

**“Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”:  
os “desobjetos” de Manoel de Barros  
e a narrativa nos museus**

**“Using some words that don’t have a language yet”:  
the ‘un-objects’ from Manoel de Barros and the  
narrative in museums**

Clovis Carvalho Britto<sup>1</sup>

DOI 10.26512/museologia.v10i19.32245

491

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

**Resumo:**

O artigo se inspira nas estratégias temáticas e estilísticas do poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014), especialmente no conceito de “desobjetos”, para apresentar questões em torno da narrativa nos museus. A partir de uma perspectiva ensaística evidencia as exposições museológicas como instâncias de fricção e criação de uma narrativa singular instituída entre a “poética do espaço” e a “poética das coisas”. Analisa as especificidades das narrativas construídas nos museus por meio da prevalência da “linguagem dos objetos” reconhecendo-as como formas de extroversão dos indicadores de memórias e instâncias de ressignificação e reenquadramento do mundo. Essas leituras suscitam o diálogo com poéticas híbridas, acionadas no entre-lugar da materialidade do texto e da textualidade dos objetos.

**Palavras-chave**

Museologia. Literatura. Museus. Narrativa. Manoel de Barros.

**Abstract**

This paper is inspired by the thematic and stylistic strategies of the Brazilian poet Manoel de Barros (1916-2014), especially in the concept of “un-objects”, to present questions about the narrative in museums. From an essayistic perspective, it highlights museum exhibitions as instances of friction and creation of a singular narrative instituted between the “poetics of space” and the “poetics of things”. It analyzes the specificities of the narratives built in museums through the prevalence of the “language of objects”, recognizing them as forms of extroversion of the indicators of memories and instances of re-meaning and reframing the world. These readings give rise to a dialogue with hybrid poetics, triggered in between the materiality of the text and the textuality of the objects.

**Keywords**

Museology. Literature. Museums. Narrative. Manoel de Barros.

*“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”.*  
Manoel de Barros (2013: 276).

<sup>1</sup> Doutor em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, e em Sociologia pela Universidade de Brasília. Professor na graduação em Museologia e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília e no Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia. E-mail: clovisbritto@unb.br

“Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”:  
os desobjetos de Manoel de Barros e a narrativa nos museus

Em 1993, o poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014)<sup>2</sup> publicou *O livro das ignoranças*. “No descomeço era o verbo” é o verso que inaugura a estrofe VII do primeiro poema desse livro e acredito que ele consiste em um dos exercícios para aquilo que o poeta designou de “uma didática da invenção”. Para o autor, os processos de invenção se realizam através da desconstrução, de um ato de “desaprendizagem” dos discursos canônicos e da instituição de novo olhar que promova um “deslimite” das imagens e das palavras.

Conforme sublinhou Ludovic Heyraud (2010), nesse livro o escritor pretende desvendar o caminho da criação poética e a primeira etapa consiste “numa valorização da ignorância, que lhe permite inverter os valores tradicionais, erigindo o esquecimento em sabedoria”. Em suas análises, esta seria uma forma de exprimir “a sua vontade marcada de regressar às origens do Homem [...] para fazer nascer ‘delírios frásicos’ e atingir uma renovação do olhar sobre o mundo que o circunda” (HEYRAUD, 2010: 143). Pensamento reforçado pelo poeta quando, em entrevistas, costumava destacar que “criar começa na própria ignorância. É preciso ignorar para fazer nascimentos. Poesia é sempre um refazer, um transfazer o mundo” (BARROS, 2010: 143).

O conjunto da obra de Manoel de Barros apresenta essa coerência. Obra metalinguística por excelência, consiste, acredito, em uma inspiração para a compreensão de algumas transformações ocorridas no campo dos museus e das Museologias, especialmente daquilo que se convencionou designar de teoria museológica ou teorias das Museologias. As Museologias consistem, nesse aspecto, na reflexão sobre a “didática da invenção” dos processos museológicos, o que contribuiria para um conjunto de provocações para o “deslimite” das imagens ou para a construção de diversas “imaginações museais”, para dialogar com o conceito de Mario Chagas (2003).

Concebo a “imaginação museal” de Manoel de Barros como uma potente lente para a visualização da radicalidade criativa nas Museologias. Portanto, concordo com o pensamento de Elton Luiz de Souza (2010) quando reconheceu que mais do que um poeta, Manoel de Barros é um pensador: “um pensador brasileiro. Certamente, um dos mais originais. Ele faz com as palavras o que Glauber Rocha fizera com as imagens, pondo-as em ‘Transe’. O Transe é o deslimite transposto ao mundo das imagens” (SOUZA, 2010: 22). Do mesmo modo, a própria perspectiva apresentada pelo pensamento de Mario Chagas (1996) favorece essa ideia, visto que deliberadamente borra os limites e estabelece profícuos trânsitos entre a poesia e o que se convencionou designar de teorias da Museologia na construção de sua poética. Exemplo evidente desse movimento consiste na obra *Museália*, quando inseriu um trecho da apresentação na contracapa, em forma de versos, como um poema em prosa metalinguístico com uma poderosa problematização dos (des) limites da linguagem: “frutos de militância museológica, alguns textos tem pose teórica mas são apenas poesia; outros têm

2 “Manoel de Barros (1916-2014) nasceu em Cuiabá, mas foi criado em uma fazenda próxima a Corumbá. Começou sua educação num internato em Campo Grande e, aos doze anos, foi matriculado no Colégio São José, no Rio de Janeiro – cidade onde viveu por trinta anos. Em 1937, publicou seu primeiro livro de poesia, *Poemas concebidos sem pecado*. Viajou pela Europa, estudou cinema e arte em Nova York. Em 1958, mudou-se com a mulher Stella e os três filhos para o Pantanal. Viveu um período de intensos e rústicos trabalhos para formar a fazenda; por isso, durante quase dez anos, pouco se dedicou à literatura. Nos anos 1960, vivendo em Campo Grande, foi premiado pelo livro *Compêndio para uso dos pássaros* e, nos anos 1970, voltou à cena literária com *Matéria de poesia*. No início dos anos 1990, sua obra poética foi reunida no volume *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda). A partir de então, conquistou vários prêmios importantes, como o APCA, o Jabuti e o Nestlé de Literatura. Nos anos 2000, sua obra foi publicada em Portugal, recebeu prêmios internacionais e foi traduzido para vários idiomas.” Texto de Orelha do livro *Memórias inventadas* (BARROS, 2018).

pose poética ligeira e circunstancial e são teoria e são prática. Todos buscam a museologia no humano, na rua, no filme, na música, no vídeo, na poesia, em uma palavra: na vida” (CHAGAS, 1996: 12).

Mario Chagas (2006) reconhece a existência de uma poética e de uma política que resulta das interações em torno do gesto criativo: “museus e patrimônios são dispositivos narrativos, servem para contar histórias, para fazer a mediação entre diferentes tempos, pessoas e grupos” e, trabalhar a sua poética, implica um “olhar compreensivo e compassivo para os inutilizados musealizados e para o patrimônio inútil da humanidade. Essa é a lição (ou deslição) sugerida pelo poeta Manoel de Barros” (CHAGAS, 2006: 6). Situações que promovem um conjunto de reflexões em torno das formas de construção desse olhar e que implicam novas questões epistemológicas. Portanto, não é por acaso que a ideia de narrativa sustente o conceito de “imaginação museal”: “capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas” (CHAGAS, 2003: 64).

É com base nessa imaginação que os museus são produzidos, reconhecidos, lidos, inventados e reinventados. A minha sugestão é que a imaginação museal seja compreendida como a capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço - seja ele um território ou um desterritório - de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes etc., transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes (CHAGAS, 2005: 57).

Nesse aspecto a “imaginação museal” se transforma em modo de pensar e de narrar que funde imagens, formas e objetos. Ao aproximar o conceito de “imaginação museal” do pensamento de Manoel de Barros, Bruno Brulon (2018) também reconhece que o museu é um ato do pensar, de promover o delírio das coisas “num tipo de apropriação da realidade que é ao mesmo tempo poético e prático. O museu materializa o pensamento na medida em que recria a realidade investindo-a de poesia – já diria Marília Xavier Cury. Transforma o banal em coisa extraordinária, delirando e fazendo delirar” (BRULON, 2018: 16). Conclui, assim, que esse “delírio museal” – que não deixa de ser uma narrativa - seria uma forma de transformar o pensamento em ação, a poesia em matéria.

Em artigo publicado nos *Cadernos de Sociomuseologia* da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, intitulado “Desinventar objetos: a poética de Manoel de Barros e a gramática das exposições museológicas”, utilizei o projeto literário do autor como inspiração para ‘desinventar’ objetos e distorcer o olhar (BRITTO, 2017). Argumentei que, assim como a estratégia do poeta, a exposição museológica aproxima coisas distintas, de trajetórias fragmentadas e que retiradas de sua função original são inseridas em um novo contexto, resultante de um gesto poético (sintaxe das coisas).

Essa perspectiva reforça a compreensão do museu como “espaço de ficção”, reconhecendo que a linguagem museológica torna presente o que está ausente, e que pela própria presença da ausência, acentua a ausência, nos moldes apresentados por Ulpiano Bezerra de Meneses (2002) quando concluiu que “ficção, portanto, não se opõe a verdade: designa as figuras (palavra da mesma família) que modelamos, para darmos conta da complexidade e vastidão infinitas do mundo” (MENESES, 2002: 25). Portanto, a narrativa museológica também seria um texto ficcional, um modo de escrita, conforme destacou Marília Xavier

“Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”:

os desobjetos de Manoel de Barros e a narrativa nos museus

Cury (2008). Pensamento resumido na argumentação de Marcelo Cunha (2010), quando concebeu a exposição com uma lógica textual:

[...] Entendemos a exposição museológica como um texto, com uma infinidade de interfaces que se estabelecem e se relacionam permitindo diversas ‘leituras’ do seu conteúdo. Leituras que se dão na interação entre o programa e objetivos institucionais (idéia/proposta original), bem como nos aportes do visitante que observa e interage com o que vê, elaborando e reelaborando seus conceitos sobre o tema apresentado. Daí partimos do pressuposto que a exposição museológica caracteriza-se como um discurso, uma estratégia informacional em um contexto de comunicação, realizada por instituições e indivíduos com o objetivo de reforçarem uma idéia, uma proposta conceitual, um projeto de preservação de referências patrimoniais. Como em um texto, as exposições são construídas com diversos elementos e sinais distintivos. Há na sua composição um ritmo, uma gramática, uma sintaxe, que se evidenciam na articulação de seus elementos. A leitura de uma exposição permite que sejam percebidas ênfases, proposições, metáforas, e tal leitura não será uniforme, pois dependerá do grau e nível de interação de cada indivíduo com o tema e elementos que se apresentam. Expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que se desejam explicitar, e este desejo pode estar relacionado a um momento histórico, uma descoberta científica, uma produção estética, um ideal político. Neste sentido, as exposições nos colocam diante de concepções, de abordagens do mundo, portanto, expor é também propor. Exposições são traduções de discursos, realizados por meio de imagens, referências espaciais, interações, dadas não somente pelo que se expõe, mas inclusive, pelo que se oculta, traduzindo e conectando várias referências, que conjugadas buscam dar sentido e apresentar um texto, uma idéia a ser defendida (CUNHA, 2010: 110).

Desse modo, os objetos são compreendidos enquanto textos e a organização no espaço uma forma específica de comunicação, ou, como na analogia proposta por Ulpiano Bezerra de Meneses (2002: 28), “[...] a distinção e relação que se podem estabelecer entre o dicionário (o acervo) e o poema (a exposição)”. Seguindo esse raciocínio, a narrativa museológica apresentaria recorrências com outras formas (inclusive incorporando em sua lógica outras narrativas e, estabelecendo, assim, metanarrativas), e também possuiria especificidades em virtude dos procedimentos de composição serem mediados por objetos, na maioria das vezes tridimensionais, na ambiência do museu. Nesse aspecto, também é importante refletir sobre o conceito de narratividade nas exposições museológicas:

A leitura de uma exposição, embora pressuponha a relação com elementos no espaço, também se desenvolve no tempo, segundo um “gesto” pré-determinado. O que o conceito de narratividade pressupõe é que a sequência de episódios perceptivos com que uma exposição se comunica ao leitor tem que ser ordenada e composta sob a forma de uma narrativa, para poder ser assimilada, para poder gerar cultura, para não se quedar por uma simples transmissão de informação, fragmentária e não-apreensível. Na ausência de narrativa, ou não acontece assimilação da exposição, ou é o espectador a inventar a sua própria narrativa – não necessariamente determinada pelo conteúdo da exposição (ABREU, 2012: 8).

De fato, a narrativa consiste na enunciação de um discurso, ou seja, na instância surgida da confluência entre a história e o discurso narrativo (ALVES, 2009) e a narratividade relacionada ao processo de recepção da narrativa, ao seu percurso de atualização. Inspirado nessas problematizações e nas estratégias temáticas e estilísticas de Manoel de Barros (2013), especialmente no conceito de “desobjetos”, este artigo apresentará questões em torno da narrativa

nos museus, reconhecendo as exposições como uma das principais formas de manifestação de sua poética. Utilizando as palavras do poeta, o intuito é compreender os museus como um dos espaços de produção de narrativas por meio da “desinvenção dos objetos”, como instâncias de fricção e criação de uma narrativa singular que institui e é instituída entre a “poética do espaço” e a “poética das coisas” (BACHELARD, 2008).

### **A narrativa nos museus: os “desobjetos” como indicadores de memórias**

Na literatura do campo dos museus e da Museologia, especialmente na destinada ao estudo das exposições museológicas, é recorrente conceber os museus como produtores de narrativas. Na maioria das vezes o termo “narrativa” não é problematizado e, em outras, parece que sua utilização, mesmo sem referências explícitas, é tributária da filiação do autor que mobiliza noções dos campos da Literatura, da História e da Antropologia. Todavia, antes de problematizarmos a existência ou inexistência de singularidades na narrativa dos museus torna-se necessário apresentar o entendimento de poética.

Gilberto Mendonça Teles (2009), pautado na variação feminina do adjetivo grego *poietikós*, reconhece “Poética” como conhecimento poético, conhecimento de poesia e, em última instância, arte poética concebida como lugar de discussão sobre a Poesia. O autor define a Literatura como o objeto da Poética, traduzida nas diversas manifestações de linguagem (poesia, ficção, teatro) e de metalinguagem (crítica, ensaio, história literária, teoria literária e a própria poética), além de elementos contextuais (biografia, manifestos, entrevistas, correspondência, memórias).

Ampliando esse entendimento para o campo da Museologia, Pedro Pereira Leite (2012), pautado na Poética de Aristóteles e nas análises de Tzvetan Todorov, compreende que a *ars poetica* tem como objeto “[...] um elemento narrativo material (um texto ou um artefato) e ao mesmo tempo os seus significados” (p. 17). Conceitua a poética como produção de interpretação, um “elemento de transitoriedade revelador de discursos que inscrevem um enunciado num tempo sem retorno ocupando um determinado espaço” (LEITE, 2012: 17).

Os objetos exercem, assim, a função de mediadores ou pontos “por onde podem passar múltiplas conexões de uma rede de sentidos ainda mais ampla” (CHAGAS, 2004: 138). Nesses termos, é sintomático considerar que, em uma exposição, “o que está em foco não são as coisas em si, e sim os pensamentos, sentimentos, intuições e sensações que dão significado às coisas e por elas são inspirados” (CHAGAS, 1998: 189). Estabeleceria, dessa maneira, uma reconstrução poética da memória e, no caso dos museus, alguns trabalhos investigaram a faceta poética das exposições museológicas. Exemplos dessa abordagem consistem nas análises de Mario Chagas (2003) sobre a “imaginação museal” enquanto uma narrativa provocada a partir de uma “poética das coisas” – entendidas enquanto conjuntos imagéticos destinados à comunicação museológica – e no entendimento de Pedro Pereira Leite (2012) de como os sujeitos produzem uma “poética da intersubjetividade”:

Poético no sentido em que se transcende na produção de significados. Poética no sentido que é através do ato comunicativo que se produz e se cria inovação. Poética no sentido da busca da pluralidade dos significados. Poética porque a narrativa é simultaneamente exegética e teórica. No primeiro caso porque liberta os significados contidos nas formas, através da sua verbalização e ritualização; e teórica porque ao mesmo tempo que situa um discurso num espaço

“Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”:

os desobjetos de Manoel de Barros e a narrativa nos museus

e num tempo contextual a recria através da releitura da experiência social significativa. A poética da intersubjetividade traduz-se numa experiência sensível que permite uma viagem na construção dos processos museológicos. Uma viagem através do qual os diversos sujeitos se deslocam no tempo e no espaço em torno de objetos socialmente significativos, de herança comum, para, em conjunto os reconstruírem (LEITE, 2012: 17).

A poética nos museus se voltaria para a investigação do fenômeno da criação, interpretação e suas implicações, se transformando em uma linguagem e uma experiência construída a partir da comunicação museológica. Nesse aspecto, a comunicação efetuada pelos museus materializaria “uma forma de experiência poética que é ao mesmo tempo o único fundamento de todas as consequências esperadas desta comunicação”<sup>3</sup> (SOLA, 1989: 49, tradução nossa). As exposições museológicas seriam uma das formas de comunicação museológica e teriam como uma de suas principais especificidades o fato de não ser eminentemente verbal, mas marcada pela “apresentação sensível dos objetos expostos”: “depende, então, da linguagem não verbal dos objetos e dos fenômenos observáveis. Ela é, antes de tudo, uma linguagem visual que pode se tornar uma linguagem audível ou tátil” (CAMERON *Apud* DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013: 36). Além disso, as exposições também são caracterizadas por expressões metapoéticas quando se utilizam de diversas outras técnicas de comunicação. Na maioria das vezes a linguagem é construída a partir da apresentação dos objetos – ou dos conjuntos imagéticos acionados pela cultura material reconfigurada – uma das marcas da narrativa nos museus. Portanto, a narrativa museológica reconfiguraria as imagens-coisas revestindo-as de uma nova leitura. Operação poética que pode ser aproximada ao que o poeta Manoel de Barros designou de “desobjetos”.

De acordo com Goiandira Ortiz de Camargo (2000), Manoel de Barros dobra a linguagem à força da invenção, muda a regência de verbos e nomes e cria neologismos, destacando que a obra imprime uma reorganização do olhar e uma desorganização semântica que singularizaria a realidade representada. Nesse aspecto, sua poética estabeleceria uma nova função para os objetos a partir de um constante exercício de construção e desconstrução por meio da linguagem, aquilo que o autor designa de “desobjetos” ou enuncia a necessidade de “desinventá-los”.

Em estudo sobre a reincidência o prefixo “des” na obra de Manoel de Barros, Marcelo Fontes (2007) informa que além de movimentar o eixo das palavras, promove a demolição da própria estrutura da poesia: “forma uma demolição de um corpo de uma escrita, corpo que se arrasta e desvia, porque parte para novas bifurcações”, concluindo que “nesse ritmo desviante, a escrita se movimenta, se quebra, atira, corta, alternando também as composições do corpo e, executando, assim, um movimento de demolição de todo um conhecimento” (FONTES, 2007: 60).

Quando falamos em uma narrativa nos museus é possível aproximar os “desobjetos” de Manoel de Barros dos *ready-made*<sup>4</sup> de Marcel Duchamp: “Se é sutil a ironia que emana dos objetos de Duchamp - fabricados, não raro, com intuito de sarcasmo” – e o exemplo emblemático consiste no mictório

3 No original: “una forma de experiencia poética que es al mismotiempoel único fundamento de todas lasconsecuencias esperadas de esta comunicaci3n”.

4 Termo criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar objetos por ele concebidos a partir da combina33o de um ou mais artigos de uso cotidiano produzidos em massa e expostos como obras de arte em museus e galerias

de louça enviado ao Salão dos Independentes, em Paris -, “a arte se tornou, frequentemente, repositório de materiais, cuja presença na obra nem sempre obedece às injunções do significado” (SUTTANA, 2004: 255). Talvez, por isso, Renato Suttana (2004) compreenda que a poética de Manoel de Barros “daria ao leitor a impressão, seja em que grau for, de estar diante de uma tela dadaísta. [...] A colagem de materiais produziria o efeito de uma estranheza que une um sentimento anárquico da palavra a um certo humor que não recua diante do grotesco, do nonsense nem do declarado absurdo” (SUTTANA, 2004: 257).

Se os poetas conseguem realizar uma operação alquímica com suas imagens, transformando palavras em coisas, podemos dizer que os responsáveis pelas exposições museológicas transformam as coisas em linguagem, efetuando o que Mario Chagas (2003) concebeu como uma “narrativa poética das coisas” ou a linguagem dos objetos, das imagens, das formas. É essa uma das mobilizações recorrentes do termo narrativa no campo dos museus e da Museologia. De acordo com Vanessa Barbosa de Vasconcelos (2019: 5) a narrativa construída pelo espaço dos museus resulta, dentre outros aspectos, do discurso expográfico, “a partir da organização dos objetos expostos, as temáticas que os interligam, a estética e a forma com que estão apresentados”.

Independente da proposta, o discurso é construído visando a transmissão de uma possível leitura a partir do que está exposto - sejam objetos, palavras, instalações ou sons. Os discursos expográficos podem ser revelados ou não, a depender do argumento que o circuito pretende incitar. Em alguns casos, estão revelados em textos de painéis ou descritos a partir de objetos, ou ainda, em seções da exposição que apresentam o processo de estudo, reflexão e trabalhos que resultaram na exposição em visitação. Em outros, o discurso não é indicado porque justamente tem a intenção de que cada um construa o conhecimento a partir de uma leitura particular. De toda forma, o discurso de um museu tem por função informar, mas precisa também afetar o sujeito para que possa ser estabelecida uma relação com o acervo. [...] O discurso expográfico comporta uma narrativa, que tem por função criar coerência entre os objetos expostos para que esses constituam um sentido. Não nos referimos aqui a uma sequência de eventos interligados, que são transmitidos em uma estória, mas a uma narrativa que organiza a exposição museológica, traçando uma linha de enunciados que, em conjunto, instruem, sensibilizam e transformem. O discurso - e também a narrativa - põe à vista seus produtores e suas escolhas (VASCONCELOS, 2019: 6).

Desse modo, os “desobjetos” quando compõem a narrativa nos museus também são compostos de silêncios e silenciamentos, tal como observado no texto literário, por exemplo. Em estudo sobre os silêncios na obra de Manoel de Barros, Júlio Augusto Xavier Galharte (2007) reconhece, pautado em Walter Benjamin, que a escrita e a leitura modernas atestam a apoteose do isolamento e da mudez. Nesse aspecto, sublinha a existência do silêncio da leitura – ligado à mudez do leitor e ao não-dito de certos autores cuja força é edificada no implícito, na sugestão, na elipse enquanto figura de linguagem fundadora de projetos literários como é o caso do de Manoel de Barros: “a poética manoelina se interessa não só por autores afeitos ao silêncio da elipse, mas também por imagens de quadros modernos, bem como paisagens do Pantanal. Todos esses elementos se enquadravam no mesmo contexto: o silêncio ligado a visão” (GALHARTE, 2007: 4-5).

“Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”:  
os desobjetos de Manoel de Barros e a narrativa nos museus

Se o olhar busca não só as palavras, mas as lacunas dos livros, se o ver procura as formas de arte pictórica e se o mirar anseia por silentes pedras e quietos caramujos do pântano é preciso também pensar no canto sem palavras desse mesmo pântano e nos seus mais diversos ruídos. Assim chega-se ao silêncio da escuta: emudece-se para não perder a beleza e os detalhes do cantar, do falar e do silenciar da natureza e do homem pantaneiro (GALHARTE, 2007: 5).

Provavelmente é essa a tarefa conflituosa que as Museologias e os museus têm pela frente: reconhecer seu papel nos embates sobre as políticas do silêncio, a importância de garantir o direito de ressoar vozes dissonantes e de promover outras escutas. Encontrar utilidade no considerado inútil é enfrentar o silenciamento, é desconstruir normas, é desformar e distorcer o olhar. Por isso, os objetos poéticos do poema e das exposições museológicas se entrelaçam: “servem para o desuso pessoal de cada um”, para a desestabilização da leitura canônica das coisas, visando eclodir “o próprio indizível pessoal”. Portanto, quando o poeta afirma que “os silêncios me praticam” (BARROS, 2013: 331), ele fala em uníssono com aqueles que consideram os não-ditos e os interditos como uma forma discursiva:

Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do ‘implícito’ (ORLANDI, 2007: 11-12).

Nessa ótica o silêncio é uma forma de poder e de produção de significados. Por essa razão, Eni Orlandi (2007) o considera como categoria do discurso, fazendo do não-dito algo que significa. Sublinha variadas formas de mutismo: contemplativo, introspectivo, de disciplina, de resistência, de derrota da vontade, de exercício do poder... A autora diferencia esse silêncio fundador da política do silêncio – silenciamento – materializado como silêncio constitutivo (quando uma palavra silencia outra) e como silêncio da censura (o que é proibido de ser dito).

Em outra chave de interpretação, Marcelo Barbosa Fontes (2007) afirma que na poética de Manoel de Barros, “ao contrário de uma concepção arqueológica de encontrar precedentes de origem, o mapa é uma cartografia dos deslocamentos. Não se trata de uma interpretação dos territórios, mas, antes, de detectar, com sua trajetória, novos indicadores de novos mundos” (FONTES, 2007: 23), gerando aquilo que o poeta entende como “despalavra” e o ato de “desler”: “A voz de meu avô arfa. Estava com um livro debaixo/ dos olhos. Vô! O livro está de cabeça para baixo. Estou/ deslendo” (BARROS, 2013: 309).

Esse ato de “desleitura” é uma desconstrução do modo de ler o mundo e a si mesmo que atravessa o *Livro sobre nada*. Nessa obra, convivem propostas de valorização do considerado inútil, das coisas “desúteis”, do silêncio. Portanto, além de descentrar as fontes de saber operando uma relativização - “os desvãos me constam/ Tem hora leio avencas/, tem horas, Proust/ Ouço aves e beethovens” (BARROS, 2013: 314) - , o poeta sugere uma operação mais radical que perpassa “atrapalhar as significâncias”: “O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.)” (BARROS, 2013: 314). Nesse aspecto, quando sublinha a disfunção construída a partir da “desleitura” e dos “desutensílios”, o poeta encontra a utilidade na aparente “de-



sutilidade” que é a de promover uma desconstrução das leituras hegemônicas e segregadoras, apresentando uma proposta libertária em forma de poesia.

Na verdade, é possível pensar essa proposta a partir do conceito de disfunção lírica de Manoel de Barros em *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. No poema que inaugura o livro, intitulado “A Disfunção”, o autor defende que: “Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de/ a menos/ Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso/ trocado do que a menos/ A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa/ disfunção lírica” (BARROS, 2013: 371). Em análise sobre essa provocação estética, José Ricardo Guimarães de Sousa (2013) evidencia que a disfunção na obra do poeta segue a orientação semântica presente nos dicionários como “o que tem a sua função alterada” ou “que exerce indevidamente a função outorgada”. Desse modo, não seria aquilo que não exerce função, mas que realiza uma ação diversa da esperada. Assim, é provável que a máquina com um parafuso a menos não funcione, diferentemente da que teve os parafusos trocados que, segundo o poeta, poderá funcionar de modo diverso, distinto, mas ainda uma função (uma disfunção): “é, portanto, uma divergência entre a expectativa e a realização. [...] Em vez das coisas importantes, úteis, que são consensualmente as mais propícias a serem amadas ou cultuadas, o portador de uma disfunção lírica ama aquilo que não tem importância, seres ou coisas” (SOUSA, 2013: 121-122).

Algumas práticas museológicas e Museologias são exemplos da disfunção lírica, anunciada por Manoel de Barros. Em uma alusão aos versos do poema “A disfunção”, onde se nomeiam sete sintomas desse outro modo de olhar, concebo como características dessa distorção no campo museológico: 1 – aceitar a inércia para dar movimento à “linguagem das coisas”; 2 – vocação para explorar a poesia e os mistérios dos espaços e das coisas; 3 – percepção de contiguidades anômalas entre diferentes imagens, formas e objetos; 4 – gostar de fazer casamentos incestuosos entre coleções; 5 – amor por trajetórias, legados e coisas consideradas desimportantes ou historicamente desprestigiadas; 6 – mania de estimular o canto dos seres inanimados; 7 – mania de comparecer aos próprios desencontros (BRITTO, 2017). Na verdade, a escolha da obra de Manoel de Barros é significativa em virtude de uma de suas marcas ser o autoquestionamento da criação poética.

Em análise sobre a obra de Manoel de Barros, Fabrício Carpinejar (2001) efetua um comentário que, acredito, poderia perfeitamente ser aplicado à narrativa nos museus: “estuda a percepção das coisas como ideias, e não propriamente como coisas. (...) O universo é reinaugurado em benefício de uma disfunção do real” (CARPINEJAR, 2001: 14). É justamente essa disfunção do real uma das operações poéticas realizadas pela maioria dos museus onde os objetos deixaram suas funções originais para se tornarem textos:

Os museus ainda são lugares privilegiados do mistério e da narrativa poética que se constrói com imagens e objetos. O que torna possível essa narrativa, o que fabula esse ar de mistério é o poder de utilização das coisas como dispositivos de mediação cultural entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes. Ler e narrar o mistério do mundo através de um mundo de coisas é um desafio que se impõe antes mesmo do aprendizado das primeiras letras e dos primeiros números. Compreender e saber operar no espaço (tridimensional) com o poder de mediação de que as coisas estão possuídas é a base da imaginação museal (CHAGAS, 2008: 42).

“Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”:  
os desobjetos de Manoel de Barros e a narrativa nos museus

Nesses termos, é possível articular as “memórias inventadas” de Manoel de Barros com o campo dos museus e das Museologias nos moldes apresentados por Cristina Bruno (2000) quando reconhece que a Museologia pode orientar e organizar “as formas de perseguição ao abandono e tem a potencialidade de minimizar os impactos socioculturais do esquecimento a partir dos processos de musealização que, por sua vez, educam para o uso qualificado do patrimônio” (BRUNO, 2000: 2). Segundo a pesquisadora, o museu seria uma instituição vocacionada “à construção e à administração da memória, a partir de estudo, tratamento, guarda e extroversão dos indicadores culturais, materiais e imateriais (referências, fragmentos, expressões, vestígios, objetos, coleções, acervos)” (BRUNO, 2006: 8-9).

Interessa em aproximar os objetos selecionados e interpretados dos olhares interpretantes e com expectativas difusas, e em resgatar dos indicadores da memória os diferentes sentidos e significados, ou melhor, é uma área que se preocupa em preservar a lucidez dos olhares perceptivos e seletivos - que se apropriam de referências culturais, coleções e acervos, constituindo instituições museológicas – mas, sempre, com a intenção de possibilitar a reversibilidade destes olhares, de permitir novos arranjos patrimoniais e novas apropriações culturais. Abrem-se, desta forma, múltiplos percursos de ressignificação (BRUNO, 2006: 13).

É por essa razão que concebo os “desobjetos” de Manoel de Barros como indicadores de memórias, na medida em que se tornam instâncias de ressignificação e reenquadramento de olhares, mediante a alteração de sua função preconcebida. Essa leitura resulta na hipótese de que em virtude da forte presença que os objetos e a ambiência (ambiente museológico significado) possuem na tessitura da trama da memória nos museus, assumindo aquilo que Marília Xavier Cury (2005) definiu como linguagem expositiva que associa objetos musealizados com recursos multissensoriais unificando espaço e tempo, a concepção de narrativa evocada no campo dos museus, mesmo que de modo implícito, aproxima-se, via de regra, da mobilizada pelas Ciências Humanas certamente pela utilização de um conjunto mais ampliado de fontes do que ocorre com o campo literário.

A prevalência dos suportes tridimensionais como fontes significativas para essa operação evidencia um diálogo mais próximo com autores da teoria da História, a exemplo das análises de Paul Ricoeur (1994) quando sublinhou como traço marcador das narrativas a preocupação com a reconfiguração da experiência temporal, nas fissuras entre o valor mimético do discurso poético e o poder de redescrição da ficção narrativa, ou das leituras de Walter Benjamin (1994) sobre a arte da narrativa e a crise da experiência. Talvez, a questão esteja no modo como os museus difundem uma representação fiável do passado e as problematizações sobre a narrativa confluem para a necessidade de compreendermos as estratégias de extroversão e recepção dos indicadores da memória.

Uma das características dessa extroversão consiste na elaboração de uma “sintaxe das coisas”. Todavia, essa construção extrapola a linguagem mobilizada a partir da cultura material, o que possibilita a narrativa nos museus congregar um conjunto variado de linguagens. O fato é que essa lógica ilumina a linguagem não-verbal ao instituir uma narrativa marcada pela visualidade, pela audialidade e pela tridimensionalidade. É por essa razão que Mario Chagas (2011) ao parafrasear Manoel de Barros diz que é preciso “transver” os museus pontuando para uma transdisciplinaridade das posturas e para a produção de determinados compromissos. Trata-se de um modo de promover novas lingua-

gens, sintaxes e arejamentos. Esse modo de olhar seria atravessado por um posicionamento político que visa o exercício sistemático da captura e, nesses termos, os museus trariam uma espécie de linha de fuga para as Museologias ao apresentar novos caminhos e soluções, pautadas em outras lógicas. O fato é que essa outra perspectiva pode ser reconhecida como uma tentativa de olhar distorcido, seguindo a proposta de Manoel de Barros, ou de um novo paradigma. Alterar a forma de apresentação, a função original dos objetos e os efeitos da verossimilhança, por meio de uma narrativa que privilegia as grandezas do ínfimo, consiste em percursos que contribuem para ampliar o entendimento sobre a função dos museus e das Museologias. Seria a instituição do prefixo “des” para problematizar o paradigma clássico visando à instauração de outras formas de conhecimento no campo museológico, contribuindo para a implantação de “deslimites”.

### Considerações finais: esboços de uma “gramática expositiva”

Este artigo apresentou algumas reflexões em torno da narrativa realizada nos museus, no intuito de estimular pesquisas em torno de uma teoria da narrativa das exposições museológicas. Utilizando como roteiro a ideia de “desobjetos” de Manoel de Barros, como indicadores de memórias e operação recorrente na ressemantização promovida nos museus, reconheço que apesar da narrativa privilegiar um rearranjo da cultura material em uma dada ambiência, ela também congrega outras poéticas, o que conferiria um forte marcador metapoético, como ocorre em diversas experiências museológicas, notadamente nos museus literários.

Nesse exemplo, os museus-casas de literatura exibiriam uma metanarrativa por meio das coisas e dos espaços: emprenderiam a fabricação de um espaço de ficção (casa musealizada) que, por sua vez, se ampararia na literatura do autor (narrativa de uma narrativa). Nesse aspecto, um poema inserido como recurso expográfico ou um conjunto de objetos que representaria a escrivaniha de um escritor borram as fronteiras entre as linguagens verbal e não-verbal, estabelecendo uma “poética do espaço” e uma “poética das coisas” (BACHELARD, 2008; CHAGAS, 2003). Isso assume outras dimensões com o uso das novas tecnologias nas exposições dos museus-casa, com a declamação de poemas e crônicas e/ou a projeção dos mesmos nas paredes e nos objetos, transformando a própria casa em suporte. Talvez, por essa razão, tem crescido o número de museus-casas de literatura e de exposições literárias que desestabilizam os limites entre o espaço literário e o espaço museológico, ou, em outras palavras, fundem as narrativas na construção de um novo “espaço ficcional”. Tal leitura contribui para o estabelecimento de poéticas híbridas, acionadas no entre-lugar da materialidade do texto e da textualidade dos objetos que, nessa interpretação, de algum modo, implodiria a noção canônica de documentos textuais.

Por essas razões, intitulei estas considerações de esboços de uma “gramática expositiva” em alusão à obra de Manoel de Barros, *Gramática expositiva do chão*, de 1966. O livro consiste em uma exposição de objetos que, a princípio, não possuem nada em comum. A justaposição de signos e sintagmas do cotidiano, imbricados a elementos da infância e da velhice, contribui para a estruturação de sua alquimia poética, tendo como enredo alguns objetos de uso pessoal que teriam sido apreendidos pela polícia. Nesse aspecto, a organização dos objetos é fruto de uma gramática manipulada por terceiros que emitem diferentes leituras sobre um mesmo conjunto de coisas. Como ressaltou Berta

“Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”:

os desobjetos de Manoel de Barros e a narrativa nos museus

Waldman (1992), utilizando “os fragmentos e vocábulos ao ponto de entulho, o poeta insufla-lhes a emoção artística através da promoção do objeto, que, colocado num contexto novo, irradia magicamente à sua volta um novo espaço artístico” (p. 24).

Conforme destacou Suely Cerávolo (2018), a poética nos museus resultaria da construção de uma “sintaxe expositiva, objeto por objeto, tal como se faz com as palavras. Por isso, gramática. Os objetos operam como unidades morfológicas para compor frases. Por isso, a ‘linguagem das coisas’, plasmando frases-objetos” (CERÁVOLO, 2018: 15), evidenciando o que Manoel de Barros problematizou como “usar algumas palavras que ainda não tenham idioma” (BARROS, 2013: 276). Meu intuito foi apresentar algumas provocações sobre essa forma singular de composição poética expressa nos museus e estimular pesquisas que teorizem sobre a narrativa museológica, visualizando no espaço dos museus aquilo que o poeta definiu em sua obra: “Ser as coisas que não têm boca/ Comunicando-me apenas por infusão/ por aderências/ por incrustações...” (BARROS, 2013: 108).

### Referências

ABREU, Pedro Marques de. “Moral da história”: o conceito de narratividade na concepção de exposições. *Anais do III Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus*, Lisboa, 2012.

ALVES, Jorge. Narrativa. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt> Acesso em 3 maio 2020.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BARROS, Manoel de. Entrevista. In: HEYRAUD, Ludovic. *As ignoranças do poeta brasileiro Manoel de Barros: entre sabedoria do esquecimento e memória das origens*. Navegações, Porto Alegre, 3 (2), p. 143-147, jul. 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRITTO, Clovis Carvalho. Desinventar objetos: a poética de Manoel de Barros e a gramática das exposições museológicas. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 53, n. 9, 2017.

BRULON, Bruno Soares. Pensar o pensamento museológico brasileiro: um olhar retrospecto para a Museologia. In: COSTA, Ana Lourdes de Aguiar; LEMOS, Eneida Braga Rocha de (Orgs.). *Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: IBRAM, 2018.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 25, 2006.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Museologia: a luta pela perseguição ao abandono*. Tese (Livre-Docência), Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2000.

CAMARGO, Goiandira de Fátima Ortiz de. A lírica impertinente de Manoel de Barros. *Princípios*, São Paulo, v. 55, p. 68-75, nov./jan. 1999-2000.

- CARPINEJAR, Fabrício. *Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.
- CERÁVOLO, Suely Moraes. Prefácio. In: BRITTO, Clovis Carvalho. *Gramática expositiva das coisas: a poética alquímica dos museus-casas de Cora Coralina e Maria Bonita*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- CHAGAS, Mario. Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 41, 2011.
- CHAGAS, Mario. A radiosa aventura dos museus. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (Orgs.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.
- CHAGAS, Mario. Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjectivação. *Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN*, 2006.
- CHAGAS, Mario. Pesquisa museológica. *MAST Colloquia*, Rio de Janeiro, v. 7, 2005.
- CHAGAS, Mario. Diabruras do Saci: museu, memória, educação e patrimônio. *Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 135-146, 2004.
- CHAGAS, Mario. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.
- CHAGAS, Mario. O museu-casa como problema: comunicação e educação em processo. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: Comunicação e Educação 2, 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998.
- CHAGAS, Mario. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- CUNHA, Marcelo Nascimento Bernarndo da. A exposição museológica como estratégia comunicacional: o tratamento museológico da herança patrimonial. *Revista Magistro*, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 109-120, 2010.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- CURY, Marília Xavier. *Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, 2005.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, Françoise (Ed.). *Conceitos-chave de museologia*. Tradução e comentários de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.
- FONTES, Marcelo Barbosa. *Territórios da escrita em Manoel de Barros: por uma poética da escuta*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2007.
- GALHARTE, Júlio Augusto Xavier. *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2007.

“Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma”:

os desobjetos de Manoel de Barros e a narrativa nos museus

HEYRAUD, Ludovic. As ignoranças do poeta brasileiro Manoel de Barros: entre sabedoria do esquecimento e memória das origens. *Navegações*, Porto Alegre, 3 (2), p. 143-147, jul. 2010.

LEITE, Pedro Pereira. *Olhares biográficos: a poética da intersubjetividade em museologia*. Lisboa: Marca D'água, 2012.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre Museus Casas: Pesquisa e Documentação*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I). Campinas, SP: Papirus, 1994.

SOLA, Tomislav. Conceito y naturaleza de la museologia. *Museum*, Paris, v. 39, n. 1, p. 45-49, 1989.

SOUSA, José Ricardo Guimarães de. *Sobre restos e traços: a disfunção na poesia de Manoel de Barros*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada), Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

SUTTANA, Renato. Poesia em linha reta: últimas impressões sobre a obra de Manoel de Barros. In: SOUZA, Osmar Ambrósio de (Org.). *Universidade: uma rede de conhecimentos*. Guarapuava: UNICENTRO, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem – II: estudos de literatura*. Goiânia: Editora da UCG, 2009.

VASCONCELOS, Vanessa Gonçalves de. Cultura material e a produção de narrativas expográficas: o caso do Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte/MG. *Anais do IX Seminário Nacional do Centro de Memória – UNICAMP e do I Colóquio Gestão do Patrimônio Cultural*, Campinas-SP, 2019.

WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

Recebido em 28 de junho de 2020  
Aprovado em 14 de agosto de 2020