolver uma análise que busca

um entendimento acerca de como o poeta captou as forças infinitas que abundam na natureza para transformá-las em finitas palavras e imagens. Iniciamos nosso percurso com poemas do livro *Ensaaios fotográficos*, publicado pela primeira vez no ano 2000. O primeiro poema apresentado no livro traz os seguintes versos:

Difícil fotografar o silêncio. / Entretanto tentei. Eu conto: /Madrugada a minha aldeia estava morta. / Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas. /Eu estava saindo de uma festa. / Eram quase quatro da manhã. / Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado. / Preparei minha máquina. / O silêncio era um carregador? /Fotografei esse carregador. /Tive outras visões naquela madrugada. / Preparei minha máquina de novo. / Tinha um perfume de jasmim num beiral de um sobrado. / Fotografei o perfume. / Vi uma lesma pregada mais na existência do que na pedra. / Fotografei a existência dela. / Vi ainda azul-perdão no olho de um mendigo. / Fotografei o perdão. / Vi uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. / Fotografei o sobre. / Foi difícil fotografar o sobre. / Por fim cheguei a Nuvem de calça. / Representou pra mim que ela andava na aldeia de braços com Maiakovski -seu criador. / Fotografei a Nuvem de calça e o poeta. / Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir sua noiva. / A foto saiu legal. (BARROS, 2000, p. 11-12).

Lembrando as considerações de Deleuze feitas acima, encontramos aqui a captação de forças do silêncio, do perfume, da existência, do perdão, do sobre. Palavras de conceitos abstratos tornados concretos pela lente do poeta. Aqui, o silêncio é personagem e suas forças estão no poema; o mesmo silêncio que consegue carregar um mendigo também pode ser fotografado e não apenas metaforizado em abandono do homem devido a problemas sociais de exclusão, de uma sociedade que não o suporta e não sabe o que fazer com ele. É um poema que descola um olhar clichê para um olhar que busca uma sensibilidade outra, pois não vemos um jasmim fotografado, mas as singularidades de jasmim, como o seu perfume. Temos a fotografia da existência a qual uma lesma está pregada, a fotografia do perdão no olho de um mendigo. A foto acaba por se tornar mais comovente porque não serve de espelho ao leitor, mas adentra em seu espírito e espelha a abstração de uma maneira quase cruel. Que tipo de lente seria capaz de enquadrar um azul-perdão no olho de um mendigo e dar foco tão-somente ao perdão? Está na sensibilidade de quem olha, de quem perscruta o mundo, tentando captar dele uma sensibilidade outra; tentando transformar um ato *maquínico* – pois uma fotografia exige um aparelho que faça uma intermediação entre o olho e o objeto a ser fotografado – em um ato sublime. É interessante pensar em como o “fotógrafo” Manoel de Barros, por meio de palavras, consegue humanizar sua câmera fotográfica imaginária, assim como pensava Vilém Flusser (2002). Quanto mais um fotógrafo consegue humanizar a máquina, mais chances tem de captar as sutilezas do mundo. Flusser discutiu essa ideia ao desenvolver uma filosofia da caixa preta. Em suas reflexões, o autor posiciona a capacidade

de a máquina manipular o que está sendo visto, pois há uma programação interna capaz de arquivar a luz e, como ela, se relacionar com a intensidade das cores. A função do fotógrafo é, portanto, não se deixar ser manipulado por essa caixa preta, mas manipulá-la, justamente no ato de fotografar: sair do movimento maquínico para adentrar no movimento humano. Este parece ser um grande ensinamento que os poemas de Manoel de Barros trazem ao mundo da fotografia: adentrar na linguagem humana, no caos da sintaxe, nas possibilidades outras de se construir frases para alcançar uma linguagem própria.

Fotografar é trabalhar com o instante, com o movimento. Fotografar é se entregar a um pedaço do mundo e dele fazer um recorte para ser visto. Como lembra Agamben, (2007, p. 29) “a fotografia é um lugar de descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”. Neste momento do ato fotográfico, o fotógrafo tem nas mãos o destino de um objeto, de uma sensação. Objeto e sensação que poderão ter suas forças captadas e escritas em um arquivo para ser acessado. O fotógrafo é aquele que entra para o mundo das imagens como o poeta é aquele que entra para o mundo das palavras. E é isso que faz Manoel quando ele mesmo se assume e se conceitua enquanto poeta:

Vão dizer que não existo propriamente dito. / Que sou um ente de sílabas. / Vão dizer que eu tenho vocação pra ninguém. / Meu pai costumava me alertar: / Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som / das palavras / Ou é ninguém ou zoró. / Eu teria 13 anos. / De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que / se perdia nos longes da Bolívia / E veio uma iluminura em mim. / Foi a primeira iluminura. / Daí botei meu primeiro verso: / Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem. / Mostrei a obra pra minha mãe. / A mãe falou: Agora você vai ter que assumir as suas/ irresponsabilidades. / Eu assumi: entrei no mundo das imagens. (BARROS, 2000, p. 47).

Esse *ente de sílabas* tão capaz das maiores travessuras na língua entrou para o mundo das imagens. Lá, nos mostrou que o *morro bem que entorta a bunda da paisagem* e nos deixou o tom cômico de uma foto que pode ser cômica. Manoel não se esquece de frisar as dificuldades de ser poeta, de ser um apaixonado por algo que transita na boca das pessoas e que poucos dão valor, inclusive seu pai. É preciso, contudo, observar, olhar para o mundo, mesmo que às margens. Perceber essas margens como possibilidades maduras e acontecimentos importantes: língua, pessoas, indivíduos. O artista precisa mostrar-se sempre atento, sempre em busca do inusitado, do não essencial. Das experiências de Manoel de Barros, a capacidade de observar, de aprender com ele a mirar para o mundo as sutilezas é o que transforma sua leitura em uma leitura de imagens outras do mundo: fotografias de silêncios. Paul Valéry, poeta que vivenciou tempos em que o mundo começava a ser mais

acelerado, citado em um texto de Walter Benjamin, ressaltou a importância de ser o artista um grande observador do mundo, de viver em vigília, aprendizado que os poetas do século XIX e início do século XX, em meio à transição de um mundo rural para um mundo urbano, um mundo de adequações ao novo ambiente, à nova forma de perceber cultura, arte, poesia, legaram à humanidade. Comenta Valéry<sup>12</sup> que:

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não aludem a nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. (VALÉRY *apud* BENJAMIN, p. 220).

As observações são necessárias para a fotografia, para a poesia e para a arte. Elas são, também, a porta de entrada para o reino das imagens, um reino importante e bem desenvolvido por Manoel de Barros. Trata-se de um reino em que objetos, seres, coisas podem ter outras qualidades. É um reino em que a própria palavra pode ser considerada uma *despalavra*, uma palavra que atinge um outro estágio de significação pela forma como é construída por um prefixo de negação. Há uma duplicidade de mundos que a *despalavra* sugere; uma delimitação, se possível, ainda a ser feita. Podemos, no entanto, ter algumas certezas em relação a este mundo evocado pelo poeta: é um mundo em que os poetas têm o dever de fazer com que ele – o mundo – cresça, aumente com suas metáforas e que essas metáforas consigam refazer o mundo por novas imagens, novas fotografias.

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra. /Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas. / Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros. / Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapos. / Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvores. / Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros. / Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas. / Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas. / Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos. /Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos. / Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto. (BARROS, 2000, p. 23).

O dever dos poetas é refazer o mundo. Haveria tarefa mais nobre? Enquanto trabalham, poetas reconstróem o mundo, quase como se fosse possível lidar com as deformações que o mundo apresenta. Manoel de Barros foi um poeta que construiu um lugar na literatura brasileira, um lugar que cada vez mais pesquisadores, leitores e crianças vão acessando, vão descobrindo e redescobrindo. Manoel tornou-se um poeta que convence seus

<sup>12</sup> Citação retirada do livro *A escritura nômade de Clarice Lispector*, de Simone Curi. Esta citação se encontra no livro de Walter Benjamin *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 220.

leitores a também carregarem água na peneira, pois é quase impossível sair de seus textos sem tornar-se um pouco poeta, sem ter a vontade de entortar os verbos e escutar a cor dos passarinhos. No fim do ano de 2014, Manoel de Barros deu adeus a este mundo concreto e foi morar para sempre no reino da “despalavra”. Nos últimos versos do poema “Auto-retrato”, ele bem lembrava como seria essa passagem, essa transição definitiva e bela porque natural, essa transição que ele bem pintou, fotografou, escreveu: “Quero morrer no barranco de um rio: - sem moscas / na boca descampada!”

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALVES, Eduardo Rogério. “O Manoel de Barros antes de Manoel de Barros”. In: **Poesia Sempre**. Revista publicada pela Biblioteca Nacional. Ano 13. Número 21 – Rio de Janeiro, 2005. 51 -59.

BARROS, Manoel. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **O livro das Ignorãças**. 4ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. “A prática poética da infância”. In: **Poesia Sempre**. Revista publicada pela Biblioteca Nacional. Ano 13. Número 21 – Rio de Janeiro, 2005. 11 – 20. Entrevista concedida à Ana Cecília Martins.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**; tradução de Ana Maria Scherer – Rio de Janeiro. Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução Leila Perrone-Moisés –São Paulo: Martins fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Equipe de tradução, Roberto Machado (coordenação)...[et al.]. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. **Exercícios de ser humano**: a poesia e a infância na obra de Manoel de Barros. Dissertação de mestrado. UNB. Brasília, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Maria Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Água-viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTINS, Ana Cecília. A prática poética da infância. In: **Poesia Sempre**. Revista publicada pela Biblioteca Nacional. Ano 13. Número 21 – Rio de Janeiro, 2005. 11–20.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Ed. revisada. Rio de Janeiro: Record, 2003.