



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**THIAGO CYLES DA SILVA**

**MANOEL DE BARROS E MARCEL DUCHAMP:**

***READY-MADES, MATÉRIA DE POESIA.***

---

Campo Grande/MS  
2014

**THIAGO CYLES DA SILVA**

**Marcel Duchamp e Manoel de Barros: *ready-mades*, matéria de poesia.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Historiografia Literária

Orientador: Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues

Campo Grande/MS  
2014

## **THIAGO CYLES DA SILVA**

**Marcel Duchamp e Manoel de Barros: *ready-mades*, matéria de poesia.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Historiografia Literária

### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do  
Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira  
Universidade Estadual de Mato Grosso do  
Sul/UEMS

---

Dr. Paulo Custódio de Oliveira  
Universidade Estadual de Mato Grosso do  
Sul/UFMS

---

Suplente  
Dr. Fábio Dobashi Furuzato  
Universidade Estadual de Mato Grosso do  
Sul/UEMS

---

Campo Grande/MS, 07 de julho de 2014.

Silva, Thiago Cyles da.  
Marcel Duchamp e Manoel de Barros: matéria de poesia. Thiago Cyles da Silva. Campo Grande, MS:UEMS, 2014.  
70p.; 30cm

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2014.  
Orientador: Prof. Dr. Lucilo Antônio Rodrigues.

1. Literatura Brasileira. 2. Historiografia. 3. Poesia. I. Título.

Este trabalho é dedicado à Mulher da minha vida: Kelli Cristina de Oliveira Cyles, que chegou ao meu destino com único intuito de me amar e fazer feliz.

### **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, Jesus e o Espírito Santo que estiveram comigo em toda a trajetória deste trabalho inspirando os meus caminhos.

À minha amada esposa Kelli Cristina de Oliveira Cyles que esteve presente em todos os momentos, suportou e compreendeu todas as minhas ausências para que este trabalho pudesse ser concluído.

Aos meus eternos líderes espirituais Edgar Pereira e Priscila Lacerda por todas as orações sobre mim que estiveram sempre me dando força para continuar.

E presto carinhosamente a minha homenagem ao meu orientador Lucilo Antonio Rodrigues por toda a paciência de Jó que teve comigo neste trabalho, dando-me todos os direcionamentos e lapidando todas as minhas imperfeições para que chegássemos a um resultado satisfatório.

Agradeço de modo geral todos os amigos e familiares que direta ou indiretamente estiveram torcendo por em todo este processo.



**RESUMO:** A ideia de *ready-made* que consiste em que qualquer objeto pode vir a se tornar uma obra quando descontextualizado da sua função original permeou boa parte da produção artística de Marcel Duchamp. O tom provocativo e inventivo lhe rendeu críticas, repúdios e adeptos. Décadas mais tarde Manoel de Barros faz uso do mesmo efeito artístico para criar poesia que sagram objetos inúteis como imprescindíveis para o jogo poético que tem como intuito valorizar tudo aquilo que ela despreza.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte.Poesia.*Ready-made*

Lúdico. Poesia. Manoel de Barros. Marcel Duchamp

**ABSTRACT:** The idea of ready-made which is that any object can be turned into a work when decontextualized from their original function has permeated much of the artistic production of Marcel Duchamp. The provocative and inventive tone earned him criticism, disclaimers and supporters. Decades later Manoel de Barros makes use of the same artistic effect to create poetry that sagram as useless objects indispensable to the poetic game that has the intention to appreciate everything she despises.

**KEYWORDS:**

Arte. Poetry. *Ready-made*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. <i>Nu descendo a escada N. 2.</i> .....	06
Figura 2. <i>Caixa-valise, múltiplo-instalação com 300 exemplares (caixas verdes), contendo 69 itens.</i> .....	36
Figura 3 <i>L.H.O.O.Q. Barbeada.</i> .....	40
Figura 4. <i>“Gravanha”</i> .....	42
Figura 5. <i>Comb ou Peigne.</i> .....	43
Figura 6. <i>Peigne de Venus</i> .....	43
Figura 7- <i>Roda de Bicicleta.</i> .....	44
Figura 8- <i>Porta-garrafas.</i> .....	45
Figura 9. <i>Folha de Parreira Fêmea.</i> .....	49
Figura 10. <i>Objeto dardo.</i> .....	49
Figura 11. <i>Cunha da Castidade.</i> .....	50
Figura 12. <i>Fontaine.</i> .....	53
Figura 13. Duchamp em uma exposição de sua obra no <i>Pasadena Museum of Art, Los Angeles, 1963.</i> .....	55
Figura 14. Páginas do livro <i>Exercícios de ser criança.</i> .....	56
Figura 15. <i>Um par de botas, de Van Gogh.</i> .....	57
Figura 16. <i>Diamond dust shoes.</i> .....	59

## SUMÁRIO

<b>1 ALGUNS ASPECTOS DA OBRA DE MANOEL DE BARROS</b>	
1.1 O ilógico e o erótico e a ressignificação poética em Manoel de Barros.....	08
1.1.2 Ilogismos, inutensílios e revelação epifânica.....	08
1.1.3 O pantanal e a ressignificação da palavra.....	12
1.1.4 O erotismo em ruínas.....	16
<b>2 MARCEL DUCHAMPE OS <i>READY MADE</i></b> .....	21
2.1 Sobre o <i>ready-made</i> .....	25
<b>3 A POESIA <i>READY-MADE</i> EM OSWALD DE ANDRADE</b> .....	28
<b>4 OS <i>READY-MADES</i> EM MANOEL DE BARROS E MARCEL DUCHAMP</b> 32	
4.1. O <i>ready-made</i> como procedimento e performance.....	53
4.2 Manoel de Barros e Marcel Duchamp: ontem e hoje.....	57
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	61
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	52

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como finalidade discutir as relações entre a obra plástica de Marcel Duchamp e a poética de Manoel de Barros. O elemento mediador dessa relação será o *ready-made* de Marcel Duchamp. Neste trabalho, sustentamos que grande parte da poesia de Manoel de Barros foi criada com a mesma técnica empregada nos *ready-mades*.

As relações aqui estabelecidas buscam refletir não apenas sobre a forma específica dos *ready-mades*, mas também sobre questões estéticas e polêmicas envolvendo as obras dos dois autores. Assim, por um lado, Marcel Duchamp tem uma trajetória de produções que tem gerado polêmicas e estudos ao longo do século XX. A partir dele, acirra-se bastante a discussão sobre aquilo que deve ou não ser arte, havendo em tais criações de maneira consciente ou não, alguma forma de metalinguagem, ou em outras palavras, a arte discutindo a própria arte.

Por outro lado, Manoel de Barros geograficamente longe do universo duchampiano, trilha um percurso que gera algumas semelhanças e divergências. Barros é também um observador atento do tempo em que vive, do lugar em que habita e do povo do qual faz parte. A poesia barreana é protagonizada pela gente simples que o poeta enxerga, pelos seres ínfimos que ganham importância, pela infinidade de objetos inúteis que são promovidos a artefatos poéticos. Nessa perspectiva, o cotidiano tematizado por Duchamp cruza fronteiras com o de Barros. Ambos demonstram o sujeito atual por meio da arte. Sujeito que é expresso com qualidades e defeitos próprios advindos da sociedade em que vivem. E para a representação de toda essa configuração do sujeito, a linguagem abordada extremamente lúdica, um convite ao jogo de sentidos estabelecido entre artista e espectador ou entre poeta e leitor.

O primeiro capítulo intitulado **Alguns aspectos da poesia de Manoel de Barros**, buscaremos pontuar alguns aspectos na poesia de Manoel de Barros que julgamos relevante para este trabalho. Para tal nos apoiamos em alguns autores, dentre os quais, Fabrício Carpinejar, Marcelo Marinho e coloboradores e Ivan Russef.

O segundo capítulo denominado **Marcel Duchamp e os ready-mades**, objetivamos, primeiramente, mostrar alguns aspectos mais gerais na obra do autor e, em seguida, discorrer mais especificamente sobre os *ready-made*s. Para tal, nos servirmos de alguns textos de autores que já trataram do assunto como como Pierre Cabanne

(Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido) Janis Mink (Duchamp), Rosalind E. Kraus (Caminhos da Escultura moderna), entre outros.

No terceiro capítulo, intitulado **A poesia *ready-made* em Oswald de Andrade** buscou-se estabelecer uma relação entre os *ready-mades* e a poesia. Para mostrar que essa relação é pertinente, valemo-nos do texto Marco Zero de Andrade, de Décio Pignatari que analisa a poesia de Oswald de Andrade.

No quarto capítulo intitulado *Os ready-mades* em Manoel de Barros e Marcel Duchamp foi dedicado à análise comparativa entre a poesia de Manoel de Barros e algumas obras de Marcel Duchamp, visando os elementos convergentes e divergentes.

## 1 ALGUNS ASPECTOS DA POESIA DE MANOEL DE BARROS:

A obra poética de Manoel de Barros é norte de pesquisas para os mais diversos temas. É possível verificar como o poeta ousa transformar os seres e elementos mais simples numa condição que lhes garante uma superioridade às vezes quase sagrada que só pode ser adquirida num ágil manejo com a linguagem.

A construção poética de Barros parece surgir como que uma brincadeira, em que não há muito espaço e tempo para a racionalidade lógica, uma vez que todas as palavras parecem advir como que de uma eterna criança.

Esse mesmo ser infantil que percorre toda a obra poética de Barros faz com que as palavras sejam até mesmo capazes de ganhar alguma sensualidade não só na sonoridade, como também nos significados.

### 1.1 Ilogismos, inutensílios e revelação epifânica

Num primeiro contato com a poesia de Manoel de Barros, o leitor encontrará palavras e frases, a princípio, incomuns. Fabio Mazzioti e Marcelo Marinho (2002, p. 78), analisando Manoel de Barros, afirmam que “(...) o abandono da lógica é essencial para que se penetre em seu universo literário”. A compreensão e análise de poesia são recusadas. Barros (1990, p. 318) declara: “Sofro medo de análise. Ela enfraquece a escuridão das fontes; seus arcanos”. Surge um exercício de metapoesia, a poesia explicada na própria poesia:

— Difícil de entender, me dizem, é sua poesia;  
o senhor concorda?  
— Para entender nós temos dois caminhos: o da  
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e  
o da inteligência que é o entendimento do  
espírito.  
Eu escrevo com o corpo  
Poesia não é para compreender mas para  
Incorporar  
Entender é parede: procure ser uma árvore.  
(GEC, p. 212)

Goiandira de F. Ortiz de Camargo (2003, p.109) afirma que Barros “Constrói uma teoria poética dentro da própria poesia”. E nesse poema, é possível entender um

pouco de como se manifesta o processo poético barreano. Não há a tentativa de estabelecer qualquer relação com a lógica. Há a preferência de escrever “com o corpo”, no que se poder notar a intensidade, a vitalidade como que se desenvolve a barreana forma de escrever. O último verso diz que “Entender é parede: procure ser árvore”. As paredes não possuem vida, são imóveis, buscar entendimento significa ser como elas. A sugestão é “ser uma árvore”. As árvores sim possuem vida, multiplicando a vida, florescem, renovam sem a necessidade do pensamento. A poesia deve fazer o mesmo com as palavras, renová-las, ainda que para tanto a lógica possa não ser o caminho mais adequado. Na obra de Manoel de Barros, construções ilógicas são uma constância.

Apesar do manifesto na camada semântica do poema, o efeito operado na forma revela, ao contrário, um procedimento, ou seja, um saber-fazer que remete à racionalidade como veremos mais adiante.

Germignani Ramires e Ivan Russef (2008, p. 138) ponderam que em Manoel de Barros, “nota-se uma grande habilidade em manejar um ilogismo demiúrgico, com o qual o poeta busca dizer o indizível, tanger o incognoscível”. Manoel de Barros faz do ilógico um caminho para a poesia. É o que se pode ver também nestes versos:

Que mané agradecer, quero é minha funda  
vou matando passarinhos pela janela do trem.  
de preferência amassa barro  
ver se Deus me castiga mesmo.  
(GEC, p. 38)

Ramires e Marinho (2002, p. 35) observam o não-senso existente nesses versos. Pela lógica, é pouco provável que um menino consiga acertar “passarinhos” com o “trem” em movimento. No entanto, devemos entender essa impossibilidade lógica como a manifestação de uma inteligência ou de uma racionalidade às avessas, que, ao citar um suposto discurso infantil, acaba por mostrar, justamente o quão irracional é atirar pedras em passarinhos.

Na poesia de Manoel de Barros, é comum criar o ilógico a partir de um discurso supostamente infantil. Desse modo cria-se uma atmosfera infantil vinculada a um tipo de imaginação solta e desprovida de qualquer julgamento. Assim a poesia simula a liberdade de criação a partir do lócus do discurso infantil. Dentre os procedimentos utilizados por Barros na criação deste universo infantil está o procedimento de montagem e desmontagem. Neste sentido, Fabrício Carpinejar (2001, p. 18) afirma que Manoel de Barros “Incorpora em sua escritura a mania da criança em montar

brinquedos com restos de outros”. E é o que pode transformar a poesia barreana em ilógica ou inverossímil. O que pertinente na observação de Carpinejar sobre a poesia de Barros é que o processo de montagem e desmontagem utilizado pelas crianças a partir de restos também já foi observado por Walter Benjamin:

Pois as crianças têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na alfaiataria. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. (2012, p. 257)

A partir das observações acima, percebe-se que o ilógico e o lúdico na composição poética de Manoel de Barros é um procedimento consciente, uma vez que o processo de montagem a partir de restos é executado para gerar um determinado efeito; no caso, para simular a imaginação infantil.

Sobre Manoel de Barros, João Borges (1990, p. 333) enfatiza que, “sua poesia é produzida através de tudo o que está a seu redor: lagartixas, caracóis, fendas”. Vê-se assim, que os versos de Manoel de Barros partem da observação de um ambiente caótico, habitado por diversos seres. Essa mesma noção de desordem se encontra nos poemas. Se “lagartixas, caracóis, fendas” podem habitar a mesma parede, também podem estar presentes no mesmo poema. Nisso consiste o ilogismo barreano, surge uma espécie de seleção de seres que nunca conviveram diretamente, mas que no poema parecem viver em harmonia. Ricardo Alexandre Rodrigues (2006, p. 20) observando a poesia de Manoel de Barros, sugere que o ilogismo presente na obra do poeta é representado por “percepções sinestésicas”. Barros escolhe objetos do cotidiano e nos poemas é demonstrado um apreço por eles. O poeta finge recusar a racionalidade, mescla sensações, usa de todos os sentidos humanos para tentar mostrar o que cada objeto representa.

É o que se pode ver em *O livro das ignorâncias*, cujos versos foram selecionados por Ricardo Alexandre Rodrigues (2006, p. 20). Em “A chuva deformou a cor das horas. (p. 45)” e “Escuto a cor dos peixes. (p. 53)”, nota-se que, aparentemente, não há qualquer preocupação com a lógica. Há uma espécie de convite ao leitor para que penetre num ambiente que só existe na imaginação. Isso é possível pelas construções ilógicas: “cor das horas”, “cor dos peixes”. Olfato, visão, cada um desses sentidos traduz uma mesma sensação. Criações assim são frequentes nos poemas barreanos.

Ricardo Alexandre Rodrigues (2006, p. 21) conclui que “É pelo fluxo do despropósito e do inesperado que segue essa poesia”.

Dessa forma, Manoel de Barros recria também a linguagem, pois aquilo que até então era tido como ilógico se torna poético. A palavra deixa de ter o seu significado original, é como se fosse reciclada. Acerca disso, o próprio Manoel de Barros (1990, p. 308) argumenta ser esta a sua missão na poesia: “Pegar certas palavras já muito usadas, como as velhas prostitutas e arrumá-las de forma que adquiram nova virgindade”. Nesse contexto, as palavras ganham novos significados. Todos os seres e objetos que são desprezados por grande parte da sociedade ganham importância.

Em Manoel de Barros, o chão é a matéria de poesia. Muitas vezes é ao chão que a sociedade destina aquilo que não quer mais. E dificilmente as pessoas têm os olhos voltados para o chão. E para a poesia barreana, aquilo que é descartado está repleto de valores. Surgem os inutensílios, tudo aquilo que é considerado inútil é reverenciado. É o que se pode concluir por meio das palavras de Fabrício Carpinejar (2001, p. 8) “(...) o material tematizado é o entulho, o traste, a sobra, a ordem do seu chão é criar novos objetos a partir dos abandonados”. Sendo assim, na poesia barreana é o chão que faz com que a palavra se crie e se transforme. E a poesia de Manoel de Barros vai além do aspecto físico do objeto e busca encontrar uma essência nas coisas. Barros (1992, p. 315) diz que “Aos poetas é reservado transmitir a essência das coisas”.

Paradoxalmente, na poesia o objeto é útil a partir do momento que passa a ser inútil. A poesia não só elimina a repulsa pela possível aparência asquerosa de determinados objetos, como lhes dá uma finalidade.

Um chevrolé gosmento  
Coleção de besouros abstêmios  
(MP, GEC, p.179 )

Nesses versos, Fabrício Carpinejar (2001, p. 17) observa que objetos ou seres que simplesmente seriam deixados de lado, não só são reverenciados dentro do poema, como se relacionam, se completam. É o caso do carro e insetos. E os “besouros abstêmios” não só ganham importância, como também qualidades humanas. Numa construção oximórica, os “besouros” se tornam “abstêmios”, como se fosse possível aos insetos optarem por beber ou não.

Para Fabrício Carpinejar (2001, p. 17), o poema sugere que esses seres rejeitados têm sentimentos, escolhas e até espírito. Afirma que, para o poeta, “Não lhe interessa a

vida útil objeto, mas a vida espiritual que inicia no fim prático, no momento em que é descuidado e abandonado”. Na poesia barreana, não é só a forma corroída do objeto que é interessante. Na forma física do inútil há uma espécie de manifestação divina, que faz com o objeto seja exaltado na poesia. E ao poeta é permitido sagrar tudo aquilo que para o resto da sociedade é quase invisível.

Manoel de Barros (1992, p. 336) conclui que “Cristo com seu mundo particular poético, leva ao sagrado. O poeta com suas palavras pode sagrar a lesma”. Surge a revelação epifânica. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p. 1722) define epifânia como “manifestação divina nas coisas terrenas”. Manifestação essa, proporcionada pela palavra. O “chevolé gosmento” e os “besouros abstêmios” estão presentes no poema, e dessa forma foram sagrados pelas palavras do poeta. Há a manifestação da “vida espiritual” dos objetos. Tal característica é frequente na obra de Manoel de Barros, na qual o ínfimo é sempre sagrado. Goiandira de F. Ortiz de Camargo (2003, p.107) analisa que na poesia barreana “(...) se houver uma epifânia será a do cisco e a serventia das coisas inservíveis será encontrada no que tem de utilidade desierarquizada”. Esta é a epifânia dos seres: a poesia dá a vida a seres que estavam condenados ao anonimato e ao descaso.

Ricardo Alexandre Rodrigues, observando a poesia barreana, enfatiza que “(...) trata-se de uma literatura entre a escrita e o silêncio. Na medida que escreve silencia; e quando silencia se expressa”. Por isso, ilogismos, inutensílios e revelação epifânica são conceitos que fogem da linguagem comum, porém é justamente do comum que a poesia barreana pretende se afastar. A escrita não é comum, os temas não são comuns. Mesmo nos mais conhecidos lugares, novos seres são descobertos e poetizados.

## **1.2 O pantanal e a resignificação da palavra**

Manoel de Barros é constantemente classificado pelo epíteto de “poeta pantaneiro”. Porém, o próprio autor renega o título. Barros (1992, p. 322) declara: “A expressão poeta pantaneiro parece que me quer folclórico. Parece que não contempla o meu esforço lingüístico”. De fato, é um pouco simplista defini-lo apenas como “pantaneiro”, até porque a poesia de Manoel de Barros não se finda em aspectos regionais, tem caráter universal. É isso que se pode concluir das palavras de Ricardo Alexandre Rodrigues (2006, p. 18): “No texto literário, aquilo que pertence à ordem do particular toca o terreno do universal, semelhante à natureza pantaneira trazida para a

natureza para desconfiar do natural incutido nos homens”. Barros procura mostrar em seus poemas que mesmo seres humanos de lugares distintos não são tão diferentes quanto eles supõem. Há entre os humanos algo de natural, primitivo, que é comum a todos eles.

Manoel de Barros escolhe o Pantanal não para fazer da poesia uma literatura de viagem, mas para falar de um lugar onde a vida pulsa. E a exuberância desse ambiente é propícia ao reino das palavras. Ratifica-se que não se trata de uma literatura regionalista, ou de textos autobiográficos do poeta. De acordo com Rodrigues (2006, p. 18), “As composições de Barros não revelam qualquer intenção de retratar sua terra natal para fazer compilações memoriais”. A poesia de Barros pode ser ambientada em qualquer lugar do mundo. Essa poesia teria os mesmos significados em qualquer lugar que ele vivesse. O próprio Manoel de Barros (1990, p. 329) arremata: “(...) o chão do Pantanal, o meu chão, fui também encontrar em Nova York, em Paris, na Itália, etc.”.

O fazer poético manifesta-se quando é encontrada uma espécie de aconchego num ambiente até então impenetrável. Manoel de Barros cria esse clima fazendo com que humano, animal e vegetal interajam. Berta Waldman (1990, p. 26) analisa que toda essa interação ajuda a falar da constante “mutação das coisas”, ou seja, “a criação do mundo”, como no Livro de Pré-Coisas. Segundo Waldman, para a “mutação” e “a criação do mundo” é fundamental a fusão de terra e água. Pois a primeira é indispensável para o ciclo de vida de todos os seres: nascer, decompor e renascer. Todo esse ciclo é assegurado pela água que é “fonte de vida” e “regeneração”. Manoel de Barros situa seus personagens como se eles rememorassem ou vivessem nesse ambiente primordial. É o que se pode ver neste trecho do Livro de Pré-Coisas.

Era de água e sol primeiro esse recanto. Meninos cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. /.../ de coisas ainda inanimadas. Como no começo dos tempos.  
(LPC. p. 26)

No poema existe uma relação direta com a natureza “meninos cangavam sapos” ou relação sensual como “meninos brincavam de primo com prima”. É desse ambiente, que surgem personagens que apesar de uma existência insignificante, são extremamente necessários à poesia barreana. Resignificar a palavra é também resignificar o mundo. Dar vida a seres desprezados, minúsculos. No Pantanal dos poemas de Barros, isso é perfeitamente possível. Porém, é preciso nomear os seres ainda desconhecidos.

Com a variedade de seres que habitam o Pantanal, o que não falta são seres sem nome. E é a indigência poética que Manoel de Barros recusa. A poesia de Barros vai ao encontro dos menores seres, obviamente que isso não é feito em caráter científico. Lígia Sávio (2004, p. 4) sugere a ideia de que “Manoel de Barros privilegia o conhecimento intuitivo e poético que fazem parte de ‘uma sabedoria da terra’. A natureza traduz a si mesma”. A autora explica esse conceito a partir destes versos.

As 4000 estrias de um olho de mosca no verão irizam. Isto só pode  
Ser visto sem microscópio.  
(GEC, p. 195)

Não se trata de ignorar a ciência, mas sim de falar de uma natureza que só pode ser vista com olhos nus, poéticos. Poesia que pode surgir de seres por vezes considerados asquerosos, como a “mosca”. Lígia Sávio (2004, p. 4) argumenta sobre esta questão que “(...) a vida surge na fermentação dos pântanos onde novas espécies estão sempre gestadas. É a vida que vem da podridão, a ‘química do brejo’, num verdadeiro processo alquímico que ali acontece”. Na poesia barreana, todas as referências a elementos da natureza ou ao Pantanal como um todo não são apenas uma tentativa de traduzir a natureza, beiram o sonho, a inconsciência.

Para Berta Waldman (1990, p. 15), o Pantanal de Barros “(...) ganha dimensões de um mundo primitivo, prenhe de riqueza visual, táctil, olfativa, universo permeável ao sonho, próximo ao aflorar do inconsciente”. E é nesse universo imaginário, que Manoel de Barros constrói um Pantanal que dá espaço a personagens que se mesclam com a natureza como se formassem um só elemento. Alamir Aquino Corrêa (2003, p. 420) demonstra tal ideia nos seguintes versos de Barros:

Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino. Estas coisas me  
mudaram para cisco. Minha independência tem algemas.  
(LI, p. 103)

Na poesia de Barros, a humanidade não é negada, mas há uma predileção em juntá-la à natureza. Acerca disso, Corrêa (2003, p. 42) diz: “Manoel de Barros admite contemplar sua finitude e transmuda-se para inseto, para cisco, para árvore, para rã, para pedra, uma vez que sua essência humana tem algemas”. Os personagens surgem para se relacionar com a natureza, como se fossem também complemento dela.

Berta Waldman observa (1990, p. 19) observa que já no primeiro livro de Manoel de Barros, *Poemas Concebidos Sem Pecado*, “(...) incide sobre a gente simples

que fará carreira por toda a obra”. Já Fabio Mazzioti e Marcelo Marinho (2002, p. 77) citam Cláudio como exemplo dessa “gente simples”. Esse personagem pertence a um mundo primitivo, no qual natureza e humano formam um só elemento:

De tão sós e sujos, Cláudio e esse jacaré se irmanavam.  
(GEC, p. 50)

Nessa mesma perspectiva Berta Waldman (1990, p. 19) cita outro personagem: Mário-pega-sapo, o vivente da draga, que tinha os “bolsos estufados de jias””. Personagens assim são essenciais para a poesia barreana, pois são eles que fazem do poeta um criador. Afinal, Manoel de Barros recria o mundo por meio das palavras. Mazzioti e Marinho (2002, p. 74) asseguram que “Assim como a figura bíblica de Adão, o artista renomeia os seres e todo o cosmos pelo poder da palavra”:

- Nos resíduos das primeiras falas eu cisco meus versos.  
A partir do inanimado é que eu canto.  
(GEC, p. 214)

Nas sagradas escrituras, o Criador constrói Adão, o primeiro homem a habitar o então paraíso. Adão é livre para fazer o quiser. Um processo parecido acontece na poesia barreana, pois Manoel de Barros começa a reconstruir o mundo por meio da palavra, porém esse novo mundo não pode ficar deserto. Então além de reconstruir o universo, Barros cria novos homens para habitar essa criação. Um exemplo desses seres é Cláudio. Outro personagem bastante recorrente é Bernardo, Mazzioti & Marinho (2002, p. 76) o definem dizendo que “Bernardo incorpora em si o resgate do homem adâmico por meio de um processo de recuperação de sua essência natural”. O “adâmico” remete mais uma vez a Adão. Bernardo tem como novo mundo o Pantanal. Mundo que é construído com elementos da natureza e com os destroços da vida urbana:

1. No presente  
Quando de primeiro o homem era só. Bernardo era.  
Veio de longe com a sua pré-história.  
(...)  
De dentro dos seus cabelos, onde guarda seu fumo,  
Seus cacos de vidro, seus espelinhos, nascem  
pregos primaveris!  
(...)  
Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a  
botação de um ovo de jacarua.  
(...)  
Passarinhos do mato, bem-te-vi, João ferreira,  
sentam no ombro desse bandarria para catar

imundícia orvalho, insetos.  
(LPC, pp. 243-244)

Goiandira de F. Ortiz de Camargo (2003, p.111) escolhe esses trechos para melhor explicar o personagem Bernardo. Segundo a estudiosa, personagens como Bernardo “São seres que por viverem no limiar da cidade, colecionam tudo o que não tem valor de uso e está abandonado nas periferias”. É o caso de “cacos de vidro”, “espelinhos”, “pregos”. Juntamente com esses inutensílios, estão imagens da natureza, afinal Bernardo, “Com bichos de escama conversa” e serve de assento para “passarinhos do mato”, “bem-te-vi”, “João ferreira”. Manoel de Barros junta as imagens mais simples da cidade e do Pantanal para reconstruir o universo.

Camargo (2003, p. 106) afirma que na poesia de Manoel de Barros, “Suas imagens figuram um gênese cosmogônico, onde todas as coisas e seres se correspondem numa relação verdadeiramente simbiótica e porosa”. Simbiose e porosidade caracterizam muito bem a poesia barreana. Simbiose é justamente a ideia de espécies diferentes se relacionarem, como “o jacaré que se irmanava com Cláudio” e os “pregos primaverais”. A porosidade é o fazer poético com o qual Manoel de Barros constrói essas imagens ilógicas, oximóricas. E é no Pantanal que se ambienta toda essa poesia. É por meio do Pantanal que a palavra se ressignifica, a palavra passa pela vida e morte. A ruína serve para a poesia. O ressurgir serve para a poesia. Barros declara acerca do Pantanal:

Todos os seres daqui têm fundo eterno  
(LPC, 44)

Manoel de Barros apresenta a região do Pantanal como se fosse nova. Repleta de seres antes nunca vistos, e assim sendo o leitor tem mais uma vez a sensação de que a linguagem está sendo totalmente renovada. A palavra dá vida a tudo que já estava condenado ao anonimato.

### **1.3 O erotismo em ruínas**

Manoel de Barros (1990, p. 309), em uma entrevista, declara: “Estamos em ruínas. A nós poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam dentro dessas ruínas”. As “ruínas” das quais fala o poeta, não têm significado pejorativo, destrutivo, e sim, poético. Outra afirmação de Barros é que o poeta “(...) não é necessariamente um

intelectual, mas um sensual”. Para Barros, é no chão que o poeta deve buscar essa sensualidade, da qual irá surgir a poesia. Barros (1990, p. 334) ratifica: “O erotismo do chão se enraíza na boca. Aproveito do chão assonâncias, ritmos”. É imbuído desse erotismo que o poeta consegue se relacionar com as palavras; vendo nelas formas e sentidos novos com os quais o universo pode ser representado. Por isso um erotismo tão incomum, que poderá ser encontrado nos mais prosaicos elementos da natureza, nas mais banais conversas cotidianas e nas imaginações mais pueris.

O poeta deve se envolver de forma carnal com a natureza. É com o corpo que as palavras barreas começam a aparecer. Lígia Sávio (2004, p. 3) comenta que nos poemas de Barros, “aparecem a todo momento os verbos grudar, pisar, esfregar, como também lambe, escorrer, pingar. As coisas se dão aos seres numa relação boca-a-boca, o poeta ‘escuta a terra com a boca’”. Toda essa sinestesia faz com que os seres frequentemente vistos como asquerosos se tornem lúdicos. Um exemplo desse é a “lesma”, que por várias vezes se torna objeto poético. Mais do que isso, o molusco é inserido em imagens de conotações eróticas:

lesma, s.f.  
Semente molhada de caracol que se arrasta sobre as pedras deixando um  
caminho de gosma escrito com o corpo...  
(...)  
Na ativez do deserto que é a vida de  
uma pedra a lesma escorre...  
Ela fode a pedra.  
(293)

Lígia Sávio (idem) analisa que o erotismo na poesia de Barros pode ser manifestado de duas maneiras: de uma forma mais alusiva, como nas expressões “sementes molhadas” e “caminho da gosma”; ou numa linguagem mais explícita como “Ela fode a pedra”.

Obviamente que tendo a natureza como temática, o poeta não se finda apenas em seres comumente tidos como ascosos. Surgem imagens consideradas mais agradáveis ou mais familiares ao olhar do leitor, como a água, que para Barros (1990, p. 341): “As águas são as fêmeas do chão”. Então surgem mais construções sinestésicas, como neste poema:

Escuto o meu rio  
é uma cobra  
de água andando  
por dentro do meu olho  
(CPUP, p. 16)

Berta Waldman (1990, p. 22) afirma que “Conhecer com os olhos implica em manter uma distância entre o olho que vê e a coisa vista”. A visão nesse caso, não tem a função de definir a “coisa” tal com ela é, mas sim, a visão fornece subsídio para que os demais sentidos construam uma sensação sinestésica, explorando os limites do corpo. Nesses versos, toda essa construção é feita para representar a água, as “fêmeas do chão”. A conotação erótica do poema fica evidente.

O erotismo proposto por Barros também contribui para ressignificar a palavra. Pois há um rompimento com todos os significados anteriores, afinal pela lógica não há qualquer referência erótica perante uma “lesma” ou uma “cobra de água”. Acerca disso, Lígia Sávio (2004, p. 7) pondera: “O poeta é o ser que ousa gozar com as palavras, ousa chegar a este vazio onde são abolidos os significados”. Sendo assim, o poeta não só se relaciona com os elementos da natureza, mas também com as próprias palavras. O poeta está sempre à procura de novos significados para as palavras, e para isso usa todos os sentidos corporais.

Para Thalita Melloto e Marcelo Marinho (2002, p. 22), “A “obscuridade” sugere um certo erotismo, pois é na ausência de luz que os sentidos com exceção da visão são aguçados e podem provocar um prazer de natureza não visual, mas olfativa, auditiva, tátil ou paladar”. Ou seja, as construções poéticas de Manoel de Barros partem do campo da visão, mas esse sentido é limitado, tem uma preocupação maior com a lógica, com a concretude, revela aquilo que realmente existe. Enquanto os demais sentidos; olfato, visão, audição e paladar, têm um poder maior de sugestão, de abstração. Toda essa irrealidade acarreta num erotismo maior ainda, o qual é a base do fazer poético de Barros. Para tal explicação, Melloto e Marinho escolhem estes versos:

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema:  
Há que se dar um gosto incasto aos tempos.  
Haver com eles um relacionamento voluptoso.  
Talvez corrompê-lo até a quimera.  
Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los  
Não existe mais rei nem regências.  
Uma certa liberdade com a luxúria convém.  
(GEC, 1990, p.37))

Marinho & Melloto (2002, p. 22) analisam que, “Nesse poema, vários são os elementos que sugerem uma forte dose de erotismo”. Nesses versos, a presença dos cinco sentidos dá todo o clima erótico. A ausência do “sentido normal das palavras”, só é possível se houver a mistura entre os sentidos. O “gosto incasto” remete ao paladar.

Porém, um paladar impuro, numa relação entre o poeta e a própria palavra. O mesmo “relacionamento voluptoso” do criador e a palavra poética. O universo então passa a ser mostrado sem “rei nem regências” e com uma “certa liberdade e luxúria”. O erotismo presente nesse poema sugere uma nova forma de fazer poético.

Manoel de Barros faz poemas com alusões eróticas também por meio de conversas que aparentemente seriam banais. Barros também procura fazer com que a sonoridade das palavras seja erótica, como está presente neste poema que trata de uma conversa com Guimarães Rosa:

levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no  
meio da Ilha Lingüística.  
(...)  
Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras.  
Veja a palavra bunda, Manoel.  
Ela tem um bonito corpo fônico além do  
Propriamente (...)

Marinho & Melloto (2002, p. 21) analisando esses versos afirmam que “(...) a sonoridade da palavra “bunda” pode sugerir a sensação de rotundidades, de algo que se completa em si mesmo, macio, tépido, aveludado, agradável ao tato”. Mais uma vez está presente a característica sinestésica de Barros. Outro fator sugerido é de que a palavra por si só está envolta em erotismo.

As manifestações eróticas já surgem desde a infância. Quando começam a surgir os desejos, os quais a criança trata com muita pureza, sem nenhum sentimento de culpa, de uma maneira até lúdica. Melloto & Marinho (2002, p. 9) asseguram que “A imaginação erotizada é marca formal do início de uma nova fase da infância, a fase das descobertas, momento em que o erotismo começa a aflorar no ser humano”. O eu lírico infantil de Barros vive no meio do Pantanal descobrindo o mundo e tendo sensações libidinosas com toda a liberdade possível, como neste poema:

Sempre a gente só chegava no fundo do quintal.  
E meu irmão nunca via a namorada dele –  
Que diz que dava febre em seu corpo.

Melloto & Marinho (2002, p. 20) analisam que nesses versos está ilustrado o universo infantil por meio do “quintal”. É o “quintal” o espaço de todas as brincadeiras, de todos os desejos, dos sonhos, enfim um lugar propício à imaginação fluida. E no que tange à sexualidade, é normal que os relacionamentos também possam ser fictícios e

que isso aguça também a curiosidade dos colegas mais próximos. Melloto & Marinho (idem) ratificam que “na infância, a criança descobre ou inventa relacionamentos afetivos de natureza erótica que se manifesta em suas brincadeiras”. O erotismo é algo que sempre poderá acompanhar o ser humano, seja na infância ou na fase adulta. Para que o erotismo aconteça, a imaginação sempre estará presente.

Manoel de Barros é sem dúvida, o poeta que se envolve com as palavras. A ponto de sê-las, senti-las, assediá-las. E para criar tal efeito tem um envolvimento quase carnal com os elementos da natureza. Manoel de Barros declara que “Águas são fêmeas do chão”. Numa construção sinestésica, molesta com os olhos o chão, de onde poetiza os seres mais imperceptíveis ao comum olhar humano. E com o constante movimento das águas, a poesia também ganha movimento numa constante renovação.

## 2 MARCEL DUCHAMPE OS *READY-MADE S*

Para Octávio Paz (1990, p.10) Marcel Duchamp é um “pintor de ideias”. Por meio dessa definição, é possível perceber que se está diante de uma manifestação artística que percorre um caminho diferente dos demais artistas de sua época ao conferir ao pensamento um lugar de prestígio, sobretudo no que diz respeito às artes plásticas.

Com relação à pintura, é preciso destacar que ela não permeia toda a obra de Duchamp, e quando surge parece ter um tom mais provocativo e discursivo. E não se pode entender os tais quadros de Duchamp no sentido clássico da palavra, pois é de fácil percepção que há alguma recusa para o uso das molduras e cavaletes. Mesmo rotular Duchamp dentro de alguma tendência artística pode parecer ousado ou um tanto ingênuo.

Dessa maneira, fica evidente que é sempre um risco fazer rotulações ou comparações indevidas e frágeis de Marcel Duchamp com outros artistas, ou dentro de movimentos artísticos específicos. Duchamp parece caminhar com ideias próprias em boa parte de sua trajetória, ter o que dizer com suas próprias palavras, e nessa trajetória, a crítica parece buscar pontos de encontro que permitam encaixá-lo dentro da linha do tempo artística.

Até mesmo encontrar um fidedigno engajamento social e político em Duchamp pode ser uma afirmação preocupante, pois de acordo com as ideias de Aline Moco Silva Miklos (2013, p.5), Duchamp “se dizia um anti-artista, não procurou de maneira alguma transmitir alguma mensagem política ou social em suas obras”. Duchamp não procurava nem mesmo fins lucrativos com suas obras, havia em tais criações, uma espécie de puro divertimento, em que se encontra o espaço para o lúdico.

Mesmo “arte” e “criação” são palavras que o próprio Duchamp analisa com preocupação, do que se pode apreender da entrevista concedida a Pierre Cabanne:

Eu tenho medo da palavra “criação”. No sentido social, ordinário, da palavra, a criação, é muito bonito [ sic.], mas, no fundo, não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como qualquer outro. É sua ocupação fazer certas coisas, mas o homem de negócios também faz certas coisas, entende? Por outro lado, a palavra “arte” me interessa muito. Se ela vem do Sânscrito como ouvi dizer, ela significa “fazer”. Agora, todo mundo faz alguma coisa, e aqueles que fazem alguma coisa em tela, com uma moldura, são chamados artistas.

(CABANNE, 2012, p.24)

Duchamp não vê nenhuma sacralização ou superioridade no artista, ele enxerga este ser como outro qualquer, como qualquer outra pessoa que faz alguma “coisa” na vida. E é assim que Duchamp lidou com a arte que produziu, muitas vezes vendo nela muito mais uma diversão do que uma função, ou como ele mesmo diz, (CABANNE, 2012, p.19) “é sempre a ideia de diversão que me leva a fazer as coisas”. E “diversão” é um dos inúmeros adjetivos que pode ser utilizado para tratar do aspecto lúdico encontrado na obra de Duchamp. Justamente por isso, apontar influências nos trabalhos de Duchamp acaba se tornando algo problemático: “No início de sua carreira, quando lhe perguntaram se ele se tinha inspirado em Cézanne, diz que Duchamp terá respondido ‘se eu tivesse de dizer qual foi meu ponto de partida, diria que foi a arte de Odilon Redon’” (MINK, 2006, p.14).

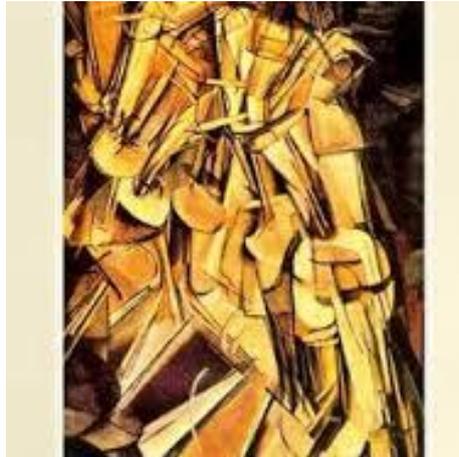
O que há de surpreendente nesta declaração, como assevera Janis Mink, é que Redon não era apenas um pintor já respeitado, mas também um artista gráfico. Suas imagens misteriosas remetiam ao mundo interior, contudo, muitas vezes eram inspiradas pela ciência. Para Mink o que impressionou Duchamp foi a “atitude de Redon perante a sua própria arte, que não era gritantemente antiacadêmica mas sim discreta e brilhantemente individualista” (2006, p. 15).

No começo de sua carreira Duchamp manteve um estreito diálogo com os artistas da época vacilando entre diferentes estilos: Fauvismo, Cubismo e até obras clássicas (2006, p. 15). Acerca disso, Venâncio Filho traz as seguintes considerações:

Cubista sem ter conhecido Picasso ou Braque, colocou em crise o cubismo analítico com seu quadro *Nu descendo uma escada*. Surrealista antes do surrealismo, dadaísta antes do dadaísmo, confundido como futurista, Duchamp circulou, ora indiferente, ora atuante, nos mais importantes movimentos artísticos do século. Foi um pouco de tudo e muito dele mesmo (VENÂNCIO FILHO, 1988, p. 11-12)

De fato, a obra *Nu descendo a escada n. 2* (1912) foi um trabalho que teria marcado profundamente a vida de Duchamp.

Figura 1. *Nu descendo a escada N. 2*



Fonte: <http://sac3a.blogspot.com.br/2013/03/pintura-na-europa-durante-o-seculo-xx.html>

A obra, apresentada no *Salon des Indépendants* não foi bem recebida, sobretudo pelos pintores cubistas:

O pintor teórico cubista Albert Gleizes, que pertencia à comissão de exibição, pediu aos irmãos de Duchamp, Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon, para o persuadirem a desistir “volutariamente”. Na sua opinião, este trabalho não estava de acordo com o que o círculo cubista pretendia para a sua exposição que se desejava representativa. Parecia-lhes demasiado “futurista”, visto que continha movimento. (MINK, 2006, p. 27)

Marcel Duchamp cedeu, retirou a obra da exposição, mas ficou profundamente magoado. Essa decepção teria motivado a abandonar o caminho até então traçado e o motivou a seguir em outra direção. Na verdade essa mudança já teria começado a acontecer a partir de 1911 quando conheceu Francis Picabia. Duchamp sentiu-se estimulado na companhia de um novo grupo de amigos, afastando-se da convivência dos artistas profissionais de Puteaux. Foi justamente na companhia de Picabia, sua esposa, Gabrielle Buffet Picabia e Apollinaire que Duchamp assistiu a uma adaptação teatral da obra de Raymond Russel que iria modificar a sua vida. Tratava-se da obra *Impressions D’Afrique* publicada em 1910 (MINK, 2006). A apresentação, na época considerada um tanto bizarra, teria uma grande influência na criação dos *ready-mades*:

*Impressões da África* é a história de uma requintada festa de gala para comemorar a investidura de um rei africano da coroa de uma nação vizinha derrotada. A festa, criada por um grupo de náufragos europeus que casualmente são artistas circenses e cientistas, consiste em uma série de espetáculos, cada qual mais fantástico que o outro, e sem nenhum vínculo

narrativo entre esses espetáculos. Todavia a impressão de descontinuidade entre esses espetáculos desaparece tão logo o espectador ou leitor apreende o tema subjacente a cada ato do festejo. Unificando todos eles, a imagem de uma série de máquinas primitivas que trabalham para gerar um produto semelhante; cada qual envolve um intrincado conjunto de mecanismos que terminam produzindo arte. Há por exemplo, uma máquina de pintura: uma chapa fotossensível presa a uma roda com vários pincéis. As imagens de paisagens que incidem na chapa são registradas e transmitidas ao mecanismo que impulsiona os pincéis, que, por sua vez, registram a imagem em tinta sobre tela. (KRAUSS, 2007, p. 85-6)

A intervenção das máquinas do processo de composição artística, conforme salienta Rosalind E Krauss (2006, P. 87) vai provocar uma ruptura entre a estrutura psicológica e individual e imagem criando uma espécie de paródia da racionalidade: “o conjunto [...] parece expressar uma descrença absoluta na noção da existência necessária de um vínculo íntimo, causal, entre um indivíduo e sua produção, entre um pensador e seus pensamentos, ou entre o conteúdo de uma mente e o espaço por ela projetado”.

Por coincidência ou não, um ano após ter assistido a esse espetáculo Duchamp começaria a fazer a suas primeiras experiências mecanicistas que iriam dar origem aos *ready-mades*:

Ele mergulha em temas como as matemáticas e a física, áreas em que tinham sido recentemente feitas descobertas que abalaram os alicerces do pensamento físico. Estas eram animadamente discutidas nos círculos artísticos e intelectuais da época e eram compreendidas e aplicadas em vários graus de precisão. (MINK, 2006, p. 43).

Nesta fase, envolto em matemática, física e o funcionamento de máquinas, o autor que mais influenciou o trabalho de Duchamp foi o matemático e físico Henri Poincaré (1854-1912). Concordando com o historiador Herbert Molderings, Mink (2006, p. 43) afirma que a partir dos conhecimentos adquiridos nesta época Duchamp se apropria do lado cético e também lúdico da física para justamente desvalorizar a racionalidade científica<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Todos os pontos de vista, as suas estruturas e movimentos têm de ser revistos. As físicas entraram num estágio de desenvolvimento que Poincaré caracterizou como um “desmoronamento geral dos princípios”, como um “período de dúvida” e uma “crise séria” da ciência. A essência desta crise não era tanto a desintegração das antigas leis e dos axiomas da física, mas mais a dúvida fundamental sobre a possibilidade do conhecimento científico objetivo. O materialismo, que tinha sido a base das ciências do século XIX, era substituído pela filosofia do Idealismo e do agnosticismo. A filosofia do agnosticismo, que iria dominar na ciência moderna, mesmo onde as massas da humanidade acreditavam encontrar certezas absolutas, constituiria o ponto crucial da nova arte de Duchamp. (MOLDERINGS, 1987, p. 35-7).

## 2.1 Sobre o *ready-made*

Milena Guerson (2011, p.15) menciona a ideia de que Duchamp “(...) através do *ready-made*, banal e simplesmente, traz objetos que tinham utilidade no cotidiano de cada ser humano, produzidos em escala industrial, para serem inseridos na esfera não-utilitária da arte”. Deduz-se que como *ready-made* aquilo que a sociedade já está acostumada a ver com grande frequência, mas não o via concebido como uma obra artística. E ainda concebê-lo como tal não era uma motivação duchampiana. Um claro exemplo de uma manifestação é a *Fonte* que consistia num mictório invertido enviado a Salão dos Independentes de Nova York em 1917, com a assinatura desconhecida de “R.Mutt” como se fosse de fato uma obra artística, o que a princípio é recusado.

A *Fonte* tem gerado estudos e interpretações diversas como a de Artur Danto (2008, p.23) que enfatiza que há na atitude de Duchamp alguma espécie de ironia, ao fazer com que a América se “desouropizasse” olhando para a própria América e enxergasse o que estivesse produzindo, e se produtos industrializados como um simples urinol pudesse vir a ser considerado de fato arte. Mas quando Duchamp analisa as próprias obras não o faz com grande profundidade. Em relação aos *ready-mades* Duchamp pondera (CABANNE, 2012, p. 79): “(...) não havia nenhuma ideia de *ready-mades*, nem mesmo qualquer outra coisa. Era simplesmente uma distração. Eu não tinha nenhuma razão determinada para fazer aquilo, nem intenção de exposição, de descrição, não, nada disso!”.

Duchamp não traz afirmações concretas sobre os significados daquilo que apresenta, podendo o espectador entender como bem pretende, ou simplesmente manifestar-se indiferente. Desaparece assim o poder sacralizador da arte, em que artistas e obras são intocáveis e o espectador simplesmente não participa de nada.

Marcel Duchamp sempre procurou não dar muita ênfase às próprias obras, como o de colocá-las em exposições badaladas, vendê-las por alto preço ou deixá-las perenemente em museus. Tais fatos por vezes aconteceram motivados pela crítica ou por amigos de Duchamp que achavam que assim deviam proceder. Duchamp sempre se mostrou avesso à sacralização das obras de arte, e ele próprio se declara não ser um frequentador assíduo de museus como o Louvre, por exemplo, e explica o porquê quando indagado por Cabanne:

Não vou ao Louvre há 20 anos. Não me interessa mais por causa desta dúvida que eu tenho a respeito do valor desses julgamentos que todos aqueles quadros deveriam ser expostos no Louvre no lugar de colocar outros que jamais foram considerados e poderiam estar lá  
(CABANNE, 2012, p.123)

A *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci talvez seja a pintura mais conhecida e mais reproduzida em todo mundo. Vê-la de bigodinhos e cavanhaque pode soar uma simples brincadeira de criança ou um sacrilégio para os amantes da arte. A *Mona Lisa* de Duchamp também é conhecida pelo nome “L.H.O.O.Q”, cuja sonoridade em francês traz a expressão *Elle a chaud au cul*, que em chulo português seria algo como “Ela tem fogo no rabo”. Com tal atitude, Duchamp desloca a importância de *Mona Lisa*, uma vez que esta é considerada uma das grandes obras de arte da humanidade. O gesto de Duchamp portanto, tem por objetivo dessacralizar a obra de Da Vinci e, ao mesmo tempo, proporcionar novas interpretações. Torna-se então um *ready-made*, mas um *ready-made* retificado. Evidente que tais considerações são feitas hoje, pois Duchamp (CABANNE, 2012, p.105) não tinha maiores pretensões com *Gioconda*, título original da obra: “Desenhei um bigode e uma barba, foi tudo. Não a mostrei em nenhum lugar”. A crítica é quem a tornou conhecida e discutível ao longo do século.

Para o seu período de vida e mesmo para os dias de hoje, Marcel Duchamp, é um personagem polêmico. Tanto os sujeitos que se dizem entendidos de arte, quanto os que podem ser considerados leigos do assunto podem simplesmente manifestar riso, indiferença e até mesmo repúdio diante das criações de Duchamp. Independente de quais sejam as reações do indivíduo, estabelece-se assim a ideia de jogo, pois o próprio Duchamp diversas vezes afirmou não encontrar reais sentidos na sua obra, ele mesmo salienta acerca de suas criações (CABANNE, 2012, p.79) : “É sempre a ideia de ‘diversão’ que me levava a fazer as coisas”. Duchamp está o tempo inteiro jogando com o espectador. É o espectador quem procura sentidos na obra de Duchamp, se quiser procurá-los. Duchamp brinca de esconder, o espectador brinca e procura se quiser. O lúdico só ocorre quando se está disponível para aceitá-lo, não significando deixar-se de ser racional. E assim tem funcionado nas mais diferentes manifestações artísticas.

Os *ready-mades*, no âmbito da expressão artística conceitual, pode também ser considerado um procedimento na aresta do pensamento de Victor Chklovski (1978) em seu artigo *A arte como procedimento*. Para o teórico russo, o procedimento na arte consiste no obscurecimento da forma com o objetivo de dificultar e aumentar a percepção da obra. Desse modo, o procedimento na arte é uma técnica consciente: trata-

se da produção de um objeto feito para gerar um determinado efeito que Chkvolksi vai chamar de “singularização”. O problema da negação da racionalidade é da mesma natureza daquela postulada por Manoel de Barros: os objetos de fato parecem que foram criados aleatoriamente, ou ludicamente, dando a entender que haveria uma ruptura radical entre a obra de arte e a racionalidade. Ou seja, no nível da expressão ou da manifestação dos materiais estéticos cria-se um efeito de sentido de negação da racionalidade, contudo, para se produzir este efeito, é necessário um trabalho intelectual. O silêncio de Duchamp é muito semelhante à atitude de Redon perante a arte. Esta atitude de não comentar as interpretações feitas sobre a sua arte, ele manteve por toda a vida. Assim, como uma espécie de marqueteiro, valendo-se da estrutura do jogo (ele se considerava um enxadrista profissional) Duchamp parece manipular a todos com seu silêncio ou com declarações surpreendentes, inclusive aquela em que declara ser influenciado pela pintura de Redon. Afonso Romano Sant’ana, discorrendo sobre a personalidade de Duchamp, assim se expressa:

As excentricidades duchampianas se observam em vários níveis . Por exemplo, em não se filiar a nenhum movimento artístico e, em sendo artista, se definir como não-artista, um antiartista, ou o que chamava de “anartista”. O fato é que esse “anartista”, ou antiartista, era aquele que, fazendo antiarte, e que (paradoxalmente), negando a pintura, vivia também de ser marchand de obras de outros pintores e escultores. Como ápice de sua exitosa e paradoxal carreira, acabou sendo eleito para o Instituto Nacional de Artes e Letras, nos Estados Unidos, ao lado de De Kooning Calder. Como excêntrico profissional, jogava com as situações – um situacionista. Era um jogador, apaixonado pelo ludismo do próprio gesto. Isso tanto na arte quanto na antiarte ou na sempre inconstante vida amorosa. Sendo basicamente um jogador de xadrez, era também uma espécie de coringa, uma peça intutelável. (2008, p. 55).

Assim, as atitudes e declarações de Duchamp devem ser interpretadas como parte do jogo da presença/ausência que, em última análise, remete ao aspecto lúdico de sua obra. Com base no conceito e nos exemplos fornecidos por Chklovski, entendemos que os *ready-mades* constituem um procedimento utilizado por (ou inventado) Marcel Duchamp aplicado às artes plásticas, mas que podem também ser utilizados na poesia. Com efeito, ao estudar atentamente o procedimento de Marcel Duchamp, Décio Pignatari conclui que é possível a existência de poesias elaboradas a partir da técnica do *ready-made*..

### 3 A POESIA *READY-MADE* EM OSWALD DE ANDRADE

O objetivo deste tópico é demonstrar que a poesia também pode se valer da técnica do *ready-made*. Embora um dos objetivos de Décio Pignatari (talvez o principal) fosse traçar uma genealogia que liga o Concretismo à poesia de Mallarmé, passando por Oswald de Andrade, a exposição a seguir não tem essa mesma meta. O estabelecimento de linhagens, influência e pesquisa de *fontaines* e origens não constitui o objetivo deste trabalho.

Décio Pignatari (1969) analisa no seu artigo *Marco Zero de Andrade*, dentre outros aspectos, a capacidade que alguns autores têm de inaugurar e de se valer de coragem e simplesmente inovar, romper padrões. Oswald de Andrade o teria feito quando criou a sua poesia “Pau-Brasil” ou, mais detidamente, a obra *Memórias sentimentais* de João Miramar (1929). De acordo com Pignatari, a porta aberta por Andrade deu direção aos que se seguiram depois dele e em especial a poesia concreta. Sobre as origens do caminho percorrido ou inspirado assim se expressa:

As autênticas vanguardas artísticas contemporâneas têm se caracterizado por sua "anti-arte", desde o "rien ou pres que nu art", de Mallarmé, passando pelo movimento **Dada** e por Oswald de Andrade, até à poesia concreta, o atual movimento da **pop art** norte-americana (setor das artes visuais) e o desenho industrial (forma do produto).  
(PIGNATARI, 1964, p.43)

O que importante destacar na linhagem proposta por Pignatari é que a poesia foge da ideia de localidade, arraigamento, ganhando o contexto de universalização, ou numa perspectiva oswaldiana daquilo que se tem como antropofágico.

Pignatari classifica a poesia de Oswald de Andrade como um “enclave exótico” (1964, p.41). Ao fazê-lo, leva em consideração a recepção que teve a poesia de Oswald Andrade no momento em que os primeiros leitores a receberam. O estranhamento foi inevitável. Desse modo Pignatari busca mostrar como Oswald parecia caminhar sozinho, com ideias que pareciam ser somente suas e totalmente herméticas.

Ao verificar as vanguardas artísticas e a pop-arte norte americana (em especial as artes visuais), o Dadá, no qual Oswald de Andrade também adentra a princípio, Pignatari encapsula todas as tendências sob o nome de “antiarte”. Vê-se assim que, pensada como antiarte, a poesia de Oswald de Andrade deixa de ser um objeto de consumo que atenda interesses de museus, teatros, exposições, formas de ensino e afins

para ter como objetivo tudo aquilo que instigue a criação artística. Mesmo que para tal, a comunicação com o público, com a massa não seja imediata e nem talvez existente.

A partir da obra *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, poema que parece ter um tom panfletário do que viria a se tornar a poesia num futuro muito próximo, Oswald de Andrade é batizado pela crítica de “antropófago”. Denominação que o requer não como um canibal pré-descobrimento, mas o canibal no sentido de deglutir todas as influências culturais das mais diversificadas origens, amálgama que constitui a identidade brasileira, para regurgitar numa poesia que contém o mais profundo de todos os seres estrangeiros ou arraigados que formam o brasileiro. Este brasileiro aparecia como um indigente na poesia brasileira. Ele passa então da inexistência ao protagonismo. O homem simples das ruas e dos campos ganha pela primeira vez um foco poético genuíno, em companhia de toda a linguagem que lhe é peculiar na forma de comunicação. Assim, Oswald de Andrade dá a simplicidade do cotidiano a mesma importância que se daria a qualquer intelectualidade à Rui Barbosa. E é isso que Oswald de Andrade define como a “a contribuição milionária de todos os erros”. Ao contrário do que é pensável, tal afirmação não tem intenções de exaltações linguísticas ou idiomáticas, e sim, de reverenciar os que seres que dominam a linguagem do cotidiano, dando a eles também uma chancela poética.

A poesia de Oswald de Andrade parece partir muito mais do real que do imaginário. Com um olhar quase que cinematográfico, o autor seleciona no cotidiano as cenas que compõem as películas de seus versos. Acerca disso, Pignatari (1964, p.44) disserta:

o processo criativo de Oswald consiste basicamente num processo de seleção do já existente, no momento ou na memória. Recorte, colagem, montagem. Anti-literariamente. O processo documentário. "No jornal anda todo o presente".

Observe-se que, não por coincidência, já havia em Oswald de Andrade alguma sobrecarga de informações que semeou dúvidas sobre a forma de se fazer poesia e sua metalinguagem ganhou proporções estruturais em boa parte da poesia que o sucedeu cronologicamente. Mesmo intelectuais contemporâneos, como Mário de Andrade, não se ousaram coexistir nas propostas oswaldianas.

Para Pignatari (1964, p.46), Oswald de Andrade parece não ter grandes pretensões literárias, o que desvenda um suposto amadorismo nas obras. Todavia é nesse pseudo-amadorismo que se encontra toda a criatividade e poder crítico do poeta. As características artísticas de Oswald também vão de encontro à estrutura social da época e surge assim a desarticulação de compreensão com a sociedade em que está, ou de acordo com Pignatari, uma “desidentificação” que é tanto social como ideológica, ambas com a mesma intensidade.

Décio Pignatari alerta para o perigo de se tachar Oswald de Andrade como um mero dadaísta, pois, para aquele (1964, p.49), o dadaísmo não passaria de uma “tábula de ismos” que contaminaram França, Alemanha, Estados Unidos e Brasil num pós-guerra mundial. Oswald de Andrade foi a pessoa que teria dado a interpretação certa para este momento, transfigurado na medida certa o dadaísmo para a realidade poética do Brasil. O que na realidade acabou redundado em ismo algum, exceto um pragmatismo brasileiro que começa a ser proposto pelo poeta.

De acordo com as conjecturas de Pignatari (idem), Oswald propõe à literatura com uma poesia em que os “versos não são versos”, “a crise do verso”, “o prosaísmo deliberado”, “os lugares comuns se transformam em lugares incomuns” (1964, p.52). A ideia de antropofagia tem corrido como o caso de Jasper Johns, um artista que pinta bandeiras norte-americanas, ideia que Oswald já tinha tido 40 anos antes quando estampou na capa da revista Pau Brasil, pura e simplesmente uma bandeira brasileira.

Mas o ponto nevrálgico de toda a questão está quando Pignatari aponta (idem) para o fato de que Oswald não quer apenas uma poesia que represente ideias, e sim, a coisa que representa a ideia, o objeto propriamente como bem assevera (1964, p.53) a respeito da poesia oswaldiana:

A coisa, não a idéia da coisa. O fim da arte de representação, o começo da arte de signos. Realismo sem tema ou temática realista: apenas transplante do existente. Os **ready-mades**, de Man Ray, na época **Dada**. A poesia de Oswald de Andrade é uma poesia **ready-mades**.

O que para o dadaísmo pareceria tolice é o sentido maior de se fazer poesia. O desprezível é o destaque. “o cartão postal como arte”, “o clichê do clichê como arte”, “a literatura de pobres”. Ou tudo isso, numa conclusão mais simples, pode-se afirmar que passamos a ter uma poesia que fala da própria poesia, que a discute, que a renova no próprio fazer poético

O importante a ressaltar diante de todo o percurso poético de Oswald aos poetas concretos é que a porta que se abre para um novo fazer poético. Um fazer poético que não mais será calcado apenas nas palavras e no verso, mas na percepção aguda que o poeta tem ao se deparar com o cotidiano, com o real, com aquilo que está próximo. E o que muitas vezes encontrará perto dele é um consumismo muito acentuado. Ao poeta não caberá outra escolha senão se indagar diante dos inúmeros objetos que a sociedade, produz, consome e despreza sem lhes dar valor algum. É este o valor que Oswald busca na transposição desses objetos como artefatos poéticos em toda a essência que possuem. Como exemplo deste tipo de poesia cita alguns trechos de Memórias Sentimentais de João Miramar:

Fordes quilometragem açafões de ocaso

Vinham motivos como gafanhotos para eu e Celia comermos amoras  
em moitas de boca

Rosas vermelhas buscaram Madama Rocambola na gase cautelosa do  
Brás

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para  
a sala do quintal onde tinha uma figueira na janela

Para Pignatari, esses seriam exemplos de prosa cubista que se vale do *ready-made* no processo constitutivo. Desse modo, é possível constatar que um procedimento utilizado nas artes plásticas também pode ser utilizado na arte verbal. O que é particularmente interessante nos exemplos acima é a similiaridade do procedimento com a poesia de Manoel de Barros, tanto no processo de composição (montagem e justaposição de elementos díspares) quanto no tema: carros (Ford/chevrolé); casas, quintais, insetos, vegetais, entre outros.

#### **4 OS READY-MADES EM MANOEL DE BARROS E MARCEL DUCHAMP**

Ao traçar uma genealogia ligando Oswald de Andrade aos concretistas, Décio Pignatari afirma que estes concretistas seriam os herdeiros de uma determinada tradição. Essa “tradição”, feita de fragmentos como um trabalho de montagem cinematográfica, atualiza a crise do verso e transforma os lugares comuns em incomuns. Tal fragmentação não apenas gera um estranhamento, mas provoca também uma tensão no plano do sentido, pois a poesia deixa de veicular os temas recorrentes e enobrecidos para se mostrar como uma coisa, um objeto incômodo. É essa natureza de objeto, de realismo sem tema ou temática realista que incentivou Pignatari a chamá-la de poesia *ready-made*. A poesia *ready-made* assim prefigurada, tanto em seus aspectos temáticos quanto formais guarda profundas relações com a estrutura do lúdico porque tais objetos se propõem como um jogo.

O lúdico, na condição de jogo, é um conceito que pode ser aplicado às mais diversas tendências artísticas, inclusive à poesia. Johan Huizinga discorre em diversos capítulos sobre o assunto. Em perspicaz e pertinente análise, Huizinga afirma:

Ela [poesia] se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade.  
(HUIZINGA, 2000, p.88)

Tais considerações podem vir a ser preponderantes quando se analisa a obra de quaisquer poetas, afinal a poesia, sobretudo a poesia moderna, tem exatamente a capacidade de transformar em mágico o comum, por meio da linguagem. Em cada poema, há uma constante renovação das palavras na representação do universo com o qual o sujeito possa vir se a se identificar ou não.

Os *ready-mades* constituem aqueles objetos que estão massacrados pelo olhar das pessoas, são comumente vistos, são fabricados em série, industrializados. A sociedade dá uma funcionalidade aos objetos, e quando esses não mais a possuem são simplesmente desprezados. E quando são desprezados só podem vir a se tornar artefatos poéticos, promovidos pelos olhos e linguagem do poeta, ou se tornar brinquedos nas mãos das crianças, ou instrumentos nas mãos dos loucos, dos andarilhos, dos bêbados, surge a diversão dos anônimos, a busca pelo lúdico individual. Tal cenário que pode parecer um caos é o universo de Manoel de Barros.

Ao observar uma criança brincar, nota-se que ela encontra uma lógica própria para brincar, uma organização própria. Na ausência de brinquedos, o que estiver mais próximo ganha vida e função; pedaços de pau e pedra, frutos não comestíveis, pedaços de brinquedos multidados formam novos brinquedos. Ou seja, as coisas na poesia de Manoel de Barros se repetem duplamente: no plano temático e na estrutura sob a forma da montagem. Assim, tal poesia ser lida também como um eterno brincar com as palavras, com a moldagem da linguagem para se adequar à forma exata dentro do poema. Por isso a predileção barreana por objetos, mas não quaisquer objetos como bem enfatiza Fabrício Carpinejar (CARPINEJAR, 2001, p.20): “há a preferência pela memória tátil, priorizando os objetos que cabem na mão: latas, ossos de arara e sabugos”. Como uma criança pequena, de palmas pequenas que só colhe exatamente aquilo que cabe na mão, Barros escolhe as palavras que cabem no poema para falar dos objetos que enxerga.

No trabalho poético de Barros, parece não haver nada de árduo, as palavras brincam com o poeta e elas com ele. É primeiramente um jogo do bardo com as palavras, jogo o qual o leitor posteriormente é convidado a participar. Os objetos que Barros escolhe, os seres que promove podem ser identificáveis para o leitor. Se o leitor aceita o convite, partilham todos de um mesmo universo lúdico e poético.

Para se referenciar o aspecto lúdico em Duchamp, faz-se pertinente uma breve explicação acerca do tema. Huizinga mostra que o lúdico sempre esteve presente nas sociedades, característica a qual é pertencente não somente aos humanos como também nos animais. Se for observado a partir dos primórdios, vê-se que o lúdico já está presente no próprio surgimento da linguagem, da fala, quando os seres humanos tentam apenas se comunicar uns com os outros. A partir da ideia de comunicação, pode-se entender o lúdico na existência do jogo, da brincadeira. Toda forma de abstração, de fantasia, de mítico, de religioso, de espiritual e principalmente de artístico contém algum caráter lúdico. O jogo haverá sempre que houver algo escondido e o jogador deseja procurar. Ou mesmo que não exista algo a encontrar, no lúdico parece sempre haver algum objetivo ou um simples descarregamento das tensões. Huizinga exemplifica isso de uma maneira ainda mais clara:

Há um esforço para levar o jogo até ao desenlace, o jogador quer que alguma coisa "vá" ou "saia", pretende "ganhar" à custa de seu próprio esforço. Uma criança estendendo a mão para um brinquedo, um gatinho brincando com um novelo, uma garotinha jogando bola, todos eles procuram conseguir alguma

coisa difícil, ganhar, acabar com uma tensão”  
(HUIZINGA, 2000, p.12)

Visto dessa maneira o lúdico pode até parecer um conceito simplista, criado para falar de brincadeira de criança, entretanto vai muito além disso, se pensado principalmente no âmbito artístico. A arte é feita de um constante jogo. Na pintura, há um jogo entre o pintor e o espectador. O pintor ao pintar um quadro pode atribuir ou não sentidos à obra, que podem ser percebidos ou não pelo espectador, ou o espectador pode atribuir os sentidos que quiser e entender. O mesmo ocorrerá em qualquer outra vertente artística; seja o cinema e espectador, teatro e plateia, literatura e leitor. Cada ser procura a arte com algum objetivo, com algum descarregamento de tensão consciente ou não. Ou ainda que não se procure a arte com objetivo algum. Ainda que o indivíduo não goste ou se mostre indiferente diante de uma manifestação artística, a arte terá cumprido o caráter lúdico, de jogo.

Evidentemente parece não ser exatamente imprescindível a existência da abstração e do lúdico para o indivíduo maduro, se ele conseguir viver sem estes. No entanto, não se pode encontrar com muita segurança esse indivíduo, se for pensado que em todos os lugares, em todas as sociedades, usufrui-se de alguma forma do lúdico seja na arte, na religião ou nas comuns brincadeiras de crianças. E quando além de usufruir, o indivíduo frui do lúdico, a partir de então o lúdico passa a ser indispensável como se pode notar a partir da afirmação de Huizinga:

Seja como for, para o indivíduo adulto e responsável o jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo. Só se torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade (2000, p.10)

O prazer como uma necessidade é algo bastante significativo quando se refere a Marcel Duchamp, uma vez que o que se chama de trabalho de Duchamp constituiria para ele muito mais uma pura diversão, algo que era mais descompromissado, desprovido de grandes intenções. Sobre a própria ideia de trabalho, Marcel Duchamp parece não ter grandes preferências, ou enxerga a arte de uma maneira pouco usual, como afirma na entrevista dada a Pierre Cabanne (CABANNE, 2012, p.112) “gosto mais de viver, de respirar, do que trabalhar... se quiser, a minha arte seria a de viver”. E foi vivendo que criou as obras de arte que nem tinha intuito de sê-las, como o caso dos ready-made s.

Para se esboçar um paralelo entre Marcel Duchamp e Manoel de Barros, faz-se pertinente o fragmento poético abaixo:

Um chevrolé gosmento  
Coleção de besouros abstêmios  
O bule de Braque sem boca  
são bons para poesia  
As coisas que não levam a nada  
têm grande importância

(BARROS, Manoel. **MATÉRIA DE POESIA**, 1974)

Os três objetos, “chevrolé gosmento”, “coleção besouros abstêmios” e “bule de Braque sem boca” remetem diretamente aos *ready-mades*. As figuras podem ser transpostas caso se queira para objetos do mundo real e depois poderiam também ser fotografadas e colocadas em livros sobre arte. Justamente por isso, tais objetos são bons para a poesia: o verso “bule de Braque sem boca” com as aliteraões bbb reforçam não apenas a ação (o ruído) de coisas quebrando, mas também a imagem de coisa partida, sem utilidade. Em Duchamp, o processo de quebrar, ação possível da natureza, acaba se integrando na sua obra *A noiva Despida pelos Seus Celibatários, Mesmo* ou *O grande vidro*, durante uma viagem teve parte dos vidros partidos. Duchamp não os substituiu, limitou-se apenas a fazer alguns reparos artesanais e integrou a quebra à obra de arte a qual, a bem da verdade, nunca foi concluída. É importante que se ressalte que essa não conclusão também compõe o sentido da obra. Assim, além de serem objetos já descartáveis, o chevrolé, o bule e a coleção também encerram em seu sentido não apenas a quebra de sentido, mas também a incompletude do sentido que é imediatamente integrada à interpretação da obra. A referência à coleção de besouros também é interessante, uma vez que se relaciona com as famosas caixas-valises ou caixa em mala:

Figura 2. *Caixa-valise, múltiplo-instalação com 300 exemplares (caixas verdes), contendo 69 itens (1936/1941)*



Fonte: [http://3.bp.blogspot.com/-](http://3.bp.blogspot.com/-AxeOknqYro8/UrXejCtGbVI/AAAAAAAAAG4U/wFbphCObPPU/s1600/Caixa-Valise+Caixa+Verde+de+Marcel+Duchamp.jpg)

[AxeOknqYro8/UrXejCtGbVI/AAAAAAAAAG4U/wFbphCObPPU/s1600/Caixa-Valise+Caixa+Verde+de+Marcel+Duchamp.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-AxeOknqYro8/UrXejCtGbVI/AAAAAAAAAG4U/wFbphCObPPU/s1600/Caixa-Valise+Caixa+Verde+de+Marcel+Duchamp.jpg)

Entre os anos 1936 e 1941, Duchamp fabricou artesanalmente 300 caixas valises contendo as suas obras miniaturizadas. Na caixa acima, por exemplo, estão *O grande vidro*, *O grande nu descendo a escada*, *L.L.O.O.* o *Frasco do Ar de Paris*, *A Fonte*, *O Pente*, a *Capa de máquina de escrever*. Embora muitos discordem, entendemos que tais caixas também devem ser consideradas *ready-mades*, como está demonstrado mais adiante.

Para Manoel de Barros (BARROS, 1990, p.314), “poetas são pessoas comuns que carregam embrulhos de pão às 6 horas da tarde para casa, se encostam em árvores, cortam unhas, puxam válvulas, etc.”. Para Marcel Duchamp (CABANNE, 2012, p.24), o artista é “um homem como qualquer outro”. Vê se assim que ambos os artistas, Barros na poesia, Duchamp nas artes plásticas e na pintura, ambos comungam de uma mesma concepção artística quando tentam definir a si próprios, quando analisam o contexto em que estão inseridos na sociedade. Barros e Duchamp, cada qual em sua respectiva manifestação artística fazem delas um instrumento de linguagem com o qual qualquer indivíduo pode vir a se identificar, mesmo que não o leve a lugar nenhum, afinal “as coisas que não levam a nada têm grande importância”.

No que se refere ao trecho poético, assim como seja pouco provável ou pouco usual encontrar em exposições artísticas um mictório, ou uma *Mona Lisa* de barbicha e bigode, para a poesia também não é muito comum a presença de “besouros”, “chevolé gosmento” ou “bule sem boca”. É como se Manoel de Barros também expusesse os seus

*ready-mades* poéticos para o leitor. A linguagem criada de uma maneira fantasiosamente lúdica qualifica cada um desses objetos e ainda afirma que todos “são bons para poesia”. Entretanto o leitor só encontra e fruirá do lúdico de tais versos se ignorar um pouco da lógica dos sentidos, se voltar à infância interior. Johan Huizinga (2000, p. 88) menciona a ideia de que “Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto”. Fruir o lúdico não significa deixar de ser racional, pelo contrário, é preciso ter a razão para transitar entre o real e o fantasioso. Trânsito que a poesia de Barros é capaz de garantir ao leitor por meio da linguagem, sempre surgindo um universo familiar ao leitor. E quanto ao tal aspecto lúdico, surge mais um jogo: artes plásticas e literatura.

Barros parece fazer também uma espécie de pintura com as palavras em seus poemas, e não se importando tanto com os sentidos que se podem aferir a partir delas. Acerca disso Ricardo Alexandre Rodrigues (2006, p.34) conclui que “Manoel de Barros não se preocupa com o significado e sim com o visual obtido”. Já no que tange a Marcel Duchamp, ele próprio afirma de como a literatura é influente em suas obras. Os jogos de palavras encontrados em suas criações ajudam no diálogo com o espectador. Duchamp (CABANNE, 2012, p. 67-68) revela de como surgiu o processo de dar nome às obras, por exemplo: “Os títulos, em geral, me interessam muito. Estava ficando meio literário naquela época. As palavras me interessavam”. Nitidamente é verificável que as palavras passaram a fazer parte do jogo de sentidos com o espectador como no caso da Gioconda que ganhou as iniciais em forma de inscrição abaixo dela. E segundo o percuciente parecer de Octávio Paz em relação a Duchamp:

Seu fascínio diante da linguagem é de ordem intelectual: é o instrumento mais perfeito para produzir significados e, também, para destruí-los. O jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso porque em uma mesma frase exaltamos os poderes de significação da linguagem só para, um instante depois, aboli-los mais completamente  
(PAZ, 2004, p.11)

De acordo com as palavras de Paz, é possível perceber que a obra não pode existir sem o jogo de palavras, como nas inscrições da Gioconda ou mesmo na autoria anônima de “R, Mutt” na *Fontaine*. Em tais artes plásticas, há também um jogo poético que ajuda o espectador leitor definir sentidos na obra assim como nos poemas de

Barros. Barros e Duchamp tonam-se constantes jogadores na arte em que o espectador/leitor é sempre convidado a participar.

Uma vez que Décio Pignatari afirma que podemos encontrar *ready-mades* em Oswald de Andrade, ou mesmo classificar a obra do poeta como anti-arte, pode-se percorrer o mesmo trajeto diante da poesia de Manoel de Barros, num salto de tempo que leva para 1993, na obra *Livro das Ignorâncias*. Ao analisar detidamente os poemas, é perceptível tal relação.

Manoel de Barros é amante da linguagem popular, admirador dos seres populares que permeiam a memória do menino do interior que foi crescer na cidade. E como em exaltação a este passado, surge *Livro das Ignorâncias*. Livro é o objeto criado para fossilizar o saber, porém neste caso o bardo não pretende deixar para as próximas gerações o saber, e sim, a “ignorância”. Termo obviamente grafado em desacordo com as normas gramaticais de forma proposital. Barros escolhe o livro, como uma espécie de altar poético em que se pode prestar culto aos personagens que de maneira inconsciente vivem numa existência tremendamente poética com o jeito simples.

No concernente ao estudo, o destacável é a forma com que os personagens vão se relacionar com os objetos com os quais vivem. Há uma espécie de acasalamento entre o abstrato e o concreto, principal particularidade quando se trata de *ready-made*. O que é visível e reverenciável no poema que abre a obra:

Nos fundos da cozinha meu avô tentou cortar o phalo com o lado grosso da  
faca.  
Não cortou.  
Ia pinchar aos urubus.  
Não pinchou.  
Bem antes, em 1922, na Vila do Livramento, onde nascera, meu avô  
apregoava urinóis enferrujados.  
Ele subia no Coreto do Jardim:  
Olha o urinol enferrujado.  
Serve para o desuso pessoal de cada um.  
Já pertenceu a Dona Angida dos Cocais, senhora de nobrementes.  
É barato e inútil.  
Quem se abastece?  
Meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis.  
Seria um autodidata?  
Era o próprio indizível pessoal.  
(BARROS, 1993, p.1)

Como é notável, a cena narrada é bastante insólita. No primeiro trecho, há uma relação de sadismo em que o objeto da faca é a principal ferramenta. Nota-se um deslocamento das funções dos objetos. O primeiro verso começa com a locução

adverbial de lugar “nos fundos”. A expressão faz correspondência àquilo em que é feito às ocultas. Em seguida, é verificável que o cenário escolhido é uma cozinha, lugar propício à guarda de toda sorte de objetos, industrializados, ou não, úteis ou não. O avô tenta cortar o “phalo” (pênis) com uma faca, porém utilizando “o lado grosso da faca”. Bem se sabe que o lado grosso da faca não tem a função de corte, e sim, de apoio para as mãos; o que revela que um objeto só terá a funcionalidade completa quando usado de uma maneira correta. Quando o contrário, o objeto é inutilizado em sua função essencial que é cortar, passa a ser um artefato poético, artístico, ou em outras palavras, um *ready-made*. Isso é ratificado quando se vê que o avô não cortou o “phalo” e muitos menos o “pinchou aos urubus”. O objeto deixa de ter funcionalidade e a cena descrita passa a ter importância, uma importância poética, ao narrar o avô que usa o objeto de maneira que haja contribuição para a sua covardia ao tentar cortar o “phalo” com o “lado grosso da faca”.

A arte de brincar com as palavras na poesia de Manoel de Barros também se observa no nível lexical, por exemplo, quando substitui o “ph” pelo “f” gera um riso ao associar uma letra arcaica ao “velho” pênis do avô. Na estrutura do primeiro verso também há uma provocação: o tamanho do verso, o maior do poema, sinaliza uma semelhança com o tamanho do pênis do avô.

Numa outra cena, não menos insólita, Barros descreve outro feito do avô. O caso se passa na “Vila do Livramento”, a escolha para se situar o caso num determinado espaço físico para servir como prova de alguma veracidade à história, ainda que poética. O avô agora apregoa “urinóis enferrujados”. Como um vendedor ambulante, em meio a uma praça, o avô sai a alardear o urinol como se ele fosse produto de grande valia. Todavia o valor apregoadado é justamente a falta de valor, a inutilidade, mesmo que o objeto seja herdado de uma “senhora de nobrementes”. As afirmações de que o objeto “serve para o desuso pessoal de cada um”, “é barato e inútil”, “meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis” trazem em si a essência dos *ready-mades*, a inutilidade é a utilidade, isso é a característica de poesia, pois de acordo com Barros, “o que é bom para o lixo é bom para a poesia”.

Não por coincidência Barros fala em “Vila do Livramento”. Para o leitor fica a sugestão muito parecida com a de Duchamp: a desvinculação do objeto artístico à interpretação racional. É identificável a ideia de que poderia ser o poeta se livrando dos padrões de como se fazer poesia, o artista se livrando das amarras da arte que o engessam. Não por acaso, o ano escolhido para venda do urinol é de 1922, ano que em

ocorre a Semana de Arte Moderna. Marco para a arte e artista no Brasil tanto nas expressões e inspirações que surgem a partir dela.

O lúdico em Marcel Duchamp também brinca com a tradição da poesia no quadro:

Figura 3 L.H.O.O.Q. Barbeada



Fonte: <http://photos1.blogger.com/blogger/1528/855/1600/DuchampLHOOQ.jpg>

Há sátira à sacralidade da arte em Duchamp, ao considerar o urinol um exemplo de "arte" e a "pichação" na *Mona Lisa*, que é considerada uma grande obra de arte. Semanticamente falando, o elemento "bigodinho" rompe com o rosto da mulher, pois se trata de um elemento do campo semântico masculino colocado em um sistema semântico feminino. Há no entanto uma diferença na temática sexual entre os dois quadros: enquanto na *Mona Lisa* há uma insinuação de homossexualidade, no poema, o querer cortar o pênis, pode ser interpretado como impotência. No nível manifesto, em ambos os casos há a presença do jogo no plano semântico. Manoel de Barros não afirma diretamente a impotência do pai, mas deixa velado ao não explicar porque queria cortá-lo. O mesmo ocorre no quadro de Duchamp que apenas insinua a homossexualidade (de Da Vinci? Da Mona Lisa?). Assim chega-se ao fundamento básico do lúdico que é o jogo de mostrar e esconder. No poema de Manoel de Barros há também um jogo entre a prosa e a poesia: sintaticamente, o poema busca o ritmo da prosa, mas a forma utilizada é o verso. No léxico, também é possível observar a presença de palavras simples, prosaicas, mas, ao mesmo tempo, ocorre uma tentativa, porém irônica, de se tentar

e elevar o vernáculo, utilizando o “ph” na palavra “pênis”. Os elementos prosaicos descontextualizam o poema, tiram a sua aura: o elemento elevado do poema é rebaixado e levado para a praça pública, para que todos olhem. O que ocorre em Duchamp é exatamente o contrário, mas o efeito é o mesmo: o urinol é arrancado do seu lugar (ele pertence a um banheiro público), o seu campo semântico está ligado aos estrados mais baixos, mas é enobrecido ao ser colocado no museu como um objeto de arte. Embora o jogo utilizado seja diferente, a estrutura irônica é a mesma, pois, em ambos, há o desejo de atacar o enobrecimento da arte.

Manoel de Barros (1993, p.1) traz uma lista poética das coisas que devem ser sabidas para “apalpar as intimidades do mundo”. Dentre elas, está de que “o esplendor da manhã não se abre com faca”. Ao fazer tal afirmação, Barros desconecta nesse trecho, a não relação que haverá entre os objetos e o universo, (relação que em outros momentos Barros mostra que é possível e imprescindível). Como se aqui passasse a haver uma amenização na importância dos objetos. Em outras palavras, pode-se dizer que a metalinguagem barreana vai criando toda uma nova metodologia no fazer, o que é arrematável no final do primeiro poema: “desaprender oito horas por dia ensina princípios”. E nesse desaprender, que fica explícita uma nova forma de se relacionar com os objetos.

No poema seguinte, a proposta de ressignificar objetos se torna ainda mais evidente:

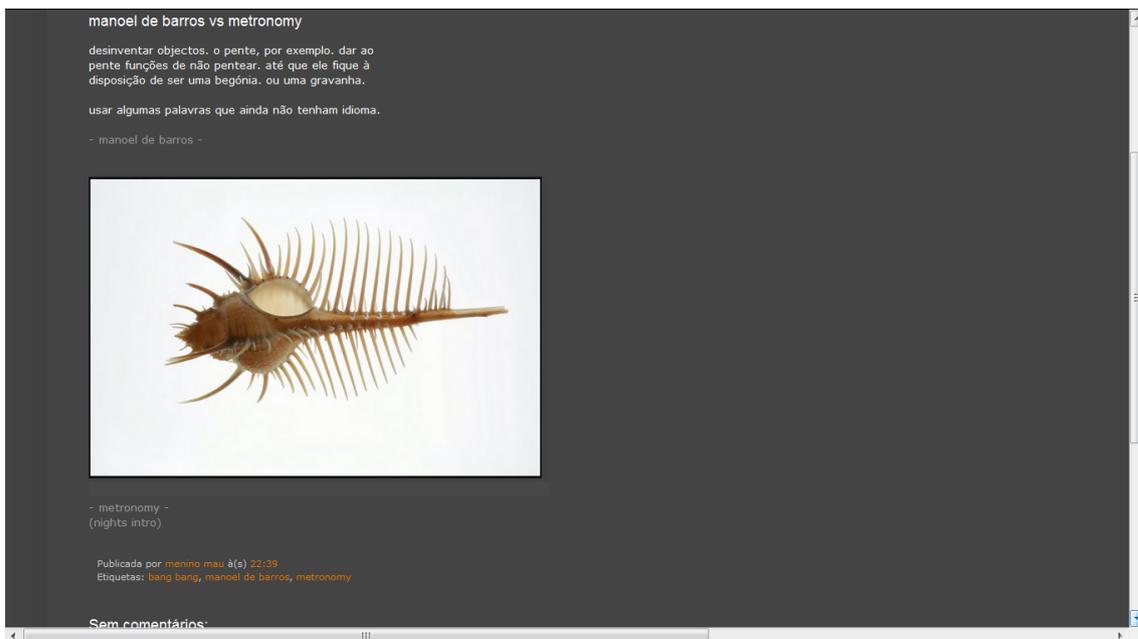
Desinventar objetos. O pente, por exemplo.  
Dar ao pente funções de não pentear. Até que  
ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou  
uma gravanha.  
Usar algumas palavras que ainda não tenham  
idioma.

(BARROS, 1993, p.2)

No poema acima, Barros está mostrando o seu processo poético de descaracterizar objetos para que possam ter novas funções, uma nova identidade poética. Passar a ser “begônia” ou “gravanha”, dar nova identidade, como se passasse do belo ao feio ou do feio ao belo. De qualquer modo, a palavra gravanha ainda não foi devidamente dicionarizada, podendo significar guloseima, coisa estranha. Diz-se também que é sinônimo de gravalha, que também é uma palavra que não está devidamente dicionarizada, podendo significar: caruma seca, maravalha. Caruma, por sua vez designa as folhas secas de pinheiro caídas ao solo. Maravalhas, por sua vez são

aparas de madeiras. Ou seja, o vocábulo aponta para uma figura algo desgrenhada como um pente. A relação da imagem do pente com a sonoridade da palavra “gravanha” possibilita um grande número de associações imagéticas. Na internet, no *Blog do menino mau*, há um estranho objeto (não se pode precisar se é uma planta ou animal) associado à palavra “gravanha”.

Figura 4. “Gravanha”

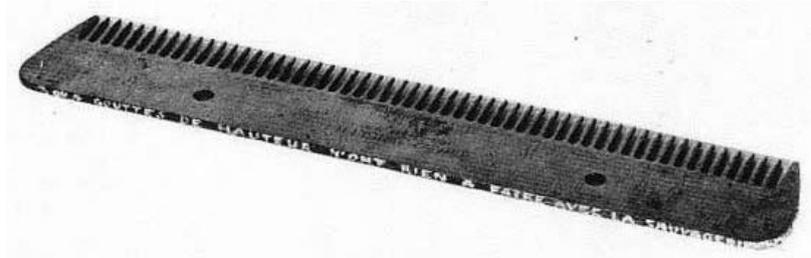


Fonte: <http://blogdomeninomau.blogspot.com.br/2010/01/manoel-de-barros-vs-metronomy.html>

O autor do texto não faz nenhum comentário, apenas limita a colocar abaixo essa estranha figura. O que relembra a idéia lúdica do jogo entre poeta e leitor, A palavra “gravanha” usada por Barros fez com o que autor por algum motivo escuso atribuisse a ela sentidos com a imagem postada.

O pente alienado de sua função de pentear também é um dos *ready-mades* de Duchamp:

Figura 5. *Comb ou Peigne*



Fonte: [http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft&doc.view=popup&fig.ent=http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/data/13030/ft/ft3w1005ft/figures/ft3w1005ft\\_00041.jpg](http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft&doc.view=popup&fig.ent=http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/data/13030/ft/ft3w1005ft/figures/ft3w1005ft_00041.jpg)

O material seria um pente de metal para cachorro ou para gado (não há unanimidade a esse respeito) e foi datado no dia e na hora em que o objeto foi escolhido: 17 de fevereiro de 1916. Na lateral do pente, há seguinte inscrição: *3 ou 4 GOUTTES DE HAUTEUR N ONT RIEN A FAIRE AVEC LA SAUVAGERIE* (3 ou 4 gotas de altura não tem nada a ver com selvageria). No *ready-made*, há nítidas conotações sexuais como na semelhança de sons *peigne/pénis* e também nos outros sentidos da palavra pente (*peigne*) em francês, como, por exemplo um molusco com aparência denteada:

Figura 6. *Peigne de Vênus*



Fonte: <http://www.vendee-touristique.com/images/coquillage-murex.jpg>

Coincidência ou não, o pente de Duchamp em algum momento se encontra com o de Manoel de Barros como se a imagem tivesse o poder de invocar eternamente outras imagens. No entanto, o mais curioso neste procedimento é que o *ready-made* de Duchamp já estava previsto na *Caixa Verde* (ou livro verde). Lá já estava planejado que após a escolha de um pente de aço, deveria ser colocada a data e a hora e acrescentar uma frase enigmática. Assim, da mesma forma que a *Caixa Verde* de Duchamp, em que se planeja, com detalhes, um futuro *ready-made*, também o poema de Manoel de Barros parece teorizar um *ready-made* que poderá ser criado livremente pelos leitores.

Tal afirmação traz à tona a relação da linguagem lúdica com os *ready-mades*. Ideia de ressignificar objetos que também sempre aparece em Marcel Duchamp, como no caso da roda de bicicleta:

Figura 7- *Roda de Bicicleta*



Fonte: [http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos\\_upload/2008/03/129\\_325-roda%20de%20bicicleta.JPG](http://oglobo.globo.com/blogs/arquivos_upload/2008/03/129_325-roda%20de%20bicicleta.JPG)

O primeiro *ready-made* de Marcel Duchamp teria sido a *Roda de Bicicleta*, a qual teria sido criada apenas para mera diversão, como bem relata Calvin Tomkis (2004, p. 153-155) na biografia do artista. Diferentemente da *Mona Lisa*, que é um *ready-made* retificado, modificado a partir de um original, a Roda de Bicicleta está transposta em seu estado original como objeto de arte. Octávio Paz (1990, p.19) esclarece bem a distinção entre os dois tipos de *ready-mades*:

Em alguns casos os ready-mades são puros, isto é, passam sem modificação do estado de objetos de uso ao de 'antiobras de arte'; outras vezes sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos' (1990, p.19)

Duchamp usaria as duas formas de *ready-mades*. O *ready-made* retificado como é o caso da *Mona Lisa* e o *ready-made* em sua essência natural como é o caso da *Roda de bicicleta*. Duchamp faz o mesmo como uma roda de bicicleta que passa a ser vista como um objeto artístico. Octávio Paz (1990, p.21) faz uma assertiva ponderação sobre tal ideia: “os ready-mades são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte”. Em outro processo semelhante, Duchamp trabalha com a ideia de um porta-garrafas:

Figura 8- *Porta-garrafas*



Fonte:

<http://2.bp.blogspot.com/3pWqEp7qosc/TV2rUff6jyI/AAAAAAAAAps/D8w6hghACkg/s1600/porta+garrafas.jpg>

Na mesma perspectiva de Barros, Duchamp escolhe objetos aleatórios para lhes dar o status de arte como o porta-garrafas sem garrafas, no qual o significado está na

ausência de significado, ou como bem afirma Octávio Paz (1990, p.25): “O ato de Duchamp arranca o objeto de seu significado e faz do nome um odre vazio; o portagarrafas sem garrafas”. É preciso haver a desfuncionalidade do objeto para que ele possa ser concebido como arte. Neste ponto é que surge a provocação para o espectador, o lúdico proposto por Duchamp.

No poema abaixo, Barros propõe uma relação do homem com os objetos e com a natureza:

Bernardo é quase árvore.  
Silêncio dele é tão alto que os passarinhos  
ouvem de longe  
E vêm pousar em seu ombro.  
Seu olho renova as tardes.  
Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho  
1 abridor de amanhecer  
1 prego que farfalha  
1 encolhedor de rios - e  
1 esticador de horizontes.  
(Bernardo consegue esticar o horizonte usando 3  
fios de teias de aranha. A coisa fica bem esticada.)  
Bernardo desregula a natureza:  
Seu olho aumenta o poente.  
(Pode um homem enriquecer a natureza com a sua  
incompletude?).  
(BARROS, 1993, p.17)

Bernardo, um dos principais personagens barreanos tem praticamente a essência constituída da relação dos objetos com a natureza, o que responde a pergunta final no poema de Barros: “Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?” É o que Bernardo tenta fazer o tempo todo como se mostra nos poemas de Barros . “Bernardo é quase árvore”. Nessa relação, Bernardo se irmana com os passarinhos: “Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe e vêm pousar no seu ombro”. E o olhar de Bernardo é capaz de transformar a natureza a seu redor: “Seu olho renova as tardes”. A relação de Bernardo com a natureza se torna ainda mais visceral quando a interação dele com a natureza depende inteiramente dos objetos. São mencionados vários objetos que saem do baú: o “abridor de amanhece”, o “prego que farfalha”, o “encolhedor de rios” e “o esticador de horizontes”. Barros lista todos esses objetos como se poeticamente fosse possível mecanizar a natureza, fazê-la funcionar por meio de objetos, de ferramentas como se fosse uma engrenagem.

Nos poemas X e XI, Barros trabalha como quem personifica pedras, matéria-prima para a criação e construção de muitos outros objetos:

**X**

Não tem altura o silêncio das pedras.  
(BARROS, 1993, p.3)

No poema acima, há uma personificação do objeto pedra. Barros fala na altura do silêncio das pedras, como se quisesse se comunicar com elas e não conseguisse. Ou como se houvesse a comunicação no silêncio delas:

**XI**

Adoecer de nós a Natureza:  
- Botar aflição nas pedras  
(Como fez Rodin).  
(BARROS, 1993, p.3)

Já no poema XI, Barros fala do poder de comunicação que pode haver nas pedras quando elas são esculpidas em arte. A natureza precisa ter de alguma forma a essência humana como se possível colocar vida nos objetos. Barros ao mencionar Rodin, faz alusão a obras como *O pensador* ou *O beijo*, nesta última que há uma dose de sensualidade nela. Barros continua a falar de pedras neste outro poema:

Toda vez que encontro uma parede  
ela me entrega às suas lesmas.  
Não sei se isso é uma repetição de mim ou das  
lesmas.  
Não sei se isso é uma repetição das paredes ou  
de mim.  
Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?  
Parece que lesma só é uma divulgação de mim.  
Penso que dentro de minha casca  
não tem um bicho:  
Tem um silêncio feroz.  
Estico a timidez da minha lesma até gozar na pedra.  
(BARROS, 1993, p.16)

As lesmas que comumente têm um aspecto asqueroso, na poesia barreana ganha uma dimensão sensual com as paredes. As lesmas são moluscos que se recolhem numa espécie de concha ou casca. Barros faz um paralelo de ordem fálica, uma vez que a glândula do pênis está recoberto de tecido assim como a lesma em sua casa. Da mesma forma que a lesma deixa o seu musgo pelo caminho, o pênis teria também a lubrificação. Barros mostra uma relação orgástica das lesmas com as paredes, da qual o eu lírico estaria também sugestionado a participar, uma vez que estaria totalmente imiscuído com a natureza, irmanado com as lesmas; a ponto de ficar em dúvida se as

lesmas seriam uma continuação dele, ou ele uma continuação das lesmas. A insólita relação se desfeca com algo que se equivale a um coito com a parede: “estico a timidez da minha lesma até gozar na pedra”. Barros usa lesma como uma metáfora para o próprio pênis. A parede que poderia ser algo totalmente insignificante, ganha o status de artístico e poético a ponto de estabelecer uma dimensão sexual intensa. Se se considerar a parede como um objeto, é afirmável a ideia de um *ready-made* com fortes conotações sexuais.

Nos versos abaixo, Barros vai ainda mais além, não só trazendo a ideia do incomum como objeto artístico/poético, como a ideia de atacar a aura de uma arte intocável:

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, 1993, p.4)

Barros pretende “sujar” a arte tida sacralizada daquilo que se pode ter como o considerado de mais imundo. No poema há o lúdico no jogo de oposições como “cago ao sublime” ou “no solene um pênis sujo”.

Na arte de Marcel Duchamp, a conotação sexual, com referências genitais também ganha espaço. Mas o erotismo que se verá não são o de formas comumente consideradas como belas ou de uma extrema aura artística como as obras greco-romanas. O erotismo de Duchamp também virá sobre a forma de *ready-mades*. Em especial por meio de três peças: *Folha de Parreira Fêmea*, *Objeto dardo*, *Cunha da Castidade*.

Figura 9. *Folha de Parreira Fêmea*



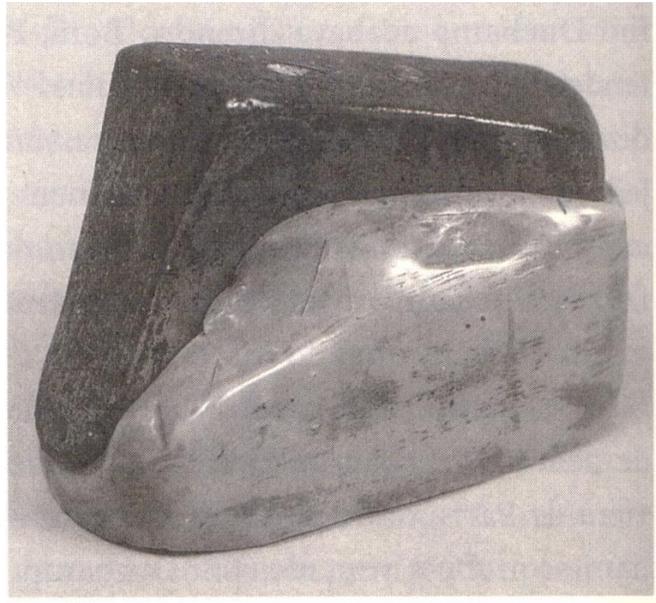
Fonte: *Duchamp*, Calvin Tomkins.

Figura 10. *Objeto dardo*



Fonte: *Duchamp*, Calvin Tomkins.

Figura 11. *Cunha da Castidade*



Fonte: *Duchamp*, Calvin Tomkins.

Sobre as peças Calvin Tomkis (2005, p.429) dá a seguinte explicação:

Era uma pequena escultura composta de duas partes- a terceira do grupo formado pela Folha de Parreira Fêmea e pelo Objeto-dardo- cujos elementos entrelaçados formavam uma cunha de gesso metalizado que se encaixava na cavidade envolvente de um pedaço de plástico rosa, normalmente usado em dentaduras. Coin de chasteté [Cunha da castidade]. O título da peça, foi escrito na cunha.  
(TOMKINS, 2005, p.429)

As conotações sexuais de Duchamp ainda serão muito mais veladas que as de Barros, uma vez que os objetos vistos a um primeiro momento nem são notáveis tais sentidos. Em *Folha de Parreira Fêmea*, a sexualidade estaria apenas no título da obra, uma vez que aparentemente a peça seria neutra de significado. Evidência maior de estaria no *Objeto dardo* que tem uma maior menção fálica dado o formato da peça.

A sexualidade era para Duchamp um elemento primordial e essencial [...] O mecanismo de conversão era estranho, mas no essencial consistia em inventar um “jogo de deslocação” que projectaria os

conflitos e destilaria as excitações transformando-os em objetos e construções, sem os quais o seu equilíbrio mental não poderia ter sido mantido [...] A poesia de Duchamp continua a não ser falada, como uma atmosfera “entre linhas”; ela não cessa de se recriar através da mistura e sobreposição das formas, das ideias e das emoções. (STEEFEL, 1973 APUD MINK, 2006, p. 84).

Desse modo, os conteúdos sexuais ao serem deslocados para os objetos e para os movimentos naturais são silenciados e se propagam pela matéria inerte de forma a naturalizar a relação sexual. Na *Cunha da Castidade*, peça que funciona como um quebra-cabeça que recebe as outras partes, como uma espécie de alusão ao corpo feminino que recebe o masculino.

Desse modo, tanto em Barros como em Duchamp, as conotações sexuais não têm a intenção de mostrar formas que sejam belas ou libidinosas, uma vez que há também há uma certa tendência em querer atacar a arte erótica em padrões consagrados de artes. A distinção entre Barros e Duchamp está no fato de que Barros usa não só de *ready-mades* como a parede, mas também elementos da natureza como a lesma.

Da mesma forma que Duchamp fala de órgãos femininos e masculinos por meio de *ready-mades*, Barros também utiliza um processo semelhante ao comparar objetos fazendo referências ao órgão genital feminino:

:

Não davam idéias.  
A língua era incorporante.  
Mulheres não tinham caminho de criança sair  
Era só concha. \*  
Depois é que fizeram o vaso da mulher com uma  
abertura de 5 centímetros mais ou menos  
(E conforme o uso aumentava.)  
Ao vaso da mulher passou-se mais tarde a chamar  
com lítera elegância de urna consolata.  
Esse nome não tinha nenhuma ciência brivante  
Só que se pôs a provocar incêndio a dois .  
Vindo ao vulgar mais tarde àquele vaso se deu  
o nome de cona  
Que, afinal das contas, não passava de concha mesmo.

\* Era só concha: está nas Lendas em Nheengatu e Português, na Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, Vol.154. (BARROS, 1993, p.15)

Em “mulheres não tinha caminho de criança sair” está implícita a ideia da mulher surgindo como um ser reprodutivo que gera a vida. O termo escolhido é

“concha”. Numa alusão mais explícita, Barros denomina o órgão genital feminino como “vaso”, no que se manifesta a ideia de objeto, de recipiente, onde está sugestionado o compartimento que guardaria o pênis. Em “conforme o uso aumentava” está inclusa a lubrificação da vagina que se dilatava durante o ato sexual ou o parto. Numa outra relação se refere ao órgão feminino como “urna consolata”. Em “urna” está mais uma vez está mais uma vez o conceito de depósito. Em contraste à tal alusão surge a menção à “consolata”, em referência à Virgem Maria e à castidade. Nos versos finais, o poema traz referências ao ato sexual e ao surgimento do nome vulgar para o órgão feminino que passa a ser chamado de “cona”, ou simplesmente “concha” que é nome vulgar dado à vulva, conjunto dos órgãos genitais femininos externos. E ao final do poema, mas precisamente no rodapé, Barros brinca com o fato do corpo feminino poder ser descrito tanto por meio das tradições populares, as “Lendas do Nheengatu e Português”, ou cientificamente, “Revista do Instituto Geográfico Brasileiro”. Tanto Marcel Duchamp como Manoel de Barros com seus *ready-mades* poéticos tratam da sexualidade feminina e masculina na ideia de junção entre os polos distintos, ou seja sexual.

Barros cria uma linguagem em que comparações e mesmo as nomeações de elementos da natureza depende da representação por meio de objetos:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa  
era a imagem de um vidro mole que fazia uma  
volta atrás de casa.  
Passou um homem depois e disse: Essa volta  
que o rio faz por trás de sua casa se chama  
enseada.  
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro  
que fazia uma volta atrás de casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem.  
(BARROS, 1993, p.5)

Na poesia barreana, existe uma tendência em nomear aquilo que nunca teve ou tem significância, lembrando que a prática não se constitui uma taxionomia, obedece apenas a fluidez inventiva e imagética do poeta. E a nomeação obedece a uma ordem que traz as semelhanças entre a natureza e os objetos, logo *ready-mades* criados pela própria natureza. Barros cria a sinestésica imagem do “vidro mole”, ou a “cobra de vidro”. O científico “enseada” faz com que a imagem se torne menos relevante, como se perdesse o seu efeito natural. Ideia que vai ao encontro do que apregoa Octávio Paz ao analisar a obra de Duchamp (1990, p.25) : “Escolher uma pedra entre mil e dar-lhe nome. Guiado pelo princípio da analogia, o homem nomeia a natureza; cada nome é

uma metáfora”. É que o Barros faz ao chamar a “enseada” de “vidro mole” ou de “cobra de vidro”. A nomeação tem muito mais importância e significado que a científica, a qual seria indiferente para a poesia.

#### 4.1. O *ready-made* como procedimento e performance

Os *ready-mades* envolvem o diálogo entre diferentes objetos arrancados do cotidiano ou da natureza. Dentre os objetivos está o de desvincular a atitude pensante do criador e o objeto criado, que pode ser interpretado como crítica à racionalidade. A crítica à racionalidade só pode ser alçada como uma das interpretações possíveis do leitor. Não se pode esquecer que apesar de haver a referência à separação entre o sujeito e o objeto, os *ready-mades* como procedimento revelam um trabalho intelectual, como é o caso da *Fonte*.

O procedimento utilizado no *ready-made Fonte* gerou um efeito de impacto, pois Duchamp intentou colocar um objeto desprezível e aviltante (o urinol) em um espaço consagrado à arte.

Figura 12. *Fontaine*



Fonte: <http://ecoarte.info/ecoarte/wp-content/uploads/2012/11/Fonte-urinol-Marcel-Duchamp-1917.jpg>

A história da fonte é reveladora de um procedimento utilizado para dar notoriedade a um fato que poderia ter passado despercebido. Em 1917 foi fundada em Nova York a nova *Society for Independent Artists* e Duchamp era um dos diretores desse grupo. Qualquer pessoa que pagasse seis dólares podia expor seus trabalhos.

Parece que Duchamp não gostava da organização, por isso decidiu provocar os realizadores enviando a *Fonte* sob pseudônimo:

A fonte era um urinol de porcelana de um modelo que, quando montado numa casa de banho pública, só poderia ser usado por um homem a urinar de pé. Sem qualquer dúvida, a comissão de seleção de trabalhos teve de imediato a visão de um homem a urinar ou outras hipóteses picantes, quando se viu confrontada com o objeto. Duchamp limitou-se a comprar o urinol e a colocá-lo simplesmente sobre o lado plano, pelo que ficava “erecto”. Assinou a base, logo a seguir ao buraco do cano: R. Mutt. Embora a assinatura fosse inspirada em Mutt e Jeff, personagens de histórias aos quadrinhos, e o “R” significasse “Richard”, o que em sentido familiar, em francês quer dizer “pessoa rica”, a comissão pensou que se tratava de uma piada de mau gosto. Mas Duchamp estava também a brincar com o verdadeiro nome da empresa de Nova Iorque onde ele adquiriu o urinol, a “Mott Works”, alterando ligeiramente a ortografia, como era tão típico nele.

A bem da verdade, a fonte nunca foi exposta, ainda que R. Mutt tenha pagado os seis dólares. Depois de alguma confusão, o objeto foi encontrado atrás de um tabique e lá teria ficado durante toda a exposição: “Convenceram Alfred Stieglitz a tirar uma fotografia quase dignificante da *Fonte*, que veio a sair no número da *The Blind Man*, uma revista publicada por Duchamp, Beatrice Wood e Henri-Pierre Roché, onde o caso R. Mutt foi defendido com ar falsamente inocente” (MINK, 2006, p. 67). O texto da revista trazia a seguinte reflexão:

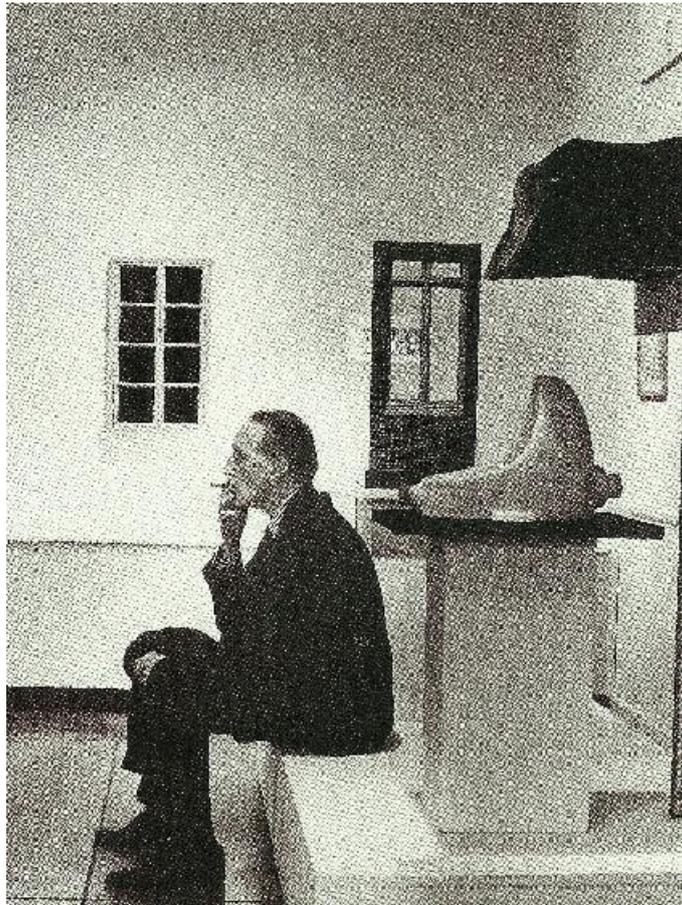
a Fonte do Sr. R. Mutt não é imoral, é absurda, tem tanto de imoral como uma banheira. É um objeto que se vê todos os dias nas montras dos canalizadores. Se o Sr. Mutt fez a Fonte com as suas próprias mãos ou não, isso não tem qualquer importância. Ele ESCOLHEU-A. Pegou num artigo corrente da vida, colocou-o de forma que faz desaparecer o significado utilitário sob o novo título e ponto de vista – deu-lhe um novo sentido. (*The Blind*, N.2, maio de 1971, Nova Iorque).

O que é importante destacar neste episódio é que foi justamente a polémica gerada em torno deste gesto que fez da fonte um objeto artístico ou anti-artístico. O que é mais interessante neste caso, é que a *Fonte* original desapareceu novamente (assim como a roda de bicicleta) de modo que o que se tem hoje são as réplicas e as muitas fotos dessas mesmas réplicas que continuam ainda a se multiplicar.

Por isso é que se diz que foi o “sentido” é que foi salvaguardado e não o “objeto”. Assim, a arte de brincar com os objetos, observável nos *ready-mades* de Duchamp não se limita aos próprios signos envolvidos, mas, em um crescendo, envolve

também uma encenação do próprio ato de se criar o objeto, em outras palavras, envolve uma espécie de ritual que designa como “estranho” o objeto fabricado justamente para ser “estranho”. Nesse particular, a foto abaixo é reveladora deste procedimento:

Figura 13. Duchamp em uma exposição de sua obra no *Pasadena Museum of Art*, Los Angeles, 1963.



Fonte: <http://www.marcel Duchamp.net/images/articles/illus1B.jpg>

A obra original não foi exposta, mas Duchamp e as cópias de suas obras não deixaram de visitar os museus ao longo dos anos. Desse modo, passados 46 anos Duchamp continuava a dar vida a seus *ready-mades* não apenas como valor de exposição, mas, sobretudo, como encenação/dramatização da exposição como deixa claro a foto tirada por Julien Wasser. Por outro lado, a exposição de 1963 e a performance de Duchamp, ao ser fotografado, passam a ser reproduzidas em outro espaço elevado, no caso, os livros sobre arte. Esses novos espaços intentam renovar a interpretação não pela via da racionalidade, mas por um mecanismo visual: a cada

mudança de suporte encena-se e celebra-se o não sentido, a separação do sujeito do objeto.

Em uma medida diferente, o mesmo se pode fazer sobre os livros de Barros. Muitos deles saíram em primeira edição com vários formatos artesanais em papéis especiais que os distinguem dos demais livros. As pessoas continuavam a se embarçar com as interpretações dos poemas, mas o mais importante era nomeá-la como poesia ou anti-poesia em um espaço consagrado, no caso o livro. Recentemente alguns de seus poemas foram transpostos para livros destinados ao público infantil. A presença de imagens coloridas ao lado do poema juntamente com uma diagramação “primorosa” possibilitou a ativação do mecanismo de interpretação conduzindo o *non-sense* à esfera da mentalidade infantil:

Figura 14. Páginas do livro *Exercícios de ser criança*



**Fonte:** livro *Exercícios de ser criança*

Podemos imaginar os seus poemas também em desenho animados ou em histórias em quadrinhos. De qualquer forma, a mudança de suporte não mudaria muito

as instruções contidas nos poemas, restando a Barros e aos editores, continuar o trabalho diligente de azeitar a máquina lúdica de seus poemas.

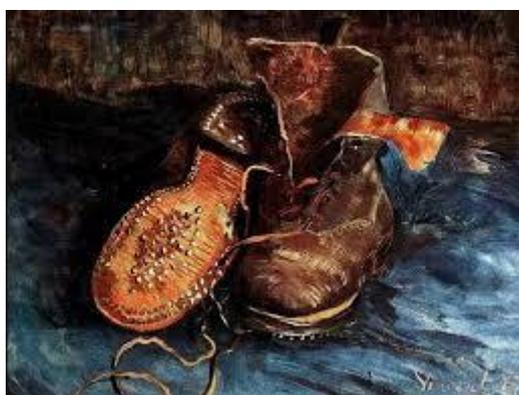
#### 4.2 Manoel de Barros e Marcel Duchamp: ontem e hoje

Vimos que os procedimentos utilizados nos *ready-mades* de Duchamp e na poesia *ready-made* de Barros, guardadas algumas diferenças específicas, são bastante semelhantes. No entanto, quando se leva em consideração o local e o momento em que tais obras foram produzidas, então as diferenças aparecem com mais força.

Há uma grande diferença entre o Duchamp de 1917 e o de 1967. No primeiro caso, o *ready-made* e seus performáticos aparecimentos/desaparecimentos continham uma força transgressora e um olhar utópico se levarmos com conta algumas considerações de Fredric Jameson.

Para Jameson, os escritores e artistas que produziram no período que corresponde ao final do século XIX até meados do XX viveram um período que ele denominou de Alto Modernismo. Tal período foi caracterizado por um tempo em que a cultura ainda podia fazer alguma coisa para transformar a natureza. Assim o gesto de Duchamp, apesar de sua aparente indiferença, é utópico, ou nas palavras de Jameson (1991, p. 33) “um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo”. Para explicitar esse processo no período do chamado Alto Modernismo, Jameson utiliza uma conhecida obra de Van Gogh:

Figura 15. *Um par de botas*



Para Jameson, apesar do elemento grotesco representado pelas velhas botas e pela paisagem degradada, há no quadro uma explosão de cores:

... a transformação violenta e proposital do mundo do objeto opaco do camponês na mais glamoriosa materialização de pura cor em pintura a óleo deve ser interpretada como um gesto utópico, um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo, ou, pelo menos, um domínio daquele sentido supremo – a visão, o olho – que agora se reconstitui para nós como um espaço semi-autônomo”. (JAMESON, 1991, p.33).

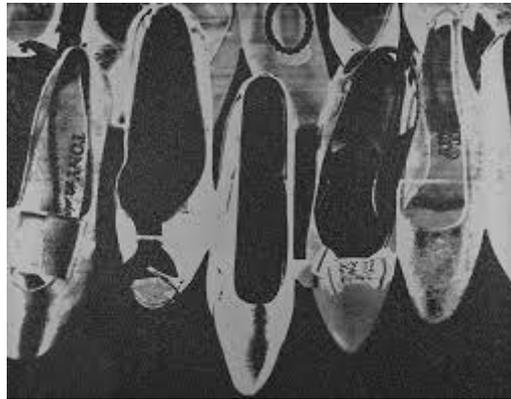
É justamente esse espaço semi-autônomo que se projeta para além do gesto meramente transgressor, ele é também uma promessa, um desejo de utopia. Do mesmo modo os primeiros *ready-mades* de Duchamp, encenaram o desaparecimento da relação entre o sujeito e o objeto ou entre o ser e a racionalidade, mas o fizeram de um modo performático e ousado, portanto, equivalente ao colorido de Van Gogh. Assim, por exemplo, o grotesco representado pelo urinol é iluminado ou elevado ao ser colocado em uma galeria ou em um livro sobre arte. Assim, apesar da tentativa de excluir o sentimento do autor pelo mecanismo automático da escolha/montagem do objeto, persiste ainda na obra um afeto revelado pela própria encenação da obra em 1917, ou seja, pela criação de um mundo de fato vivido em que expositores, pintores, fotógrafos, mecenas partilhavam um mesmo espaço cultural.

Em 1967 todas as experiências formais já haviam se esgotado e os *ready-mades* enquanto ação transformadora esvairam-se por completo em galerias e livros de arte. Neste caso eles começaram a se parecer com o *Diamond dust shoes*, de Andy Warhol. Ou seja, como obras mortificadas. Nesse sentido, pode-se afirmar que as réplicas da Fonte exibidas nos museus e nas revistas de arte atualmente encontram-se na mesma situação que os sapatos de Andy Warhol:

... temos uma coleção de objetos sem vida, pendurados na tela como se fossem nabos, tão desprovidos de sinais de vida anterior como uma pilha de sapatos que ficaram em Aushwitz, ou restos de um incêndio inexplicável e trágico em um salão de baile lotado. Não há em Warhol, nenhum modo de completar o gesto hermenêutico de reintegrar essa miscelânea ao contexto vivido mais amplo do salão, ou do baile, do mundo da alta moda ou das revistas glamourosas. (JAMESON, 1991, p. 35)

Ou seja, desvinculados do seu espaço de vida os gestos performáticos dos ready-made s apenas retomam outros gestos; é como se tivessem se tornando uma “segunda natureza” na qual o pensar historicamente já não mais existe.

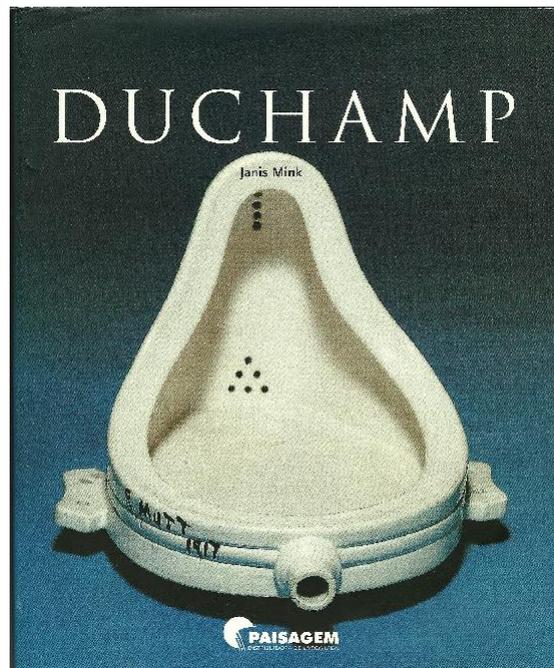
Figura 16. *Diamond dust shoes*



Fonte: [http://ultimopensamento.blogspot.com.br/2011\\_09\\_01\\_archive.html](http://ultimopensamento.blogspot.com.br/2011_09_01_archive.html)

. Justamente por isso pode-se afirmar, juntamente com Jameson, que em tais obras há um esmaecimento do afeto como se pode observar na capa do livro abaixo:

Figura 17- Fontaine



Fonte: <http://iacom.s8.com.br/produtos/01/00/item/5618/6/5618620P1.jpg>

Há nesta capa de livro uma espécie de decoração compensatória na maneira como o objeto é apresentado com as cores e a iluminação, de modo que todo aspecto repulsivo do objeto é imediatamente neutralizado e aparecendo de maneira fetichizada da mesma maneira que uma mercadoria em uma vitrine. As pessoas que compram o livro, o fazem pensando que estão verdadeiramente consumindo arte.

A poesia de Manoel de Barros desde o início, se parece com as re-encenações tardias de Duchamp. Ou seja, desde o início, os procedimentos formais de sua poesia já nasceram sem força transgressora e é nisso que Barros difere de Duchamp: enquanto este viveu o Alto Modernismo, isto é, em uma época em a arte podia ser transformadora, aquele já aparece no cenário literário em um tempo em que o gesto transformador na arte (e na poesia) já não é mais possível. Justamente por isso que a poesia de Manoel de Barros, a cada nova edição (ilustrada, artesanal) mais vemos valorizado o simples gesto lúdico. O mecanismo de reprodução das obras acentua as interpretações de um nonsense tranquilo consigo mesmo, de uma poesia feita para não ser compreendida, por isso, nada mais natural, que o encaminhamento para uma espécie de espaço infantilizado à deriva, sem qualquer conexão com o mundo vivido ou com uma maneira histórica de se pensar.

A partir dos elementos apontados neste trabalho, entendemos que um caminho produtivo para as poesias *ready-mades* de Manoel de Barros é justamente tentar interpretá-las como um exercício racional, apontando os elementos constitutivos e os prováveis efeitos de sentido. Outro caminho bastante produtivo, sobretudo nos trabalhos em sala de aula, é entendê-la como um projeto de *ready-made* (tal como os projetos de Duchamp) e, a partir disso, propor para os alunos a realização de novos *ready-mades*, sem nunca prejuízo da leitura atenta dos elementos constitutivos próprios da poesia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traçar um paralelo entre duas tendências artísticas diferentes é sempre um risco. Em especial quando se trata de dois artistas situados em tempo e espaço totalmente diferentes, no caso Manoel de Barros e Marcel Duchamp.

O que se buscou na verdade foi uma nova leitura da obra de Barros tendo como fio condutor os *ready-mades* de Marcel Duchamp. O estudo aqui apresentado desvencilha Barros do estigma de poeta meramente regional, uma vez que esta problemática sequer é colocada em discussão. Do mesmo modo, Duchamp é evidenciado não apenas como um artista revolucionário, já que esse conteúdo transgressor atualmente já se esvaneceu, abrindo, portanto a possibilidade de outras interpretações.

Assim, grande parte da poesia de Manoel de Barros, como também a de Oswald de Andrade, foram criadas a partir dos mesmos procedimentos utilizados por Duchamp em seus *ready-mades*. Apesar disso, descartamos o estudo da influência de um autor sobre o outro ou o problema relativo às origens, por os considerarmos pertinentes. No entanto, enquanto se pode afirmar que Duchamp e Oswald de Andrade puderam, em seus respectivos tempo e espaço, se apresentarem no palco da cultura como vozes revolucionárias, o mesmo não se pode dizer de Manoel de Barros. Quando a poesia deste apareceu, todos os recursos formais já não podiam mais se vincular a qualquer interpretação revolucionária ou transgressora, restando a ela geralmente dois caminhos: o da afirmação de um regionalismo duvidoso, do simples ludismo ou da conformação passiva ou festiva de “poesia hermética”.

A aproximação da obra de Barros com a de Duchamp teve como objetivo não apenas evidenciar a técnica do *ready-made*, mas, sobretudo, mostrar que não há nada de revolucionário na poesia de Barros. Entende-se que o problema está em simplificar demasiado a sua poesia e a via do ludismo, certamente, é muito mal compreendida. Desse modo, pensar a obra de Manoel de Barros fora do contexto simplista do lúdico e das encadernações luxuosas e caras é uma alternativa para aqueles que ainda não se deixaram sucumbir pela aceitação tranquila do não-sentido, da antiarte ou da celebração ingênua da transgressão.

Pensar a poesia de Manoel de Barros como um exercício de tensão intelectual permanente e não como um gesto de simples interpretação ainda é uma tarefa válida

para aqueles que se interessam pelo pensamento e pela dimensão racional. Assim, em lugar de visitar os museus com as obras de Duchamp ou se entregar aos livros de arte sobre *ready-made*, talvez seja mais produtivo o exercício de produzi-los e de entendê-los hoje não como um ato de transgressão, mas como uma maneira antiga/moderna de se dispor o próprio pensamento sobre as coisas e, nesse sentido, reinserir a narrativa em nossas vidas.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, João. “Pedras aprendem silêncio dele”. (entrevista). In: **Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1990. pp.323-343.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. [Tradução: Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. “O puro traste em flor: uma ruptura das sublimidades poéticas em Manoel de Barros”. In: **Ensaios Farpados: arte e cultura no pantanal no cerrado**. Campo Grande: Letra Livre/ UCDB, 2004. pp. 103-114.

CARPINEJAR, Fabrício. **Teologia do traste: a poesia de excesso de Manoel de Barros**. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul- Programa de Pós-Graduação em Letras, 2001.

Dissertação.[http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/ricardoalexandre\\_poesia.pdf](http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/ricardoalexandre_poesia.pdf)  
Dissertação

CORRÊA, Alamir Aquino. “O desachamento da finitude em Manoel de Barros”. In: **Ensaios Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado**. Campo Grande: Letra Livre/ UCDB, 2004. pp.36-46.

DANTO, Arthur. **Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea**. São Paulo”) [online]. 2008, vol.6, n.12, pp. 15-28. ISSN 1678-5320. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000200002>.

GUERSON, Milena. Olhares sobre a obra de Marcel Duchamp: a máquina de ideias, o.antígeno, o artífice intertexto- um pensador na arte [on-line]. **Estudos Literários/Teoria da Literatura-UFMG**- Ano II, Nº 05, Juiz de Fora, agosto - novembro/2011. Disponível em:

<http://www.portalsophia.org/textos/cogitationes/cogitationes05/guerson-michel-duchamp.pdf>.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1991.

KRAUSS. Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontaines, 2007.

MIKLOS, Aline Mocó Silva. **Mudanças na forma de percepção artística e uma breve análise entre Baudelaire e Duchamp**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP, Departamento de História. [on-line] Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c36a.pdf> .

MINK, Janis. **Duchamp**. Tradução Luiz Felipe Coelho (Lisboa). São Paulo: Paisagem, 2006.

MELLOTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. “Arte, erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros”. In: **O brejo e solfejo**. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Católica Dom Bosco, 2002. pp.15-25.

MOLDERINGS, Herbert. **Marcel Duchamp**: Marcel Duchamp : Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus. Frankfurt-am-Main Paris : Qumran, 1987.

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp**: ou o castelo da pureza. [Tradução: Sebastião Uchoa Leite..São Paulo: Perspectiva, 2012.

PANEK, Bernadette.” Mallarmé, magritte, broodthaers: jogos entre palavra, imagem e objeto”. **ARS (São Paulo)**, São Paulo , v. 4, n. 8, 2006 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S167853202006000200010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S167853202006000200010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 09 Fev. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S167853202006000200010>.

PEREIRA, Fábio Mazzioti; \_\_\_\_\_ “Vertentes do Nilismo na obra poética de Manoel de Barros. In: **O brejo e solfejo**. Brasília: Ministério da Integração Nacional:Universidade Católica Dom Bosco, 2002. pp.67-80.

RAMIRES, EManoela Germigani; RUSSEF, Ivan. “Aspectos semânticos e lexicais da obra poética em Manoel de Barros”. In: **Ensaio Farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado**. Campo Grande: Letra Livre/ UCDB, 2004. pp. 129-139.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. **A Poética da Desutilidade - Um passeio pela poesia de Manoel de Barros**. 2006 [online] [citado- 2008-02-16]. Disponível em:[http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/ricardoalexandre\\_poesia.pdf](http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/ricardoalexandre_poesia.pdf)  
Dissertação.

SANT’ANA, Afonso Romano. **O enigma do vazio**: impasses da arte e da crítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SÁVIO, Lúcia. “A poética de Manoel de Barros: uma sabedoria da terra”. *Literatura y Lingüística*, 2004, no. 15. pp. 1-11[online] [citado 2008-02-16] Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071658112004001500005&script=sci\\_arttext&tl=en](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071658112004001500005&script=sci_arttext&tl=en)

SILVA, Tatiana Barbosa da.” Espaço e escritura em Mallarmé e Péric:confluências”. Universidade de São Paulo. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 2, ano 8, n. 11, 2012. Disponível em: [http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fperiodicos.ufes.br%2Frel%2Farticle%2FviewFile%2F4354%2F3399&ei=LJz3Urn7I87LsQSkooGYAQ&usq=AFQjCNHMwHB1sfM-GFuxVfmQA11moU5qFA&sig2=1u9h70BcG\\_EIQGfNZTholg&bvm=bv.60983673,d.cWc](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fperiodicos.ufes.br%2Frel%2Farticle%2FviewFile%2F4354%2F3399&ei=LJz3Urn7I87LsQSkooGYAQ&usq=AFQjCNHMwHB1sfM-GFuxVfmQA11moU5qFA&sig2=1u9h70BcG_EIQGfNZTholg&bvm=bv.60983673,d.cWc).

STEEFEL, Lawrence D., Jr. "Marcel Duchamp and the Machine." In Marcel Duchamp, edited by Anne d'Harnoncourt and Kynaston McShine, 69–80. New York: The Museum of Modern Art, 1973.

STROPARO, Sandra M. "Mallarmé in Brazil". Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil. Disponível em:  
[http://www.google.com.br/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fw3.ufsm.br%2Frevistaletas%2Fartigos\\_r47%2Fartigo\\_10.pdf&ei=s6L3UtegPJG1sAS8woCYCg&usq=AFQjCNF6JWD2cN4JEWovQ9cxEwimvRw6Zg&sig2=m4Q47yb\\_XeNK8n55qfUcNA&bvm=bv.60983673,d.cWc](http://www.google.com.br/url?sa=t&rcct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fw3.ufsm.br%2Frevistaletas%2Fartigos_r47%2Fartigo_10.pdf&ei=s6L3UtegPJG1sAS8woCYCg&usq=AFQjCNF6JWD2cN4JEWovQ9cxEwimvRw6Zg&sig2=m4Q47yb_XeNK8n55qfUcNA&bvm=bv.60983673,d.cWc)

TOMKINS, Calvin. Duchamp: Uma biografia.[tradução: Maria Teresa de Resende Costa- São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VENÂNCIO FILHO, P. **A beleza da indiferença**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

WALDMAN, Berta. "A Poesia ao Réis do Chão". In: **Gramática Expositiva do Chão (Poesia Quase Toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

## **Obras de Manoel de Barros**

BARROS, Manoel de. **Compêndio para uso de pássaros**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.

\_\_\_\_\_. **Livro de Pré-coisas**. Campo Grande: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul, 1985.

\_\_\_\_\_. **Gramática Expositiva do chão (poesia quase toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

\_\_\_\_\_. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

\_\_\_\_\_. **Poemas concebidos sem pecado**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. **Exercícios de ser Criança**. Bordados de Antônia Zulma et.alli. sobre desenhos de Demóstenes Vargas. Rio de Janeiro.Salamandra. 1999.