

## ***Cisco*, ou um encontro entre a poesia de Manoel de Barros e a ilustração de Pedro Lucena**

Manaíra Aires Athayde  
*Universidade de Coimbra*

### **Resumo**

Este trabalho procura desenvolver um diálogo entre a poesia de Manoel de Barros e o trabalho de ilustração de Pedro Lucena. Tentarei pensar a interação intersemiótica entre essas duas obras de acordo com a articulação de várias noções possíveis para o semantema “*cisco*”.

### **Abstract**

This paper seeks to develop a dialogue between the poetry of Manoel de Barros and the illustration work of Pedro Lucena. I will try to think the intersemiotic interaction between those two works according to the articulation of several possible notions for the semanteme “*cisco*”.

### **Palavras-chave**

Manoel de Barros, Poesia, Pedro Lucena, Ilustração, Intertextualidade.

### **Keywords**

Manoel de Barros, Poesia, Pedro Lucena, Illustration, Intertextuality.

O olho que sente o que não vê. O cisco no olho. Movimento rápido, súbito e passageiro. As miudezas. Pequena porção de qualquer coisa, ou coisa sem maior importância, ou sujidade miúda. Palavra miudinha, afinal, e nela refratada a poesia de Manoel de Barros. Ou o traço marcante da ilustração de Pedro Lucena. O corpúsculo fractal do mundo. O cisco no olho, para ver.



Fig 1. *Sem título*. Tinta da China, tinta metálica dourada, aquarela e acrílica sobre papel. 170 x 70 cm. 2011.

1.

Começemos por lembrar que a poesia de Manoel de Barros, ao propor “fazer coisas desúteis” ou “desinventar objetos”, parece buscar o originário, em que a palavra não é só desabrigada do seu sentido usual, mas devolvida à própria dimensão poética de onde veio. O poeta consegue, desse modo, criar uma realidade imanente que evoca a infância originária do homem, aquela imaginação sensorial que penetra muito mais abaixo dos níveis de consciência do pensamento e da emoção, e confere vigor à palavra, capaz então de ir a regiões mais primitivas e esquecidas e retornar trazendo algo consigo, fundindo o mais ordinário ao surpreendente, o que há de mais antigo e obliterado ao novo e atual. O “inutensílio”, o “dessaber” ou o “desaprender”, constantemente referidos em sua poesia, são precisamente uma maneira de inaugurar novos espaços de aprendizagem, que se aproximam daqueles movimentos que revelam que a faculdade poética é, de algum modo, um privilégio da infância – e da própria infância da humanidade.

Afinal, no início da humanidade, segundo Giambattista Vico (1959), no seu conhecido *Scienza Nuova*, todos os homens detinham a palavra poética. Com o surgimento da necessidade de se comunicar, a palavra poética se transfigurou em palavra prática, de uso cotidiano. Partindo desta noção, então, Ruy Belo (2002), na sua teoria sobre *Poesia Nova*, defende que o poeta moderno *torce* a palavra prática e a transforma novamente em palavra poética, recuperando a memória da primeira imagem e a metáfora que a gerou: “Se essa memória se perde, só um poeta descobrirá nela uma

vitalidade originária, restituindo-a ao seu primeiro latejo ou inventando-a radicalmente no sentido e na fantasia” (Belo, 2002, p. 70). Não nos esqueçamos de que a palavra prática, a palavra de uso imediato e corriqueiro, deslocada a noção de poético e os limites impostos pela poesia anterior, é a matéria do poeta moderno, com a sua capacidade de extrair poesia de onde menos se espera, *desentranhando* ou *desfraldando* as camadas da palavra prática para que possa emergir a palavra poética. Por isso, como sabemos, a poesia moderna faz com que a interpretação se torne uma segunda criação e confere ao leitor o papel de co-autor, implicando que este esteja sempre no passado, pois a palavra prática de que parte é, afinal, *suposta* pela palavra poética.

De modo que o espaço de criação em que se move a poesia de Manoel de Barros nos leva a pensar como este poeta distende até a exaustão tanto esse deslocamento da noção de poético quanto a relação entre a palavra poética acamada pela palavra prática, num exercício muito singular de linguagem, que propõe: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo” (Barros, 2010, p. 350), como diz no poema “As lições de R. Q.”, do *Livro sobre Nada*. Ou seja, imaginar o mundo para além daquilo que se vê, à medida que se desperta para o sentido da gênese da vida vinda das coisas mais triviais, inclusive enquanto maneira de, mais do que reinventar o cotidiano, atribuir nova consciência ao mundo, em todas as dimensões da sua cosmogonia. Tal consciência é de tão intensa concretude que parte muitas vezes de seres inanimados e faz com que deles nos sintamos próximos ou mesmo integrantes, ainda que num complexo processo marcado tanto pela reciprocidade quanto pela recusa. O cisco que está em meu olho também é meu, também faz parte de mim, ao mesmo tempo que eu o rejeito, que o meu corpo o rejeita. Desse mesmo modo, poderíamos dizer que é igualmente matéria da poesia o que, à partida, não deve estar nela.

Estamos diante, pois, de um poeta que declara: “Só bato continência para árvore, pedra e cisco” (Barros, s/d, p. 331), como que num gesto, tão sutil quanto revelador, que humaniza os elementos naturais à medida que falta humanidade entre os próprios homens, num mundo em que não se encontra o amor resiliente e solidário ao sofrimento humano, ou a compaixão que desmilitariza o olhar diante dos humilhados e olvidados pela sociedade. O gesto tão militar é convocado pelo poeta como movimento que aponta para o que geralmente é tido como indiferente ou mesmo desprezado. É neste sentido que Manoel de Barros transfigura, ou mesmo subverte, o que costuma ser “um cisco” – para o autor de *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, “Um cisco” será sempre “O cisco”, como intitula um poema daquela obra, desfazendo o próprio modo vago e

indeterminado marcado pelo artigo indefinido. Aliás, ao adotar o artigo definido para um substantivo que, geralmente no discurso cotidiano, ou enquanto palavra prática, é sentenciado pelo sentido impreciso (produzindo uma certa noção de indiferença), o poeta, ao transfigurá-lo em palavra poética, reveste esse substantivo com um ar de familiaridade, de algo que se reconhece e, portanto, é indubitável, inequívoco. O cisco está em nossa natureza, e fazemos parte dele tanto quanto ele faz parte de nós.

### O Cisco

(Tem vez que a natureza ataca o cisco para o bem.)

Principais elementos do cisco são: gravetos, areia, cabelos, pregos, trapos, ramos secos, asas de mosca, grampos, cuspe de aves, etc.

Há outros componentes do cisco, porém de menos importância.

Depois de completo, o cisco se ajunta, com certa humildade, em beiras de ralos, em raiz de parede, Ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de terreno.

Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase sempre modestos.

O cisco é infenso a fulgurâncias.

Depois de assentado em lugar próprio, o cisco produz material de construção para ninhos de passarinhos.

Ali os pássaros vão buscar raminhos secos, trapos, asas de mosca

Para a feitura de seus ninhos.

O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala a restos.

Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação dos poetas.

Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplação dos restos.

E Barthes completava: Contemplar os restos é narcisismo.

Ai de nós!

Porque Narciso é a pátria dos poetas.

Um dia pode ser que o lírio nascido nos monturos empreste qualidade de beleza ao cisco.

Tudo pode ser.

Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do que a seres humanos.

(Barros, 2010, p. 400 e 401)

Está aqui implicado, uma vez mais, o desconcerto do mundo, em que aquilo que é tão pouco guarda dentro de si o que é visto como de menor importância ainda. Tira-se

sempre mais daquele que menos tem – o que nos leva, novamente, a pensar que o *cisco*, como sentença o desfecho do poema, representa também a maneira como neste mundo a pobreza é naturalizada (e aqui repararemos o caráter sempre individual atribuído à palavra, como que lembrando esse destino individualista que se cumpre nesta sociedade, em que pessoas são tratadas como *sobras*, como *restos*). A propósito, na própria maneira bastante singular de divisão do verso naquela poesia há várias palavras ou expressões que vão ficando em destaque ao constituírem sozinhas um verso, como se ficassem mais ou menos sobrando, como se fossem aqueles excedentes ou restos a se arrastarem no fim do verso anterior e nele, entretanto, não coubessem. Esse efeito de pausa de verso, por assim se dizer, essa perspectiva concretizada de algo que ficou em suspenso ou em suspeição acaba por evidenciar o que é residual. Claro está, a noção de *cisco* faz parte, nesta poética, de uma estratégia em que a intenção social é já integrante indissociável da fatura artística. O *cisco* é aquele que reorganiza a linguagem, em toda a sua dimensão fragmentária, para garantir que se reconheça na autonomia artística, porque também política (na compreensão adorniana), uma consciência social.

Manoel de Barros consegue, assim, reverter uma perspectiva do senso comum em torno da palavra *cisco* ao tornar imprescindível o que seria tendencialmente periférico. O que parece secundário ou mesmo é tido como a parte mais fraca ou mais frágil pode se tornar de grande importância na insurreição da palavra. Neste sentido, recordemos ainda outro verso, desta vez de *Matéria de Poesia*: “Nos versos mais transparentes enfiar pregos sujos, teréns de rua e música, *cisco* de olho, moscas de pensão...” (Barros, 2010, p. 149). Os ditos versos *transparentes*, nos seus domínios fragmentários, nivelam tudo aquilo que são restos, dando visibilidade (com a tal transparência) à igualdade ou equidade que falta entre os homens. O poeta, aqui, em nome da vida, não se mantém alheio à sujidade do mundo nem às nódoas do cotidiano. A transfiguração poética da realidade é acompanhada por uma libertação do humano não como uma fuga dos momentos angustiantes da existência, mas como um movimento em direção ao lado mais enviesado da vida, mais tortuoso e menos cômodo. Dos restos é que a vida é gerada, como dá conta o próprio poema “O Cisco”. Se bem repararmos, por exemplo, os “ramos secos”, do início da composição, em que o *cisco* é ainda visto na sua condição de inabilidade, passam a ser “raminhos secos” quando o *cisco* renasce na feitura dos ninhos. O uso do grau diminutivo atribui um certo tom de ternura, num momento decisivo do poema, em que o *cisco*, até então visto como improficuo, se torna fonte de vida.

O cisco brota daquilo que o poeta explora enquanto “universo do chão”, muito mais próximo ao mundo sensorial e perceptivo infantil, do qual nos afastamos à medida que crescemos: “Uma coisa que o homem descobre de tanto / seu encosto no chão é o êxtase do nada.” (Barros, 2010, p. 291), e nestes versos o “êxtase do nada” pode ser visto em alusão à própria ideia de “cisco”. Esse *nada*, afinal, pode ser o “monturo” no qual é possível reconhecer “qualidade de beleza”, e o cisco, assim, adverte que a única realidade é a própria linguagem e o esfacelamento da categoria do real, sobrando apenas resquícios dele. Aqui, as palavras condensam em si as múltiplas “virtualidades significativas” (cf. Rosa, 1986: 45), atendendo à lição mallarmeana de que “é a própria ausência do objeto que se pretende dar”. A nova apreensão estética trazida pela poesia moderna, como se sabe, preteriu a noção de significação que se esgotava na visão unilateral ou na perspectiva monocular pela infinita potencialidade da linguagem, ou uma potencialidade ilimitada de significações, pautada por uma “pura liberdade criadora” (*ibid.*), de modo que o conteúdo do poema deixou de depender do assunto ou argumento que o estruturava. Aliás, a arte moderna “nasceu de um movimento íntimo de reacção contra a hegemonia dos falsos valores que pretendem reger o mundo e que, de facto, ainda o comprimem e o sufocam” (*idem*: 47).

É na entorse desse mundo repleto de injustiças e monstruosidades, afinal, que Manoel de Barros exerce com precisão a sua violência de linguagem, ficando sempre, portanto, como vimos, ao lado dos mais fracos, daqueles tão frágeis (e potencialmente resistentes) quanto um cisco: “De muita dessa compaixão é feita a poesia de nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade, banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência” (Barros, s/d, p. 331), afirma numa entrevista. Talvez não seja desmedido dizermos que o poeta reifica o mundo para humanizá-lo. No poema “Retrato do artista quando coisa”, que integra o livro homônimo, vai dizer:

Palavras têm que adoecer de mim para que se  
tornem mais saudáveis.  
Vou sendo incorporado pelas formas pelos  
cheiros pelo som pelas cores.  
Deambulo aos esgarços.  
Vou deixando pedaços de mim no cisco.  
O cisco tem agora para mim uma importância  
de Catedral.

(Barros, 2010, p. 360)

Observemos que o emprego do advérbio “quando”, no título do poema – mais do que se fosse utilizado “enquanto”, por exemplo –, limita temporalmente a ação, transmitindo uma ideia de transmutabilidade que a própria noção de cisco carrega. É o cisco que guarda, como um templo, o corpo do poeta, a possibilidade do próprio poeta continuar vivo em outras coisas do mundo, de nelas se instaurar e se encontrar com o sagrado, com a natureza e todo o seu movimento cíclico. Aqui, os elementos naturais estão conjugados à natureza humana, numa integração que os conduz ao mesmo *pó* necessário para a regeneração e restauração da vida – e a “Catedral” nos leva a *Gêneses*: “do pó vieste, ao pó regressarás”. O leitor é, assim, chamado a participar desse ato de comunhão, de modo que cria, experimenta, deforma, reinventa, tal como o poeta.

Na poesia de Manoel de Barros, com todo o seu poder sugestivo, o recurso sinestésico e a plasticidade literária – em se tratando de mecanismos poéticos mais preocupados em combinar do que em selecionar ou determinar – aguçam a imaginação do leitor, que a todo tempo é convidado a optar pelo sentido do texto, na medida em que este não apresenta referências estáveis. Neste projeto estético, o desencadeamento de significantes resulta num texto concentrado, mas que dilata a leitura. Assim, o efeito artístico pretendido é resultado da capacidade do autor de sugerir no espírito do leitor certo poder associativo, acentuando a eficácia textual ao considerar que o texto está sempre aberto a um plural ilimitado. Esse manancial plurissignificativo, não obstante, está vinculado a uma propensão à surpresa que é conseguida pela independência da palavra poética em relação à palavra prática, e impede a conclusão fechada do poema, gerando ambiguidade, que mais do que a expressão figurativa ou a aguda percepção de analogias, implica a consciência da relatividade das coisas e da multiplicidade dos pontos de vista.

Tal capacidade associativa permite descobrir relações de semelhança em matérias aparentemente irrelacionáveis e forçar ideias de naturezas bastante distintas a coexistirem, violentando assim a linguagem para observar determinados aspectos no confronto entre “as coisas do mundo”. Nesta tática de aproximar palavras aparentemente inconciliáveis ou de combiná-las de forma inesperada, tirando-as de seu sentido habitual, destaca-se “o olho anômalo do poeta”, com a sua capacidade de investigar paisagens atento ao pormenor, dando valência ao minúsculo, ao ínfimo. O poeta enxerga as paisagens não só nos seus limites microscópicos, mas microcósmicos também, nos seus pequenos mundos cosmogônicos de funcionamento. O seu olhar, que então persegue as coisas mais sutis e também as mais desconsideradas, em muito se

aproxima do olhar fraterno de São Francisco de Assis, para quem a qualidade do “ser fraterno” depende da qualidade do olhar. Segundo São Francisco, amar ao próximo é, antes de mais, desfamiliarizar as maneiras como esse “próximo” é muitas vezes ignorado. A poesia de Manoel de Barros, precisamente, ao expor o que é ignorado, consente que, se a espiritualidade franciscana é a espiritualidade do olhar, a espiritualidade do olhar não poderia deixar de ser franciscana.

Em *Arranjos para Assobio*, no início da parte intitulada “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”, assistimos ao arrebatamento espiritual do poeta diante da grandeza do cisco – daquele que também está em São FranCISCO:

*Cisco, s.m.*  
 Pessoa esbarrada em raiz de parede  
 Qualquer indivíduo adequado a lata  
 Quem ouve zoadas de brenha. Chama-se de  
 O CISCO DE DEUS a São Francisco de Assis  
 Diz-se também de homem numa sarjeta

(Barros, 2010, p. 181)

## 2.

É precisamente este poema que o ilustrador Pedro Lucena diz ter sido decisivo na escolha do título *Cisco* para uma série notável de treze ilustrações<sup>1</sup>, que compuseram a exposição de título homônimo que circulou por Portugal e pelo Brasil, entre 2011 e 2012, respectivamente. “O cisco reflete a modernidade, o urbano de meu trabalho que encontra os ciscos do chão da Ilha do ferro e os ciscos de Manoel de Barros”, afirma o artista, nascido em Maceió, em 1977. E ainda pondera: “O cisco também tem a ver com o São Francisco<sup>2</sup>, que é o nome do rio próximo ao povoado. O cisco remete ao micro, a esse universo do chão de onde os artesãos da Ilha do ferro recolhem a madeira para

<sup>1</sup> Todas as ilustrações aparecem sem título e variam entre as dimensões 170 x 70 cm, 93 x 70 cm e 55 x 70 cm. São feitas sobre papel e a técnica compreende o uso de tinta da China, acrílica, aquarela, tinta metálica dourada e lápis de cor.

<sup>2</sup> O rio São Francisco – cujo nome homenageia o santo, considerado protetor das humildes comunidades banhadas pelo rio – é um dos mais importantes do Brasil, percorrendo mais de 2800 km e atravessando cinco estados brasileiros (Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Sergipe). É a principal fonte de energia elétrica e de irrigação da região Nordeste, além de possuir um papel bastante significativo na formação da identidade regional e de culturas locais, fazendo parte do imaginário das populações que dependem daquelas águas para sobreviver.



moldar seus universos, suas impressões do mundo<sup>3</sup>”. A sùmula dessas reflexões o artista apresenta no *release* da sua exposiçãõ:

A palavra cisco, por definiçãõ, remete ao micro, à poeira ou à farpa que entra no olho ou na pele e faz doer. Mas Cisco também é o pedaço de árvore catado na mata e transformado pelos artesãos da Ilha do Ferro. Nesses pedaços eles moldam seus universos pessoais, suas impressões do mundo, suas incertezas e mais fortes verdades. O cisco é o resto reaproveitado, é a matéria morta que retorna à vida, é o pedaço desprendido de um todo. Vem significar algo diferente que só tem sentindo através do olho humano que enxerga muito mais que um simples tronco, um mero galho ou uma raiz desprendida que já não mais liga nada a coisa alguma.

Apesar dos mais de 2700 km que separam a Ilha do Ferro, em Alagoas, estado no qual nasceu o ilustrador, de Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul, onde Manoel de Barros viveu desde a adolescência e foi criador de gado por muitas décadas, o movimento de criação que marca a artesanã de traço e a artesanã poética naqueles dois artistas nos leva a espaços inventados a partir das observações minuciosas dos flagrantes da vida. Em ambos os universos emergem as pequenas terras, com os seus costumes provincianos, suas tradições populares e folclóricas, seu sincretismo religioso. Gente que ainda sobrevive da grande destreza manual, quer pelas exigências que as atividades rurais suscitam, quer pela necessidade de confeccionar aquilo de que precisam, chegando até ao artesanato.

Na Ilha do Ferro, habitada por pouco mais de duzentas famílias e localizada num dos mais importantes rios do Brasil, artesãos como o Seu Fernando, Mestre Zé e Aberaldo Santos ficaram nacionalmente conhecidos pelo trabalho escultural de móveis (especialmente cadeiras), carrancas e bonecos (dentre os quais, as conhecidas “corcundas”), instrumentos musicais, imagens sagradas – todos esculpidos em tocos de madeira caídos das árvores, num trabalho bastante singular de aproveitamento das formas contingenciadas pela natureza, que é o mesmo que dizer da capacidade de continuar a moldar o que já vinha sendo moldado pela natureza. Também nas aldeias do Pantanal – região na qual viveu aquele que dizia: “Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens” (Barros, 2008) – os objetos são muito mais do que utensílios, fazem parte de uma maneira de estar no mundo, de uma forma de vida e de

---

<sup>3</sup> Estes excertos foram extraídos de um *e-mail* que Pedro Lucena me enviou, no início de 2011. Na altura, organizávamos então a exposiçãõ *Cisco*, que viria a ocorrer naquele mesmo ano, na cidade do Porto, em Portugal.

aprendizagem, naqueles recônditos lugares, tão dependentes das vicissitudes da natureza.

Como podemos notar, tanto na obra de Manoel de Barros quanto na de Pedro Lucena a cuidadosa estetização da vida passa por um primitivismo artístico potencialmente crítico. O *pensamento visual* é explorado como experiência, muitas vezes sinestésica, a partir de jogos de sentido que garantem a absoluta autonomia da linguagem. É por isso mesmo, aliás, que o trabalho do artista alagoano não convoca, nesse movimento interartístico, o sentido convencional da ilustração enquanto imagem utilizada para explicar, elucidar ou mesmo interpretar o texto escrito. A ilustração, neste caso, não acompanha a poesia, mas a partir dela desenvolve uma relação de semiose intertextual, partilhando determinados núcleos simbólicos e certos planos sintagmáticos de criação.

A série *Cisco*, portanto, mais do que *desenhos*, apresenta-se como um conjunto de *ilustrações* por manter uma interação sincrônica com a palavra e potenciar uma dimensão narrativa entre as suas obras constituintes, o que implica uma perspectiva constitutiva de múltiplas relações dialógicas. De modo que o que existe, nestas esferas, não é uma reiteração especular do texto escrito, mas uma interação intersemiótica, que pressupõe o intercâmbio discursivo (partindo do dialogismo ativo de Bakhtin) ou a tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam as várias dimensões e modalidades dos códigos visual e verbal (cf. Aguiar e Silva, 2009, p. 625). Quer dizer, não se trata de uma reconstrução interpretativa do texto literário, e mais do que a noção de Roman Jakobson de “tradução intersemiótica ou transmutação”, que prevê a interpretação dos signos verbais por meio de signos de sistemas sígnicos não-verbais, podemos pensar em “intertextualidades interartes”, segundo propõe Claus Clüver (1997, p. 53), aludindo

a textos (em qualquer sistema sígnico) que [...] oferecem uma representação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sígnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas (Clüver, 1997, p. 43).

Dessa forma, considerando processos dinâmicos de produção e de recepção, passamos a reconhecer a importância do “ler como” (“*reading as*”) de que nos fala Clüver (*idem*, p. 41), procurando compreender “o papel do leitor no processo de estabelecer o *status* e o sentido dos textos” e “a importância das intertextualidades no

processo de leitura” (*ibid.*). Entendemos, assim, que as ilustrações de Pedro Lucena não buscam sínteses acabadas para a poesia de Manoel de Barros. A coerência ou a convergência de significados dá lugar à colaboração entre os diversos discursos na ordem do verbal e do visual. O ilustrador vem a ser, portanto, um leitor privilegiado que *co-labora* (no sentido de *laborar com* ou *a partir de*) para expandir as possibilidades de leitura do texto escrito ou do universo da escrita.



Fig 2. *Sem título*. Tinta da China, acrílica e lápis de cor sobre papel. 55 x 70 cm. 2011.



Fig 3. *Sem título*. Tinta da China e lápis de cor sobre papel. 55 x 70 cm. 2011.

As percepções sensoriais e as construções imagéticas nos levam a compreender que, em ambos os trabalhos, o *ser* pertence à dimensão das coisas, e das coisas factíveis na vida humana em comunidade. O exercício daqueles dois artistas, com efeito, pressupõe moldar a forma das coisas, esse *rerum formae* que a imaginação transforma, distorce, separa, compõe – tal como aqueles “fazedores” de objetos de madeira. As personagens da série *Cisco* – que muitas vezes expressam, ao mesmo tempo, dimensões do enigmático, do sofrimento e do enternecimento – lembram os bonecos “corcundas” esculpidos com restos de madeira na Ilha do Ferro. Não nos esqueçamos aqui, aliás, da própria dimensão de mistério que marca a simbologia relacionada ao corcunda: da imagem baseada na velhice e na sabedoria anciã àquela que sugere uma certa monstruosidade, associada à ideia de que o corcunda teria sido assinalado pela natureza por ser dotado de forças malignas. Esse interesse pela deformação, pelo anômalo, tão

presente no imaginário popular, também está bastante enviesado, como vimos, na poesia de Manoel de Barros, e tanto ela quanto o universo criado por Pedro Lucena são forjados numa atmosfera mergulhada na espiritualidade e no encantamento, com a fé inexorável do homem sertanejo ou pantaneiro, e na paixão pelo desconhecido.

Daí a importância de um certo fundo mitológico que envolve a imaginação naquelas obras, reproduzindo no espírito sensações que organizam as imagens consentidas pela fantasia, voltadas para uma natureza primitiva que, no entanto, é atualizada por meio dos recursos expressivos de linguagem. Tanto é que a poesia de Manoel de Barros e a série *Cisco* evocam linguagens nas quais pressupomos uma metaforização *negada* pela metonimização, em que a metonímia se torna aquilo que Greimas e Courtés (s/d, p. 280), no *Dicionário de Semiótica*, chamam de “metáfora desviante”.

Lévi-Strauss não pôde deixar de assinalar que, no *pensamento mítico*, “toda metáfora acaba em metonímia” e que toda metonímia é de natureza metafórica. Sua observação pode ser observada facilmente se se considera o fato de que, nessas duas figuras de retórica, se produz, com efeito, um fenômeno de substituição sobre um fundo de equivalência semântica (Greimas e Courtés, s/d, p. 280; *italico meu*).

Ou seja, aquelas duas linguagens parecem realçar jogos entre planos metonímicos que contribuem para criar uma visão fragmentada da realidade de que partem, pois como bem sabemos a metonímia nos permite penetrar no universo imaginário do artista a partir da própria forma como ele se relaciona com o universo movente na categoria do real – basta lembrarmos, por exemplo, que o rio São Francisco é trabalhado nas ilustrações de Pedro Lucena com texturas que são apresentadas em forma de fluxos, num artista que olha para árvores como rios, que faz de galhos, afluentes. Assim, observamos que tal recurso possui notável efeito pictórico e também elíptico, na medida em que, possibilitando deslocamentos de referência entre dois termos associados para ampliar o âmbito de significação em que se movem, não se trata de uma relação inteiramente nova, pois possui os seus objetos já relacionados na realidade extralinguística, o que leva a estimular a interpretação de quem vê a obra. A nossa hipótese de leitura, em suma, é a de que existe nesses deslocamentos metonímicos, que valorizam a função poética da linguagem, um dos principais pontos de encontro entre aquelas duas obras.



Fig 4. *Sem título*. Tinta da China e tinta metálica dourada sobre papel. 70 x 92 cm. 2011.

Como bem sabemos, a imagem metonímica, diferentemente da imagem metafórica, não implica um processo de abstração e exerce um desvio mais sutil, que não funciona na base do choque ou do sentido estranho à isotopia em que se insere. A metonímia promove “um tipo de *solidariedade*” (cf. Pinto, s/d) que se estabelece na linguagem entre a relação referencial e o sintagma, no eixo combinatório. “Assim, a relação metonímica é uma relação entre objetos, vale dizer, entre realidades extralingüísticas, e tem por base uma relação existente com o referente real, no mundo exterior, independentemente das estruturas lingüísticas que podem servir para expressá-la” (*ibid.*). O que muito nos diz, afinal, em se tratando de dois artistas que, bastante sensíveis às esferas do real, e a tudo o que está vetado no mundo dos homens, também se mostram atentos a um possível mundo de solidariedade na natureza. Tudo o que parece insignificante cumpre um propósito, afinal, naquela ecologia, como o próprio cisco, que na sua “humildade” ajuda na revitalização da vida.

Na série *Cisco*, o tamanho das ilustrações (com dimensões maiores do que aquelas mais frequentemente encontradas nesse tipo de trabalho) pode mesmo ser visto como uma potenciação da grandiosidade que se encontra no cisco: ora, cada um daqueles

quadros sobrevive do pequeno ponto, do pequeno traço, de uma bem conseguida dinâmica que explora o preenchimento e o vazio. Tal como na poesia de Manoel de Barros, o cisco seria, assim, a noção que articula as deslocções metonímicas, e com ele ganham força a multiplicidade de ritmos e as especificidades do movimento ilustrado. Pouco a pouco a imagem vai sendo construída, evocando relações polivalentes que vão desde a parte e o todo, a matéria e o objeto, o continente e o conteúdo ao abstrato e o concreto, o signo e a coisa que ele significa, o tempo ou o lugar e os seres que se acham neles. Aqui, também se nota a dimensão do cisco atrelada ao sedimento, o que de maneira bastante curiosa remete à observação do tempo na natureza, com todas as suas condições de espera, os seus ciclos de amadurecimento, as suas temperanças. O que é bastante notável, por exemplo, na ilustração que apresentamos no início deste ensaio, em que quatro “corcundas” – caracterizadas por texturas que aludem a elementos da natureza e com rostos nos quais as rugas são evidenciadas – parecem tecer (o gesto, pois, é apenas sugestivo) uma linha de folhas, como que fiando o próprio tempo, dilatando a sua passagem ao delatá-la.

Assim, poderíamos olhar as ilustrações de Pedro Lucena e perfeitamente nos lembrarmos de um verso de Manoel de Barros como: “Eu vi um êxtase no cisco!” (Barros, 2010, p. 285). Estes dois artistas descobrem nas coisas negligenciadas, tidas como pequenas e insignificantes, a entalpia necessária à vida – e o fazem fixando determinados elementos por saberem que eles são sempre já outros. A irreversibilidade da vida se prolonga, curiosamente, nos pontos de sutura entre as suas mais diversas fases de transformação: na retidão do olhar, talvez a vida se torne menos inabitável, ou mais resistente. Para ver melhor, o cisco basta.

### Referências Bibliográficas

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Almedina, 2009.

Barros, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo, Leya, 2010.

\_\_\_\_\_. *Gramática Expositiva do Chão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, s/d.

\_\_\_\_\_. “Manoel de Barros: Três momentos com um gênio [entrevista concedida a Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues]”. *Caros Amigos*, n. 117, 2008. Disponível em linha: <<http://www.carosamigos.com.br/index.php/grandes-entrevistas/2675-manoel-de-barros>>.

Belo, Ruy. *Na Senda da Poesia*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.

Clüver, Claus. “Estudos Interartes: Conceitos, termos, objetivos”, *Literatura e Sociedade*, n.º 2, 1997, pp. 37-53.

Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph. *Dicionário de Semiótica*, tradução de Alceu Dias Lima *et al.*, São Paulo, Editora Cultrix, s/d.

Pinto, Sílvia Regina. “Metonímia”. In Ceia, Carlos: *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em linha: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/7053/metonimia/>>.

Rosa, António Ramos. *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa, Ulmeiro, 1986.

Vico, Giambattista. *La Scienza Nuova*. Milão, Rizzoli, 1959.

## **Bio**

Conclui o doutoramento no curso de Estudos Avançados em Materialidades da Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a tese «*Ruy Belo e o modernismo brasileiro. Poesia, espólio*», com auxílio de bolsa Capes. Na mesma instituição, é membro do Centro de Literatura Portuguesa e integra a comissão editorial da *Revista MatLit*. Foi professora visitante na Universidade de Salamanca. Tem publicado artigos e ensaios em diversas revistas especializadas internacionais e se dedicado sobretudo à literatura comparada, no âmbito dos estudos portugueses e brasileiros.

mana\_aires@hotmail.com