

MANOEL DEBARROS

infâncias
invenções
experimentações

Jones Dari Goettert
Renato Suttana
(Organizadores)

UF
GD
editora

2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DA GRANDE DOURADOS**
Gestão 2015-2019

Reitora: Liane Maria Calarge
Vice-Reitor: Marcio Eduardo de Barros

EQUIPE EDUFGD

Coordenação editorial:

Rodrigo Garófallo Garcia

Divisão de administração e finanças:

Givaldo Ramos da Silva Filho e
Rafael Todescato Cavalheiro

Divisão de editoração:

Brainner de Castro Lacerda,
Cynara Almeida Amaral Piruk,
Maurício Lavarda do Nascimento,
Raquel Correia de Oliveira,
Rosalina Dantas da Silva e
Wanessa Gonçalves Silva
e-mail: editora@ufgd.edu.br

A presente obra foi aprovada de acordo
com o Edital n. 04/2018/EDUFGD.

Editora filiada à

Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

CONSELHO EDITORIAL

Rodrigo Garófallo Garcia - Presidente,
Marcio Eduardo de Barros,
Fabiano Coelho, Clandio Favarini Ruviano,
Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi,
Rogério Silva Pereira e
Eliane Souza de Carvalho

Revisão e normalização

bibliográfica: Raquel Correia de Oliveira
e Wanessa Gonçalves Silva

**Projeto gráfico, diagramação,
ilustrações e capa:** Maurício Lavarda
do Nascimento

Fotografia de Manoel de Barros:

Stefan Kolumban Hess

Impressão e acabamento:

Triunfal Gráfica e Editora - Assis - SP

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

B869.1

M285 Manoel de Barros : infâncias, invenções, experimentações. / Jones Dari Goettert,
Renato Suttana (organizadores). – Dourados, MS : UFGD, 2020.
286p.

ISBN: 9788581471822

1. Manoel de Barros. 2. Infâncias. 3. Invenções. 4. Experimentações.
I. Goettert, Jones Dari. II. Suttana, Renato. IV. Série.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.

©Todos os direitos reservados. Permitida a publicação parcial desde que citada a fonte.

SU, MÁ RIO



Sumário interativo.

Clique no título desejado
para ser direcionado à
página indicada.

Infâncias, invenções e experimentações (Apresentação) // 7

Jones Dari Goettert

Renato Suttana (Organizadores)

INFÂNCIAS

Devir-criança, passarinhos e andarilho // 21

Elton Luiz Leite de Souza

A poesia como infância da linguagem // 51

Renato Suttana

“Manoel menino”: infância e educação // 73

Nubea Rodrigues Xavier

Magda Sarat

INVENÇÕES

**Geografia e poesia: a possibilidade
de mútuo atravessamento** // 99

Cláudio Benito Ferraz

Manoel e Benjamin e o estranhamento da palavra // 125

Rosana Cristina Zanelatto Santos

“Poeta precisa inventar outro mundo” // 137

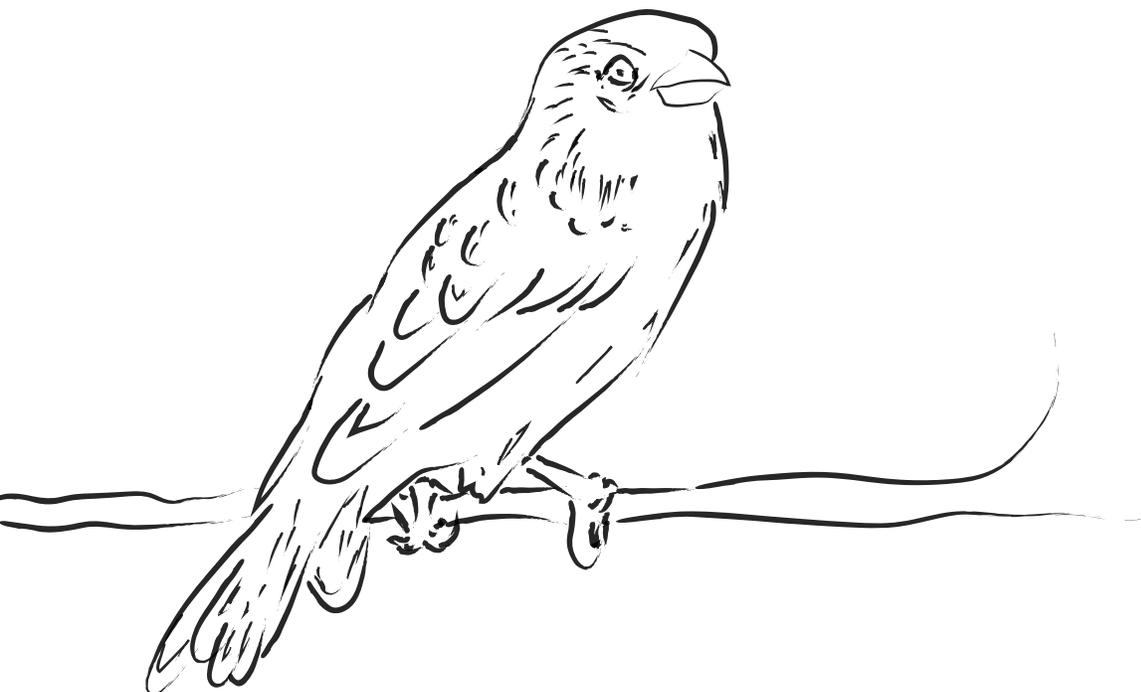
Yanna Karlla Cunha

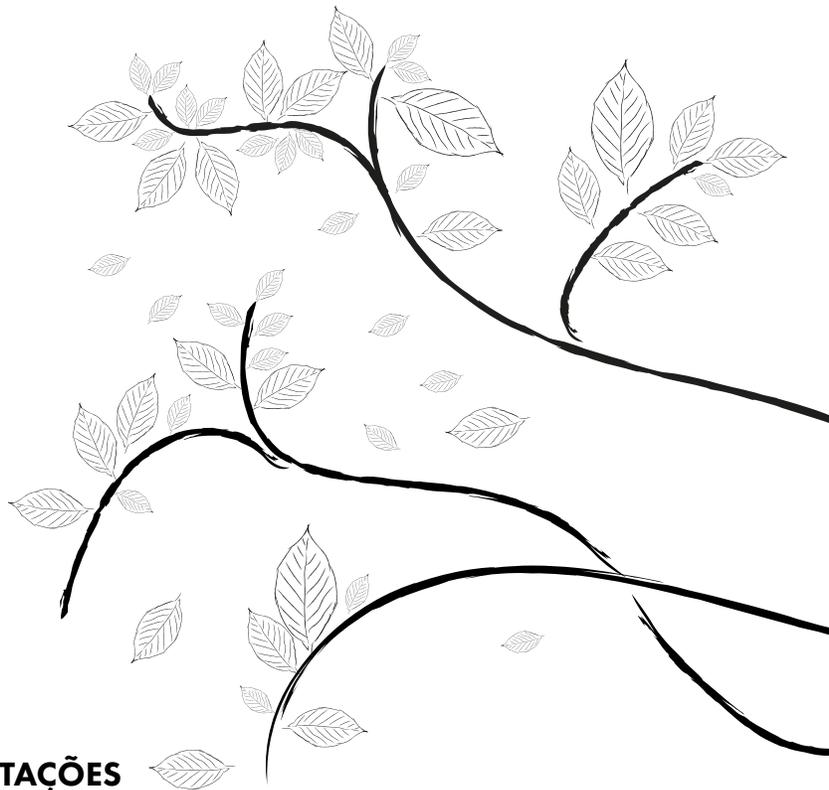
O encontro das miudezas // 163

Adenize Franco

James Rios

Tiago Angelo





EXPERIMENTAÇÕES

**A poética (de)vagar: experiência imaginativa
da travessia** // 189

Luís Fernando Marozo

Geografias marginais e o espaço ínfimo // 211

Thiago Rodrigues Carvalho

Cartografias migrantes, geografias menores // 235

Isis do Mar Marques Martins

Exercício andarilho: dando escuta a pedras // 247

Jones Dari Goettert

As autoras e os autores, andarilhas e andarilhos // 285





de que a linguagem deixa de ser “aprisionamento” para se tornar contato e conciliação. Mas é no contato com Manoel de Barros que a linguagem como conciliação reverbera em um mundo em constante enlouquecimento inventado através do “feitiço das palavras”. Esse enfeitamento, no entanto, é sempre meio cheio, meio vazio, retrocedendo à infância da linguagem e encontrando ali o “frescor dos começos”, para que sejam sempre, os começos, recomeços em devir. Os começos “infantis” que, em Manoel de Barros, brincam com o ínfimo, o desimportante, o “deslimite” e o perigo das palavras, podem nascer em *promiscuidade promíscua* e fértil. Neste diapásão, tudo está em transformação, tudo é “permuta do ser” porque na transitividade de infâncias e de começos.

Um mundo poético, mas também em conflito e transgressor, surge em “Manoel menino’: infância e educação”. Todos os adultos devem converter-se em criança, em devir-crianças como experiência contrapontística às Significações, Grandezas, Estrondos e Magnificiências da Sociedade Maior. Em seus lugares, as insignificâncias, pequenezas, silêncios e singelezas, capazes de linhas de mundo em lesmas, lacraias, ossos, limos e musgos — que viram linhas, trens, canoas, trilhas e rios encurvando quintais. Assim, “a criança do poeta é aquela que se insere no mundo social e busca produzir conhecimentos, descobrimentos, escarafunchando e desconstruindo, na sua imaginação, os elementos cotidianos de forma criativa”. O convite do “Manoel menino” não é ele apenas infantil, mas uma máquina poderosa de devir às crianças que um dia já foram, mas que ainda estão em algum lugar à espera. Em aguardo de retorno, estão *ali* para fazer todos os instantes retornos de si mesmo, e o fazendo, a descoberta que o menino já é outro e nele se “escondem” outros em multiplicidade, que, também novamente, estão à espera de um encontro.





**IN
FAN
CIAS**



DEVIR-CRIANÇA, PASSARINHOS E ANDARILHO

Elton Luiz Leite de Souza



Introdução: as fontes

*“Usa-se a inteligência para entender a não-inteligência.
Só que depois o instrumento — o intelecto — por vício
de jogo continua a ser usado, e não se pode colher
as coisas de mãos limpas, diretamente na fonte.”*

Clarice Lispector

No poema “Fontes”, Manoel de Barros (2010b, p. 147) nos explica quais são exatamente suas fontes. Estas são três: a criança, o passarinho e o andarilho. Em outra parte de sua obra, no poema “O lavador de pedra”, o poeta ratifica: “Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia” (BARROS, 2010b, p. 34). Mais do que personagens, a criança, o passarinho e o andarilho são metáforas ou procedimentos metafóricos. No poeta, porém, a metáfora tem um sentido muito próprio: “as metáforas fazem o caminho das origens” (BARROS, 2010c, p. 87). A origem não se encontra no passado, ela é a criação que se faz em um tempo que é de metamorfose. “Quem se aproxima da origem se renova” (BARROS, 2010b, p. 129), pois “quem ouve a fonte [...] não cabe mais dentro dele. Outra pessoa desabre” (BARROS, 2004, p. 39).

Nietzsche fazia uma distinção entre a metáfora linguística enquanto figura de linguagem e a própria linguagem compreendida como metáfora

de outra ordem (CAVALCANTI, 2005). Neste último caso, é a linguagem mesma que é concebida como criação, invenção, produção de sentido. Não é apenas a concepção de linguagem que se altera: muda igualmente a imagem do que entendemos ser o homem. No aforismo §606, de *A vontade de potência*, Nietzsche (apud BIRAULT, 1978, p. 74) afirma que “o homem, em última análise, somente encontra nas coisas aquilo que ele mesmo nelas pôs; o ato de encontrar se chama ciência; o ato de pôr se denomina arte”.² Parecendo concordar com o filósofo, Manoel de Barros afirma: “cientista é sempre um sujeito atrasado, porque pensa que já descobriu tudo” (BARROS, 2010a, p. 79). O poeta, diferentemente, está sempre a exercer seus *achadouros* (BARROS, 2010b, p. 67).

É um lugar-comum acadêmico opor a metáfora linguística à linguagem conceitual, procedimento que nascera já com Platão (não por acaso, o inventor da academia). A linguagem conceitual representaria o uso *maior* da linguagem, o mais eminente, ao passo que à linguagem metafórica se atribuiria um uso *menor*, mais restrito à emoção retórica e poética. Somente a linguagem conceitual expressaria a razão científica enquanto sujeito da verdade. Nesse caso, a identificação da metáfora linguística como figura de linguagem é concomitante à sua desqualificação enquanto instrumento de conhecimento, uma vez que apenas a linguagem referencial/conceitual, a que tem no objeto a sua autoridade, deteria a função de canal de representação da realidade³. Contudo, argumenta o poeta, “se você tirar de um ser a liberdade, ele escapará por metáforas” (BARROS, 2010a, p. 57). Esse escapar é uma *linha de fuga* conforme veremos.

Ainda segundo Nietzsche, mesmo o uso referencial da linguagem é metafórico em sua origem: esta origem não está no referente hoje designado, está no ato criativo que fundamenta a invenção do signo. Antes

2 Também no aforismo §27, Nietzsche (2001) afirma que o filósofo deve reconhecer o que é necessário e o artista deve criá-lo.

3 Sob essa mesma perspectiva, apesar de ser considerado o fundador da Estética, o wolfiano Alexander G. Baumgarten considerava a poesia como uma “forma de conhecimento inferior”.

de ser a *representação* de um objeto, este ato é a *expressão* de um desejo, de uma “vontade estética”, diria o poeta (BARROS, 1992, p. 334). Para Nietzsche, a essência da linguagem é metafórica, pois o é, em sua origem, o próprio conceito. Apoiando-nos nessas considerações, parece-nos que não são alcançadas todas as riquezas e problematizações semióticas da linguagem poética quando sua análise reproduz, ainda que de forma elidida, esse dispositivo maior/menor⁴. “Sou um construtor menor”, afirma o poeta, porém “os raminhos com que arrumo / as escoras do meu ninho / são mais firmes do que as paredes / dos grandes prédios do mundo” (BARROS, 2005).

Assim, a criança, o passarinho e o andarilho são metáforas enquanto caminhos ou processos, isto é, são devires. Em Manoel de Barros, as metáforas não são figuras, elas são desenhos: são “desenhos verbais”, pois “poesia é um desenho verbal da inocência” (BARROS, 2010c, p. 67). No poeta, as metáforas são mais do que significantes, elas são “incorporantes” (BARROS, 2010a, p. 98). “A liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças”; como *exercício de ser criança*: “A criança me deu a semente da palavra” (BARROS, 2010b, p. 147). Por isso, o poeta é o “indivíduo que enxerga semente germinar” (BARROS, 1982, p. 43). No presente texto, é nossa intenção interpretar alguns poemas e entrevistas do poeta à luz dessas fontes. Por essas fontes desejamos alcançar os *arquissemas* (BARROS, 1992, p. 328) do poeta.

Segundo Manoel de Barros, o poeta é aquele que possui *visão fontana* (BARROS, 2004, p. 11), uma visão que é fonte do que vê. É uma “visão comungante” (BARROS, 2010b, p. 187). A visão assim compreendida é “um ato poético do olhar” (BARROS, 2010c, p. 21), pois “o que dá dimensão às coisas é primeiro a alma, o olho da alma” (BARROS, 1992, p. 329). Não é uma visão que constata o referente ou objeto. Diferentemente,

4 Abordando Kafka, Deleuze e Guattari (1975) mostram que *maior* e *menor* não são valores quantitativos ou numéricos: *menor* é tudo aquilo que recusa o poder de se tornar maior, seja como padrão, modelo ou “gramática”, diria o poeta. O *maior* é poder (*potesta*), ao passo que o *menor* é sempre potência (*potentia*).

ela é uma visão que vê, antes, o sentido que é a alma das coisas: “beleza e glória das coisas o olho é que põe” (BARROS, 1992, p. 260), uma vez que “é pelo olho que o homem floresce” (BARROS, 1997a, p. 68). Toda fonte se comunica com um fluxo invisível, que é de onde vêm as águas que nela nascem e fluem. Embora possam estar hoje sob o chão, tais águas já estiveram, outrora, no céu do qual caíram como chuva; elas já circularam também no interior dos animais, como sangue e suor; já desceram as montanhas quando a neve derreteu; já foram orvalho nas flores, seiva nos troncos e, nos frutos, o doce sumo; já foram lágrimas de dor, lágrimas de alegria; já foram o meio que alimentou o feto no interior da placenta. Um dia tais águas sustentaram a Terra, como nos faz crer Tales; e Cristo fez delas vinho, o sangue de toda festa; sobre elas o Espírito, um dia, andou; hoje sobre elas se surfa, se desliza, se mergulha. E todos, insetos e humanos, flores e animais, até mesmo a Terra, todos a bebem.

No poema “O guardador de águas”, Manoel de Barros descreve o seguinte acontecimento: sob um monturo de restos de ossos, de folhas apodrecidas, de cacos de vidro e farrapos do que outrora respirou e foi vivo, sob tal monturo, que a natureza recolheu sem preconceito ou condenação, no ventre desse casulo úmido, uma semente despertou e uma *fuga* foi-se desenhando, e o que era obstáculo tornou-se impulso para a vida que se expandia. Move esta vida o desejo de ver o sol, o sol que ela nunca viu. Esse desejo perfurou o monturo, e deu-se a *jubilação*: saiu a pequena planta cantando o amor de existir. O poeta: “indivíduo que enxerga semente germinar”, pois “nas fendas do insignificante ele procura grãos de sol” (BARROS, 1992, p. 211).

O guardador de águas: guardador de fluxos. Os fluxos somente podem ser guardados em um espaço aberto, sem limites determinados, cujas margens são limiares que, por dentro, se podem expandir. Guardar os fluxos é cuidar também deles, a começar pelos fluxos que nos constituem: *caute*, como recomendava Espinosa; cuidado como ato ético e também

clínico. Em Manoel de Barros (2010a, p. 145), a essência não é uma “forma fixa”, ela é um “minadouro”, dela brotam e minam *inauguramentos*. Só podemos guardar os fluxos em um espaço múltiplo, ao mesmo tempo subjetivo (lírico) e objetivo (prosaico). Guardar as águas é guardar-se nelas, como larva, rascunho, desabrimentos — “estou à janela e só acontece isto: vejo com olhos benéficos a chuva, e a chuva me vê de acordo comigo. Estamos ocupadas ambas em fluir” (LISPECTOR, 1984, p. 119). A fonte guarda as águas que por ela fluem, que por ela fogem, que a ela afetam. Ela guarda doando, mas sem sair de si, e por isso é fonte, uma vez que guarda as águas que recebeu e recebe do fluxo infinito. A fonte é a indistinção entre o receber e o ofertar: “O saber não vem das fontes?” (BARROS, 2005). É esse elemento que está em tudo, e que é a Vida de tudo em processo, é este elemento o que o poeta vê e sente, primeiro nele, como metamorfose e encantamento: a “poesia está no escuro regaço das fontes” (BARROS, 1992, p. 318).

Para o poeta, somos “formas em rascunho” (BARROS, 1997a, p. 22). Somente quem está pronto se assume assim, como “forma em rascunho” de si mesmo. Pronto não como o que está acabado e não muda mais, e sim pronto como aquilo cuja essência é o produzir e o autoproduzir-se, o autoinventar-se. Uma longa tradição nos inculcou que todo rascunhar existe em razão de uma forma pronta: o “Modelo”, e que, este sim, dá a ver o que de fato somos. Inclusive, essa forma pronta precederia ao rascunho, como a árvore ao grão, como o adulto à criança. Mas só como *forma em rascunho* aprenderemos a não opor mais a verdade ao erro, o ensinar ao aprender, a forma ao processo, o modelo à invenção. A *forma em rascunho* refaz seus contornos em razão de uma potência que lhe é imanente, mas que não lhe é um centro, posto que é abertura. Tudo é *forma em rascunho* para quem aprende a viver as coisas de dentro, como processo e metamorfose.

O devir-criança

Em anos recentes, já com mais de 80 anos, uma ideia foi apresentada a Manoel de Barros: poeticamente, escrever uma memória. Afinal, muito o poeta já havia vivido e escrito, tanto que nem seria *uma* memória, seriam memórias da infância, da mocidade e da velhice⁵. A primeira memória, a da infância, veio ao mundo. Ela surgiu expressa em um “inauguramento de falas” (BARROS, 1992, p. 298), nasceu singular e múltipla, pois o poeta nos fala não apenas de uma, mas de três infâncias: a primeira, a segunda e a terceira. Parece-nos que não se trata de uma ordem baseada em cronologias, a primeira infância não é mais infância do que a segunda e a terceira. Há apenas uma infância, e esta é múltipla, heterogênea, inumerável. Primeira, segunda e terceira são *distinções intrínsecas* de uma mesma infância. As distinções extrínsecas são aquelas nas quais os termos distintos permanecem exteriores uns aos outros, como as partes de uma pedra que se parte, ao passo que as distinções intrínsecas expressam partes que, embora diferentes, expressam o mesmo todo que em cada uma se expressa diferentemente, como o tema de uma polifonia. Cada parte é uma distinção intrínseca de um mesmo todo, e este não lhes permanece exterior, dado que lhes é íntimo, tal como a cor verde é íntima a cada grau seu, a cada grau de verde. O todo da vida do poeta é tão vário e amplo que vai muito além de sua vida pessoal, e é por isso que esse todo nada tem a ver com as vivências, perceptivas e memorativas, de um “eu”. O todo, do qual cada infância é uma parte, este todo é um nós, do qual fazem parte outros seres que não o poeta, mas que, ao o lerem, sentem que aquela infância lhes concerne e a vivem em seu íntimo, como Afeto não pessoal de um *devir-criança*: “Vou até a infância e volto” (BARROS, 2010a, p. 147).

5 Esse projeto é explicitado em texto do editor presente na contracapa de *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (BARROS, 2010b).

No poema “Achadouros”, Manoel de Barros afirma que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com elas: “há de ser como acontece com o amor”. É por isso que o poeta é aquele que diz “eu-te-amo a todas as coisas” (BARROS, 1992, p. 316). Mais do que pela ação de algo externo que nos torna passivos, o contágio é a comunhão de cada coisa com outra pela experiência daquilo que lhes é íntimo, e que “desabre” cada coisa e as torna “pré-coisas”: *matéria de poesia*.

Enfim, vieram ao mundo as três infâncias. Como as memórias da mocidade e da velhice não nasciam, o poeta foi indagado a respeito, no que respondeu: “só tive infância”. Ele diz que em seu lápis, na ponta do seu lápis, “há apenas nascimento” (BARROS, 2010a, p. 135), “só narro meus nascimentos” (BARROS, 1992, p. 261). A “velhez não tem embrião” (BARROS, 2010a, p. 98). A velhez não é propriamente uma idade, mas a impossibilidade de se perceber como “forma em rascunho”, como *minadouro* de sentidos. A palavra que apenas informa tem essa velhez jornalística, uma vez que, para o jornal de amanhã, para a vida de amanhã, ela já será cadáver: “A palavra até hoje me encontra na infância” (BARROS, 2010a, p. 111).

As infâncias não remetem a uma fase de crescimento que antecede a vida adulta, elas são devires de (re)invenção. É sobretudo em Deleuze e Guattari (1980) que encontramos a ideia de devir tal como a empregamos (SOUZA, 2010). Devir é uma forma de comunhão por *imitagem* (BARROS, 2010b, p. 177). A *imitagem* não é um tornar-se cópia de um Modelo, como em Platão; a *imitagem* é a produção de uma variação por contágio: “é ir imitando os camaleões sendo pedra sendo lata sendo lesma” (BARROS, 1992, p. 314). O devir é uma metamorfose da qual o próprio poeta fez seu *Tratado de Metamorfoses* (BARROS, 1992, p. 250).

Quando alguém se torna adulto, a criança que ele foi está no passado; quando tal adulto era criança, o ser adulto era seu futuro. O adulto é o futuro da criança enquanto esta é um estado com uma identidade que lhe prescreve uma definição, um contorno. De maneira análoga, a criança é o passado do adulto enquanto este representa a si mesmo como um

estado circunscrito por uma identidade. Sob esta perspectiva, “criança” e “adulto” são estados que se opõem pelas suas respectivas identidades. O devir não possui passado ou futuro: ele é, como dizem Deleuze e Guattari, *antimemória*. Ou melhor, se ele nos dota de uma memória, trata-se de uma memória como a que têm os anjos: memória que nos liga à eternidade. Em estado de devir, em estado de *rascunho*, as coisas, como “pré-coisas”, “têm fundo eterno” (BARROS, 1992, p. 245).

O devir está sempre no meio: ele não é uma linha que liga dois pontos, ele é linha que passa entre dois pontos, uma linha transversal (as linhas transversais nunca se fecham em contornos): Deus, a Natureza, “é um grande intervalo” (PESSOA, 2006, p. 104). O devir não é exatamente a diferença entre o adulto e a criança, ele é a Diferença que está entre o adulto e a criança e que os faz se comunicarem pelas suas diferenças, criando um contágio, um Afeto. É a História (pessoal ou coletiva) que possui o passado e o futuro como pontos ligados pelo presente, ao passo que o devir está sempre no meio. Porém, ele não é uma média, ele é meio: ele é zona indiscernível que constitui a vizinhança entre o adulto e a criança. O presente do devir não é o presente cujos termos complementares são o passado e o futuro, uma vez que o presente do devir é o presente da metamorfose: esquecimento que cura dos fantasmas do passado, criação do novo que nos liberta de todo sentimento de esperança em relação a um futuro que nos deixa passivos: “não são os sentimentos que fazem uma obra de arte” (PESSOA, apud BARBOSA, 2003, p. 127). A criança do devir-criança não está no passado: ela coexiste com o adulto, mas não é feita de lembranças psicológicas deste, pois “falar a partir de ninguém / faz comunhão com o começo do verbo” (BARROS, 2000, p. 25).

A criança do devir-criança é uma “criança molecular”, imperceptível à percepção que só vê o já visto. Segundo Deleuze e Guattari, o *molecular* é, ao mesmo tempo, elementar e cósmico: elementos mínimos, heterogêneos, conectados ao absoluto. Intensos, tais elementos singulares não podem estar contidos em uma forma: seus limites são limiares trabalhados por dentro por uma Vida que de si mesma transborda. O devir-criança

não é uma regressão ao estado de criança, tampouco ele é um mero imitar, infantilmente, uma criança. Quando devimos criança, tornamo-nos algo que a “forma adulto” nos impede de ser ao mesmo tempo que a criança torna-se outra coisa que não a criança definida em oposição ao adulto. No pintor Klee, por exemplo, a criança do devir-criança que ele inventa torna-se uma criança feita de linhas e cores ao mesmo tempo que ele próprio se torna outra coisa, coisa esta que a obra testemunha e dá a ver. Esta criança que vemos na tela, e que é o produto de uma metamorfose, de um devir, não é menos real do que a criança que vive na nossa memória pessoal. Sua realidade é aquela que a arte engendra, libertando a Vida dos limites estreitos de nossas vivências pessoais.

No poema “Invenção” (BARROS, 2010b, p. 151), o poeta dialoga com um menino que nasceu do seu lápis: “inventei um menino levado da breca para me ser”, diz o poeta, “passarinhos botavam primaveras em suas palavras”, “[...] ao fim me falou que ele não fora inventado por esse cara poeta / porque fui eu que inventei ele”. O “eu” deste último verso não é um eu lírico, ele é um *sujeito coletivo* como lugar da invenção. Ele é o “eu” do menino que o poeta inventou para (re)inventá-lo, *empoeamá-lo* (BARROS, 1989), enfim, para *terapeutá-lo* (BARROS, 1996). Há um elo, uma distância mínima, um hífen entre o poeta e o menino. Tal distância não é a do julgamento, não é a distância do afastamento; trata-se de uma distância que possibilita o afeto, o contágio, o ser tocado: é a distância intensiva de quem, como o poeta, “escreve com o corpo” (BARROS, 1992, p. 212).

O menino disse ao poeta enquanto o poeta o inventava: sou eu que te invento poeta, enquanto você me inventa. Esse menino, diz o poeta, é “a criança que me escreve” (BARROS, 2010b, p. 147). O menino que inventa o poeta se torna um *intercessor*: “A liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças” (BARROS, 2010d, p. 469), como *exercício de ser criança* (BARROS, 1999).

A distância mínima que possibilita a invenção não pode ser medida com régua, pois ela é a origem, a fonte, que está sempre no meio, como

espaço de comunhão, de “imitagem”. Processo semelhante experimentou Clarice: “Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco” (LISPECTOR, 1984, p. 11). Talvez nosso poeta experimentasse algo parecido quando afirmou: “Nossa linguagem não tem função explicativa, só brincativa” (BARROS, 2011). Entre o menino e o poeta, há uma distância mínima onde ocorre um contágio, um afeto, uma transubstanciação (BARROS, 1992, p. 320), uma epifania, um devir-criança, enfim. Este intervalo não é um espaço vazio, ele é o lugar das “raízes cranceiras” (BARROS, 2010b, p. 187).

Na natureza há dois tipos de raízes: as arborescentes e as rizomáticas (DELEUZE; GUATTARI, 1980). As primeiras possuem raízes fixas, ao passo que as segundas são constituídas por raízes que se movem e que fazem da planta um autêntico andarilho, um Andaleço de espaços lisos de itinerâncias. Filosofias ortodoxas sempre fizeram da árvore um modelo ideal de sistema: raízes fincadas em um solo fixo (seja este solo a Razão ou Deus), um tronco rígido, a Física, ligando as raízes aos diversos galhos, que são as disciplinas sustentadas dogmaticamente pelo tronco. Descartes, o racionalista, é o exemplo mais célebre de uma filosofia arborescente. Em Deleuze e Guattari, diferentemente, as formações rizomáticas inspiram uma *pop’filosofia* (DELEUZE; GUATTARI, 1980). O rizoma é constituído por raízes formando uma *multidão*, um espaço sem centro, uma anarquia coroada. O rizoma não é uma semente, um fruto ou uma flor. Ele é uma raiz que brota de si como se fosse uma semente, ele guarda em si sua continuidade à maneira de um fruto, ele desabrocha para fora como só faz uma flor. Ele é sua própria semente, fruto e flor, sem deixar de ser raiz. Ele é plenamente raiz, e como tal o rizoma cresce. Enquanto no modelo arborescente as disciplinas são compartimentadas e segmentadas, o rizoma inspira uma produção de conhecimento *trans* e *interdisciplinar*. A essência do rizoma é se expandir: expandir-se como raiz sem, para tal, necessitar de semente, fruto ou flor. Os rizomas são plantas sem “existidura de limites”, tal como a matéria da poesia de Manoel de Barros. São plantas de conectividade, agenciamento, encontros,

afetos. Como em Manoel de Barros, os rizomas são as *raízes crianceiras*, são as raízes da invenção.

O tempo do devir-criança não pode ser medido pelo relógio; ele é o “tempo quando” (BARROS, 2010b, p. 133). Do ponto de vista dos fatos cronológicos encadeados linearmente, o devir é um *desacontecimento* (BARROS, 1992, p. 238). O desacontecer remete a um “tempo quando” não cronológico, tempo de metamorfoses. O quando é o tempo de “ir às origens de uma coisa ou ser” (BARROS, 2010b, p. 133): “eu não amava que botassem data na minha existência. [...] Nossa data maior era o *quando*. O quando mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio” (BARROS, 2010b, p. 133).

O “des” do desacontecer é o mesmo “des” do desaprender que Manoel aprendeu de Klee: “Ocorre que falo em desaprender pra chegar ao degrau da infância” (BARROS, 2010 apud BARBOSA, 2003, p. 127). O “quando” do tempo, quando não é data, não é passado, presente ou futuro. O quando é acontecimento que expressa uma metamorfose tal como relatado no poema “Palavra” (BARROS, 2000 apud RANGEL, 2001): o poeta estava sentado em um lugar, até que veio a palavra e tirou o lugar debaixo dele. Ele continuou sendo, porém sem lugar. Todo lugar limita um espaço de estar, de ficar. Sem o lugar, o poeta permaneceu ainda sendo, mas não no aqui, apenas no *quando*. Este quando é um lugar também, mas sem contornos, sem limites, posto que é um lugar de metamorfoses, de *nadifúndios* (BARROS, 1989, p. 14). “O artista está sujeito a essas metamorfoses” (apud BARBOSA, 2003, p. 125) que o fazem ir além do “mesmal” (apud BARBOSA, 2003, p. 123).

Os passarinhos: o voar fora da asa

“A maneira de dar canto às palavras o menino aprendeu com os passarinhos” (BARROS, 2010c, p. 15). Para “dar canto às palavras”, para fazê-las cantar, é preciso retirar delas o sentido acostumado, “o passarinho:

ser disponível para sonhar” (BARROS, 2010b, p. 147). Os passarinhos ensinaram ao poeta os processos de desterritorialização: “queria que um passarinho escolhesse minha voz para seus cantos” (BARROS, 2011). Os cantos dos passarinhos “são cheios de nascentes” (BARROS, 2004), e é por isso que “os cantos podem ser ouvidos em forma de asa”.

No poema “Aventura” (BARROS, 2010b, p. 125), o personagem é um pote que Manoel de Barros encontra abandonado encostado à natureza. Jogado lá, de barriga vazia para cima, o pote continha apenas, naquele estado de abandono, a presença da ausência do que outrora o fazia repleto, cheio, desejável, e que o tornava parte da mesa de quem se alimentara do conteúdo que o pote entesourava. Findo o conteúdo, ficou vazio o pote e, sem poder guardar a si mesmo, sem ter outra coisa a ofertar senão o vazio, fora rejeitado, esquecido, abandonado pelos homens e suas utilidades de tal maneira que somente a natureza o quis. O pote já não servia para nada, a não ser para metamorfoses, pois é isto que a natureza produz em tudo aquilo que, ao encostar nela, sofre um contágio, uma comunhão: “depois desse desmanche em natureza, as latas podem até namorar com as borboletas”, diz o poeta (BARROS, 2010b, p. 63).

Houve um intervalo de tempo entre o primeiro encontro do poeta com o pote e um outro encontro que veio a seguir. Nesse intervalo, um passarinho passou voando *atoamente* sobre o pote e cuspiu uma semente em seu ventre vazio. Ali já havia areia e cisco trazidos pelo vento. Houve então um rascunho de coisa nova, um encantamento, um poema: no ventre do pote *milagrou* uma vida, nasceu um pé de rosas que ali desabrochou. “As chuvas e os ventos deram à gravidez do pote forças de parir”. E onde antes crescia o vazio, passou a crescer o amor: “se a gente não der o amor, ele apodrece em nós”⁶. E repleto ficou o pote da beleza que se oferta sem nada pedir em troca.

⁶ Verso citado por Pascoal Soto na contracapa de *O fazedor de amanhecer* (BARROS, 2001).

Desterritorializar-se significa, entre outras coisas, “libertar-se”, “desfazer um vínculo”, “desfuncionalizar-se”, “fugir de um território”, enfim, “nomadizar-se” (DELEUZE; GUATTARI, 1980). Desterritorializar-se nada tem a ver com um mero escapar: “O que há de mim nessas palavras é um bater de asas e não o escapar” (BARROS, 1992, p. 328). A desterritorialização é um “bater de asas”: “Eu tenho nostalgia do aventureiro nômade [...]. Esse aventureiro anda agarrado em minhas palavras como craca” (BARROS, 1992, p. 321). A toda desterritorialização se segue uma reterritorialização. Esta não é uma adaptação a um território dado, ela é a criação de um outro território: “poesia pode ser que seja fazer outro mundo” (BARROS, 1992, p. 336), pois, complementa o poeta,

[...] o que não aprendeu ainda a renunciar ao desejo de informar, ao desejo de narrar, não aprendeu a cantar. Quem canta é músico, passarinho, pintor, vento, poeta, chuva. Poeta não precisa de informar sobre o mundo. Poeta precisa de inventar outro mundo. (BARROS, 2010a, p. 149).

O passarinho é fonte de desterritorialização, pois da “palavra acostuada” ele faz nascer a *despalavra*: “Agora só espero a *despalavra*: a palavra nascida / para o canto desde os pássaros” (BARROS, 1998, p. 53). A desterritorialização é voo, porém é um “voar fora da asa” (BARROS, 1997b, p. 21): “os passarinhos me deram desprendimentos das coisas da terra” (BARROS, 2010b, p. 147).

No meio da noite, sozinha em seu quarto, a criança expulsa o medo cantando (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 382). O canto é territorializante, cria um território no qual a criança, não obstante a noite, tanto a exterior quanto a interior, apesar desta noite, a criança acha/inventa onde habitar. O canto cria uma consistência, ele produz um território existencial. Este não se confunde com um espaço meramente físico, assim como não é meramente físico o Pantanal de que fala Manoel de Barros: “O que eu gostaria de dizer é que o chão do Pantanal, o meu chão, fui encontrar também em Nova York, em Paris, na Itália, etc.” (BARROS, 1992, p. 328).

Cantando, a criança pode até se mover, ela pode até mesmo saltar, embora já seja um salto, um salto para fora do caos, o próprio canto que ela entoia: “ela salta do caos a um início de ordem no caos” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 382). O poeta enfrentou questão semelhante: “São 30, são 50 cadernos de caos. Preciso administrar esse caos. Preciso de imprimir vontade estética sobre esse material [...]. Tenho que domar a matéria” (BARROS, 1992, p. 334). Para a criança que canta, não importa a letra completa, importa apenas o estribilho, a repetição que o estribilho é. A criança inventa um território, ela entra em um *ritornelo* (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 381). Dois elementos constituem um *ritornelo*: a repetição e a diferença. Por isso, todo *ritornelo* é prática de invenção de um estilo: “Repetir repetir até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo” (BARROS, 1997b, p. 11). O *ritornelo* é afirmação de um *ritmo*, tal como o que inventa o próprio poeta (BARROS, 1992, p. 313).

O território não é um espaço físico, tampouco meramente psíquico; ele não é apenas externo ou interno. São os ritmos que nos mostram isso: os ritmos não pertencem exclusivamente ao externo ou ao interno, eles habitam um *entre-dois* (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 385). Os ritmos são entidades de limiares, de travessias. O canto do passarinho, por exemplo, não pode ser reportado apenas a elementos endógenos ao organismo ou a elementos exógenos, como agressividade contra um rival, marcação de território, etc. Decerto que esses fatores existem. Todavia, enquanto ritmo, o canto é territorializante, ele inventa territórios. E é por isso que os passarinhos produzem seus territórios no próprio canto, e este pode trazer um componente de desterritorialização que faz cessar o canto para iniciar o voo, o “bater de asas”. O canto é territorializante porque ele é produção de ritmo. O mundo interno e o externo podem ser codificados, mas os ritmos obedecem a fenômenos de transcodificação ou transdução. A mosca, por exemplo, possui seu código; a aranha, por sua vez, também possui o seu. Contudo, quando a aranha produz sua teia, esta permanece invisível à mosca. Isto porque a aranha, antes de capturar a mosca, capturou seu código, o transduccionou de modo a inventar uma

mosca que é um *ritmo-mosca* (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 386). Não é a “mosca indivíduo” ou a “mosca espécie” a mosca que a aranha inventa: é a singularidade-mosca, a diferença-mosca, o que os medievais chamavam de *hecceidade*. Outro exemplo: a orquídea fabrica em suas pétalas o órgão genital de uma vespa. Ela o faz porque apreende o ritmo-vespa, a expressão-vespa, o acontecimento-vespa. A orquídea inventa um *devir-vespa*, ela o faz, diria o poeta, por “imitagem”. O ritmo passa entre os gêneros e as espécies, que são códigos ou formas; é por isso que o ritmo não é uma mera forma ou o informal, ele é um *deslimite*. Ao encontrar o seu ritmo, a sua expressão, o artista atinge um ponto onde se produz um “delírio ôntico” (BARROS, 2004), pois “poema é o lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez” (BARROS, 1998 p. 81). Os “delírios ônticos” são como “os impossíveis verossímeis de nosso mestre Aristóteles” (BARROS, 2010d, p. 7). Este ponto, esta metamorfose, não é sentimento ou objetividade, pois passa entre os dois, e entre os dois inventa um sentido que renova a ambos: “desabre outra pessoa” (BARROS, 2007, p. 39), inventa-se outro mundo. São os passarinhos, com seus cantos, os autênticos produtores de ritmos.

O andarilho e as itinerâncias

“O andarilho sabe tudo sobre o nada” (BARROS, 1997b, p. 47). Este nada é o dos *nadifúndios*. Ele anda “atoamente”, pois “vagabundear é virtude atuante para ele” (BARROS, 1997b, p. 47). “Vagabundear” provém de “vaga”, “onda”. O vagar das ondas. Edmund Husserl, em *Origem da geometria* (apud DELEUZE; GATTARI, 1995, p. 31), afirma existir uma proto-geometria cujo objeto de estudo são as “essências vagas”, também chamadas de “essências anexatas”. Não se deve confundir o anexato com o inexato. O anexato é inexato por essência, e não por acidente. Ele não é, portanto, uma cópia imperfeita do Exato. O anexato possui uma forma, mas é uma forma “vaga”, e “vaga” é o nome que também

se dá ao ritmo do mar, enquanto fluxo. A vaga expressa um ritmo, mais do que um ir em linha reta. O anexato é, como diz Manoel de Barros, uma “forma em rascunho”. A forma de tudo aquilo que é anexato constitui uma passagem onde o que lhe está dentro lhe desborda, posto que em intensa variação. Enquanto a forma precária do inexacto tende a se apagar, a forma em metamorfose do anexato não para de se reinventar. “Virtude” deriva de *vis*, que é força. Não a força física, a que nasce do músculo e que pode servir ao ódio, mas sim a força que nasce da alma, e que somente pode ser instrumento do Amor: quanto mais a este serve, mais a alma se fortalece e produz, pois “se a gente não der o amor, ele apodrece em nós”.

Os andarilhos não são exatamente os que andam em estradas já prontas, eles não são peregrinos ou meramente viajantes. Os andarilhos são os que inventam caminhos, sobretudo os caminhos que inauguram sentidos para a linguagem: sinto que “a estrada bota sentido em mim” (BARROS, 2010b, p. 59). O sentido está no meio da estrada, e não no seu começo ou fim. E é talvez por isso que “o andarilho não precisa do fim para chegar” (BARROS, 1996 p. 71). Os andarilhos “carregam a liberdade deles nos passos que não têm onde parar” (BARROS, 2010b, p. 168): “no fundo os andarilhos só estão apalpando a liberdade. O caminho deserto deles é viver debaixo do chapéu” (BARROS, 2010b, p. 124). O “caminho deserto” é um “espaço liso” (DELEUZE; GUATTARI, 1980). Os andarilhos não são retirantes ou imigrantes, eles são itinerantes: eles inventam itinerários. O andarilho exerce a “pré-ciência da natureza de Deus”. A “pré-ciência” é conhecimento das “pré-coisas”, é conhecimento daquilo que é *forma em rascunho*.

Em seu livro sobre Espinosa, Yovel (1993) se refere ao *terceiro gênero de conhecimento* do autor da *Ética* como uma “metamorfose mental”. Esta metamorfose faz nascer um “olhar sinóptico”, isto é, um olhar que liga coisas diferentes, coisas estas que não pertencem à extensão de um mesmo conceito. O olhar sinóptico desfaz os limites dos conjuntos extensivos e nos faz perceber a singularidade de cada coisa em sua relação

com o Todo que se expressa no coração de cada ente singular e diferente. Só somos capazes de realizar uma sinopse de um texto, e dele fazer um resumo ou síntese, se conhecermos o texto em sua integralidade. É o conhecimento do todo que nos faz conhecer as partes. Desse modo, o olhar sinóptico do poeta intui o todo, a “natureza de Deus”, e o intui não apenas com o espírito, uma vez que o intui com o corpo e a sensibilidade também: “nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor e não por sintaxe” (BARROS, 2010c, p. 11). É a pré-ciência deste todo que permite ao poeta inventar caminhos que ligam as coisas, as mais heterogêneas, que se tornam matéria de poesia. É esta “metamorfose mental” que faz o poeta ampliar-se para além de seus limites: “Eu tentei me horizontalizar às andorinhas” (BARROS, 2010b, p. 155) para que assim seja a poesia voo e não pouso, parada, “pose”. “O andarilho não faz pose” (BARROS, 2010a, p. 115): “Buscar esse estado de inocência há de ser uma fuga”⁷. É também procura de essência: “Busca de minadouro”.

A arte barroca também é a *arte das fugas*. Bach, o grande mestre barroco, faleceu praticamente debruçado sobre uma *Arte da fuga* que ele desejava produzir, deixando-a inacabada. As fugas se fazem a partir de uma linha que faz variar um tema, produzindo neste um sentido novo. A fuga implica um tema. A fuga é uma composição *contrapontística*. Fugir é, tanto na arte como na vida, compor-se com outro elemento em fuga, outro ponto ou outra voz, de tal modo que é sempre se compondo que se foge e nunca se isolando. Para haver a relação contrapontística, é necessário um tema comum aos elementos em fuga, tema este que os une em suas diferenças.

A fuga é uma repetição do tema expressa nos pontos diferentes em fuga. E todo ponto que foge o faz em contraponto a outro, que expressa o mesmo tema do primeiro, mas com uma variação que se relaciona assimetricamente com este. A relação contrapontística da fuga é um *agenciamento*.

7 Antônio Houaiss, na orelha de *O guardador de águas* (BARROS, 1989), afirma que a poesia de Manoel de Barros está a serviço de uma experiência clínica: a da “felicidade mental”.

É por isso que toda fuga é polifônica, possui múltiplas vozes, e cada uma diz o mesmo tema de forma diferente. Somente de forma contrapontística é que uma voz tem o que dizer. Isso a livra de emitir uma mera opinião que a isola ou a põe em choque com outras vozes, sem composição. O amor, a amizade e toda forma de relação somente potencializam aqueles que os vivem e não os adoecem quando se tornam temas para fugas que se fazem em ponto e contraponto, em composição. Quem assim vive sua voz não emite mais uma opinião meramente pessoal ou egoica, uma vez que ela se torna a expressão de um tema que somente de forma polifônica, agenciado, se pode dizer e viver o sentido.

Deleuze e Guattari definem o desejo como *linha de fuga*. O desejo é contrapontístico, polifônico. O tema a partir do qual o desejo produz sua linha de fuga é sempre a vida. A vida é o tema para fugas polifônicas para aqueles que se afirmam no agenciamento que aumenta ainda mais a potência do desejo e, com ele, a potência da própria vida como tema. A linha da linha de fuga nunca se fecha em um contorno; ao contrário, ela impede que o tema se feche nele mesmo. A fuga não vem de fora do tema, ela lhe é imanente, e constitui o ponto onde o tema se expande, diferenciando-se internamente, aumentando de potência. A fuga não é um mero fugir ou escapar: ela faz fugir o próprio tema, desterritorializando-o em relação a si mesmo.

Com isso, Deleuze e Guattari querem dizer que onde há o desejo sempre há uma linha de fuga que faz variar o tema que imaginávamos o mesmo. A lagarta é o tema, ao passo que a borboleta é a fuga. A letra é tema, mas o espírito é fuga. Tema é o prazer, embora fuga seja o desejo. A fuga, como linha de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1980), não é sair para o exterior de um tema, mas fazê-lo variar a partir de um fora que lhe é imanente.

A linha da linha de fuga nunca se fecha em um contorno; ao contrário, ela impede que o tema se feche nele mesmo, ela desenha percursos que só se podem percorrer como um andarilho, um Andaleço: "sou fuga para

flauta e pedra doce”⁸. A fuga não vem de fora do tema, ela lhe é imanente e constitui o ponto onde o tema se expande, diferenciando-se internamente, aumentando de potência. A fuga não é um mero fugir ou escapar: ela faz fugir o próprio tema, desterritorializando-o em relação a si mesmo, tal como na contrapontística barroca⁹. O tema é a ideia, a essência. Essência não como Forma Imutável, mas como “minadouro”, pois “nossa essência precisa de ser exercida” (BARROS, 2010a, p. 130). “Exercer a essência” à maneira de um *exercício para ser criança*. Deleuze e Guattari diziam que, onde há o desejo, sempre há uma linha de fuga que faz variar o tema que imaginávamos o mesmo. Assim, o desejo é produção de novas possibilidades para o que imaginávamos nunca poder ser de outra forma, a começar por nós mesmos: “A raiz da poesia é o desejo” (BARROS, 2010a, p. 135).

No poema “Achadouros”, já citado, Manoel de Barros fala em uma “intimidade” que não é uma interioridade psicológica: “O tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas” (BARROS, 2010b, p. 67). Tal intimidade nos lembra a “essência íntima” de que fala Espinosa: íntima à natureza, íntima ao que nasce, *natus*, “natências” (BARROS, 2010a, p. 145). “São essas intimidades com a natureza que me seduzem nos andarilhos. Eles assim o são pela ‘força do amor’”. O andarilho “não precisa do fim para chegar”, ele chega sempre no meio. Este meio é um espaço de travessia, é um meio enquanto passagem, não passagem de um lugar para o outro, mas passagem de uma existência a um grau dela mais potente.

No mesmo poema “Achadouros”, Manoel de Barros nos fala de uma senhora, a “negra Pombada, remanescente de escravos do Recife”, que contava aos meninos sobre Corumbá ter “achadouros”, que eram buracos

8 Verso de Manoel de Barros citado por Ênio Silveira na orelha que este escreveu para a edição da Philobiblion do *Livro de pré-coisas* (1985).

9 Na apresentação que faz à obra *Encontros: Manoel de Barros* (2010a), o músico e compositor Egberto Gismonti ressaltava o procedimento “contrapontístico” em Manoel de Barros.

feitos pelos holandeses em seus quintais para esconder suas moedas de ouro antes de fugirem apressadamente do Brasil. Durante muito tempo em Corumbá, movidos pelo desejo de encontrar tais tesouros, os homens escavaram quintais para ver se ali achavam ouro. O poeta é aquele que busca os achadouros também, mas o tesouro que ele deseja é outro: ele escava o ordinário e ali acha o extraordinário; ele escava o habitual e neste acha o incomum; ele cava em si mesmo e dentro de si ele acha o mundo ainda por descobrir. Ele acha, em meio ao barro, ao húmus, ele acha/inventa o ouro de uma vida da qual nunca cessam os *inauguramentos*.

Nietzsche dizia que o novo sempre é novo, o estabelecido sempre o foi. É uma ilusão nascida da ideia e do progresso (e que faz par com a ideia de decadência) supor que o que hoje é estabelecido um dia foi novo ou que o que hoje é novo um dia será o estabelecido. O novo sempre foi, é e será novo. Ele antecede, sucede e é coetâneo a si mesmo, como metamorfose. A infância não é apenas uma época passada reportada a uma fase da vida. A infância é “semente da palavra”. Aquilo que é realmente novo, sempre o foi e será. Entretanto, aquilo que é o estabelecido, o “acostumado” (diria o poeta), sempre o foi e o será também. O novo nunca será o estabelecido, e o estabelecido nunca foi, outrora, o novo. É uma ilusão nascida do tempo concebido linearmente supor que o novo hoje será, amanhã, o estabelecido ou que o estabelecido hoje foi, ontem, o novo. Tal ilusão escamoteia um pré-julgamento: o que faz do estabelecido o critério para conhecer o novo. O estabelecido é a gramática, o “saber em tomos”, a “expressão reta”. O novo é a *agramática*, a *ignorância*, a infância da palavra, o *feto dos nomes*. O novo nunca é território: ele é sempre agente de desterritorializações. Os objetos viram sucatas: “Vi que tudo o que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel [...]. Até nave espacial vira sucata” (BARROS, 2010b, p. 71). Todavia, os *desobjetos* poéticos são sempre fontes de invenção, e esta nunca vira sucata.

No poema “Lacraia” (BARROS, 2010b, p. 81), o poeta nos fala de uma lacraia cujas partes foram desmembradas, fato visto por ele quando

criança. O poeta, afirma Manoel, é aquele que “vai à infância e volta”. Inteira, a lacraia se assemelha a um trem, com vagões unidos que se seguem a partir da locomotiva que vai à frente, na qual gomos se unem a partir da cabeça. As semelhanças entre uma lacraia e um trem param, sobretudo, neste ponto: descarrilado, um trem sucumbe em pedaços que, por conta própria, jamais voltam a formar uma unidade; já quando a lacraia é desmembrada e cada gomo/vagão seu é separado do outro, logo a “força de Deus” mostra-se onde menos se espera e cada parte da lacraia se move e busca a outra, elas se procuram. Busca na outra o todo sob o qual cada uma existe mais. Cada parte se esforça para se integrar ao todo que é mais do que a mera soma das partes. Esta força também é amor.

Segundo Espinosa, cada ser se esforça para perseverar na existência. O nome desse esforço é *conatus*, ou desejo. *Co-natus*: junto ao que nasce. Assim, o *conatus* está sempre junto ao que nasce para permanecer existindo, pois o esforço para permanecer na existência nunca está no passado, mas no presente, não como coisa parada ou estática, e sim como esforço dinâmico, como potência, desejo e afirmação. Em nós mesmos, cada molécula, cada célula, cada parte que nos constitui e expressa o mesmo *conatus*, o mesmo desejo. Existir é idêntico a este esforço de tudo aquilo que, nascido, continua a (re)nascer a cada momento. Por isso, o nascer é um ato que nunca se completa, posto que nunca termina para aquele que se percebe como parte da natureza que é sempre nascer, e nunca morrer. Natureza vem de *natura*, que é exatamente nascer. Em grego, é *physis*, que também tem o mesmo sentido. O *conatus* é o esforço do ser finito para permanecer no infinito renascer da natureza. Manoel de Barros, por sua vez, fala em “natências”, não como data em que nascemos, mas o “tempo quando”, não cronológico, no qual, como duração viva e intensa, estamos sempre a (re)nascer.

Mesmo na lacraia inteira, cada parte dela, suas infinitas partes, se esforçam para perdurar, expressando o todo-lacraia que é sua essência e ideia. O desmembramento da lacraia poderia ser em dez ou em

cinquenta partes, em cada uma delas o mesmo *conatus* se expressa de forma única e singular, como potência. É esse todo que dá a cada parte a sua inteligibilidade e explica o fato de cada parte se mover não como resultado de ações externas, pois há uma força que guia cada parte, guia não por fora, mas a partir da imanência de cada uma. As partes desejam refazer a relação que eram, o todo que eram. Em cada parte, está a expressão do mesmo *conatus*, ao mesmo tempo um e múltiplo, posto que é multiplicidade. E mesmo na lacraia inteira, cada parte dela persevera no mesmo desejo: o de continuar na sua existência, e esta é a maior perfeição que ela aspira. Uma lacraia não precisa ser um homem ou um anjo para, enquanto lacraia e permanecendo lacraia, expressar sua maneira de ser, seu modo, sua perfeição enquanto lacraia.

Segundo Manoel de Barros, “os gomos da lacraia começaram a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem”, eles precisavam de uma *emendatio*, tal como o intelecto precisa se emendar quando se acha separado do contínuo existir da vida, a começar pela vida do seu corpo. No *Tratado da correção do intelecto*, Spinoza (2014) afirma que todo aquele que deseja produzir algo necessita de um rascunho. O rascunho é o esboço de um ser a produzir, não de um ser a imitar ou copiar. Como se participasse dessa discussão, Manoel de Barros afirma que a poesia nos põe em “estado de rascunho”, tornando-nos “formas em rascunho”. Emendar não é unir fragmentos como em um quebra-cabeça, mas integrar a parte em um todo que é processo, *deslimite*, forma em rascunho, verbo-sujeito: “os verbos servem para emendar os nomes” (BARROS, 2010b, p. 105). Por isso, “as lacraias também eram substantivos verbais porque se botavam em movimento” (BARROS, 2010b, p. 97). Emendar não é apenas ligar uma parte à outra, mas ligar cada parte à outra em razão de um todo que faz cada parte existir mais. Isto vale para uma lacraia, como vale para um livro, um poema, uma obra, uma vida.

Há uma diferença entre “parte” e “pedaço”. Para se poder compreender a diferença, porém, é preciso que se faça a ideia do todo. Na arqueologia, por exemplo, muitas vezes se acham pedaços. Para que estes

virem partes e se tornem mais inteligíveis e compreensíveis, é necessário fazer uma ideia do todo ao qual tais partes pertenciam, mesmo que este todo não seja dado de forma tangível, como é o caso do todo da cultura. Se não se consegue formar uma ideia do todo, do pedaço não nasce a parte. A parte faz parte, ao passo que o pedaço é o caco que restou de um ser partido. O mesmo vale para a natureza. A maioria dos homens se comporta como pedaços, não como partes. Os pedaços não se compõem, as partes sim. Frequentemente, a passionalidade e a ignorância tornam o homem um pedaço com contornos pontiagudos, prontos para ferir ou supostamente se defender da pontiagudez do outro, o que finda por ferir, primeiro, aquele que assim pensa e age, pois o fere por dentro a ideia confusa e equivocada, fruto que é da tristeza e do ódio. A natureza não é um Frankenstein, mas uma polifonia.

Acumular muitos pedaços quantitativamente é menos do que ter de uma coisa apenas, uma parte, por mais diminuta que ela seja. Por meio da parte, sempre se vê o todo ao qual ela se integra, ao passo que quanto mais pedaços se têm, menos se está na posse de si mesmo. A natureza não é feita de pedaços, ela é feita de partes. O mesmo vale para nossos desejos e ações. No homem livre, cada pensamento e ação é uma parte dele, ao passo que, no escravo, as ações e os pensamentos são vividos como pedaços sem muito sentido, posto que deles está ausente o todo, que é o que dá vida. No amor e na amizade, cada um é uma parte, não do outro, mas do encontro. A infelicidade acontece quando um quer fazer do outro um pedaço seu, na ausência de um todo, de um bom encontro. As imagens e aparências somente deixam de ser pedaços e se tornam partes quando aprendemos a ver além delas, em busca das essências que elas expressam. A essência não é uma forma estática, ela não é uma figura com contornos e limites rígidos. A essência, diz o poeta, é “um minadouro”: dela mina e brota um sentido sempre novo, que ela retira de sua imanência, de seu coração.

Na minha infância, havia um personagem louco que caminhava pelas ruas do bairro portando um pedaço de espelho. Ele nunca olhava para

as coisas e pessoas diretamente, mas sempre através daquele pedaço de espelho. Apressadamente, contorcendo-se, ele se esforçava para, em muitas posições, mover o tronco e a cabeça, virando também o pedaço de espelho em várias direções como se quisesse apreender dos seres todas as suas faces, tal como o faz o artista cubista. Mas naquele pedaço tudo o que se refletia eram pedaços, um mundo em pedaços. O louco carecia da ideia que, dando saúde a seus olhos, permitiria que eles vissem cada coisa como parte de um todo, a começar por ele mesmo. Aquele pedaço de espelho pertencera a um espelho cuja unidade se quebrara e jamais voltaria, talvez, a ser restituída. E, junto com a unidade perdida, perdeu-se para aquele homem a unidade da linguagem, do seu corpo, da sua mente. Assim, procurava ele pela unidade onde ela jamais esteve. E a mera soma de pedaços só faz aumentar o tamanho do todo perdido (como as muitas fotos guardadas do amor que acabou).

O todo é sempre maior que suas partes, mas é um maior que não torna cada parte dele menor do que si mesma, ao contrário, quanto mais cada parte expressar, em seu íntimo, esse todo, mais ela se torna maior, mais ela existe, mais ela se compõe com a outra parte, mais ela adquire singularidade e afirma sua diferença sem negar ou destruir a outra parte, que é outra parte do mesmo todo. O que é verdadeiramente maior nunca diminui, nunca age por “comparamentos”, mas por “comunhão”. Enfim, diminuir é negar (e como poderia o todo negar sua parte? Se ele o fizesse, estaria negando a si mesmo, o que seria um absurdo!).

Fernando Pessoa narra em um de seus poemas um fato que ele presenciara ainda bem jovem: distraída, a ama deixa cair, do alto de uma escada, um vaso de rara porcelana. O vaso rola pela escada, salta sobre o último degrau e se quebra, esparramando-se pelo chão em incontáveis pedaços, como estrelas sem um céu. Em cada um dos pedaços, Pessoa se viu inteiro, como “outro”: “e havia mais cacos do que havia loiça no vaso” (PESSOA, 2006, p. 326).

Conforme afirma Arnheim (2000, p. 70), “um pedaço é como uma melodia interrompida pela metade”, ao passo que a parte é feito um mo-

mento singular que se conecta com os outros momentos singulares para durarem na continuidade de uma melodia polifônica. O pedaço é sempre incompleto, enquanto que a parte somente se completa por não ser, sozinha, inteira: “Um esforço para ficar inteiro é que é essa atividade poética” (BARROS, 2010a, p. 42).

A parte é partícipe e extrai seu sentido não sozinha, mas em conexão. O pedaço, ao contrário, é sempre desconexo, como se fosse um todo à parte: à parte do todo, à parte de si mesmo. Este existir como um todo à parte é a solidão característica de tudo o que é pedaço, enquanto a diferença constituinte de toda singularidade se expressa e se afirma em um fazer parte, mesmo que seja um fazer parte de um “todo ainda por vir”, como diria Nietzsche.

Conclusão

Há uma ilusão analítica, endêmica à academia, na qual podemos incorrer quando supomos, ao interpretar, sobretudo, uma obra poética, que existe uma face total da obra, como um rosto ou uma paisagem com uma identidade imutável, feito uma estátua acabada e permanente, e em relação à qual os poemas seriam como peças ou fragmentos dessa unidade suposta ou perdida, bastando que os arranjassemos na combinação certa para que, desses fragmentos unidos, surgissem, enfim, a unidade e a identidade da Obra. Segundo tal procedimento, imagina-se que os poemas são como peças exteriores umas às outras, feito peças de um quebra-cabeça, e que o trabalho de análise, sucedido pela atividade de síntese, uniria cada fragmento a outro para, assim, restituir a unidade que já estava dada desde o início, antes de o Todo se fragmentar. Então, cada fragmento, cada verso e poema se apagariam no fim, no rosto que enfim se mostraria: o rosto do Poeta, enfim, o Poeta. Com as armas da Lógica, desarmar-se-iam os truques do Poeta para se esconder. Apolo, enfim, revelaria a verdade de Dioniso.

Mas tal procedimento analítico-sintético supõe que exista uma identidade como origem e fim da multiplicidade. Esta seria só um momento a ser ultrapassado, tal qual uma diáspora. Todavia, acreditamos que a afirmação de Deleuze e Guattari (1992, p. 51) acerca dos conceitos vale ainda mais para os poemas: “Os conceitos filosóficos são todos fragmentos que não se ajustam uns aos outros, uma vez que suas bordas não coincidem”. Construir um “plano”, um “plano de compreensão”, nada tem a ver com encaixar os fragmentos de um quebra-cabeças. Em um poeta, os poemas não são fragmentos, eles são *partes-todo*.

Cada conceito é parte de um todo, ao mesmo tempo que é um todo para outras partes que o compõem. Enquanto parte de um todo, o conceito é parte de uma multiplicidade; enquanto todo, ele é a integração de uma multiplicidade. O todo de todos os conceitos não é um conceito, mas uma atividade, uma potência: a Potência de Pensar e de Existir (ou Agir). Não há como cada conceito afirmar tal atividade a não ser como atividade e potência, isto é, como aquilo que está sempre a aumentar suas bordas. A ciência conhece o que é atual, e é por isso que ela descreve, ao passo que o poeta dá consistência ao virtual, e é por esse motivo que ele inventa. “O cientista é sempre um sujeito atrasado, porque pensa que já descobriu tudo” (BARROS, 2010a, p. 79). O devir: dar consistência ao virtual.

Dar consistência nada tem a ver com pôr limites ou “passar régua”, uma vez que dar consistência é constituir uma *forma em rascunho* cujas bordas não são contornos, mas limiares. Dar consistência é criar uma ordem, sem perder o infinito, infinito de potência. Dar consistência é “administrar o caos”, sem negá-lo. Dar consistência é prática de “achadouro”, é achar uma medida, não uma medida como a da régua, que permanece exterior ao medido, mas uma medida ou grau que traz, imanente a si, o medido. O medido é a potência: cada grau da potência, cada maneira de ser, é uma *forma em rascunho* sempre em *deslimite*. A régua é “existidura de limite”, e é por isso que ela não pode medir os seres que

“têm fundo eterno” (BARROS, 1992, p. 245): “Isso eu sei de me ser” (BARROS, 1992, p. 261).

Um dos sentidos possíveis para “arquê” é “fonte”. Os *arquissemas* são as fontes de sentido para a poesia de Manoel de Barros. Assim o são a criança, o passarinho e o andarilho como devir, desterritorialização e invenção de caminhos, trajetos, modos de vida.

Referências

ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. 13. ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

BARBOSA, L. H. **Palavras do chão**: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. Belo Horizonte: Fumec; Annablume, 2003.

BARROS, M. de. **Escritos em verbal de ave**. São Paulo: Leya, 2011.

_____. **Encontros**: Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Azougue, 2010a. Textos organizados por Adalberto Müller.

_____. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta, 2010b.

_____. **Menino do mato**. São Paulo: Leya, 2010c.

_____. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010d.

_____. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Cantigas por um passarinho à toa**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **O fazedor de amanhecer**. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

_____. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Exercícios de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

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

_____. **Livro de pré-coisas**. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

_____. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

_____. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Gramática expositiva do chão**: poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. **O guardador de águas**. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. **Livro de pré-coisas**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

_____. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BIRAULT, H. Kant et Nietzsche. In: BIRAULT, H. **Heidegger et l'expérience de la pensée**. Paris: Gallimard, 1978.

CAVALCANTI, A. **Símbolo e alegoria**: a gênese da concepção de linguagem em Nietzsche. São Paulo: Annablume, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. São Paulo: Ed. 34, 1995. v. 1.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Mille plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

_____. **Kafka**: pour une littérature mineure. Paris: Minuit, 1975.

LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

NIETZSCHE, F. **O livro do filósofo**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PESSOA, F. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RANGEL, P. P. **Manoel de Barros por Pedro Paulo Rangel**. Rio de Janeiro: Luz da Cidade, 2001. 1 CD, v. 8. Coleção Poesia Falada.

SOUZA, E. L. L. de. **Manoel de Barros**: a poética do deslímite. Rio de Janeiro: 7letras; FAPERJ, 2010.

SPINOZA, B. **Tratado da correção do intelecto**. Breve tratado e outros escritos. São Paulo: Perspectiva, 2014.

YOVEL, Y. **Espinosa e outros hereges**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1993.



A POESIA COMO INFÂNCIA DA LINGUAGEM

Renato Suttana



O movimento da imagem

“Não tem margens a palavra.”

Manoel de Barros

A ideia da ruptura marca fortemente a cultura e as artes da época moderna. Desde as primeiras décadas do século XX, os movimentos e correntes artísticas têm se sucedido em ondas, contrapondo-se, negando-se, superando-se e substituindo-se uns aos outros. De certo modo, negam-se, esses movimentos, e afirmam-se ao mesmo tempo, pois não estamos longe de poder acreditar que tudo aquilo que “rompe” com alguma coisa precisa se apoiar naquilo que foi rompido para poder se afirmar. Com efeito, o movimento do espírito tem sido, ao longo de todo o século e ainda no início do novo milênio, o de um constante desenraizamento, de uma errância incessante em busca de si mesmo, que, no entanto, por mais que se aprofunde e escave o espaço da história, da cultura e da existência em geral, na perquirição das raízes, não se detém em parte alguma.

Queremos situar a literatura dita moderna nesse espaço de rupturas. Aqui, como em tudo o mais, o trajeto das metamorfoses vai sendo percorrido penosamente, com todas as suas glórias e dilaceramentos. Para Octavio Paz (1990, p. 40), se o modo de pensamento predominante na modernidade é aquele que estabelece as distinções, aquele que separa “isto” e “aquilo” como identidades inconfundíveis, a linguagem do

poema “proclama a coexistência dinâmica de seus contrários como a sua final identidade” num esforço de reconciliação que não implica perda nem apagamento. Aproximamo-nos, com esse pensamento, de certa ideia proposta também por Michel Foucault (1992, p. 64), que num de seus livros afirmou que o poeta, na época moderna, ao sustentar o papel “alegórico” da palavra, “sob a linguagem dos signos e sob o jogo das distinções bem determinadas, [se] põe à escura de ‘outra linguagem’, aquela sem palavras nem discursos, da semelhança”.

O pensamento das semelhanças, porém, mesmo entendido como uma “outra linguagem”, pode nos deixar aquém daquilo que pretendemos alcançar, ou seja, o verdadeiro ser da linguagem poética. A esse respeito, noutro lugar, Octavio Paz, aprofundando a sugestão, herdada de Baudelaire, de que a poesia lida com semelhanças e conciliações de contrários, defende que ela, ao aproximar os “inconciliáveis”, não funciona à maneira da linguagem comum, a qual separa e estabelece as distinções e fixa as identidades, porque aos objetos significados o poema oporá, sempre, a opacidade e a concretude dos signos materiais de que se compõe. É de signos, segundo Paz, que o dizer da poesia se constitui, e os signos a levam adiante e lhe dão um corpo físico, o da linguagem. Mas aqui se poderá dizer também que “o poema não é apenas uma realidade verbal”, que ele não é apenas isto, essa matéria de que se compõe. Na opinião de Paz (1984, p. 85, grifo nosso), o poema “é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo [...]”.

O fazer implicado na linguagem poética é dinâmico e atuante. Ele transfigura e transforma enquanto devolve o mundo percebido à sua realidade bruta, que antecede a linguagem. Isto se dá por meio de operações e deslocamentos que põem em questão as identidades — o modo mesmo como tendemos a tomar as coisas enquanto dadas e passíveis de nomeação. E o trabalho do deslocamento compete, sobretudo, à imagem, de cujos sortilégios a poesia se vale na tentativa de escavar o solo do dizer ou ampliar os seus horizontes.

Se a *imagem* possibilita a percepção de relações entre os seres que os outros modos do discurso, representados, por exemplo, na linguagem da

ciência, não podem perceber e os unifica, dela se dirá também que, a seu modo, funda-se a si mesma, colocando o problema de uma percepção dessas relações que dependerá do modo como a linguagem se afasta dos usos cotidianos para se realizar como poesia. Ela, a imagem, permite que a linguagem escape, por assim dizer, ao modo usual de emprego das palavras e ao modo como as coisas são nomeadas, tornando-se, ao mesmo tempo, para nos valermos de uma expressão de Alfredo Bosi (1990, p. 13), um “modo de presença” que traz para perto, numa intimidade maior, a realidade instantânea das coisas. Restabelece-se, assim, para a consciência, um contato com o mundo que o próprio ver o mundo e o esforço de dizê-lo em linguagem havia perdido. Para esses autores, na poesia, a linguagem deixa de ser um “aprisionamento” do mundo, que confina as coisas aos seus limites, para se tornar *contato* e conciliação. Nesse movimento, o que a imagem busca é não o aprisionamento, mas uma abertura para a alteridade estranha das coisas e dos homens (BOSI, 1990, p. 24), manifestando-se então como abertura ali onde o mundo parecia fechado.

No poema, podemos dizer que a linguagem espia para fora de seu próprio círculo e alcance. Ela apreende a realidade do mundo num movimento paradoxal de distância e aproximação, distância em relação ao mundo e proximidade no contato do mundo com o signo, sendo a realidade aquilo que está sempre próximo e é sempre afastado pela palavra que procura apreendê-lo. Traça-se, com isto, um “caminho de volta” pelo qual o afastamento essencial da linguagem¹⁰ e do conhecimento diante do mundo, que fundamenta o pensar lógico com o seu respeito ao princípio da continuidade e da não-contradição, se vê encurtado, quer dizer, um caminho pelo qual o mundo retorna à linguagem aflorando nela como possibilidade de abertura de um espaço primeiro, anterior às percepções e à nomeação, onde será pleno na sua realidade e no seu mistério essencial.

10 Vide, a esse respeito, as reflexões de Blanchot presentes no texto “A literatura e o direito à morte”, em seu livro *A parte do fogo* (1997).

Essas observações servem para nos situarmos quanto ao objetivo de acompanhar e, se possível, descrever o modo como certas imagens e certa dinâmica de linguagem se desenvolvem na poesia de Manoel de Barros, tomada aqui em seu conjunto, e a partir do qual, a nosso ver, seriam os seus traços e preocupações fundamentais. Em princípio, poderíamos pensar que tal poesia passa, ao longo do seu desenvolvimento — que já vai para quase oito décadas de publicação a contar do primeiro livro, de 1937 (BARROS, 2010, p. 9-31) —, por um processo de “evolução”, se a palavra não for demasiada para descrever as transformações pelas quais ela tem passado desde seus momentos inaugurais até chegar ao formato e à linguagem que tem atualmente. Por outro lado, para ampliar o foco da visada, tentaremos fazer com que essas imagens, ou o que entendemos como sendo da ordem da imagem no plano das palavras, se projetem sobre outros campos, seja buscando um movimento de aproximação com outras poéticas, seja percebendo-as como aspectos ou indícios de uma concepção singular da poesia, configurada numa poética original, que tem atraído a atenção dos críticos. Falaremos, portanto, do *sentido* dessas imagens.

Como ponto de partida, evocamos aquilo que essa poesia oferece de modo mais desimpedido a uma leitura desarmada, ligando-o, em princípio, à ideia de uma evocação da natureza em sua dinâmica de transformações, surpresas e, sobretudo, labilidade perante as pretensões da nomeação, como se o poeta nos lembrasse, a cada passo, desde os primeiros livros, que o fascínio do mundo não quer ser reduzido aos limites de uma linguagem e que, em seu fluxo inesgotável — “Não quero a boa razão das coisas. / Quero o feitiço das palavras” (BARROS, 2010, p. 370) —, quer permanecer fascinante até o fim. Justifica-se, nesta ideia simples, o sentido da poesia ou da tentativa de dizer as coisas no âmbito da criação poética: não é, propriamente, o pitoresco ou o local, ou mesmo o regional, que põe em movimento a linguagem, mas a fundação, no poema, de um espaço de linguagem, que é, ao mesmo tempo, preceptivo e existencial, no qual a multiplicidade errante do mundo per-

cebido se converte em princípio de ordenação. A poesia não se faz, pois, como documento ou testemunho de um contato com o mundo ordenado e limitado pela língua, mas assoma, antes, como linguagem em estado receptivo, atenta ao apelo das coisas e do mundo até o limite do perigo e da desagregação:

Salustiano, um índio guató, me ensinou isso.
 E me ensinou mais: Que as cigarras do exílio
 são os únicos seres que sabem de cor quando a
 noite está coberta de abandono.
 Acho que a gente deveria dar mais espaço para
 esse tipo de saber.
 O saber que tem força de fontes. (BARROS, 2010, p. 370).

Mas o que se desagrega na poesia de Manoel de Barros ou que força é esta que se mostra capaz de colocá-la em estado de constante *enlouquecimento*? Ora, se a palavra “não tem margens”, conforme nos lembra um de seus poemas, é porque ela já ouviu o apelo e é porque não pode aparecer, para a consciência, senão como receptividade ou abertura a um distante *lá* das coisas que, na linguagem entendida como nomeação, isto é, como linguagem em estado de conhecimento e domínio do mundo ainda não chegada à poesia, é apenas uma direção, um desejo de contato que não se abriu na intimidade. Para atingir o estado de poesia, ela deve ser, antes, *atingida* pelas coisas, perdendo-se no sonho dos *deslimites* que desfazem as ilusões da distância e da separação e que, diante do mundo, a colocam sempre mais próxima, ao mesmo tempo que a conduzem ao ponto do eterno recomeço. Podemos buscar elementos de ordem nesse processo de abertura e *enlouquecimento* ou devemos conter nossas pretensões, imaginando que ali, onde a poesia se calou, nenhuma linguagem é mais possível a não ser aquela que a poesia tentou recuperar, esbatendo os limites que até então a separavam do mundo ou da realidade das coisas?

A infância da linguagem

“Poesia é a infância da língua.”

Manoel de Barros

No início, destacamos três tipos de imagens no conjunto das relações, descritos sob os títulos de imagens do mundo *mineral*, representado, principalmente, pelas evocações da água; imagens do mundo *vegetal*, representado pela árvore; e imagens do mundo *animal*, representado pelos pequenos bichos, como a lesma, o pássaro, o sapo, o caramujo, etc. Tais imagens, convém dizer, não são uma constante no conjunto da obra, tornando-se mais frequentes a partir de determinado momento, quando certa inflexão se impõe à poesia de Manoel de Barros e lhe dá uma tonalidade característica, que predominará entre os anos 70 e 90, ganhando outras feições posteriormente. Trata-se de uma atitude nova na obra? De certo modo, devemos lê-la com atenção, pois, se não queremos estabelecer distinções de “fases” ou épocas, queremos, no entanto, apontar para a peculiaridade dessa atitude, estabelecida como uma espécie de marco para uma incursão no que denominaríamos de espaço primal dos elementos ou no âmbito do *elementar*, vivido também como experiência e atitude da linguagem, o qual orientará o movimento das imagens que percorrem a obra. Um poema da série Poeminhas Pescados numa Fala de João serve para exemplificar esse momento original:

O menino caiu dentro do rio, *tibum*,
ficou todo molhado de peixe...
A água dava rasiinha de meu pé. (BARROS, 2010, p. 95).

Não se trata de dividir o movimento, estabelecendo balizas que nos dirão que essa poesia *progride* em direção a qualquer coisa ou ao seu próprio futuro. Antes, acreditamos que se, a partir do livro *Compêndio para uso dos pássaros*, de 1961, certas tendências se acentuaram, é justo dizer que os poemas do livro inicial e dos seguintes, até chegar ao livro

em questão, deixam entrever, em sua linguagem, traços que lembram aqueles da poesia de vanguarda escrita no Brasil durante a década de 1920, principalmente a poesia de Oswald de Andrade, não por acaso mencionada num dos poemas de Manoel de Barros. Em tais poemas, a presença do mundo urbano é o elemento dominante, bem como a ideia das andanças que o indivíduo faz pelas ruas e lugares da cidade natal e de outras cidades que, por acaso, são evocadas. Também as pessoas estão presentes, e o que ganha voz é, principalmente, a memória, remetendo com frequência a situações da infância que parecem ser a tônica principal do primeiro e do segundo livros. A cidade, no entanto, é atravessada pelo rio, que ali comparece, por exemplo, nos “Postais da cidade”, de *Poemas concebidos sem pecado*:

Porém a cidade era em cima de uma pedra branca enorme
E o rio passava lá em baixo com piranhas enormes camalotes pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.
(BARROS, 2010, p. 19).

Observa-se certo gosto em rememorar e, quanto ao rio — habitat de seres anônimos que, de certo modo, se misturam, sem transição, com o elemento humano —, não se deixa de lembrar que ele é também utilizado para finalidades práticas, de transporte e comércio. A lembrança implica distanciamento, uma distinção qualquer entre o eu que rememora e o conteúdo das suas recordações, cheias de lugares, coisas e pessoas. De algum modo, a linguagem, seduzida pelos apelos da lembrança, ainda sustenta a sua própria coerência diante do mundo, cedendo ao desejo de “falar” dele no modo de um dizer cujas características mais interessantes são, sempre, a capacidade de humor e a ironia. A poesia se distingue pouco da prosa do mundo, como se resistisse ao apelo ou como se, mesmo tocada por uma ansiedade de fundo, relutasse em afundar de todo no grande *nada* ou na grande *náusea* — conforme se verá noutra parte — que é a manifestação do todo no plano da percepção. Dizer e

lembrar conservam, cada qual, os seus estatutos conforme se pode ver neste trecho:

Como é bom a gente lembrar de tudo isso. Lembrar dos jogos à beira do rio, das lavadeiras, dos pescadores e dos meninos do Porto. (BARROS, 2010, p. 62).

Mais tarde, tais demarcações, que garantem os estatutos, se tornarão menos nítidas. Não é difícil que, aproximando-se demais daquele ponto onde a consciência se confundiu com a linguagem, o rio, convertido em metáfora ou pura imagem de um grande ser de água que impregna a consciência com todos os seus sortilégios, transforme-se também numa outra coisa cujo significado não se pode sondar.

Escuto o meu rio:
é uma cobra
de água andando
por dentro do meu olho. (BARROS, 2010, p. 96).

Haverá a possibilidade de imaginar — mediante um dom que é muito mais da própria linguagem (e da poesia) do que da reflexão e seus estatutos — que “madrugada esse João / botou o rio no bolso e saiu correndo [...]”. Trata-se do mesmo rio? Talvez se trate, mas ainda somos informados de que “ser pedra depende de prática” e que “parede abre a gosma é dos sapos” (BARROS, 2010, p. 152). Seja qual for o sentido a dar a essas manifestações, o que se pode dizer é que, nos pontos em questão, são os atos de fala que fundam a possibilidade das aproximações e, consequentemente, da percepção, não se originando, portanto, a possibilidade nem nas coisas mesmas — o que quer que sejam — nem na percepção que se tem delas, mas no encontro de umas e outras sobre um plano de linguagem, aquele que a poesia inaugura. “Poesia é a loucura das palavras”, proclamará o sujeito, interessado de agora em diante só nas “coisas que não têm nome”. Mas como nomear o que não tem nome? Há uma sensibilidade para a manifestação crua das coisas “inúteis” e para o espanto

que, mesmo em sua banalidade corriqueira, elas ainda são capazes de produzir na consciência do sujeito *vazio*, o qual só tem mesmo a memória para se entreter, conforme podemos notar no poema “Infância”:

Coração preto gravado no muro amarelo.
A chuva fina pingando... pingando das árvores...
Um regador de bruços no canteiro. (BARROS, 2010, p. 81).

O *vazio* é presença constante na poesia de Manoel de Barros como percepção fundamental do ser que a atravessará até o fim¹¹. Por sua vez, nas imagens que o *vazio* libera, a linguagem retrocede à infância, torna-se infância da linguagem, não a linguagem que trata a infância como objeto de um dizer do qual ela consegue ainda se distinguir e diante do qual pode permanecer como linguagem que *diz* o mundo infantil ou linguagem impregnada de infância, mas como uma língua que se perdeu em sua própria infância para ganhar-se a si mesma no frescor dos começos, como percebemos no poema “A voz de meu pai”:

Sou um sujeito magro
Nasci magro.
Estou nos acontecimentos
Como num vendaval: dobrado
Recurvo de espanto
E verdes... (BARROS, 2010, p. 75).

No entanto, quando diz a infância no modo da rememoração, a consciência sabe que ainda não compreendeu essas realidades. O *rio* é ainda o curso de água por onde se navega e onde o trabalho do mundo toma

11 A esse respeito, vale a pena recordar os versos que figuram na seção 13 de “Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho”, de *O guardador de águas*: “Seu França não presta pra nada – / Só pra tocar violão. / De beber água no chapéu, as formigas já sabem quem ele é. / Não presta pra nada. / Mesmo que dizer: / – Povo que gosta de resto de sopa é mosca. / Disse que precisa de não ser ninguém toda vida. / De ser o nada desenvolvido. / E disse que o artista tem origem nesse ato suicida” (BARROS, 2010, p. 262).

corpo, assim como a *árvore* é o ser vegetal sob o qual alguém pode acampar e o qual pode utilizar como ferramenta de trabalho, tal como percebemos em “Retratos a carvão”: “Cláudio, nosso arameiro, acampou debaixo da árvore para tirar postes de cerca” (BARROS, 2010, p. 27). Há certa positividade — talvez ilusória — nos elementos, nos contornos e nas formas do mundo que mantém as distinções — homem como homem, árvore como árvore, rio como rio. No âmbito da imagem, ainda não se chegou ao ponto de se poder dizer, como se tornará possível, depois, que “por meio de ser árvore podia adivinhar se a terra era fêmea e dava sapos” ou que “o homem de lata / está a fim / de árvore” (BARROS, 2010, p. 127). Para se dizer isso, é preciso que a linguagem se aproxime demasiadamente da sua fonte, que se dobre sobre o seu próprio ser e se libere como possibilidade. É preciso avançar mais para dentro dos terrenos do desconhecido que serão explorados a partir de livros como a *Gramática expositiva do chão* (1969), nos quais a relação do homem com a *lata* não é somente a do criador com o objeto criado, mas a da troca fundada em promiscuidades, que faz com que as identidades de *um* e *outro* se misturem e se confundam para além de qualquer limite. Não devemos nos iludir, porém, quanto a isto: perder o senso das distinções limita com a loucura e, se os “loucos de água e estandarte” permanecem estacionados numa espécie de infância eterna, de voz e conhecimento, é porque a poesia se aproximou demais do perigo.

O homem se arrasta
de árvore
escorre de caracol
nos vergéis
do poema (BARROS, 2010, p. 133).

Os livros posteriores lançam uma luz estranha sobre os anteriores, modificando-os até certo ponto. Assim, os *Poemas concebidos sem pecado* devem ser lidos à luz do *Compêndio para uso dos pássaros*, e este à luz da *Gramática expositiva do chão*. Esta é uma sugestão importante,

a nosso ver, pois nos faz pensar que o trajeto que a linguagem cumpre no seu esforço de realizar aquilo que poderia ser comparado a uma escavação implica que os níveis anteriores sejam abandonados à medida que se desce, ao mesmo tempo que deixam suas marcas nos resíduos que ficam. Mas aqui, novamente, é preciso evitar os esquemas. Se dizemos que o processo se assemelha a uma escavação é porque o trajeto sugere o mergulho, isto é, um aprofundamento do eu em si mesmo — do qual a prova mais impressionante, no livro *Poesias*, de 1956, é o poema intitulado “Encontro de Pedro com o nojo” — que se realiza, paradoxalmente, na medida em que os limites e as separações entre o eu e o exterior se esbatem ou perdem nitidez. O mergulho no eu é, afinal, mergulho no mundo exterior e, ao mesmo tempo, mergulho na obra. E mergulhar na obra indica que o *enlouquecimento* ou a busca de uma infância do dizer, conforme a denominamos, esbarra nos limites da própria linguagem (SUTTANA, 2009) ou no silêncio que a cerca, silêncio e obscuridade que parecem ser congêntos à poesia e à poesia moderna em especial. Ressuma, pois, da poética do “traste” ou dos “inutensílios” um profundo silêncio para além do qual não podemos avançar.

Do ponto de vista das suas realizações, a linguagem, na obra, recorre a determinados procedimentos que a marcam profundamente. O uso de fragmentos, a “colagem” de frases, com largo uso de expressões-clichês e expressões estereotipadas são alguns desses recursos. Conforme o lembrou Berta Waldman no estudo que serve de prefácio à pioneira reunião dos livros de autor, intitulada *Gramática expositiva do chão*, de 1992, essas práticas corresponderiam a uma forma de insuflar emoção artística naquilo que o uso e a repetição desgastaram:

Usando os fragmentos e os 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, onde ao fluente encadeamento lógico se substitui uma organização de choque. (WALDMAN, 1992, p. 24).

Esta não é senão a teoria da metáfora dos surrealistas, mormente a dos manifestos de Breton, que admitia ter a metáfora o poder de gerar uma faísca ou um choque na percepção, como efeito da estranheza inerente à aproximação de termos de sentido distante — efeito que é tão maior quanto mais distantes sejam os termos. No entanto, na poesia de Manoel de Barros, parece ser também uma forma de abrir, no poema, um espaço de acolhida, no qual todas as coisas passíveis de “choques” por força das exigências de nitidez e sentido que os usos da linguagem impõem podem conviver numa espécie de fecunda e dinâmica promiscuidade. Promíscua é a palavra, e, por meio dela, a imagem poética, que propõe correspondências e faz com que todos os seres se relacionem, assim como se relacionam as palavras que os nomeiam, no ambiente ao mesmo tempo convencional e louco da frase. No entanto, no momento em que são nomeados, a linguagem impõe a eles um desgaste, pois os prende numa rede de sentidos que, correspondendo à ideia de coisas conforme a conhecemos, produz, de algum modo, as identidades. Se, como expressou Paz (1990, p. 50), a linguagem poética tem o poder de romper limites e sugerir que, para além da lógica discursiva, existe entre as coisas uma trama de relações inefável e misteriosa, capaz de ser apenas sugerida ou expressada de modo tangencial numa linguagem que chamaremos de poética — que faz com que um “mesmo sangue” flua por tudo —, o ser é, então, essas identidades, as quais redundam, sempre, na poesia de Manoel de Barros, em gestos singulares, pois qualquer ideia de um si-mesmo evocará, necessariamente, um outro que o confronta.

Eu estava parado no meio de uma oração
como se eu estivesse desenvolvido a vermes.

Veio a minha professora e me ensinou:

Tudo o que você tem de fazer é fírar do
seu texto as palavras bichadas de seus
próprios costumes — falou!

Poesia é um desenho verbal da inocência. (BARROS, 2010, p. 461).

O poema acolhe os fragmentos, é o que sabemos, mas os acolhe como “outros” em seu interior. Se eles vêm tomar parte na “escória” sobre a qual a linguagem repousa, é porque esta se enuncia, antes de tudo, numa boca que não só está colada ao ínfimo, ao desimportante, ao “limo” do mundo e às “pequenas coisas do chão”, mas também porque é fala desse outro, dessa matéria viva e imanejável de que o poema se alimenta e que, nele, se converte em substância de criação. A palavra é, assim, “deslimite”, e o tempo do poema se converte em tempo de uma presença viva ou de todas as presenças, sendo a poesia uma “armação de objetos lúdicos / com emprego de palavras imagens cores sons / etc. geralmente feitos por crianças / pessoas esquisitas loucos e bêbados” (BARROS, 2010, p. 181). O termo “deslimite” sugere muitas coisas, embora, no fundo, nada sugira. No entanto, se o olhar persiste voltado para fora, é porque descobre no exterior essa multiplicidade promíscua e fértil que há de ser carreada para a linguagem e de se manifestar nela como fragmentos. Mas os fragmentos, em si, nada revelam: fazem parte do tecido morto, inoperante, do dizer que ainda não atingiu a espessura das coisas. Para isso, convém “enfiar o idioma nos mosquitos” como um impossível programa de alquimia verbal. Convém “deixar os substantivos passarem anos no esterco, deitados de barriga, até que eles possam carregar para o poema um gosto de chão [...]” (BARROS, 2010, p. 149).

Chegamos a compreender que a poesia é matéria e apodrece entre as coisas para tomar delas o seu sabor e o gosto do chão. Mas, fechadas no silêncio, um silêncio que leva o indivíduo Pedro a se sentir “perfeito e podre” sem que se possa “fazer uma ideia de que resultará do encontro [desse] homem com o nojo”, as coisas são únicas e elas mesmas, inacessíveis, portanto, mesmo quando se verifica entre elas um incessante intercâmbio. Para Waldman em ensaio anterior, teria sido “difícil ler os poemas de Manoel de Barros sem que a imagem de uma constante transfusão ocupe o nosso espírito” (WALDMAN, 1987, p. 20). Transfusão é o movimento que liga os seres uns aos outros, que os une numa só dimensão de ser, ao mesmo tempo que permite a passagem do mundo das coisas

para o das palavras — como na teoria das correspondências —, imagem sonhando ser na felicidade dos *deslimites*.

A lagartixa e a parede, o homem e a água, a boca e a terra, a criança e a árvore, a rã e a pedra, a vida e a morte decorrem fluidamente um do outro e tão generosamente se revertem que somos levados a habitar um tempo sem rupturas nem contrastes, anterior ao domínio da máquina sobre toda a natureza. (WALDMAN, 1987, p. 20).

Mas as palavras talvez pouco signifiquem e talvez sejam apenas um *nada* sobre o qual se quer fazer repousar um mundo, congelando-se caso não exista, nesse processo de trocas e transfusões, uma força dinâmica que vivifica o discurso, que põe as coisas em movimento e encontra para o homem um lugar junto a elas: “Sua língua era um depósito de sombras retorcidas, com versos cobertos de hera e sarjetas que abriam asas sobre nós” (BARROS, 2010, p. 169). Para o homem, chegar à infância da linguagem, ou da linguagem *enlouquecida*, promíscua, fértil e incessantemente criadora da poesia, é entrar no deslizamento ou na ausência de lugar que se realiza, enfim, como revelação de um modo mais justo de ser: “O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvores. Depois lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio. Apareceu a concha. E o mar estava na concha” (BARROS, 2010, p. 321).

Olhar para fora

“Eu falo desmembrado”

Manoel de Barros

Um movimento incessante marca as relações que vão da linguagem para o mundo e retornam do mundo para a linguagem. O poema é um *dizer* concreto que se efetiva na imagem, sendo a imagem o seu modo de ser e o seu modo de chegar ao exterior. Quanto a isso, é de novo Paz

(1984, p. 75) quem nos vem dizer que uma das funções da poesia é, exatamente, “mostrar o outro lado das coisas” — ideia recorrente que sugere que o poema se constitui, também, num modo de espiar para fora da linguagem e ver não a irrealidade, mas a inacessível realidade do mundo e da natureza em si mesmos. Mas o que é essa realidade senão um postulado ou um sonho gerado no interior sem espessura da linguagem?

Com base numa intuição semelhante, Roland Barthes, ao comparar o poético que chamamos de moderno com aquele da idade clássica, sugeriu que o discurso da poesia rompe com o modo convencional de “ver” que a linguagem essencialmente “prosaica” do classicismo lançava sobre o mundo. Na poesia, para Barthes — ou na poesia moderna —, a linguagem estaria, de modo geral, em condições de pôr o homem em contato não com os outros homens, mas com as “imagens mais inumanas da natureza”, ou seja, seria uma linguagem na qual não haveria nenhum tipo de “humanismo poético” (BARTHES, 1989, p. 44-46). Ainda estamos longe de poder comprovar essas asserções, principalmente quanto a uma relação simplificada do humanismo com a linguagem, mas não parece incorreto afirmar que, na poesia dita moderna, o processo de recusa de certos modelos de retórica e, portanto, das metáforas e imagens convencionais que a tradição coloca a serviço dos autores tem se dado, frequentemente, em nome de um encontro mais essencial da consciência com o mundo, ao qual a linguagem não pode ficar indiferente.

Na obra em estudo, esse desvio do olhar para as coisas corresponde a uma convocação para que se abandone a atitude especulativa — que nos leva ao esforço de pensar sobre as coisas e compreendê-las em detrimento do ato de vê-las em sua inteireza — em favor de uma atitude de “incorporação” do ser, de modo que o véu lançado pela linguagem sobre as coisas para exprimi-las se veja momentaneamente afastado. O próprio pensamento não será, ali, senão um destroço do pensamento, assim como as palavras não serão mais do que resíduos de linguagem, e a poesia uma “espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de um homem” (BARROS, 2010, p. 181) ou o olho “uma coisa que participa

o silêncio dos outros”, e a coisa “uma pessoa que termina em sílaba” e assim por diante. No trabalho da incorporação, que parece executar um movimento de descida em busca do solo, o “chão” adquire relevo, constituindo-se num “ensino” cuja gramática não pode ser senão metáfora da própria poesia:

Um João foi tido por concha.
Atrapalhava muito ser árvore — assim como
atrapalhava muito
estar colado em alguma pedra. (BARROS, 2010, p. 151).

Se pensamento e imagem não se excluem necessariamente e se, na perspectiva do fragmento, há uma espécie de incorporação de um pelo outro, a linguagem do poema é o espaço infinito de trocas, transfusões e transformações, no qual a distância que vai de *um* a *outro* recobre apenas a duração de uma frase ou de um encadeamento de frases:

O homem de lata
arboriza por dois buracos
no rosto

O homem de lata
é armado de pregos
e tem natureza de enguia. (BARROS, 2010, p. 127).

Porém, a junção ou a diferença entre *palavras* e *coisas* — que tanto preocupam os filósofos — não podem ser demonstradas (no caso da junção) nem desfeitas (no caso da diferença), devendo permanecer como tais até o fim. A palavra, afirma a linguagem do poema, parece existir para se afastar daquilo que diz num movimento que é de aproximação e fuga ou numa demanda da *coisa* que a perde ou a dissipa a cada tentativa. Trata-se apenas de mais um sonho da linguagem enlouquecida ou remetida de volta ao mito de uma infância do qual não se pode mais libertar? As surpresas da coisa remetem ao erro ou às aventuras de um falar desgarrado, desviante, onde a possibilidade de dizer o mundo

implica dizê-lo numa espécie de exílio: “Quando o mundo abandonar o meu olho. / Quando o meu olho furado de belezas for / esquecido pelo mundo. / Que hei de fazer?” (BARROS, 2010, p. 372). Esse vácuo do sentido é ainda impossibilidade de estacionar ou atingir um alvo preciso, que se compartilha com as crianças e os loucos, e também trabalho profundo da linguagem:

Do que não sei o nome eu guardo as semelhanças.
 Não assento aparelhos para escuta
 E nem levanto ventos com alavanca.
 (Minha boca me derrama?)
 Desculpe a falta de ignoranças. (BARROS, 2010, p. 308).

O acesso às coisas, sem o concurso de uma retórica ou de uma linguagem lógico-reflexiva ou especulativa, conforme seria próprio da ciência (porque a “poesia não é para compreender mas para incorporar”), que solapa as bases de uma compreensão da realidade nos moldes do convencional, “isto e aquilo”, no dizer de Paz, é cheio de imprevistos e desproporções. Se a poesia, conforme quis Paz (1990, p. 50), leva o homem para fora de si ao mesmo tempo que o faz regressar àquilo que ele é, ou seja, “a poesia é entrar no ser”, ela também o devolve à potência inexprimível do existir que se sonha na linguagem como um existir mais pleno e mais colado à verdade do mundo. Isto nos lembra a poética de Alberto Caeiro, o heterônimo de Pessoa para quem a única realidade é aquela que os seres se manifestam na sua aparência sensível, sendo o espaço e o tempo abstrações, tais como as ideias do ilimitado e do sem-fim (NUNES, 1969, p. 220). A demanda pelo *real* — o que quer que entendamos por esse termo — em Caeiro deve, pois, passar pelo sensível: os seres estão aí simplesmente, isto é, existem na medida em que despertam sensações em quem os percebe. O pensamento não dá nenhuma realidade em si mesmo: “pensar é estar doente dos olhos”, afirma, num de seus versos mais conhecidos.

Não distante dessas determinações, Manoel de Barros (2010, p. 178) sugerirá que “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”. O desejo de *entender* com o corpo, no seu caráter de utopias, aproxima as duas poéticas e outras que a elas se assemelham mesmo sabendo-se que, para o heterônimo de Pessoa, a preocupação maior estaria em fazer recuar o pensamento e dar o salto em direção às coisas, com recurso às sensações e à ultrapassagem da lógica reflexiva:

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos.
E os meus pensamentos são todos sensações. (PESSOA, 1986, p. 146).

Uma infância será invocada por ambos certamente. E, quanto a ela, pode-se dizer que, para Manoel de Barros, se o acesso às coisas exige um gesto que lembra a operação surrealista do fragmento e da colagem, o esforço de ultrapassar o intervalo do pensamento se cola imediatamente ao corpo das palavras, à sua espessura de presença e devaneio, a qual se apresenta como via de acesso à experiência essencial:

Natureza é uma força que inunda como os desertos.
Que me enche de flores, calores, insetos — e me entorpece até a
paradeza total dos reatores.
Então eu apodreço para a poesia. (BARROS, 2010, p. 179).

O comércio com a palavra, transbordante, é o comércio com o corpo até o ponto de se poder dizer que alguém “tinha a voz de chão podre” e “tocava a fome a 12 bocas”, achando “mais importante fundar um verso / do que uma Usina Atômica” (BARROS, 2010, p. 193). Tudo está em transformação, e tudo é permuta de ser, sendo a palavra um organismo contaminado pelo “chão” e seus viventes. No poeta português, a relação com as coisas, perpassada por uma visibilidade que recua e permanece como um fundo inultrapassável, não conduz, propriamente, ao sonho da

promiscuidade no qual a própria palavra, que diz a coisa, não pode ser senão uma coisa entre as outras. Antes, as coisas aspiram à claridade, tornam-se dizíveis a seu modo, mesmo que o pensamento, destituído de poderes especiais, não possa alcançar mais nenhuma “essência” escondida por baixo delas ou no seu fundo — essência que justificaria a possibilidade de uma linguagem destituída de poesia.

Quanto a este último elemento, o que se pode dizer é que, para a poesia e sua linguagem, o fundo da existência se postula como sendo um “outro” a que só se pode chegar forçando a linguagem, extravasando os seus limites e compreendendo-a como “outra” também em relação a si própria. É possível esse gesto de se dobrar sobre si ou ele corresponde apenas, mais uma vez, a um sonho que, do ponto de vista das realidades práticas da vida, não tem senão um valor relativo, sempre aproximativo e carente de objetos definidos? “Todas as nossas versões do real”, afirmou Paz (1983, p. 13), “— silogismos, descrições, fórmulas científicas, comentários de ordem prática etc. — não recriam aquilo que pretendem exprimir.” Isso porque o pensamento estende diante do mundo uma grade de conceitos, de definições de que necessita para funcionar. A poesia, ao contrário, na concepção do autor, atinge certa profundidade, certo poder de imediatismo que falta à linguagem quando em estado de discurso. Talvez o termo profundidade não seja o mais apropriado, pois se trata, antes, de buscar essa pura imediatez que parece apontar para um sonhado “fora” da linguagem, cuja espessura desconhecemos. Em Manoel de Barros, o salto desemboca numa metafísica do ínfimo, do desimportante elevado à categoria do sublime: “O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala a restos. / Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação dos poetas” (BARROS, 2010, p. 400). A coisa sem importância e o objeto inútil que a percepção desdenhou — e que, de certo modo, está obrigada a desdenhar — constituem, então, uma evidência que surpreende a palavra e com a qual a palavra se surpreende a cada momento. Mas a desimportância que a linguagem evoca e encena no seu próprio campo traz, na raiz, qualquer coisa de

mais fundamental: ela é o espanto, esse espanto que sentimos na proximidade do encontro, na vertigem da dobra que superpõe grandeza e pequenez, fundamental e trivial, o sentido e o não-sentido que lhe são inerentes e que, no poema, se convertem em surpresa: “Para compor um tratado sobre passarinhos / É preciso por primeiro que haja um rio com árvores e palmeiras nas margens. / E dentro dos quintais das casas que haja pelo menos goiabeiras” (BARROS, 2010, p. 401).

Tal paradoxo do dizer poético assoma como um paradoxo da própria linguagem. Podemos ir mais longe? Na abertura, no momento em que, surpreendidos, nos vemos devolvidos à pequenez original, ele remete ao fato de existirmos *com* as coisas, numa distância que é, apesar de tudo, proximidade. É desconcertante, talvez, saber que alguém se “atrapalhava muito [em] ser árvore” ou que um outro “tinha vindo de coisas que ele ajuntava nos bolsos”. A infância da linguagem nos faz balbuciar e resvalar pelas bordas do dizer, mas podemos afirmar que nos põe no encaicho de uma revelação. Se não for muito e se não estivermos excessivamente distantes daquilo que essa poesia *diz* em profundidade, afirmaremos que a poética do “traste”, com a sua busca pelo cisco e pelo *nada* que a sociedade rejeita e aos quais aplica a pecha da escória, ou que a cultura desaloja e empurra para uma região do ser onde reinam a indiferença, a ausência de nome e o esquecimento, refaz o trajeto do humano numa dimensão de reencontro. Mas o que é o reencontro aqui, quando se sabe que a experiência só pode ser vivida como um evento de linguagem e, portanto, do sonho?

Convertendo o poema em perquirição das margens e dos limites, e fazendo a língua repousar sobre o fragmento, o insuficiente e tudo o mais que, aparentemente, não tem importância para o mundo do trabalho e da razão, o poeta incita a linguagem a uma vida nova. Na singularidade do seu idioma, remete outra vez a poesia ao sonho das fontes e a uma busca do essencial compreendido como experiência do mundo na palavra, do qual ela, a poesia, não pode prescindir a não ser esquecendo-se de si mesma. Olhar para o fundo e fazer a linguagem se curvar em direção

a um solo que é também infância e começo: tal é o sentido que se pode encontrar nas exortações do poeta a uma vivência mais íntima das palavras, fora de privilégios e adereços. E tal é o sentido que podemos dar às suas realizações mais importantes, constituindo-se, a nosso ver, numa das razões de sua poesia despertar, há décadas, na crítica e no público, um interesse que não para de crescer.

Referências

BARROS, M. de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Gramática expositiva do chão**: poesia quase toda. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 1989.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

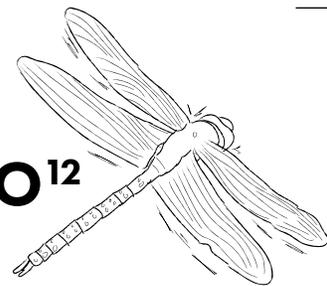
PESSOA, F. **Obra poética**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

SUTTANA, R. **Uma poética do deslimite**: poema e imagem na obra de Manoel de Barros. Dourados: Ed. da UFGD, 2009.

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

_____. O mágico cerco. **Leia**, São Paulo, v. 9, n. 104, jun. 1987.

“MANOEL MENINO”: INFÂNCIA E EDUCAÇÃO¹²



Nubea Rodrigues Xavier

Magda Sarat

“Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão.”

Manoel por Manoel

Sobre os Começos...

Ao elegermos a epígrafe que inicia este texto, gostaríamos de apontar “desconfiadamente” para a hipótese de que esta seria uma das percepções pelas quais o poeta Manoel de Barros compunha seu mundo literário e sua escrita, ou seja, partindo do olhar da criança que permanece em sua poesia. Para o autor, nos parece, não havia poesia para adulto porque o seu adulto era feito de criança ou de olhares de criança. Esse motivo justifica o fato de Manoel ser tão aclamado entre os profissionais que têm a infância e a criança como parte de seu trabalho cotidiano e de suas investigações acadêmicas.

12 Uma versão deste capítulo foi publicada na *Revista Educação e Cultura Contemporânea*, v. 16, n. 46, p. 466-485, 2019, e encontra-se disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://periodicos.estacio.br/index.php/reeduc/article/view/3125/47966338>>.

Falar da infância é rememorar. Entretanto, na poética de Manoel de Barros, as lembranças nos parecem ser muito mais do que um recuo ao passado: “então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas” (BARROS, 2003). Tais aspectos, que partem das insignificâncias, pequenezas, silêncios e singelezas ligados ao universo infantil, parecem muito mais tomar parte do presente, não do passado, em sua obra. Dito em outros termos, esses elementos são percebidos e expressados a partir da dificuldade que temos — como adultos — em experimentar o mundo com a lógica própria das crianças.

Assim, neste capítulo, temos o propósito de compor uma reflexão sobre crianças, infância e educação a partir do “Manoel menino”, levando em conta suas percepções, suas angústias e seu linguajar mesclados, na poesia, com as descobertas, com o “vir a ser” no qual a lógica, a ordem ou a linearidade tomam um curso próprio. Sua obra, à primeira vista, não se propõe a ser um repositório de normas ou determinações, como o é o universo adulto, mas se constitui na sua imaginação, na sua essência e, em tom poético, apresenta palavras pensadas para encantar, pois, para o poeta, “poesia não é feita para ser entendida, mas sim, para emocionar”¹³ (BARROS, 1990, p. 212). No entanto, tal poesia não deixa de ser também racional e “pensada” a partir de elementos que têm determinações específicas e características, que marcam tudo o que o poeta escreve:

De um modo figurado, a ruptura na palavra se manifesta como “cisão” entre nomes e coisas. O poeta, volvido escavador de uma linguagem sem transparência, deve dedicar-se à procura de uma palavra que, já sem o crivo da tradição, ainda seja capaz de “falar” sobre o mundo. Paradoxalmente, é palavra que não se localiza no discurso da lógica e da racionalidade, pois este se dá como cerceamento e é percebido como limite. (SUTTANA, 2009, p. 27).

13 Refere-se ao poema “Gramática expositiva do chão”: “Eu escrevo com o corpo / Poesia não é para compreender, mas para incorporar / Entender é parede; procure ser uma árvore” (BARROS, 1990, p. 212).

No presente texto, utilizaremos as obras que compõem a trilogia *Memórias inventadas*¹⁴, a saber, *A primeira infância* (2003), *A segunda infância* (2006) e *A terceira infância* (2008), a fim de compreender como o poeta vai tecendo suas memórias infantis a partir da menção às coisas miúdas, vasculhando as sucatas de lugares reinventados e buscando os “achadouros” de sua infância de maneira intencional e não como algo melancólico semelhante ao “como era bom aquele tempo”.

A partir do estudo da poética de Manoel de Barros, queremos elaborar também um exercício sobre a criança, explorando suas percepções, invenções, angústias e descobertas sobre o cotidiano e suas relações. Para isso, nos apoiaremos, em parte, na Sociologia da Infância, que nos ajudará a pensar a concepção de criança proposta pelo poeta levando em conta a possibilidade de um diálogo com autores como Corsaro (1997), Cohn (2005), Kohan (2003), Lopes (2007) e Sarmiento (2009).

Tais autores entendem a criança como um ser em formação, dependente e interdependente, participando de uma complexa teia de relações com os adultos e com outras crianças. Elas são percebidas como pessoas que criam, recriam e modificam suas culturas porque interagem, negociam e compartilham cotidianamente suas experiências no grupo social, contribuindo para a formação de inúmeros saberes e conhecimentos. Aqui, concordamos com a ideia de Cohn (2005, p. 33) de que “a criança não sabe menos, ela sabe outra coisa”.

As crianças apresentadas pelos teóricos se aproximam muito das personagens que frequentam o espaço textual do poeta sul-mato-grossense. A possibilidade de dialogar teoricamente com as invenções de palavras e situações e os contextos peculiares às criações de um poeta que se assume como *inventado por um menino levado da breca* mostram o quanto é rico aquilo que ambos, o sociólogo e o poeta, têm a nos dizer sobre o que chamamos de infância. Destacamos, no início, que, nesse

14 Como, nessa peculiar trilogia, não há numeração de páginas (que aparecem soltas dentro de caixas), mencionaremos sempre, nas citações, apenas a data de publicação e, quando for o caso, o respectivo capítulo.

diálogo, priorizaremos a fala do poeta, considerando-a como novidade para o nosso saber sociológico, sobre o qual os — sisudos e credenciados — teóricos têm muito a dizer, mas estão emaranhados nas teias da cientificidade, com a qual buscam provar e garantir cotidianamente sua escrita acadêmica. Afinal, as teorias precisam ser “comprovadas cientificamente”, mas nunca ouvimos que as coisas foram “comprovadas poeticamente”. Portanto, nos interessa “comprovar poeticamente” o nosso diálogo, até porque, como diria o próprio poeta, “a quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso e a ciência ainda não pode provar o contrário” (BARROS, 2010, p. 258).

Nesse contexto, a infância de Manoel de Barros, vivida na região do Pantanal brasileiro, deixa marcas — para além dos regionalismos e exotismos — no seu gosto de reinventar palavras que expressam algumas percepções sobre a infância e permitem uma leitura da complexidade daquilo que chamaremos de múltiplas infâncias. Essa perspectiva favorece um diálogo entre a subjetividade do escritor poeta e as proposições dos escritores teóricos que caminham na mesma direção de modo a compreender as crianças, sua educação e suas infâncias.

A criança nas infâncias do “menino” Manoel de Barros

Ao modo das crianças, o poeta Manoel de Barros apresenta uma perspectiva infantil na linguagem — “Tudo o que não invento é falso” (BARROS, 2003) — por recorrer às falas típicas de temas da criança, isto é, uma perspectiva que acompanha o trajeto dos seus pensamentos à medida que se ampliam e à medida que a criança dá vazão a divagações e ideações, resolvendo estabelecer o real ou o verdadeiro, extrapolando o limite entre realidade e imaginário.

Na poética do Manoel de Barros das *Memórias inventadas: a infância*, aparecem, com frequência, descrições de lesmas, lacraias, ossos, latas, li-

mos e musgos porquanto “eram esses pequenos seres que viviam ao gosto do chão que me davam fascínio” (BARROS, 2003). Ou seja, os seres sem valor povoam as percepções dos espaços da infância sempre “despercebidos” pelos adultos, pois se fazem esgueirando-se através de paredes, muros e calçadas, com marcas leves e sutis. A inquietação apresentada, assim, no universo escrito pelos quase invisíveis seres “desimportantes” de algum modo nos remete também ao lugar das crianças em determinados espaços sociais.

O poeta discorre sobre uma memória de criança em sua existência plena a partir da criação e da fantasia que lhe são peculiares e concretas. Tal postura está em consonância com uma tendência que se manifesta a partir da modernidade, quando a criança se torna o centro das atenções, num movimento que é também histórico, social e cultural. Conforme propõe Kohan (2003), a criança não é somente aquele ser que possui uma fase biológica, mas um indivíduo em formação que interage no meio social. Do mesmo modo, a criança, em Manoel de Barros, nos parece valorizada, dinâmica, inventiva, sensível e forte por um lado, e, por outro, se mescla à simplicidade das coisas imperceptíveis, desconexas e cotidianas — coisas estas que os adultos menosprezam ou ignoram, mas que precisam aceitar e com as quais devem conviver porque as “desimportâncias” infantis estão presentes em todos os grupos humanos e em todos os momentos da infância.

O poeta apresenta a infância como um lugar e uma época da vida na qual a criança faz e pensa o seu próprio tempo em espaços nos quais aprender, errar e reaprender têm temporalidades específicas. Tempo diferente do adulto, marcado por experiências e discontinuidades que são próprias da percepção infantil, pois, conforme lembra Bachelard (1988, p. 101), “as datas são respostas criadas *a posteriori*, são dos outros, de um outro lugar, de um tempo distinto daquele que se viveu”. Ou seja, as crianças aprendem com experiências necessárias à sua formação, com as novidades e descobertas próprias desse tempo de ser e viver na infância.

Esse exercício sobre a infância, que permite ir além do real, está bem representado com a imagem do “apanhador de desperdícios”. No ato de buscar a simplicidade ou “desobjetivar” os objetos, compondo, a partir de sucatas, as formas como se enxerga a realidade, as crianças se tornam exímios mestres em transformar miudezas e coisas ordinárias em relíquias que só a elas interessam, mas que também interessam ao imaginário.

Assim, em *Memórias inventadas*, a ideia da infância é marcada pela maneira *inventada* de ver o mundo. O poeta apresenta situações simples, plenas, no entanto, de renovação, valorizando as pequenas coisas que aos olhos das crianças têm uma importância e uma novidade que escapam aos adultos. Desse modo, orienta o olhar do leitor para o que seriam os restos, os pequenos, os invisíveis que se impregnam de silêncios e que produzem, por sua vez, um “escutar” que “não despreza as coisas desprezíveis” (BARROS, 2003).

Nesse movimento, há um constante convite à experimentação daquilo que o menino-poeta sente, faz, imagina, cria e recria, como, por exemplo, catar latas ou se misturar à natureza. Ao descrever tal processo — de fazer, desfazer e reinventar objetos —, próprio da criança, o poeta retira o valor concreto do objeto, tornando-o *outra coisa*:

Depois desse desmanche em natureza. As latas podem até namorar com as borboletas. Isso é muito comum. Diferentes de nós as latas com o tempo rejuvenescem, se jogadas na terra. Chegam quase até de serem pousadas de caracóis. Elas sabem, as latas, precisam chegar ao estágio de uma parede suja. Só assim serão procuradas pelos caracóis. Sabem muito bem, estas latas, que precisam da intimidade com o lodo obscuro das moscas. Ainda elas precisam de pensar em ter raízes. Para que possam obter estames e pistilos. A fim de que um dia elas possam se oferecer às abelhas. (BARROS, 2003, cap. 9).

A perspectiva na qual a criança percebe o mundo é uma controversa relação de valores entre ela e o adulto. Pode-se dizer que aquilo a que o adulto dá importância não é valorizado pela criança e vice-versa. Quantas vezes brincar com a caixa do brinquedo, que vai para o lixo no

ato de descarte, é mais interessante do que o próprio objeto que custou ao adulto para adquirir? A composição do universo e dos valores infantis é medida por ações que fazem a criança viver sua imaginação como realidade concreta: “e o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um largo” (BARROS, 2003).

Assim, o texto do poeta nos leva a viver a imaginação, criada ao modo das crianças, como um lugar que nos permite sentir o gosto das brincadeiras, escutar os rios e os ventos nas folhas das árvores, cheirar as lesmas e as borboletas, e que nos deixa levar por todos os sentimentos e impressões próprios das crianças. No universo das palavras, o autor faz uso das sensações, descrevendo não a infância da criança que se tornou adulto, mas daquela que decidiu ficar criança na essência da sua imaginação. Como exemplos disso, temos um aspecto profundamente marcante da infância, que é o uso e o sentido das palavras de certo modo denotativo e pontual, assim como retrata a primeira poesia da obra, “Escova”:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. (BARROS, 2003, cap. 1).

A criança elabora suas próprias concepções das palavras, primeiramente experimentando usá-las em seu sentido literal, o que nem sempre possibilita significados conotativos e de mundo. Para ela, o termo *arqueólogo* ainda era desconhecido, contudo, ao inventar o nome para a profissão, apresenta sua percepção infantil, propondo-o como *escovador de ossos*. As crianças, a partir da sua relação com o outro, da aprendizagem e da experiência, vão assim ampliando seu vocabulário e, dessa forma, mesmo de maneira restrita, elaboram o sentido das palavras. E o poeta nos mostra esse processo com inventividade e sensibilidade:

“De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: Disilimina esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém. Mas aquele verbo novo trouxe um perfume de poesia à nossa quadra” (BARROS, 2003, cap. 8).

A linguagem próxima ao coloquial e de uma sintaxe solta é constante com aquilo que a criança costuma fazer. Na sua fala — como para o poeta —, não há censura para a palavra. Tanto para o poeta como para a criança, a palavra é usada “para compor meus silêncios. Não gosto das palavras fatigadas de informação [...] só uso as palavras para compor meus silêncios” (BARROS, 2003).

No entanto, mais cedo ou mais tarde, a criança chega à escola, espaço institucional regrado e de aprendizagem formal. Esse aspecto também aparece na obra, no capítulo “Parrrede”: o menino está no início da puberdade e seus instintos desregrados serão dominados pela escola, sobretudo nas menções que o poeta faz a experiências de castigos e às normas do seminário. Ele nos defronta com o sentimento do menino e sua postura diante do não permitido. Recorrendo à fantasia e à fuga do real propiciada por seu gosto pela leitura e pelas letras, bem como por sua visão solitária do mundo ao redor, o menino aprendia cotidianamente a esquivar-se, por esses meios, do tédio imposto pelas regras escolares.

Ademais, as pulsões e os instintos descritos pelo poeta nos capítulos “Obrar” e “Parrrede” mostram como os atos de defecar e se masturbar se conduzem naturalmente nas ações das crianças antes de se adequarem às regras sociais¹⁵ que normatizam seus comportamentos.

15 Sobre a formação humana do controle das pulsões e emoções, ver Norbert Elias (1994), ao discutir o *processo civilizador* como os modos pelos quais o Ocidente, especialmente no contexto europeu, passou por transformações nos seus processos de sociabilidade e constituição dos grupos sociais. Tais mudanças deram-se a partir da regulação e do controle das emoções e da violência, em processos que envolveram a sociogênese e a psicogênese dos grupos sociais. Nesse caso, as crianças são as protagonistas para imprimir a educação, pois “a vida instintiva delas tem que ser rapidamente submetida ao controle rigoroso e modelagem específica que dão à nossa sociedade seu caráter e que se formou na lentidão dos séculos” (ELIAS, 1994, p. 145).

Embora sejam temáticas escatológicas para um poema, o poeta as evoca com singeleza:

Obrar seria o mesmo que cacarar. Sei que o verbo cacarar se aplica mais a passarinhos. Os passarinhos cacaram nas folhas nos postes nas pedras do rio nas casas. Eu só obrei no pé da roseira da minha avó. Mas ela nem ralhou nem. Ela disse que as roseiras estavam carecendo de esterco orgânico. E que as obras trazem força e beleza às flores. (BARROS, 2003, cap. 2).

A singeleza está presente também ao retratar o avô em estado de falência, o qual, da sua venda, observava a vida. Nessa evocação, com uma lógica única da infância e uma perspectiva poética sobre o cotidiano, o poeta nos remete também às brincadeiras de criança, fugindo, assim, à maneira adulta de contextualizar o mundo e lançando, sem preocupação, um olhar sobre o óbvio aparente:

Agora o avô morava na porta da Venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele via os meninos rodando arcos de barril ao modo que bicicleta. Via os meninos em cavalo-de-pau correndo ao modo que montados em ema. Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivessem comido canela de cachorro. Tudo isso mais os passarinhos e os andarilhos era a paisagem do meu avô. Chegou que ele disse uma vez: Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia. *Dom de ser poesia é muito bom!* (BARROS, 2003, cap. 6).

As *Memórias inventadas* destacam, pois, uma infância de palavras *descomparadas*, como aquela que não se perdeu e que, sorratamente, vai situando a criança e suas infâncias junto com os pequenos bichos e suas sucatas sem deixar de ter “respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes” que as constituem.

As infâncias de um Pantanal lembrado

Na obra *Memórias inventadas: a segunda infância*, não há uma definição de tempo cronológico demarcando uma etapa da vida da criança ou de uma fase ou período. Há, sim, marcas e vestígios sobre um ser em formação (“nada havia de mais prestante em nós senão a infância”) que se compõe e se desenvolve na busca pelo conhecimento sobre o corpo, enquanto aprofunda seu sentimento pela vida e seus valores sabendo sempre “que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós” (BARROS, 2006).

Na obra, a possibilidade de falar do devir-criança desse menino poético se constrói a partir do conhecimento sobre temas importantes para a vida, como compor, inventar e investigar, a exemplo daquele que “tenta montar uma Oficina de Desregular a Natureza”. Tais elementos demonstram como a criança, no período de experimentação e curiosidade, inventa e elabora sua compreensão do mundo e seus valores, num processo de interação com os grupos sociais. A inventividade e a singeleza curiosa da criança são mostradas pelo poeta com a percepção de que somos parte de uma composição das relações sociais, plurais e múltiplas que experimentamos nas nossas infâncias. Conforme observa Javeu:

[...] os diversos estudos sobre a infância coincidem em reconhecer as diferenças e desigualdades nas formas de vivê-la. Recusam uma concepção uniformizadora da infância. Reconhecem que as diversas culturas revelam uma variedade de infâncias em vez de um protótipo único. Há coincidências em que falar em infância única é um equívoco. Há infâncias. (JAVEU, 2005, apud SARMENTO, 2009).

A formação de uma criança se compõe de inter-relações, de trocas e convivências em espaços e grupos distintos, tanto formais quanto institucionalizados, que são os seus vínculos familiares e sociais respectivamente. Por seu turno, o poeta, ao falar da infância, evoca as infâncias da cidade branca: “a cidade onde a gente morava foi feita em cima de uma

pedra branca enorme. E o rio paraguaio, lá embaixo, corria com suas piranhas e os seus camalotes” (BARROS, 2006). Em *Memórias inventadas: a segunda infância*, vai mostrando como a criança, diferentemente do adulto, consegue participar e transitar, de forma simples, entre diferentes espaços, grupos, classes sociais e culturas valendo-se de uma linguagem sem os preconceitos ou predefinições de exclusão, separação ou divisão, como mostra o fragmento: “Tinha um Bolivianinho, boliviano pé de pano entre os guris” (BARROS, 2006, cap. 9).

Sobre a mesma questão, o capítulo 8 (“Gramática do Povo Guató”) apresenta uma curiosidade linguística que instiga o menino bisbilhoteiro a aprender e a interagir com o índio Rogaciano, um bugre¹⁶ que “andava pelas ruas de Corumbá bêbado e sujo de catar papel por um gole de pinga no bar de Nhana” (BARROS, 2006, cap. 8):

Era a gramática mais pobre em extensão e mais rica em essência. Constava de uma só frase: Os verbos servem para emendar os nomes. E botava exemplos: Bentevi cuspiu no chão. E mais: O cachorro comeu o osso. O verbo comer emendou o cachorro no osso. Foi o que me explicou Rogaciano sobre a Gramática do seu povo. Falou mais dos exemplos: Mariano perguntou: — Conhecer fazer canoa pessoa? Perigo Albano fazer. Respondeu. Rogaciano, ele mesmo, não sabia nada, mas ensinava essa fala sem conectivos, sem bengala, sem adereços para a gurizada. Acho que eu gostasse de ouvir os nadas de Rogaciano não sabia. E aquele não saber me mandou de curioso para estudar linguística. Ao fim me pareceu tão sábio o Chamã dos Guatós quanto Sapis. (BARROS, 2006, cap. 8).

Nesse movimento, o menino vai aprendendo que “os verbos são para emendar os nomes” e que não é só na sua língua que as palavras têm beleza. O belo e enigmático também pode estar na palavra do outro, mesmo que ignorado. O domínio da linguagem trouxe aprendizado, explicando as curiosidades de um menino que gostava das letras. Assim, o

16 Bugre, termo pejorativo, utilizado pelo colonizador português, para denominar o nativo como sendo um ser sem almas e traiçoeiro, traduzindo reações sistemáticas de preconceitos que se fazem desde a colonização de nossos índios até os dias atuais.

jovem aprendiz da linguagem vai se formando e seu domínio da língua se enriquece na diversidade cultural que é própria das infâncias pantaneiras. No capítulo “Pelada de Barranco” o poeta escreve:

Um menino Guató chegava de canoa e embicava no barranco. Teria remado desde cedo para vir ocupar a posição de golquíper no Porto de Dona Emília Futebol Clube. [...]. Metade de nossos craques eram filhos de lavadeiras e outra metade de pescadores. (BARROS, 2006, cap. 17).

A criança do poeta é aquela que se insere no mundo social e busca produzir conhecimentos, descobrindo, escarafunchando e desconstruindo, na sua imaginação, os elementos cotidianos de forma criativa. Objetos, pessoas e animais recebem o foco de um olhar único, que expressa a inventividade da criança. Nas *Memórias inventadas*, as brincadeiras e as construções de significado são permeadas por significâncias e comparações entre o seu conhecimento e seu desejo de descoberta:

Logo fizemos a Borboleta beata. E depois fizemos uma ideia de roupa rasgada de bunda. E a fivela de prender silêncios. Depois elaboramos A canção para a lata defunta. E ainda a seguir: O parafuso de veludo, O prego que farfalha, O alicate cremoso. E por último aproveitamos para imitar Picasso com a moça com o olho no centro da testa. Picasso desregulava a natureza, tentamos imitá-lo. Modéstia à parte. (BARROS, 2006, cap. 17).

O imaginário infantil, descrito também no capítulo “Lacraia”, aparece na oposição de significados e significantes. Assim, temos a máquina em oposição à natureza, a inanimação e a alma, o vagão e os gomos, Deus e o Homem, a ingenuidade e a malvadeza, além das oposições entre vida e morte, natureza e progresso, criança e responsabilidade, curiosidade e discrição — elementos sempre evocados pelo poeta como particulares da infância:

A lacraia parece que puxava vagões. E todos os vagões da lacraia se mexiam como os vagões de trem. A lacraia parece que puxava vagões de trem. E ondulavam e faziam curvas como os vagões de trem. Um dia a gente teve a má ideia de descarrilar a lacraia. E fizemos essa malvadeza. Essa peraltagem. Cortamos todos os gomos da lacraia e os deixamos no terreiro. Os gomos separados como os vagões da máquina. E os gomos da lacraia começaram a se mexer. O que é a natureza! Eu não estava preparado para assistir aquela coisa estranha. Os gomos da lacraia começaram a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem. A gente, nós, os meninos, não estávamos preparados para assistir àquela coisa estranha. (BARROS, 2006, cap. 2).

O poeta nos apresenta, nesse fragmento, a criança não como aquele ser inocente, frágil e dependente descrito como característico de períodos anteriores pela historiografia da infância, mas como criança de seu tempo, complexa e dotada de particularidades, que compreende e interpreta constantemente o mundo à sua volta.

No desenrolar de *A segunda infância*, a criança vai crescendo, o menino começa a ter noção de seus instintos, das mudanças, da composição dos entre-lugares, da pré-adolescência, de que aos poucos vai deixando de ser menino. Seu olhar dimensiona a natureza, suscitando outras formas de expressão: “Pintei sem lápis a Manhã de pernas abertas para o Sol”. A percepção da vida evoca uma multiplicidade de toques, prazeres, jogos de carne e esperma, do qual “a gente já sabe que [...] era a própria ressurreição da carne” (BARROS, 2006, cap. 6). Temáticas como a concepção, a fecundação e o nascimento estão expressas em imagens de sementes, salivas, ventos, areia, água e, por fim, a própria poesia:

Agora, de volta, achamos o pote tibi de empenhado. A barriga do pote fosse agora um canteiro arrumado. Estava bom de criar. Foi que veio um passarinho e cagou na barriga do pote uma semente de roseira. As chuvas e os ventos deram à gravidez do pote forças de parir. E o pote pariu rosas. E esplendorado de amor ficou o pote! De amor, de poesia e de rosas. E havia perto, por caso, um sapo destripado e seco. A abertura do ventre do sapo também se encheria de areia e cisco. Também se fizera um canteiro arrumado. Foi que

outro passarinho veio e cuspiu outra semente de rosa no ventre do sapo. E outra rosa nasceu na primavera. As rosas do sapo e do pote foram abençoadas de borboletas que pousavam nas roseiras. Houvemos júbilo! (BARROS, 2006, cap. 9).

Nesse momento, a percepção da existência de outro sexo aparece também em sua poética. O feminino já não é mais, apenas, a mãe e a avó, como na *Primeira infância*; agora temos a filha indiana da senhora viúva da pensão da Rua do Catete, “a namorada que via errado”, e as outras mulheres que o menino observa e admira. Sensualidade, erotismo e a humanização da natureza alimentam o jogo das palavras e das imagens: “A manhã era mulher e estava de pernas abertas para o sol” (BARROS, 2006, cap. 3). Entretanto, crescer não significa perder a sensibilidade para as coisas de crianças e a eterna preocupação com as coisas “desimportantes como a velha paraguia”:

Bocó é sempre alguém acrescentado de criança. Bocó é uma exceção de árvore. Bocó é um que gosta de conversar bobagens profundas com as águas. Bocó é aquele que fala sempre com sotaque das suas origens. É sempre alguém obscuro de mosca. É alguém que constrói sua casa com pouco cisco. É um que descobriu que as tardes fazem parte de haver beleza nos pássaros. Bocó é aquele que olhando para o chão enxerga um verme sendo-o. (BARROS, 2006, cap. 6).

Infância tem fim?

Com relação à *terceira infância* das *Memórias inventadas*, podemos dizer que, mais uma vez, a infância é ainda a grande força atuante da memória. Surgem as imagens de um menino que não quis crescer, que desejou ficar assim, como uma “criança, com passarinhos e andarilhos”, figuras tão recorrentes na poesia de Barros. Aqui também, mais uma vez, é da observação da criança e das memórias que vem a facilidade de enxergar as *desimportâncias* que dão corpo à poesia do autor sul-mato-grossense.

Nessa obra em particular, aparece o menino que revive imagens, relembra cheiros e impressões, recuperando-os na recordação de traquinagens, travessuras, brincadeiras e devaneios que realçam, inventivamente, a poética do delírio e da experimentação para a qual “a imaginação é mais importante do que o saber”.

O livro se inicia com o capítulo “Fontes”, o qual define que será a partir desse legado — de aprender com passarinhos e andarilhos sobre a liberdade e o amor à natureza — que se expandirá o ser criança. Já no último capítulo, intitulado “Soberania”, se dirá que o “vareio da imaginação” é que perpetua o “menino levado da breca”, com suas rãs, seus passarinhos, suas lagartixas, suas pedras e garças, seus peixes e seu rio — um “presente” de sua mãe —, que ali se fixam como incrustações de menino, homem e poeta.

O texto apresenta ainda, como ecos guardados na memória, o grito da mãe e o som do berrante tocado pelo pai. Contudo, faz questão de lembrar que não respondeu a nenhum dos dois, pois é o canto distante da “seriema que encompridava a tarde” que determina sua escolha de permanecer, teimosamente fiel à sua opção de ficar “pregado na vida das palavras ao modo que uma lesma estivesse pregada na existência de uma pedra” (BARROS, 2008, cap. 7).

Na busca pela escolha dos elementos que o conduzirão à “Jubilação”, o poeta recorre a palavras que permitirão “inventar as coisas que aumentassem o nada”. A contemplação de uma *Corumbá revisitada* se dá nos seguintes termos: “Em algumas palavras encontramos subterrâncias de caramujos e de pedras. Logo as palavras se apropriavam daqueles fósseis linguísticos. Se a brisa da manhã despetalasse em nós o amanhecer, as palavras amanheciam” (BARROS, 2008, cap. 7). Ou seja, lembrar é ainda e sempre será criar e reinventar os sentidos das coisas.

Como movimentos cíclicos, as imagens *crianceiras* ressurgem no couro das costas dos sapos. O poeta-menino diverte-se como “cachorro a correr de uma tarde”, descansa como “rã sentada sobre uma pedra” e viaja “tentando pegar na bunda do vento”. As palavras o dominam, conduzem

as circunstâncias entre o limiar das suas criancices e a vida adulta permitindo uma reconciliação paradoxal entre sua consciência e os processos da abstração. A imagem é, conforme observou Suttana (2009, p. 16-17), um “elemento de reconciliação”, fundado na ideia da “ruptura” manifesta no plano da linguagem:

Ao ler a poesia de Manoel de Barros, utilizando a ideia de imagem como elemento de reconciliação, queremos entrever na ruptura a própria possibilidade de reconciliar. No entanto, nada podemos afirmar sobre isso: no início, tentamos apenas demarcar esse espaço de linguagem — cotidiano e familiar —, onde a “presença” das coisas é dominada pelo conhecimento que se tem delas e onde a “voz” da natureza é só um pálido eco de sua multiplicidade profunda e criadora. Nesse espaço, tentamos situar um movimento de imagem, procurando pressentir também o sopro que revitaliza nela o desgaste da palavra. Se a poesia de Manoel de Barros se quer uma poética do “insignificante”, daquilo que a linguagem imediata conduziu para a periferia, gerando um silêncio de esquecimento à sua volta, há que buscar o ponto de inflexão e quebra do silêncio. Assim, numa certa ótica, no espaço das coisas inúteis, a palavra se alimenta de imagens e sonha o próprio poema como imagem. Aqui, a imagem poética tem algo daquilo que se pode relacionar com um retorno do material à “matéria opaca ou resplandecente”, ou, talvez, àquela que transcende o mundo da utilidade, para se tornar ela mesma, comprometida com a totalidade da natureza de onde proveio. (SUTTANA, 2009, p. 16-17).

O poeta se concretiza como ser essencial por detrás da palavra. Seu esforço criativo extrapola os limites da literalidade, querendo, através da linguagem, mais do que encantar, voar livre e sem as observâncias às regras ou delimitações que conformam o universo das relações usuais. As palavras, que se vinculam à sua essência de menino e às marcas da infância, transgridem assim os espaços, as limitações, as ordens e os modelos, porquanto, para a criança, transgredir imita a traquinagem, é tal como passar por debaixo da lona do circo ou pisar na grama ignorando as placas de “proibido pisar”. O poeta expressa, antes, uma criança cuja interação com seus pares e com os adultos aponta para a possibilidade

de significações novas e autônomas, pois, conforme observou Gouvea, a respeito dessa questão:

[...] nas interações com adultos, mediadas por produtos culturais a ela dirigidos, a criança recebe, significa, introjeta e reproduz valores e normas, ou *habitus*, tidos como expressões da verdade. A criança é depositária e destinatária dos discursos e práticas produzidos sobre a infância, não existe um sujeito criança anterior ou externo a tal produção. (GOUVEA, 2009, p. 111).

Assim, parece-nos que o poeta enxerga a criança como agente da espontaneidade, mas também da transgressão. A criança é participativa e parceira da relação com os adultos, mas ela é capaz também de intervir no mundo dos grandes, produzindo cultura (GOUVEA, 2009). Ao encerrar sua trilogia sobre a infância, percebemos que o poeta não permite estabelecer uma separação entre menino/homem, demarcando uma fase biológica que vai do nascimento ao início da fase adulta. Sua proposta é, antes, fazer um pacto, e permanecer com os baús de seus achadouros abertos, os quais permitem ainda brincar com formigas, sapos, lacraias e borboletas, “já que o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi” (BARROS, 2008, cap. 10).

Para terminar...

Esteticamente, as páginas soltas das *Memórias inventadas* da infância de Manoel de Barros estão dispostas em caixinhas de papelão, amarradas estas com laços de fita, não tendo as folhas uma numeração de páginas. Igualmente, estão acompanhadas por iluminuras¹⁷ de cores singelas e

17 As iluminuras se tratam das gravuras elaboradas por Martha Barros, pintora nascida no Rio de Janeiro, filha de Manoel de Barros, que realizou várias ilustrações em outras obras do poeta, como em: *Livro de pré-coisas*, *Ensaio fotográficos*, *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, *Cantigas por um passarinho à toa* e *Poeminhas em língua de brincar* (BARROS, 2008).

atraentes, feitas por Martha Barros, que lembram garatujas infantis. Essas caixas surgem, então, como as caixas de nossas próprias memórias, onde costumamos guardar “coisas” em lugares especiais, acomodando-as com cuidado e às vezes em segredo. Esporadicamente, podemos retomá-las e revisitá-las, a fim de reviver sentimentos, visitar pessoas ou lugares especiais. Assim se configuram as caixinhas do poeta, como se fossem parte também dos nossos guardados especiais, que ele compartilha conosco em embalagens abarrotadas de sugestividade e beleza.

As caixinhas do poeta, quando abertas, expõem um conteúdo que nos move à reflexão e suscita a criatividade de pensar e interpretar. Voltamos, nelas, ao primitivo do chão batido, dos quintais cheios de mato, dos lugares esquecidos que o progresso abandonou, assim como voltamos a ver as pessoas que se tornaram “invisíveis” ao olhar de agora. Ali, as coisas ganham vida e, embora pequenas e desimportantes, se agigantam a partir da ótica da poesia. Sua poética do “deslimite”¹⁸ não é, então, aquela que fará um traço de incisão entre as fases da infância e adulta, mas sim a que estabelecerá um limiar de trânsito constante entre o que somos e o que gostaríamos de ser, entre os vestígios do menino que fomos e aquilo que nos tornamos, entre o imaginar e a realidade inescapável.

Toda a trilogia nos convida a utilizar nossos sentidos tal como crianças que não se contentam apenas em olhar um objeto. Somos levados a abrir a caixa e a tocar os passarinhos e as borboletas, a cheirar o lodo, a ferrugem, os peixes que vêm do rio, a sentir o gosto da rapadura trazida pelo

18 *Deslimite* é termo inventado por Manoel de Barros e utilizado por Suttana como princípio investigativo no seu livro de 2009 (que, segundo informa, foi escrito 1995 como dissertação de mestrado). O objetivo do estudo, conforme o autor declara na “Introdução”, foi pesquisar noção de *imagem poética* na obra do poeta sul-mato-grossense. Para o pesquisador, a imagem nos conduz a um questionamento acerca das relações que unem palavras e coisas. Assim, para cumprir esse propósito, seu livro é dividido em duas partes, sendo que a primeira traz a “imagem no poema” — demonstrando elementos fundamentais da maneira como a imagem se configura na obra do poeta sul-mato-grossense — e a segunda investiga o modo como a imagem se desenvolve entre o espaço das coisas e das palavras.

mascate e das guaviras catadas no mato, além de ouvirmos o som do mar no caramujo (e quem nunca ouviu?) e o frenético e barulhento estridor das cigarras nas árvores. São sensações que nos remetem à memória infantil e às experiências vivenciadas na infância, num tempo em que tudo nos parecia maior e mais intrigante, pois quem não teve a sensação, quando adulto, de que a sua mãe era mais alta do que hoje ou que a casa dos avós era enorme, conforme garantem as imagens que marcam a memória e o olhar infantil? Esses superdimensionamentos, no entanto, percebidos agora pelo olhar adulto, destoam da realidade, ou seja, da forma prosaica e sem poesia como vemos o mundo, para a qual o poeta não deixa de nos alertar.

Na poesia de Manoel de Barros, felizmente, os meninos ainda transitam entre mundos, exorbitam fronteiras, nacionalidades, etnias e raças, são crianças, e ainda estão livres das convenções e dos valores adultos. São diversos e concretos, por assim dizer, e se apresentam ora como seres falantes, ora como criaturas tímidas, as feinhas ou, às vezes, espertas ou ambas, mas todos têm, no comportamento, a mesma simplicidade infantil. Ao mesmo tempo, nas relações com os adultos, não são indivíduos, são passivos: eles disputam poder e transgridem, participando, interagindo, negociando, aprendendo e ensinando e, por fim, conquistando seu espaço. Não há inocência ou imparcialidade, pois a infância é um constante exercício de ser criança, tal como a poesia é um exercício de “voar fora da asa”.

As infâncias do poeta, por fim, passam também por conflitos, que marcam o atrito entre o primitivismo de ser menino e a civilidade proposta e imposta pela perspectiva adulta, que determina o controle dos instintos, das pulsões, a vigilância dos sentimentos e dos desejos, que devem ser educados em detrimento de uma entrega irrestrita à natureza, estabelecendo, assim, uma relação de intercâmbio com as intervenções e modelações sociais às quais todos estamos sujeitos. Sua poesia mostra, principalmente, a relutância do menino em encaixar-se nas regras adultas, que estipulam aquilo que é valorizado socialmente. Por fim, nos

leva à constatação de que o significativo pode ser percebido a partir de sentimentos primários e do exercício imaginativo, que é o modo das crianças:

Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra. Foi aí que encontrei Einstein (ele mesmo — o Alberto Einstein). Que me ensinou esta frase: *A imaginação é mais importante do que o saber*. Fiquei alcandorado! E fiz uma brincadeira. Botei um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho. E vi as borboletas. E meditei sobre as borboletas. Vi que elas dominam o mais leve sem precisar de ter motor nenhum no corpo. (BARROS, 2008, cap. 10).

Fazer “exercícios de ser criança” pode ser a tarefa de poetas e de escritores que veem na literatura uma fonte de vida. Entretanto, aproximar a poesia da reflexão sociológica, da compreensão do homem e de seus processos de socialização é tarefa dos sociólogos. Neste ponto, os dois campos do saber nos levam à percepção de que, no centro de tudo, está a criança, como um indivíduo em formação sendo submetido às condições sociais e históricas impostas por cada grupo.

Finalmente, a possibilidade de contribuir com a reflexão sobre a criança a partir da poesia de Manoel de Barros¹⁹ aponta para a possibilidade de dizer que sua percepção adulta sobre a arte pode ser compartilhada pela criança ou tem alguma coisa do olhar que esta lança sobre o mundo. O poeta ensina que, como as crianças, podemos abraçar aqueles que *produzem o inútil* ainda que esse abraço surja como um resquício de memória de um velho que se recusa a largar a meninice. Com uma linguagem de criança, cheia de palavras inventadas, preservadas e guardadas nos *achadouros* da sua primeira infância, passando poeticamente

19 Para ver o poeta na sua intimidade e conhecer seus causos, sugerimos assistir ao filme intitulado *Só dez por cento é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros*, produzido por Pedro Cezar, com direção de Kati Almeida Braga e direção artística de Olivia Hime (produção Biscoito Fino, 2010).

pela segunda infância e culminando na terceira, o autor “despratica as normas” e vai enchendo o tempo conforme convém a um “menino levado da breca que não se cansa de pegar na bunda do vento”.

Referências

- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARROS, M. de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. **Memórias inventadas: a terceira infância**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- _____. **Memórias inventadas: a segunda infância**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.
- _____. **Memórias inventadas: a primeira infância**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
- _____. Gramática Expositiva do Chão. In: BARROS, M. de. **Poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- COHN, C. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CORSARO, W. **The sociology of childhood**. California: Pine Forge, 1997.
- ELIAS, N. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v. 2.
- GOUVEA, M. C. S. de. A Escrita da História da Infância: periodização e fontes. In: SARMENTO, M.; GOUVEA, M. C. S. de. **Estudos da infância: educação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- JAVEU, C. Criança, infância (s), crianças — Que objetivo dar a uma ciência social da infância. **Revista Educação e Sociedade**. Sociologia da infância: pesquisas com crianças, Campinas, v. 26, n. 91, p. 379-389, maio/ago. 2005. Disponível em: <<http://cedes.preface.com.br/publicacoes/edicao/127>>. Acesso em: 25 nov. 2019.
- KOHAN, W. **Infância: entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- LOPES, A.; FARIA FILHO, L. M.; FERNANDES, R. **Para a compreensão histórica da infância**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SARMENTO, M.; GOUVEA, M. C. S. de. **Estudos da infância**: educação e práticas sociais. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SUTTANA, R. **Uma poética do deslimite**: poema e imagem na obra de Manoel de Barros. Dourados: Editora da UFGD, 2009.

XAVIER, N. R.; SARAT, M. Representações de infância em Manoel de Barros: o exercício de ser menino. **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 46, p. 466-485, 2019. Disponível em: <<http://periodicos.estacio.br/index.php/reeduc/article/view/3125/47966338>>. Acesso em: 2 dez. 2019.





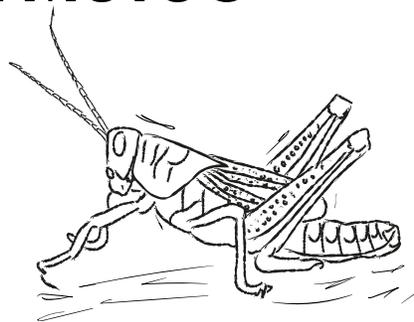
IN VEN COES



GEOGRAFIA E POESIA: A POSSIBILIDADE DE MÚTUO ATRAVESSAMENTO

Cláudio Benito Ferraz

Palavras iniciais



Este texto é o encontro de pensamentos que mutuamente se atravessam. É instigado pela leitura da poesia de Manoel de Barros e pela poética presente na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Dos pensamentos nas obras criadas por esses autores somos afetados e forçados, impingidos por sensações e imagens, a criar pensares sobre/com a geografia que vivenciamos/praticamos.

É um texto “pré-coisa”, ou seja, não é algo territorializado nos padrões de um artigo acadêmico, mas vislumbra um porvir no sentido e contribuir para pensar os encontros dessas linguagens. Visa antes instigar uma possível entrada na poesia de Manoel de Barros, mas não para estabelecer “a maneira” certa de interpretar sua obra, tão somente um exercício de pensar fazendo uso dos referenciais deleuzeguattarianos desdobrados em imagens de leituras espaciais, potencialmente geográficas.

Dentro do amplo espectro de conceitos e ideias elaborados por Gilles Deleuze e Félix Guattari, fizemos a opção por alguns deles não para aplicá-los na direção de uma metodologia interpretativa da poética de Manoel de Barros, mas para abordar essa poesia a partir dos referenciais desses dois pensadores que podemos engravidar e gestar em nosso pensar a geografia, ou seja, criarmos pensamentos espaciais possíveis a partir dos intercessores Deleuze-Guattari-Manoel de Barros. Para tal,

citamos pouco os dois franceses, porém suas ideias atravessam todo o percurso deste texto.

O objetivo, além de exercitar o prazer de pensar algo possível, é estimular quem trabalha com a geografia a enfrentar o desafio de criar, com o seu pensar, outros sentidos para essa disciplina científica-escolar a partir desses intercessores. Por isso, vamos atravessar os pensamentos poéticos de Manoel de Barros e os pensamentos filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari de maneira que eles, mutuamente, nos atravessem com a força de suas ideias travessas e com os conceitos travestidos de poesia, assim como com as figuras estéticas travestidas de conceitos filosóficos de maneira que possamos derivar, dos referenciais científicos já instituídos, linhas potencializadoras de outras perspectivas geográficas.

A beleza da poesia não está no que ela é, mas no que ela pode. E o que ela pode depende do que queremos de nós mesmos, do que queremos de nossos corpos na constituição de uma geografia imanente à vida, à nossa vida. Uma geofilosofia poética ou uma geopoiesia filosófica ou uma filopoiesia geográfica.

Estabelecendo intercessores entre as linguagens

Começamos com a tentativa de aproximação entre a linguagem pautada na racionalidade prescritiva, a do discurso científico, e a linguagem intuitiva do fazer artístico. De um lado, temos a esfera das chamadas ciências humanas; de outro, a esfera das artes literárias, ou seja, da linguagem geográfica e a da linguagem poética.

Derivando dos estudos de Santos (2007), o qual faz referência ao filósofo Vico para estabelecer vínculos sementais entre a linguagem racionalista da filosofia e a linguagem criativa das artes, pontuamos a mesma referência em relação ao discurso científico da geografia e ao discurso artístico da poesia. A gestação comum de ambas as linguagens se encon-

tra nos esforços dos primeiros humanos se organizarem social e intelectualmente para o desafio de sobreviver em um mundo complexo, múltiplo e perigoso ao extremo.

Aqueles corpos frágeis diante dos desafios do caos desconhecido eram forçados a pensar formas de leitura e entendimento sobre como melhor se localizar e se orientar, formas de estabelecer um sentido territorial pelo qual se sentissem capazes de regionalizar os fenômenos necessários para que a vida se afirmasse, tornando possível a sobrevivência do indivíduo/comunidade em um meio extensivo e prenhe de desafios.

Na constituição dessa possibilidade geográfica, o pensar poético foi um dos elementos elaborados a fim de dar sentido ao mundo. Era um saber em gestos, ritos, palavras, ritmos e danças que permitiam interiorizar, de maneira intensiva, os fenômenos externos e extensivos que envolviam os corpos humanos. Por meio dessa força intensiva, era possível articular o desconhecido e territorializá-lo em uma dada forma paisagística, ou seja, uma forma espacial que delineava o sentido das coisas, regionalizando os múltiplos fenômenos do meio em seus lugares e em suas funções.

Portanto, por meio de toda uma poética corporal (dança, canto, sonhos, rituais etc.), a multiplicidade das coisas ao redor era passível de ser territorializada num determinado referencial de entendimento espacial, permitindo que os elementos empíricos imediatos se articulassem com aqueles localizados em pontos distantes e desconhecidos (a origem dos ventos, a intensidade das chuvas, a violência dos terremotos, o inesperado da morte etc.). Delineava-se, assim, uma cartografia da vida, traçando a forma espacial configuradora do lugar a partir da articulação do empírico imediato com o transcendental, da materialidade próxima e perceptível fisicamente com os elementos localizados no desconhecido. Essa geografia, imanente às condições da vida ou da sobrevivência, configurava os referenciais de localização e orientação dos indivíduos e comunidades, estabelecendo comportamentos e ideias que deveriam ser estimulados e aqueles que deveriam ser evitados conforme as necessidades, os desejos e os temores das relações corpóreas na constituição do lugar.

Era uma verdadeira “sabedoria poética”, agindo e criando imagens necessárias para a configuração espacial da vida.

Por conseguinte, as manifestações da implacável natureza aterrorizavam aqueles homens sedentos de explicações e de justificativas [...]. Para governar sua vida, o homem primitivo descrito por Vico cria um sistema cerimonial de mágica, que Vico mesmo denomina “poema severo”. Esses nômades primitivos — gigantes da imaginação — eram poetas, e sua sabedoria cerimonial era aquilo que nós mesmos ainda estamos à procura: “a sabedoria poética”. (SANTOS, 2007, p. 154).

O “poema severo” era os enunciados, os pensamentos e os gestos dos corpos com ou pelos quais estabeleciam a forma espacial dos diferentes fenômenos conforme as suas funções e a partir das práticas eleitas como necessárias para a sobrevivência do grupo humano, constituindo, assim, o lugar enquanto acontecimento da vida no contexto daquele território.

Elaborar, perante as forças desconhecidas, os referenciais com os quais identificavam as coisas em seus lugares, ou seja, como os fenômenos eram percebidos, configurados (tinham uma forma) e identificados a partir das possibilidades de utilizá-los com determinada função, significou elaborar um território com as diferentes regiões dos fenômenos necessários à sobrevivência do grupo humano, o que foi um empreendimento poético, um agir criador de imagens fundamental para estabelecer um mínimo de ordenamento territorial para que a vida fosse possível.

Tal capacidade de imaginar a forma espacial do lugar de acordo com os processos, as técnicas e os meios de sobrevivência, na qual as condições empíricas imediatas se amalgamavam com tudo que transcendia o imediato, era a “sabedoria poética” dos primeiros grupos humanos, um pensamento mágico-poético que tentava se organizar num determinado plano passível de leitura e ordenação, efetivado por meio de gestos e ações artísticas (a dança, a pintura, a musicalidade).

Assim, o termo poesia é aqui empregado nesse sentido, ou seja, não é mera contemplação simbólica do mundo, mero jogo de palavras usadas

e articuladas para embelezar determinadas sensações e sentimentos em relação a fenômenos da natureza ou da vida amorosa e social, mas é entendido em sua raiz de sentidos ativos da vida, da ação imaginativa, da *poiesis* capaz de criar sentidos outros para o mundo, pois imagina o tempo enquanto espaço da resistência e luta contra o que limita a vida, criando, portanto, o próprio mundo em acordo com as potencialidades dos corpos ou pensamentos.

O termo poesia aqui — registre-se — não é meramente redutor. Poesia vem de *poiésis*, que quer dizer toda forma de criação imaginativa [...]. O poeta vale-se da memória e do auxílio das musas para lembrar o futuro, aprendendo e ensinando a sobrevivência, através de uma permanente resistência, cujo alerta é sempre dado pelo discurso poético. (SANTOS, 2007, p. 155).

Nesse aspecto, vamos empregar, de forma embaralhada, *dúbia* e *aleatória*, tanto o termo poesia quanto o termo poética, tendo como referência a *poiesis* da linguagem artística, assim como das linguagens filosófica e científica.

Essa gênese poética, inerente à constituição de uma geografia necessária para a vida acontecer, é o que acontece quando do encontro com a poesia de Manoel de Barros. Ela não visa explicar nem informar sobre a essência transcendental dos sentimentos amorosos, não objetiva narrar uma verdade dos fatos do mundo, não almeja embelezar as nossas percepções e sensações dos elementos da natureza, muito menos ilustrar uma paisagem pantaneira por meio de um jogo de palavras etéreas ou estranhas. A poesia de Manoel de Barros tem essa força primitiva, pré-lógica, feita de uma matéria ainda não formada e nem acabada, na qual o desconhecido, o infinito, é enfrentado pela força da imaginação poética, permitindo atualizarmos todo esse fora que aqui está e que não conseguimos localizar.

O Devir-Manoel de Barros

A poesia de Manoel de Barros contém uma força intrigante que se percebe muito, mas sobre a qual se pensa pouco (GIL, 2010, p. 9): o poder de “captura” e “subjugação” das sensibilidades e dos pensamentos.

Entrar na poética de Manoel de Barros é perigoso, pois eventualmente não se consegue mais sair de seu plano de composição. Ela seduz, desafia e entorpece ao mesmo tempo que nos instiga a novos mundos e possibilidades por causa de seus cortes de sentido, pela desrazão de sua lógica sem linearidade, pela irracionalidade de suas imagens. Ela também pode, exatamente por essas características, quando tomadas de forma generalizante, nos levar a um engodo estetizante de prazer intelectual.

A aparente leveza brincalhona de suas imagens, das palavras soltas e de sonoridade fácil, como um brinquedo de invencionices saborosas e ingênuas, pode nos iludir e nos arrastar para um local de satisfação que nos acomoda. É gostoso reproduzi-las e citá-las, como se o seu impacto sonoro já bastasse, em si, para levar todos a concordarem com o inebriante de suas imagens e a afirmarem as verdades e belezas de pensamentos justos e corretos.

É paradoxal, pois muitos intelectuais e cientistas reproduzem seus poemas para seduzir a dureza do pensamento fixado em padrões lineares, saturados de clichês, normas e verdades já estabelecidas. No entanto, o emprego ou a citação de trechos da poesia de Manoel de Barros, notadamente por pesquisadores e cientistas sociais, acaba, boa parte das vezes, restringindo-se a um jogo de palavras poéticas que, muitas vezes, reduz o inebriar poético a um espetáculo em si, pois, após se emocionar com a beleza estética da poesia, volta-se à “dura” objetividade do discurso racionalista por entender que este discurso, o científico, é o único capaz de atingir a verdade objetiva dos fatos. A poesia, aí, restringe-se a algo inferior, é apenas entretenimento e espetacularização que emoldura, com certo ar de subjetividade e agradabilidade, a dureza objetiva dos

discursos científicos, dando-lhes um caráter mais sensível e sedutor, não servindo, por conseguinte, para mais nada além disso.

Usar da força desterritorializante de um pensamento poético para reforçar os padrões já territorializados por verdades óbvias, de posturas e atitudes e pensamentos considerados corretos, é o risco que muitos dos pesquisadores e apaixonados por Manoel de Barros tendem a incorrer. Neste instante, sua poesia vira clichê e se dobra numa função de mera ilustração ou entretenimento.

O desafio é como resistir ao poder entorpecedor de sua poética, pois ela pode nos prender na mera ilustração de pensamentos restritos a reproduzirem opiniões já estabelecidas, que se colocam como belos por serem aparentemente simples e livres de qualquer amarra metodológica e vínculo político (é como o fascismo presente em frases sedutoras por serem óbvias e generalizantes como “lutar por uma pátria livre”, “construir uma universidade livre” etc.). Essa forma de enquadrar sua poética acaba sendo um jogo ilusório, pois se limita a amortecer ou inviabilizar a violência com a qual a poesia de Manoel de Barros pode nos afetar e forçar a criarmos novos pensamentos ou sensações sem finalidade ou utilidade imediata.

Usar de Manoel de Barros com determinado objetivo prático acaba por eliminar as potências do falso (FERRAZ, 2012) que sua invenção poética carrega, por enclausurar a força da arte a uma função: estetizar o pensar na direção da catarse coletiva. Temos, assim, a configuração da hipocrisia como forma convencionalizada de agir, pensar e sentir. Melhor explicando, ao mesmo tempo que nossa racionalidade acredita na capacidade de desvendarmos toda a verdade sobre a vida, usamos da poesia para estabelecer uma ideia que eticamente nos apraz, ou seja, que nossa arrogância só é compensada com a maior de nossas qualidades humanas: a humildade intelectual.

Ao ler um poema de Manoel de Barros, muitos acabam por se extasiar com a capacidade de demonstrar para nós mesmos como somos sensivelmente humanos, já que só nós podemos nos emocionar com a beleza

da vida ali representada em palavras. Então nos orgulhamos de nossa superioridade intelectual, por nos entendermos como únicos, por sermos simplesmente humanos e emocionalmente humanitários (temos uma ilusão por definição, pois acreditamos ter fixado a identidade do que é ser humano. Eis a maior das arrogâncias, o puro clichê do imaginário).

Quando a força das imagens poéticas se reduz a clichês, ela se transforma em discurso com utilidade, passa a ter determinada pragmática social, de maneira a turvar a possibilidade de se pensar além, de sentir além do óbvio e do imediato. Ela se dobra em hipocrisia, limita-se a reforçar, pelo embelezamento do jogo de palavras, pensamentos, atitudes e crenças que negam a multiplicidade contingencial e diferenciadora da vida exatamente por estabelecer a ilusão de verdades uniformizadoras, definitivas e belas sobre o que é o ser humano, o que é a verdadeira vida (ou a vida normal e saudável) e sobre o que imaginamos fixar de identidade do que é o “eu” e o que é o “outro”.

Ao nos depararmos com esse perigo em Manoel de Barros, torna-se necessário resgatarmos um texto de José Gil que aborda essa questão em Fernando Pessoa. Substituindo as referências ao poeta português por Manoel de Barros, adequamos assim a frase de Gil sobre Fernando Pessoa às nossas observações quanto ao poeta brasileiro:

Há pois, um poder muito especial de captura do leitor pela poesia de [Manoel de Barros]. Que eu saiba nunca foi analisado, talvez por se considerar um traço exterior, não-literário, da sua obra — para ser estudado pela sociologia da literatura ou qualquer outra disciplina semelhante — ou, pelo contrário, por se considerar uma característica natural de toda a grande obra que suscita admiradores incondicionais para a vida inteira. (GIL, 2010, p. 10).

Trata-se de um traço interessante a ser percebido na poesia de Manoel de Barros, ou seja, sua capacidade de capturar, sua força de atrair e subjugar. Analisar esse fenômeno em sua arte poética é inusitado, mas não cabe exclusivamente a uma sociologia ou história da literatura, pois tal elemento tem seu território de criação num plano potencialmente geográ-

fico. Voltemos a José Gil e derivemos de sua análise de Fernando Pessoa a nossa de Manoel de Barros.

Porque há dois processos de dominar e vencer — captar e subjugar. Captar é o modo gregário de dominar ou vencer; subjugar é o modo antigregário de dominar ou vencer [...]. A obra de [Manoel de Barros] não só imporá a sua força sem empregar os meios habituais da captação — a sedução pelo agradável, a argumentação, a explicação —, mas subjugará [...] insuflando nos outros um elemento propriamente irracional, “inexplicável” e misterioso, agindo diretamente sobre os subconscientes. (GIL, 2010, p. 11).

A forma de captura da poética de Manoel de Barros é pela subjugação, ou seja, é pela via nômade de um pensamento não gregário, que não busca a uniformidade nem a fixação de verdades pautadas na argumentação lógica, encadeada, linear, explicativa e que acredita esgotar todos os sentidos em seu interior enunciativo. A poesia de Manoel de Barros se coloca na dinâmica móvel dos aspectos que fogem desse racionalismo sem mistério, age sobre o inconsciente. Isso faz com que a força de suas palavras provoque a desterritorialização, pois são imagens potencializadoras de novos planos e territórios de enunciação, capazes de elaborar outros sentidos de orientação e localização na espacialização da vida. E isso não é ter uma função útil imediata e pragmática, clara e evidente, mas uma força que se dobra sobre si mesma na potencialização de novas sensações e pensamentos.

A força de subjugação da poética em Manoel de Barros acontece como uma potência espacial atualizada enquanto vida, ou seja, sua poesia expressa outros sentidos, dinâmicos e não racionalizantes, de orientação e localização dos corpos como devir-mundo. Mundo enquanto acontecimento desse encontro com o corpo (que sente e pensa o mundo), um corpo que atualiza a virtualidade do mundo em devir, um devir-mundo enquanto corpo.

Fazendo referência mais uma vez a José Gil, temos que a poesia de Manoel de Barros pode ser a transformação da concepção espacial,

pautada na cisão entre espaço e corpo, entre o mundo externo e o corpo individual, entre a biologia do corpo e a imaterialidade do pensamento, para uma perspectiva do espaço como corpo/pensamento aberto ao devir-mundo. Tal possibilidade transcende o sentido do corpo como o elemento orgânico que sente as coisas físicas do mundo para, posteriormente, pensar sobre elas. Essa tradição racionalista de entender o pensar em separado do corpo e do mundo, pura espiritualidade racional capaz de, pelo encadeamento lógico dos elementos intelectuais, desvendar a verdade, a identidade essencial das coisas do mundo, é a constante luta dos modernos em relação aos primeiros agrupamentos humanos, é a tentativa constante de negar a força poética da vida, enclausurando-a num padrão de agir, pensar e sentir tido como correto.

A arte poética, no caso de Manoel de Barros, tem a força de superação da cisão espacial entre corpo e mundo, entre pensamento e corpo, pois permite desmontar o sentido físico e orgânico do corpo de maneira que, pela poesia, as “próprias sensações do poeta invistam, através das palavras do poema, a realidade abstrata que elas criam”. Desse modo “nasce e se mantém a relação de imanência entre as sensações-intensidades e o novo ‘corpo’ das coisas criadas com a escrita poética” (GIL, 2010, p. 89).

A poesia de Manoel de Barros, por falsear as verdades, por inventar um mundo em palavras, possibilita que novas imagens espaciais se atualizem, pois sua arte se coloca como um corpo de sensações e pensamentos abertos para um devir-mundo a acontecer. Eis a geografia das intensidades, da emissão de sensações moleculares e contingenciais, que não visa a literalidade explicativa e definidora do real, mas, sim, a virtualidade dele em sua multiplicidade e diferenciação constante pelo poder imanente das imagens/palavras enquanto vida.

Mas se o poeta escrever que “Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer-se” (BARROS, 2003b, p. 9), é capaz de estabelecer uma ligação molecular e imanente (e imanente porque molecular) entre as suas sensações

e o exterior que agora lhes corresponde, e entre os movimentos das suas intensidades e os movimentos da energia do mundo. Assim, poderá sentir não só tudo de todas as maneiras, mas sentir, além dos sentidos, o próprio inconsciente da sensação (GIL, 2010, p. 90).

Novas possibilidades geográficas se atualizam num transfazer do mundo que não se encerra em fenômenos fixados por suas denominações. Cada palavra fecha em si a identidade da coisa por ela representada na forma de um nome. Por cisões e distanciamentos, vamos fixando a identidade de cada coisa no significado representado pelas palavras que assim a denominam: “a sociedade” da “natureza”, o “humano” do “animal”, a “cidade” do “campo”, o “bem” do “mal”, a “verdade” da “mentira” etc.

Ao dobrar os “movimentos das suas intensidades e os movimentos da energia do mundo” a poesia de Manoel de Barros se abre para sentir tudo no mundo de “outras maneiras”, não fixando cada coisa em um lugar denominado, mas atravessando a uniformidade normativa, embaralhando escalas, fenômenos e lugares, e fazendo da palavra uma poética em constante movimento e transformação, pois os elementos intensivos se articulam com os extensivos do mundo para criar uma espacialidade nômade e fugidia.

Temos aí uma geografia que identifica as distintas formas dos fenômenos, estabelecendo territórios específicos conforme suas regiões de ação e sentidos, mas que não se prende à fixação de identidades representadas por nomes e imagens, numa cisão e num distanciamento entre o corpo e o pensamento, entre o pensamento interior e o mundo exterior, pois esses distintos fenômenos se atravessam, dobram-se um no outro como acontecimento do corpo/pensamento/mundo, fazendo da extensividade do mundo a intensidade do pensamento enquanto corpo/mundo.

Linhas e geografia em devir

Como possibilidade de leitura da poética de Manoel de Barros para a geografia, optamos, aqui, por um plano de referência deleuziano a partir das possibilidades da literatura. Fazemos uso do platô 8 (DELEUZE; GUATTARI, 1996), no qual se aborda quatro obras literárias e elementos interessantes são pontuados para o pensamento geográfico. Nenhuma das obras literárias são poesias, mas o que Deleuze e Guattari percorrem ali é instigante, não como aplicação metodológica, mas como possibilitador de pensamentos e imagens espaciais.

Primeiro, temos as linhas de segmentaridades duras, molares, as quais todos somos e nas quais todos estamos.

Existe aí, como para cada um de nós, uma linha de segmentaridade dura em que tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a passagem de um segmento a outro. Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 67).

O poeta, como qualquer corpo singular, humano ou não, vive enquanto linha segmentar dura, que busca os referenciais de territorialização, de fixar identidades e parâmetros espaciais passíveis de sentidos, de uso e controle do território. Contudo, o caos contingencial e múltiplo da vida é sempre duração, forças contínuas e dispersas que nos assustam e nos afetam de formas tão diversas que temos de buscar maneiras outras para nos orientar perante a constante mudança da vida. Essas forças desconhecidas, esses elementos ignorados, são móveis, desterritorializantes, moleculares, são outras linhas, são segmentos flexíveis, que tocam e tensionam os segmentos duros.

De qualquer modo, eis uma linha muito diferente da precedente, uma linha de segmentação maleável ou molecular, onde os segmentos são como quanta de desterritorialização. É nessa linha que se define um presente cuja própria forma é a de um algo que aconteceu, já passado, por mais próximo que se esteja dele, já que a matéria inapreensível desse algo está inteiramente molecularizada, em velocidades que ultrapassam os limiares ordinários da percepção [...]. É certo que as duas linhas não param de interferir, de reagir uma sobre a outra. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 68).

A poesia de Manoel de Barros tem essa capacidade de, em meio ao segmento duro que é o território enquanto vida do poeta, desterritorializar esta vida pela potência das palavras, das imagens criadas e recriadas pela força de sua poética. Um pensamento que rasura o molar, flexionando-o molecularmente em direção a outros possíveis por meio de “velocidades que ultrapassam os limiares ordinários”, já que fogem dos referenciais da lógica gramatical usual, assim como das percepções estéticas estabelecidas como corretas.

A questão é: depois de se desterritorializar, o que fazer? A força da desterritorialização absoluta é o perigo de qualquer linha perder seu segmento e cair num buraco negro. O medo desse perigo leva muitos a buscarem um muro, uma barreira a fim de limitar a completa desterritorialização, reforçando segmentos duros, se acomodando em estruturas molares. O desafio passa a ser cartográfico, qual seja, criar, em meio a essa tensão de forças, suas próprias linhas de fuga, seus diagramas e mapas possibilitadores de outros territórios. Atravessar os buracos negros e romper com os muros e fronteiras, apesar de ainda neles perdurar, pois nunca somos só um tipo de linha.

Indivíduos ou grupos, somos atravessados por linhas, meridianos, geodésicas, trópicos, fusos, que não seguem o mesmo ritmo e não têm a mesma natureza [...]. Pois, de todas essas linhas, algumas nos são impostas de fora, pelo menos em parte. Outras nascem um pouco por acaso, de um nada, nunca se saberá por quê. Outras devem ser inventadas, traçadas, sem nenhum modelo nem acaso: devemos inventar nossas linhas de fuga se somos capazes disso, e só podemos

inventá-las traçando-as efetivamente, na vida. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 76).

Aí temos a possibilidade da geografia, ou seja, de não ficarmos restritos ao já estabelecido enquanto molar de verdades territorializadas (discurso científico) nem mergulhar na pura desterritorialização molecular das sensações (linguagem artística), mas construir pensamentos em que novos territórios sejam por nós traçados, agenciando essas linhas em fuga. As linhas de fuga não são traçadas para fugir do mundo, mas para o mundo fugir de suas convenções inviabilizadoras da vida. Não se foge por simbolismos, abstrações imaginárias ou transcendentalmente, se foge criando armas e mapas de um devir outro, se foge por meio de uma geografia que não está necessariamente na vida molar e segmentariamente dura do poeta (locais onde viveu, estudou, se inspirou) nem na exclusividade das imagens moleculares e desterritorializantes de sua poesia.

A Fuga (voz interior). Vou nascendo de meu vazio. Só narro meus nascimentos. Sou trinado por lírio como os brejos. Eu tenho pretensões pra tordo. É nos loucos que grassam luarais. Sei muitas coisas das cousas. Hai muitas importâncias sem ciência. Sei que os rios influem na plumagem das aves. Que vespas de conas frondosas produzem mel azulado [...]. (BARROS, 2003a, p. 69-70).

A poesia de Manoel de Barros é linha de fuga, é voz interior, forças intensivas que se dobram e se desdobram do fora que está além de toda exterioridade do poeta. A palavra instiga danças desvairadas no padrão lógico de se pensar o mundo, provoca devires outros ao que até então era rigidamente localizado em um padrão entendido como comportamento verdadeiro dos corpos e fenômenos: é o devir rio nas aves, assim como o devir louco da ciência, um constante nascimento a partir do vazio das coisas, preenchendo de palavras/sentimentos o mundo criado enquanto narrado, um corpo de palavras/sensações/pensamentos.

Esse corpo poético nos afeta, provoca rasuras e atravessa nossos corpos forçando-nos a outros devires, a outras possibilidades de constituir

nossa geografia. A geografia é o que nós podemos traçar a partir do encontro de nossos corpos com o corpo poético do mundo assim narrado pelo poeta. Trata-se de linhas de fuga nas quais as demais, as linhas duras e as flexíveis, perduram, mas como fuga, um mundo já estabelecido em deriva, em devir outro, constituindo-se uma cartografia na qual as forças virtuais se atualizam em formas de expressão, em novas línguas e imagens, em outros sentidos espaciais em nós, forçando-nos a nascermos diferente de nosso próprio vazio.

A geograficidade dessa poética ou a poética dessa geografia se localiza no movimento e na diferenciação de tudo. A multiplicidade diferenciadora a se diferenciar constantemente e contingencialmente necessita de um plano referencial no qual o devir é a força possibilitadora de novos sentidos territoriais e o fora é a potência capaz de forçar atualizações de outras perspectivas espaciais.

Encontramos, assim, o perigo constante da poética de Manoel de Barros, o que nos subjuga e entorpece, o que nos desafia a não sermos capturados pelo jogo de palavras e imagens que amortece nossa capacidade de sentir diferente do usual, de pensar o impensado. É exatamente nessa força subjugadora que encontramos a potencialidade de diferir, de derivar e rasurar os sentidos identitários fixos, estabelecidos pela linguagem conceitual, a que representa pelas palavras a verdade sobre as coisas. Manoel de Barros é fuga dessa perspectiva, é mergulho no caos, é encontro com o fora, o impensado, o até então impronunciado, atualizando virtualidades, demarcando novos territórios com seu ritornelo poético, transfazendo as coisas em outras possibilidades.

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole...

Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz...
se chama enseada...

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem (BARROS, 2003b, p. 25).

Encontramos, em Manoel de Barros, a criação de outros sentidos geográficos, pois reduzir toda a potência de um fenômeno ao conceito que o representa é limitar sua força vital, inibir sua multiplicidade de sentidos, suas formas espaciais conforme as condições diferenciadas de entender, sentir e se orientar, reduzi-la para um aspecto uniforme e fixo de conceitualização e entendimento, afinal, a curva de um rio é bem mais que uma enseada. Nesse trecho do poema, percebemos a força de geograficidade a colocar em fuga o sentido uniformizador e duro da linguagem científica da geografia, a que acredita dizer a verdade sobre o espaço por denominar cada coisa e assim fixar o lugar de cada uma sobre uma extensão do território.

Nesse aspecto, torna-se possível compreender o que o poeta está enunciando quando escreve que ele pega na espacialidade da vida “contiguidades verbais” para fazer o verbo delirar.

Pegar no espaço contiguidades verbais [...]
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio (BARROS, 2003b, p. 15-19).

Manoel de Barros entende assim a função do poeta, ou seja, percebe que as coisas do mundo, a multiplicidade dinâmica e diferenciadora da vida, não cabem em olhares razoáveis, cientificamente classificadores, que fixam em conceitos e palavras precisas a uniformidade ordenadora do mundo, cada coisa em seu lugar, função específica e denominação inquestionável.

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis:
 Elas desejam ser olhadas de azul —
 Que nem uma criança que você olha de ave.
 Poesia é voar fora de asa (BARROS, 2003b, p. 21).

Colocar em delírio esse esforço da palavra, do verbo, em fixar, ordenar e uniformizar o mundo em verdades racionalizantes e logicamente encadeadas é a função do poeta, pois a poesia, ao rasurar essa forma de entendimento, provoca a criação do novo, permitindo sentir/ver o espaço como constante nascimento do novo. Geografias aí se multiplicam em suas possibilidades de vivência.

Últimos apontamentos, porém, não definitivos

A força da poesia a faz escapar sempre de nossas tentativas molares (GIL, 2010) de identificá-la em um referencial fixo, de colocá-la num lugar específico e assim poderemos dizer o que ela é, como evolui, o que ela quer dizer, para onde vai. Poesia não é porvir, é puro devir (SANTOS, 2007), ou seja, ela não se orienta por uma perspectiva temporal cronológica que estabelece o espaço como uma base extensiva plausível de mensuração e passível de representar, com precisão, a sua forma e a distribuição dos fenômenos (FERRAZ, 2012). A poesia está mais para a multiplicidade de espaços intensivos, de múltiplas temporalidades, ou seja, de geografias nômades, fugidias, não representacionais.

Por isso, Pelbart (2007), ao abordar a questão da arte literária, em especial a poética, faz referência ao texto clássico de Maurice Blanchot, *O espaço literário*, quando discute a obra de Kafka e retira desta a ausência de mundo, ou seja, elimina a cisão entre um local no qual o mundo da poesia se faz em diferença e o mundo no qual o poeta se encontra.

Blanchot chamou a atenção para essa situação paradoxal em Kafka: nunca sabemos se estamos presos dentro da existência cotidiana (e

“nos voltamos desesperadamente para fora dela”) ou se dela estamos excluídos (por isso “nela buscamos sólidos apoios”). Fronteira invisível e sempre deslocada entre a vida e a morte, entre sair e entrar [...]. Para o artista ou o poeta, conclui ele, talvez nem existam dois mundos, como queria Kafka, mas mundo algum, sequer um único mundo, e apenas o fora no seu escoamento eterno. (PELBART, 2007, p. 244).

Blanchot (2011), ao ler Kafka, percebe que o desejo do artista em ter um mundo poético, um espaço em separado do espaço extensivo do mundo físico, acaba por instaurar um paradoxo de localização do corpo no mundo da vida. Esse paradoxo leva a uma encruzilhada na qual o escritor/poeta ou se volta “desesperadamente para fora” ou fica excluído da vida, o que desorienta e cobra a busca por “sólidos apoios”.

Para o artista/poeta, o que acontece em seu processo de criação é apenas o fora em escoamento enquanto vida, e o fora são forças, um espaço múltiplo de forças em movimento constante a afetarem os corpos e instigarem a pensar, a criar o mundo, não em separado, mas imanente à vida.

1) o desafio do pensamento é liberar as forças que vêm de fora; 2) o fora é sempre abertura de um futuro; 3) o pensamento do fora é um pensamento de resistência (a um estado de coisas); 4) a força do fora é a vida. Assim, não só a vida é definida como essa “capacidade de resistir da força”, mas o desafio é atingir a vida como potência do fora. (PELBART, 2007, p. 246-247).

O fora, portanto, é um espaço intensivo de forças múltiplas que instigam o pensamento a resistir a um estado de coisas do mundo, constrói linhas de fuga em relação à linearidade de um tempo cronológico, pois se abre para o futuro enquanto devir de possibilidades. Assim, o pensamento de fora é a vida a acontecer enquanto espaço/corpo (BLANCHOT, 2011; DELEUZE; GUATTARI, 1996).

A arte poética, quando se coloca como pensamento do fora, como devir outro do mundo, resistência ao estado de coisas que enclausura o mundo em verdades fixas e uniformes, não mais se pauta na cisão e no estranhamento entre, de um lado, o mundo físico, objetivo e extensivo da

vida, e, de outro, o mundo transcendental do pensamento e da criação subjetiva (FERRAZ, 2012). A poética, como a de Manoel de Barros, é a força criativa que entende o espaço extensivo do mundo habitado e o espaço intensivo do mundo enquanto criação/pensamento como corpos distintos, mas não cindidos, pois se tocam e se atravessam e se dobram um no outro.

Ao se localizar perante a dinâmica múltipla e diferenciadora da vida, a força da poesia se orienta a partir dela como um espaço em constante atualização, como o fora enquanto virtualidade do real, que se atualiza quando se pensa e se criam corpos artísticos, filosóficos e científicos (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Temos a possibilidade de traçar uma cartografia das potencialidades de se criar pensamentos espaciais no encontro com essa poética do devir. A arte, a ciência e a filosofia agenciam linhas, discursos e corpos no processo de criação de pensamentos, sejam eles filosóficos, científicos ou artísticos, de maneira que o corpo pensante seja espaço a acontecer como vida tanto extensiva quanto intensiva, criando pensamentos e sensações imanentes ao mundo.

Uma literatura assim criada, como a poesia de Manoel de Barros que aqui localizamos, não é entendida como algo extraterritorial, mas, em sua abertura para o fora, como exterioridade de forças a se dobrarem em espaço intensivo do pensamento (GIL, 2008). Ocorre, então, a possibilidade de se desterritorializar dos clichês das verdades inquestionáveis, das opiniões já estabelecidas, das instituições entendidas como eternas, do estado de coisas territorializadas.

Vemos que a literatura remetida a uma exterioridade nada deve a uma suposta extraterritorialidade da arte, mas, antes, à sua potência de desterritorialização, capaz de nomadizar o espaço estriado pelo Estado e suas instituições, inclusive o espaço estriado da "literatura". (PELBART, 2007, p. 251).

Fazendo uso das palavras de Pelbart, temos a poesia de Manoel de Barros como máquina de guerra, ou seja, uma força agenciadora de

afetos, sensações e deslocamentos intensivos capaz de instigar novos sentidos e imagens que tensionam as identidades fixas dos fenômenos, uma força que nomadiza os espaços estriados enrijecedores das formas das coisas e responsáveis por condicioná-las a um determinado lugar e função. Uma geografia outra aí se traça, nômade, como um desdobrar de outros sentidos espaciais, uma geografia da vida que acontece em suas diferenças, pois não foge do mundo, mas coloca o mundo enquanto estado de coisas atuais em fuga, forçando-o a se mover, nomadizando os espaços estriados e fixos do Estado, da literatura, da ciência e da arte.

Substituindo a referência a Kleist por Manoel de Barros, temos o seguinte:

É o caso dessa máquina de guerra chamada [Manoel de Barros], e tantas outras, que funciona por afetos, velocidades e interrupções, deslocamentos intensivos, embaralhamento de códigos, por uma certa loucura [...] não se trata, pela escritura, de fugir do mundo e abrigar-se “alhures”, mas de fazer fugir o mundo por toda parte em que “isso escorre”, desdobrando um meio de exterioridade [...]. A escritura, ela mesma, que faz senão cartografia daquilo que foge [...]. (PELBART, 2007, p. 252).

A poesia de Manoel de Barros é essa “máquina de guerra” que luta e enfrenta o já convencional, o já estabelecido e territorializado como verdade, seja científica, filosófica ou artística, pois desterritorializa com sua desrazão, com seu embaralhamento de códigos, pela força das sensações e afetos nela encarnados na ordem espacial extensiva do mundo já dado, traçando, assim, outra cartografia na geografia da vida.

O que eu faço é servicinho à-toa. Sem nome nem dente. Como passarinho à toa. O mesmo que ir puxando uma lata vazia o dia inteiro até de noite por cima da terra [...]. O que eu ajo é tarefa desnobre. Coisa de nove nozes fora: teriscos, nham-nham, de-réis, niidades, oco, borra, bosta de pato que não serve nem pra esterco. Essas descoisas: moscas de conas redondas, casulos de cabelo. (BARROS, 2003a, p. 45).

Quando coloca o “servicinho à-toa” em devir “passarinho à toa”, não é só o sentido conotativo que se embaralha com o denotativo, nem apenas os códigos gramaticais ao se retirar o hífen, tensionando o algo sem valor em algo sem rumo. A força dessas imagens até então não pensadas nos afeta e nos força a criar novos pensamentos, nos força a traçar uma cartografia capaz de instaurar outros referenciais e sentidos para os corpos criados em suas disfunções.

O serviço inútil devém vida sem resumo em liberdade e afirmação, ou seja, as pequenas coisas que atualmente não damos muito valor (à toa). É esse fora de forças intensivas que se dobram e nos dobram, agenciando e instigando a liberdade potencial de nossos corpos, de sermos afirmativamente livres (à toa).

Temos aí um devir louco da palavra racionalizada, sentimos de forma intensiva a espacialidade de um mundo outro, onde as “descoisas” des-territorializam o estado de coisas até então fixamente localizadas sobre um espaço estriado, estabelecidas em um padrão lógico e coerente. Com sua poesia, não fugimos do mundo normatizado, mas potencializamos, em nosso pensamento, as forças pelas quais podemos colocar o mundo em fuga. Abre-se, para o futuro, para o fora, para as forças que instigam a criar palavras, imagens e pensamentos, ou seja, outros espaços como devires para a vida.

O poeta Manoel de Barros está a criar linhas de fuga, verdadeiras máquinas de guerra com as quais podemos traçar, quando do encontro com sua poesia, novas cartografias de sentidos espaciais. Um mundo de pura virtualidade se atualiza, o fora se dobra em um espaço intensivo, em imagens e palavras que o “saber poético”, imanente à geograficidade de nossos antepassados indicada no início deste texto, potencializa para outras geografias possíveis.

Para a geografia, tal forma de compreender a criação de pensamentos se dá por meio do abolir as fronteiras pautadas pelas cisões entre o mundo e o pensamento, entre o corpo pensante e o corpo sensível, entre

o interior criativo e o exterior vivido, entre o espaço íntimo e o espaço público etc.

Para melhor pontuar esse “abolir fronteiras” que separam e distanciam corpos e fenômenos, façamos uso das palavras de Michèle Petit, que, ao abordar as experiências com a prática de leitura de obras artísticas entre camponeses na América Latina, apresenta como o mundo extensivo e externo ao corpo singular de cada leitor toma outro sentido, ou sentidos, a partir da conquista ao que ela chama de “território íntimo”.

Os leitores que entrevistamos em campo sempre foram um pouco trânsfugas. A leitura lhes permitiu escapar, viajar em poder, abrir-se ao distante. E daquele território íntimo discretamente conquistado, eles viam as coisas de uma maneira diferente. Eles adquiriam um maior conhecimento do mundo que os rodeava, sacudindo o jogo daqueles que detinham até então o monopólio do saber. (PETIT, 2001, p. 106, tradução nossa)²⁰.

A partir da experiência narrada por Petit, podemos exemplificar como a poética literária atravessa o sentido estriado do espaço externo e extensivo, fazendo-o dobrar na intimidade dos corpos/pensamentos, intensificando espacialmente as formas como se lê, percebe e vivencia o mundo externo, fazendo o mundo acontecer de outro jeito, com outras perspectivas. Traça-se, assim, pela intensividade poética, uma nova cartografia do mundo, o fora até então não percebido se atualiza e transforma a geografia enquanto espaço imanente à vida.

Com esse exemplo, podemos ilustrar nossos objetivos e leituras geográficas a partir da poesia de Manoel de Barros. O corpo biológico do poeta habita um lugar, encontra-se sobre a extensão territorial. Essa exterioridade espacial apresenta certas características físicas, culturais,

20 “En el fondo, los lectores que entrevistábamos en el campo eran siempre un poco trânsfugas. Leer les permitía escaparse, viajar por poder, abrirse a lo lejano. Y a partir de ese território íntimo discretamente conquistado, veían las cosas de otra manera. Adquirían un mayor conocimiento del mundo que los rodeaba, y sacudían el yugo de los que detentaban hasta entonces el monopólio del saber.”

econômicas e sociais que delimitam sua vida social e profissional. O mundo externo do poeta se apresenta em escalas fixas, o mundo distante e a região próxima, sendo que muitos teóricos o entendem como o poeta pantaneiro, por privilegiar, em sua obra, os termos e imagens da área próxima por ele habitada.

Manoel de Barros recorre a imagens representativas da natureza e da cultura do Brasil Central — mormente do universo pantaneiro — para construir uma poesia altamente representativa de uma região brasileira em que persistem traços de um mundo quase adâmico, nos limiares do mito e do Éden. (MARINHO, 2002, p. 13).

Essa análise, comum na maioria dos estudos sobre o poeta, está correta por certo. É inquestionável o uso dos termos, imagens e elementos presentes no Pantanal ao longo de sua obra. Tal exterioridade extensiva dos fenômenos mais próximos territorialmente de Manoel de Barros o afeta e atravessa sua produção poética. Contudo, a forma como intensifica isso em seu interior é que se desdobra em outro sentido de criação literária e, por conseguinte, de mundo. O poeta percebe que há todo um fora que, em sua poesia, se atualiza, pura imaterialidade de outros aspectos virtuais da vida que, por sua arte, torna-se possível acontecer. Fala o poeta:

Há sempre um lastro de ancestralidades que nos situa no espaço. Mas não importa muito onde o artista tenha nascido. O que marca um estilo literário é a maneira de mexer com as palavras. Poesia é fenômeno da linguagem. De minha parte, confesso que fujo do regionalismo [...]. (BARROS, 1996, p. 2).

Pela própria intencionalidade do poeta, sua obra não visa à escala mais próxima, à região onde mora, mas sim ao mundo, a uma escala espacial outra, pois sua preocupação não é com as coisas externas a seu corpo, mas com a força intensiva da linguagem poética, com a criação de um mundo na imanência de sua criação poética.

O Pantanal de Manoel de Barros, parafraseando o sertão de Guimarães Rosa, é o mundo. É universal pelo fato das imagens, apresentadas pelo jogo de palavras, resgatarem diferentes escalas espaciais, que se integram na unidade da experiência singular [...]. Essa geografia da vida é a que o poeta percebe e elabora quando mergulha nos aspectos universais das condições de sobrevivência de cada indivíduo. (FERRAZ, 2012, p. 40).

É esta geografia que identificamos no encontro com a poesia de Manoel de Barros, a que rasura o desejo de muitos professores e geógrafos de se ater a um conhecimento que uniformiza o mundo em sua extensividade física e externa ao pensamento. Uma geografia que se volta para a multiplicidade e para a dinâmica da vida, que se dobra na intensiva das sensações e dos pensamentos do/no corpo, permitindo, assim, atualizar as potencialidades virtuais, muitas vezes negadas por não se adequarem a um padrão estriador do que se fixa como conhecimento científico.

Caminhamos, portanto, para a concordância com a afirmação de João Barrento sobre o trabalho geográfico do poeta:

O poeta vê e anuncia (é vidente e profeta), anuncia uma ordem nova para as coisas do mundo (uma geografia) que é e não é deste mundo (é imaterial, é o invisível que no visível se revela), e por isso é sempre algo de diferido, da ordem do desejo. (BARRENTO, 2014, p. 18).

Essa “geografia imaterial” da poesia se atualiza em materialidade na/com a linguagem geográfica, ou seja, a potencialidade virtual do que está no fora espacial se atualiza em pensamentos na intensividade dos corpos que desejarem se localizar e se orientar no mundo. É no encontro dos corpos, de suas relações, afetamentos e contatos com os demais corpos que o espaço acontece como geografia imanente a vida. Poesia a atravessar a geografia que atravessa, desse modo, a poesia, dobrando-se, ambas, mutuamente em vida/pensamento/mundo.

Referências

BARRENTO, J. **Geografia imaterial**: três ensaios sobre a poesia. Lisboa: Documenta, 2014.

BARROS, M. de. **Livro de pré-coisas**. Rio de Janeiro: Record, 2003a.

_____. **O livro das ignorâncias**. Rio de Janeiro: Record, 2003b.

_____. Manoel de Barros busca o sentido da vida: entrevista. Entrevistador: José Castello. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, Caderno 2, p. 2-3, 13 ago. 1996.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 3.

FERRAZ, C. B. O. Geografia e poesia em Manoel de Barros: o Pantanal é mundo do homem. In: MORETTI, E. C.; BANDUCCI JR., A. (Org.). **Pantanal**: territorialidades, culturas e diversidades. Campo Grande: Editora UFMS, 2012. p. 25-56.

GIL, J. **O devir-eu de Fernando Pessoa**. Lisboa: Relógio D'água, 2010.

_____. **O imperceptível devir da imanência**: sobre a filosofia de Deleuze. Lisboa: Relógio D'água, 2008.

MARINHO, M. **Manoel de Barros**: o brejo e o solfejo. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Universidade Católica Dom Bosco, 2002.

PELBART, P. P. Literatura e loucura, da exterioridade à imanência. In: LINS, D. (Org.). **Nietzsche Deleuze**: imagem, literatura, educação. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007, p. 243-253.

PETIT, M. **Lecturas**: del espacio íntimo al espacio público. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

SANTOS, G. F. C. dos. O pensar poético e o sentir filosófico. In: LINS, D. (Org.). **Nietzsche Deleuze**: imagem, literatura, educação. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007. p. 153-170.



MANOEL E BENJAMIN E O ESTRANHAMENTO DA PALAVRA

Rosana Cristina Zanelatto Santos



“[...] um estranhamento é também um *remedium* contra o tédio.”

Heinrich Lausberg

A intenção primeira aqui era captar os desejos suscitados pela palavra poética como concretização de um movimento retórico desde há muito utilizado na arte literária, a *ut pictura poesis*, colocado em cena por Manoel de Barros em seus *Ensaio fotograficos* (2000a). De modo sorrateiro, o espectro de Walter Benjamin ganhou presença, mobilizando-nos na compreensão dos modos de acionar e de presentificar paisagens poéticas, como o silêncio, a solidão e a vastidão do mundo, não percebidas a olho nu, tornando-as presenças estranhamente (re)conhecíveis e necessárias para a vida do sujeito leitor.

O insight para a construção de nosso raciocínio foi a concepção de metáfora e sua presença no pensamento de Walter Benjamin segundo Hannah Arendt no livro *Homens em tempos sombrios* (1987), dedicado ao pensador alemão. Segundo Arendt (1987, p. 135), Benjamin estaria fadado a “[...] pensar poeticamente, mas não era poeta nem filósofo”. A metáfora era o grande dom de sua linguagem, a metáfora e sua capacidade de amplificação da coisa à qual se refere, preenchendo linguística e insuficientemente (pois a linguagem existe na insuficiência de ser) realidades várias e abstratas.

Se a metáfora não é capaz de preencher completamente os espaços da língua, tornando a linguagem completa, por extensão, nem Benjamin nem Manoel de Barros chegaram a propor leituras gerais e universais do mundo. O princípio movente de ambas as poéticas é o mesmo do colecionador. Segundo Benjamin (2007, p. 241),

[...] o verdadeiro colecionador retira o objeto de suas relações funcionais. Esse olhar, porém, não explica a fundo esse comportamento singular. [...] Entretanto, o modo como este olhar se depara com o objeto deve ser presentificado de maneira ainda mais aguda através de uma outra consideração. Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado.

Ao retirar os objetos de sua vivência cotidiana e de sua vida funcional, as palavras de Benjamin e de Barros provocam no sujeito leitor um efeito de estranhamento, cuja qualidade, por excelência, é oferecer a possibilidade da variação diante da invariabilidade da vivência habitual.

A vivência do estranhamento oferecida pelas palavras poéticas provoca o acréscimo de conhecimento e o despertar de saberes e de afetos no sujeito. Gera, pois, uma expectativa — que pode ser satisfeita ou frustrada — quanto à variação vindoura. Segundo Lausberg (1993, p. 112),

A poesia procura um estranhamento próprio e lúdico, que, dentro de seu gênero, lhe corresponda (dirigida ao pensamento estético) e a ele sacrifica a medida da credibilidade, a qual p.ex. [sic], o discurso jurídico é forçado a observar dentro do tribunal.

Não vem ao caso, dentro do projeto estético, uma função, a priori, do texto literário/poético. Essa função, que é o nada pretextado por Barros

em seu *Livro sobre nada*²¹, é um lugar de passagem (re)visitado de quando em quando pelo leitor, que é movido pela incompletude de sua vida cotidiana. O que falta na vida desse sujeito? A grande questão não é o que falta, porém como ele busca preencher as lacunas de uma existência (mal) costurada (ainda) por ideias como o progresso e a evolução.

Ainda nos valendo das assertivas de Arendt sobre Benjamin, e estendendo-as a Barros, sua orientação era abrir(-se) ao mundo em afirmações metafóricas,

[...] desde que a metáfora seja entendida em seu sentido original não alegórico de *metaphorein* (transportar). Pois uma metáfora estabelece uma conexão que é sensorialmente percebida em sua imediatividade e dispensa interpretações. [...] As metáforas são os meios pelos quais se realiza [representa] poeticamente a unicidade do mundo. (ARENDDT, 1987, p. 143-144).

A imediatividade da metáfora invoca, a um só tempo, o impacto da imagem e a liberdade do artista na busca pela justa palavra, o que traz à baila o *ut pictura poesis*. Segismundo Spina (1995, p. 42) esclarece que Horácio, em sua *Arte poética*, postulava que o julgamento das obras pictóricas e poéticas é uma questão de perspectiva. É o que lemos no excerto a seguir:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante

21 “*Pretexto*. O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existência, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada do meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora”. (BARROS, 2000b, p. 7)

do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida agradará sempre. (HORÁCIO, 2005, p. 65)

Então, se temos um juízo comparativo em perspectiva, o que dizer do fazer do artista, seja ele poeta ou pintor? João Adolfo Hansen (2006, p. 115) nos ensina que:

Como um pintor, o poeta e o orador devem observar estilisticamente a maior ou a menor distância da relação imagem/olho em suas metáforas; a maior ou menor aplicação de ornatos que especificam as clarezas adequadas a cada gênero; o maior ou menor número de vezes que os efeitos deverão ser examinados para serem entendidos.

Se a análise de Hansen diz respeito, por um lado, à doutrina do conceito no século XVII colonial, por outro, ela é afeita a procedimentos retóricos que subjazem à consecução do texto literário/poético ainda hoje e flerta com as teorias de recepção do texto, para as quais o leitor é um sujeito ativo na constituição das significações e o escritor, um sujeito consciente de que sua produção provocará um efeito em alguém.

O impacto da imagem — e aqui lhe acrescentamos o qualificativo poética — é relacionado por Hansen (2006, p. 116) ao silogismo retórico ou entimema:

Como um silogismo retórico ou entimema, a imagem demonstra um conceito de experiência poética da tradição de casos retóricos, ou seja, não expressa nem representa a experiência empírica filtrada nas impressões de uma subjetividade automatizada. Logo, é imagem sempre regrada como produção de efeitos verossímeis, segundo preceitos de *enargeia* ou *evidentia*, com que a beleza é mimeticamente eficaz. (Grifo nosso).

Destacamos que a beleza é eficaz, posto que ela é efeito e não a coisa em si. O belo não reside, necessariamente, nos objetos, porém no modo como esses objetos, ao serem organizados pelos artistas, produzem beleza.

Retornamos, aqui, à organização e nos lembramos de Benjamin quando disserta sobre o colecionador. Como esse sujeito se organiza?

Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural. Basta que nos lembremos quão importante é para cada colecionador não só o seu objeto, mas também todo o passado deste. (BENJAMIN, 2007, p. 241).

Para cada objeto, para cada obra, sua própria invenção, o que não significa a completude. O colecionador sempre carregará consigo a vertigem da ausência e do fragmento, pois sabe que sua coleção nunca estará completa. Além disso, há o passado, narrativa (re)construída a cada história desarquivada por quem tem/deseja a posse do objeto.

Ainda no texto sobre Benjamin, Arendt (1987, p. 175, grifo nosso) cita Mallarmé: “O poema que filosoficamente torna *bom* o defeito das línguas é o seu complemento superior”. Grifamos o adjetivo *bom* pensando na relação de superioridade que a pensadora atribui ao binômio poesia-filosofia, uma espécie de “aventura linguística”. No poema “O casamento” (BARROS, 2000a, p. 39), o eu lírico narra sua empreita:

Tentei uma aventura linguística. /Queria compor o enlace de um peixe com uma lata. /Uma lata é uma lata é uma lata é uma lata. Busquei contigüidades verbais. /Busquei contigüidades substantivas para fazer /o casamento. /A lata morava no quintal da minha casa entregue /às suas ferrugens. /E o peixe no rio. /Veio um dia entrou uma enchente no quintal /da minha casa. /E levou a lata com ela. /A lata ficou no fundo do rio. /No fundo do rio as ferrugens são mais espessas. /E a lata estava pegando craca no corpo. /Deu-se que o peixe se enferrujou da lata. /E penetrou em dentro dela. /O peixe estava enferrujado (apaixonado) na lata. /Penso que deu um quiasmo: uma contaminação /retórica do peixe com a lata. /Houve o casamento. /Moral da fábula: o peixe que não gozava de ser /sucata quis gozar.

Ao buscar “contiguidades substantivas” para o enlace, o eu lírico dispõe-se não pelo encontro de identidade entre as substâncias, mas por uma relação de homologia possível, destacada por Hansen (2006, p. 117) no uso, por Horácio, do *ut* na expressão *ut pictura poesis*: “O que Horácio propõe [...] na comparação da partícula *ut*, como, é antes uma relação de homologia dos procedimentos retóricos ordenadores dos efeitos de estilo, não uma relação de identidade ou equivalência [...]”.

No poema “O casamento”, para o estabelecimento da relação homológica, foi empregado o quiasmo, que consiste no entrecruzamento de elementos ou de grupos de palavras que se correspondem entre si, dispostos de tal modo que seja expressa uma antítese (LAUSBERG, 1993, p. 233). No caso do poema de Barros, ambos os substantivos “lata” e “peixe” encontram-se em posição de sujeito e, como sujeitos, cruzam-se por via do “casamento”, criando a imagem antitética da união entre a criação humana (a lata) e o ser animal (o peixe). Assim, no poema “O casamento”, o quiasmo propicia uma formação metafórica capaz de levar o peixe ao gozo, em razão do enferrujamento pela lata.

O eu lírico manoelino faz uso de um *acutum dicenti*, convidando o leitor — aqui, estendemos as palavras de Heinrich Lausberg (1993, p. 140) para compreender o procedimento retórico em cena —

[...] a fazer o seu próprio raciocínio: ele tem de lançar uma ponte entre o paradoxo e o significado pretendido. Se o ouvinte [o leitor] conseguir levar a cabo esta tarefa, alegra-se então quanto à sua inteligência e torna-se, deste modo, “cúmplice de pensamento” do autor.

A cumplicidade é um dos efeitos da comunhão criada pela encenação do casamento do peixe e da lata no ânimo do leitor e da possibilidade do gozo.

Theodor W. Adorno acreditava que Walter Benjamin queria “[...] capturar o retrato da história nas representações mais insignificantes da realidade, por assim dizer nas suas raspas” (apud ARENDT, 1987, p. 142).

Para Benjamin, “[...] a dimensão de um objeto era inversamente proporcional à sua significação” (ARENDDT, 1987, p. 142).

As rasgas e a dimensão das coisas às quais Adorno se refere encontram uma ressonância adequada em Manoel de Barros. Leiamos o poema “Ninguém” (BARROS, 2000a, p. 25):

Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores / Faz comunhão com as aves / Faz comunhão com as chuvas / Falar a partir de ninguém faz comunhão com os rios / com os ventos, com o sol, com os sapos. / Falar a partir de ninguém / Faz comunhão com a borra / Faz comunhão com os seres que incidem por andrajos. / Falar a partir de ninguém / Ensina a ver o sexo das nuvens / E ensina o sentido sonoro das palavras. / Falar a partir de ninguém / Faz comunhão com o começo do verbo.

Quem é ninguém? Se, do ponto de vista da existência material do ser, ninguém pode não existir, o pronome ninguém existe, ocupa um lugar e reconhece “nenhuma pessoa”. E quem é nenhuma pessoa? Para nós, são aquelas pessoas que, como os poetas e os fotógrafos, buscam a interlocução com o seu entorno, apresentando-se aos leitores em imagens reiterativas que, no caso do poema “Ninguém”, fazem (re)surgir/sugerir a dimensão viva do ser.

Em 1931, Benjamin publica o ensaio “Pequena história da fotografia”. Nele, entrecendo imagem, filosofia e literatura (com citações explícitas a Kafka), o pensador alemão escreve:

[...] a fotografia [a poesia] revela [...] mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, insuficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 1986, p. 94-95).

Histórica em que sentido? O próprio Benjamin (1986, p. 104-105), desta vez utilizando palavras de Molohy-Nagy²², escreve:

As possibilidades criadoras, a serviço do novo, [...] são na maior parte dos casos descobertas, lentamente, através das velhas formas, velhos instrumentos e velhas esferas de atividade, que no fundo já foram liquidados com o aparecimento do novo, mas sob a pressão do novo emergente experimentam uma floração eufórica.

A euforia do novo que dissimula o velho. Uma tentativa de auto-afirmação? Isso lembra a fala de muitos (estudiosos?) sobre outro grandioso ensaio de Benjamin, "O narrador", e o seu anacronismo diante dos narradores contemporâneos. Não nos esqueçamos de que, como salienta o eu lírico do poema "Comparamento" (BARROS, 2000a, p. 21):

As palavras, na viagem para o poema, recebem / nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades. / E demais escorralhas. / As palavras se sujam de nós na viagem. / Mas desembarcam no poema escorreitas: como que / filtradas. / E livres das tripas do nosso espírito.

Escorreitas, as palavras têm aura. No mesmo ensaio sobre a fotografia, Benjamin nos oferece uma ideia do que seja a aura. Sigamos no comparativo entre a poesia de Manoel de Barros e a expressão fotográfica/imagética como vista por Benjamin. Ambas buscam "[...] as coisas perdidas e transviadas". As imagens poéticas manoelinas e a fotografia pelo olhar de Benjamin

[...] sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o

22 László Molohy-Hagy nasceu na Hungria em 1895. Foi fotógrafo e designer. Lecionou na Bauhaus. Morreu nos EUA em 1946.

instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. (BENJAMIN, 1986, p. 101).

A imagem da capa do livro *Ensaio fotográficos* (BARROS, 2000a) assemelha-se à aparição de uma ameba, um “[...] organismo unicelular de forma inconstante” (CUNHA, 2000, p. 39). A palavra ameba vem do grego *μολύβει*, que pode significar “troca” (PEREIRA, 1976). O que está presente na poética de Barros, a nosso ver, desde essa imagem é a proposição da mutação, da inconstância, da possibilidade de se enxergar a aura das palavras e, por extensão, do ser.

Um dos ensaios mais conhecidos de Benjamin intitula-se “Sobre o conceito de história”. Hoje, interessa-nos a tese/nota 9, sobre o *Angelus Novus*. Leiamos:

Minhas asas estão prontas para o vôo, / Se pudesse, eu retrocederia / Pois eu seria menos feliz / Se permanecesse imerso no tempo vivo (Gerhard Scholem, *Saudação do anjo*).

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1986, p. 226).

O *Angelus* é uma imagem, à primeira vista, traçada ao modo da criança, com traços que lembram um ser amébio, com contornos difusos, no qual os olhos se destacam como pontos fixos e nítidos. Benjamin o leu como o “anjo da história”, com olhos arregalados rumo ao passado e

seus escombros, projéteis atacando o presente e o futuro. Para nós, Benjamin leu além disso. Retornemos às ideias de João Adolfo Hansen (2006).

No século XVII, “[...] a representação [era] como [que] o desenho externo ou a evidência da luz natural da Graça” (HANSEN, 2006, p. 111.) e “O intelecto angélico [como] reverberação da inteligência de Deus, não saberia conceber conceitos senão espirituais” (HANSEN, 2006, p. 112). Assim, se na prédica daquele século o intelecto angélico reverberaria a inteligência de Deus, a imagem do anjo e outras que lhe são assemelhadas seriam o meio indireto para a (re)formulação e a conceituação de ideias espirituais, uma vez que o conhecimento e os afetos humanos sempre serão dados por semelhança e não por equivalência. Dessa perspectiva, o anjo de Klee sabe, conhece e vê a catástrofe como que sabedor dos planos divinos. Seu semblante assustado e infantilizado pelos traços, quase rabiscos, (des)orienta o olhar de Benjamin na escrita de sua tese, quase um poema, que não tem tempo para o torpor.

A ameba de *Ensaio fotográficos* — e, deixamos claro aqui, que nosso olhar foi tocado pelo de Benjamin — também tem olhos nítidos num rosto sem boca, mas que fala, por meio dos poemas, que os escombros servem para alguma coisa.

Leiamos o poema “Ruína” (BARROS, 2000a, p. 31):

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha idéia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem deixado debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro.” (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: “digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína com a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo.” E o monge se calou descabelado.

O eu lírico narra a história de um monge descabelado cuja proposição inicial refere-se, aparentemente, à reabilitação do abandono e de sua contiguidade com as coisas arruinadas. De modo sagaz, o poeta, aprendiz dos ensinamentos de Horácio (2005, p. 56), emprega “[...] delicada cautela no encadeamento das palavras [para], graças a uma ligação inteligente, lograr aspecto novo” para uma expressão surrada (amor), criando-lhe espaços de resignificação. O que era abandono e ruína enche o AMOR de vida, tornando-o em lírio. Em tempo: o monge descabelado terá o semblante do *Angelus* de Benjamin.

A título de fecho (temporário) deste ensaio, e somente por agora, uma indagação de Walter Benjamin (1986, p. 107) nos intriga: “[...] o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar? Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?” Perguntamo-nos: somos os analfabetos de hoje, que não enxergamos que a vivência do estranhamento em curso no texto literário/poético é o condimento que nos salva do tédio, essa forma extrema de vivência cotidiana?

Referências

ARENDDT, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARROS, M. de. **Ensaaios fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000a.

_____. **Livro sobre nada**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000b.

BENJAMIN, W. O colecionador. In: _____. **Passagens**. Textos organizados por Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 237-246.

_____. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

HANSEN, J. A. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. **Floema**, Especial ano II, n. 2A, p. 111-131, out. 2006.

HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 53-68.

LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.

PEREIRA S. J. I. **Dicionário grego-português e português-grego**. 5. ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

SPINA, S. **Introdução à poética clássica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Ensino Superior).

“POETA PRECISA INVENTAR OUTRO MUNDO”

Yanna Karlla Cunha



O mundo inventado por Bernardo

Em *Memórias inventadas: terceira infância* (2008), Manoel de Barros aponta os andarilhos como uma das fontes de sua poesia, junto com as crianças e os pássaros. Para o poeta, os andarilhos têm linguagem de chão e, portanto, ao percorrer seus ermos, encontram-se com o ínfimo dos seres e das coisas.

O andarilho, em Barros, encontra-se figurado em vários personagens, os quais têm como principais características a errância, a liberdade e o desprendimento em relação às normas. Por meio dessas características, percebe-se uma criação poética despojada de temas grandiosos sob o ponto de vista de uma sociedade capitalista, o que, conseqüentemente, se reflete na escolha dos recursos estéticos.

Pesquisando a produção poética de Manoel de Barros, deparei-me com várias imagens e personagens relacionados ao arquétipo do andarilho, porém, para este estudo, focarei minha análise no nascimento do personagem Bernardo da Matta, por sua função e importância no universo poético do autor. A intenção é perceber a relação do sujeito poético Bernardo com o mundo ficcional no qual está inserido.

O andarilho Bernardo aparece (nasce) pela primeira vez no *Livro de pré-coisas*, publicado em 1985. A obra como um todo adquire um caráter mítico, de criação e, assim, por vezes o personagem assemelha-se com a imagem do homem primordial, com sua “adesão pura à natureza”.

É importante apresentar a proposta do livro porque é nele que se condensa o mundo no qual o personagem surge, dando coerência às suas ações e ao seu modo de estar e pensar o mundo.

Estruturalmente, o livro está dividido em quatro partes: “Ponto de Partida”, “Cenários”, “O personagem” e “Pequena história natural”. Percorrer os poemas que compõem essas partes é empreender uma viagem (excursão) ao interior do Pantanal brasileiro. Embarquei, pois, com o narrador nessa viagem e recorde-me de sentir, já na primeira leitura, a força imaginante agindo sobre os cenários inusitados que foram surgindo diante de meus olhos e que repercutiram em minha alma. Ali, cenários, personagens, seres, objetos estão em constante “deformação”.

O movimento que “deforma” os objetos é possível porque o poeta parte da imaginação como força motriz de seus versos. Nesse sentido, penso a imaginação na acepção utilizada por Bachelard, para o qual ela é:

[...] a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção é, sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. (BACHELARD, 1990, p. 1).

Do mesmo modo que Barros parte do processo imaginativo para criar seu mundo ficcional, o que me conduz nessa viagem ao interior do Pantanal é uma ação imaginante, por isso a imagem como resultado desse processo será sempre um devir. A forma como Barros organiza os pontos aos quais levará seus leitores também contribui para esse devir, pois sua expressão não é linear, como também os cenários não são apresentados estaticamente.

Os elementos naturais, o narrador e a personagem principal estão em constante movimento no tempo e no espaço. Bernardo, mais conhecido como Bernardão, é um personagem construído a partir de um tempo e de

um espaço singular. Caminha por “lugares desapercibidos” e não possui “apetrechos de idioma”, por isso vai nascendo de seus vazios.

O Pantanal imaginário: tempo, espaço e personagem

Mircea Eliade (1992) propõe a divisão do tempo em profano e sagrado no intuito de mostrar o quanto a nossa experiência do tempo revela diferenças na apreensão do mundo que nos rodeia. Para esse teórico das religiões, o tempo profano é homogêneo, contínuo, enquanto o tempo sagrado é heterogêneo, rompe com a duração dos atos profanos, cuja principal característica é a reatualização, no presente, de um acontecimento primordial.

Afirmar a diferença entre o tempo profano e o tempo sagrado é também afirmar duas visões de mundo que ora se contradizem ora se complementam. O mundo, por mais profano que seja, não deixa de experimentar a sacralidade de alguns rituais, lugares, objetos etc., mesmo que inconscientemente. Para Eliade:

[...] a intencionalidade decifrada na experiência do Espaço e do Tempo sagrados revela o desejo de reintegrar uma situação primordial: aquela em que os deuses e os Antepassados míticos estavam presentes, quer dizer, estavam em via de criar o Mundo, ou de organizá-lo ou de revelar aos homens os fundamentos da civilização. Essa “situação primordial” não é de ordem histórica, não é cronologicamente calculável; trata-se de uma anterioridade mítica, do Tempo da “origem”, do que se passou “no começo”, *in principium*. (ELIADE, 1992, p. 48).

O crítico e poeta Octavio Paz (1982, p. 74) retoma essa divisão do tempo ao afirmar que “em todas as sociedades existem dois calendários. Um rege a vida diária e as atividades profanas; outro, os períodos sagrados, os ritos, as festas”. No primeiro, temos a passagem do tempo a partir de porções quantitativas que se apresentam de modo sucessivo e

contínuo; no segundo, percebemos o rompimento da sucessão do tempo em prol da repetição de um instante.

O teórico mexicano retoma essa divisão para aproximar a poesia do tempo sagrado, pois ela, na grande maioria das vezes, rompe com o tempo histórico e instaura o instante. Para ele, poesia e religião são revelações, porém a primeira não prescinde da autoridade divina. A imagem literária “é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural” (PAZ, 1982, p. 166). Ou seja, sua revelação se dá do homem a si mesmo, enquanto que a revelação religiosa aponta para um mistério que é alheio a nós mesmos.

Ademais, no poema, as amarras entre passado/presente/futuro são desfeitas, pois, como bem observou Paz (1982, p. 80), “o poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro. Essa imitação é a criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos”. A poesia potencializa a ruptura com o fluir temporal profano do mesmo modo que o homem religioso o faz por meio de seus ritos.

É nessa aproximação da produção poética com o tempo sagrado que quero apresentar o mundo renovado de Barros. No entanto, o sagrado na poesia não está restrito ao fato religioso em si, mas sim ao sentido de superação do tempo histórico presente, que é, ao mesmo tempo, afirmação e transcendência.

A palavra poética, para Octavio Paz, liga o homem ao mundo, visto que, muitas vezes, existe uma distância entre essas duas instâncias, uma distância essencialmente temporal. Paz observa ainda que o homem “renuncia à sua humanidade seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição” (PAZ, 1982, p. 43).

O homem liga-se ao mundo no instante poético. Sobre o assunto, Bachelard (2010, p. 94) diz que “é para construir um instante complexo, para atar, nesse instante, simultaneidades numerosas, que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado”. Esse instante poético “nos

abre uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que envolve e contém o morrer, um ser isto que é também um ser aquilo” (PAZ, 1982, p. 188).

Podemos encontrar essa ideia no *Livro de pré-coisas* e também na personagem aqui discutida, pois, ao mesmo tempo que Bernardo é o homem primordial, o homem do passado, ele é também a possibilidade de um novo homem, ou seja, ao tornar presente esse homem que está na origem do tempo pantaneiro, Manoel de Barros abre a possibilidade de recriação de um novo homem no instante.

Ainda tratando da relação com o tempo, o teórico afirma que a duração é baseada numa filosofia da ação, enquanto o instante baseia-se numa filosofia do ato. A diferença é que a ação é “sempre um desenrolar contínuo que se situa entre a decisão e o objetivo”, ao passo que o ato “é antes de tudo uma decisão instantânea, e é essa decisão que encerra toda a carga de originalidade” (BACHELARD, 2010, p. 23-24). Nesse sentido, a errância de Bernardo é, antes de tudo, um ato, pois o afasta de uma ideia de tempo físico, computado em consonância com o relógio.

Vejamos melhor essa abordagem no poema que trata sobre o tempo original:

Era só água e sol de primeiro este recanto. Meninos cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. Tordo ensinava o brinquedo “primo com prima não faz mal: finca finca”. Não havia instrumento musical. Os Homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.

Logo se fez a piranha. Em seguida os domingos e os Feriados. Depois os cuiabanos e os beira-corgos. Por fim o cavalo e o anta batizado. Nem precisava dizer cresci e multipliquei. Pois já se faziam filhos e piadas com muita animosidade.

Conhecimentos vinham por infusão pelo fardo dos bugres pelos mascastes.

O homem havia sido posto ali nos inícios para campear e hortar. Porém só pensava em lombo de cavalo. De forma que só campeava e não hortava.

Daí que campear se fez de preferência por ser atividade livre e andeja. Enquanto que hortar prendia o ente no cabo da enxada. O que não era bom [...]. (BARROS, 2010, p. 210).

O tom desse fragmento faz alusão aos textos que relatam a criação de um Cosmos. Evoca o tempo de origem, no caso, o tempo de origem do espaço pantaneiro. A caracterização da lide de campear como livre e andeja transcende ao aspecto espacial e pode ser pensada também em relação ao tempo. Se, no início do livro, a narração se dava no presente, aos poucos, nos deparamos com poemas como esse, que remete a outros tempos. A narração não é linear temporalmente, mas é possível recriar o espaço a partir do tempo primeiro, com o poema “Nos primórdios”, até chegar aos “veios escatológicos”.

Em “Nos primórdios”, o tempo almejado é, então, anterior à nomeação das coisas e dos seres. Tempo em que a imagem e o símbolo são mais importantes que conceitos e denominações. Essa ideia está em Bachelard (2010, p. 25) quando ele diz que:

[...] ao quebrar a cadeia linear e contínua da duração dos fatos e instaurar um tempo de duração intensa, vertical, com aspectos circulares, a poesia provoca o jorro do instante, numa plenitude parecida com a união mística, lembrando nossa pré-consciência edênica.

Esse tempo anterior à nomeação das coisas é, em Manoel de Barros, o tempo da infância, que ao longo da prosa poética vai adquirindo conotações míticas. Mesmo que a infância não esteja diretamente tematizada no poema, é possível dizer que o olhar do narrador rememora esse tempo de outrora e quer presentificá-lo em seus versos para ali permanecer.

O par água/sol, como os primeiros elementos naturais na origem do tempo, mostra-se importante para entender a ambivalência entre chuva/seca presente nas terras pantaneiras. Pode ser lido tanto em sua materialidade quanto na relação simbólica que estabelece, que, neste caso, poderia ser pensado como a fluidez das águas e a intensidade do fogo (sol).

A periodicidade das chuvas marca uma visão cíclica do tempo, regido pela natureza e não pela vontade do homem.

Esse ar de retomada de um tempo passado também está presente no poema “A volta (voz interior)”, no qual Bernardo relembra alguns acontecimentos enquanto percorre seu trajeto:

O brejo era tudo bruto. Notícias duravam meses. Mosquito de servo era nuvem. Entrava pela busca do vivente. Se bagualeava com a lua. Gado comia na larga. Mansei muito animal chucro nesses inícios. Hoje não monto mais. Não presto mais para cavalo. (BARROS, 2010, p. 224).

Percebemos que a volta, que dá nome ao poema, é uma volta ao tempo passado, ao tempo onírico que se contrapõe ao tempo presente da expressão. Os verbos no pretérito imperfeito cumprem a função de intensificar a duração dos acontecimentos no passado lembrado, ou seja, o sujeito, ao trazer esse tempo para o texto, pretende permanecer nele.

A lembrança do tempo perdido também está presente no poema “De calças curtas”. A personagem elenca uma série de ações que fazia no tempo pueril, como:

[...] pôr freio em cachorro e montar de espora. Pealar por-/co no quintal. Correr na chuva de prancha. Pelotear passarinhos e soprar no cu dos semimortos a fim que ressuscitem. Fazer besouro nadar em querosene. Esfregar pimento no olho do irmãozinho. (BARROS, 2010, p. 226).

As ações transitam entre o plano concreto e o abstrato, pois não há separação entre o que se viveu no plano real e no plano imaginário.

Ao perceber os seres e as coisas descartadas pela sociedade, Manoel de Barros vai construindo um espaço na linguagem para acolhê-los. Para um sujeito poético como Bernardo, tece um espaço cosmogônico capaz de abrigá-lo. Segundo Bachelard (1988), pela cosmicidade de uma imagem, recebemos uma experiência de mundo, mas essa recepção

não exclui a experiência do sujeito que lê. Essa confluência permite que o leitor encontre o ser sonhante na imagem literária e, neste caminho, reconstrua-se como sujeito.

Se a cosmologia mostra-se como uma maneira de explicar e compreender a origem do mundo e de como ele se mantém, no *Livro de pré-coisas*, o tom cosmogônico visa contextualizar o espaço de origem de Bernardo/pantaneiro. No entanto, por se tratar de uma obra ficcional, é pelo viés da imaginação que analiso tal espaço.

Para Bachelard (1988), no devaneio do poeta “o mundo é imaginado, diretamente imaginado”. O sonhador, “em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo”. A entrega à imagem faz com que o devaneante imagine o mundo em sua grandeza, visto que a imagem passa a representar uma visão de mundo e, assim, o devaneio cósmico “nos faz habitar um mundo; dá ao sonhador a impressão de *em casa* num universo imaginado” (BACHELARD, 1988, p. 170).

A sensação de imaginar o mundo nos traz conforto, contribui para o repouso e para a tranquilidade do ser na medida em que nos dá a impressão de unidade. Cabe destacar que essa unidade é um constructo e, portanto, é sempre provisória. Imaginamos um cosmos no qual queremos repousar, ou seja, é o cosmos da palavra, que existe pela linguagem e pela capacidade imaginativa.

Poesia é, nesse sentido, criação de um mundo e, junto a ele, “para cada mundo inventado, o poeta faz nascer um sujeito que inventa. Delega seu poder de inventar ao ser inventado” (BACHELARD, 1988, p. 196). É, portanto, a consciência da imaginação que Bachelard quer destacar; uma consciência que não elimina o poder de maravilhamento diante da imagem.

Manoel de Barros é um sonhador das palavras, nos encanta com seus devaneios poéticos e com a imensidão atribuída às pequenas coisas do cotidiano. Adverte seu leitor, logo no início, acerca do material poético da obra *Livro de pré-coisas*:

Este não é um livro sobre o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.)

Essas pré-coisas de poesia. (BARROS, 2010, p. 197).

Essa advertência, junto com o acréscimo da palavra poética no subtítulo “roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, deixa claro que o Pantanal que aparece no texto é um Pantanal imaginário, ou seja, é uma “anunciação”, construído a partir dos “festejos de linguagem”, “nódos de imagens”. Além do sentido de anunciar, tornar conhecido, anunciação também corresponde ao significado de “notícia, levada pelo anjo Gabriel à Virgem Maria, de que ela seria a mãe do Filho de Deus”. Após perceber esse sentido, volta-se novamente ao título “Anúncio” para reforçar seu sentido de “sinal que indica acontecimento futuro” e sua relação com o sagrado (HOUAISS, 2009, p. 151).

Barros coloca, então, seus leitores diante de uma viagem imaginária, na qual a palavra assume uma condição profética, inusitada. O movimento dessa viagem é para tirar-nos do senso comum, romper as limitações da realidade e nos transportar para o mundo construído na imaginação, pois “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova” (BACHELARD, 1997, p. 2).

A justificativa para a dissonância entre o mundo criado e o mundo vivido é mencionada pelo próprio poeta em entrevista ao escritor José Castello, quando afirma que:

Não gosto de descrever lugares, bichos, coisas da natureza. Gosto de inventar. Quem descreve não é dono do assunto; quem inventa é. Não tenho compromisso com as verdades consagradas. O que desejo é me constar por meio de um trabalho estético. (CASTELLO, [1996?]).

Essa ideia vai ao encontro do verso escolhido para nomear este estudo: “Poeta precisa inventar outro mundo”. É, então, a partir desse olhar inventivo que buscarei as pré-coisas em Manoel de Barros com o intuito de entender o espaço no qual se dá o nascimento de Bernardo.

Mas que Pantanal é esse que surge em *Livro de pré-coisas*? Com a palavra, o próprio narrador mostra este espaço:

Corumbá estava amanhecendo.
 Nenhum galo se arriscava ainda.
 Ia o silêncio pelas ruas carregando um bêbado.
 Os ventos se escoravam nas andorinhas.
 Aqui é o Portão de Entrada para o Pantanal.
 Estamos por cima de uma pedra branca enorme que
 O rio Paraguai, lá embaixo, borda e lambe.
 Já posso ver na semiescuridão os canoeiros que voltam da pescaria.
 Descendo a Ladeira Cunha e Cruz embico no Porto.
 Aqui é a cidade velha.
 O tempo e as águas esculpem escombros nos sobrados anciãos.
 Desenham formas de larvas sobre as paredes podres (são trabalhos
 que se fazem com rupturas — como um poema).
 Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos
 desabrem nas pedras.
 As ruínas dão árvores!
 Nossos sobrados enfrutam.
 Aqui nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio
 dos pássaros.
 Agora o rio Paraguai está banhado de sol.
 [...] Os homens deste lugar são uma continuação das
 Águas. (BARROS, 2010, p. 197-198).

O Pantanal suscitado da leitura do *Livro de pré-coisas* é um mundo (re)criado pela imaginação, e sua percepção funciona como um meio de acesso ao tempo primordial. Essa ideia vai ao encontro de um dos pensamentos de Octavio Paz, para o qual “a palavra poética é revelação de nossa condição original, porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro” (PAZ, 1982, p. 217).

O narrador de Barros inicia falando no passado e aos poucos perde essa marcação temporal, dando mais importância aos elementos presentes em sua terra natal, como os canoieiros, as águas, o mundo vegetal e o próprio pantaneiro numa atmosfera metafórica. No Pantanal do poeta, as “ruínas dão árvores”, os “sobrados dão frutos” e “as águas estão esticadas de rãs até os joelhos” (BARROS, 2010, p. 198).

Diante do portão de entrada para o Pantanal imaginário de Manoel de Barros, o narrador inicia uma sequência de lembranças que aquele lugar provoca em seu ser. Na cidade velha, na “origem dos tempos” dos pantaneiros, as “ruínas dão árvores”, “nossos sobrados enfrutam”, “nenhuma espécie de árvore se nega ao gorjeio dos pássaros” (BARROS, 2010, p. 198). A descrição do espaço é a partir do olhar de quem sonha, de um olhar que penetra e contempla o objeto imaginado antes de o descrever e que busca, no espaço, a lembrança do tempo passado.

No Pantanal, dizia-se que “as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não movimento” (BARROS, 2010, p. 208). Cabe à imaginação colocar as imagens em movimento. Assim, a cada nova leitura dos versos de Manoel de Barros, chama a atenção um novo elemento, que promove o devir constante das imagens. Em *Livro de pré-coisas*, as transformações se dão, em grande parte, pelo movimento das águas. Na parte intitulada “Cenários”, encontra-se forte a influência das águas no espaço pantaneiro e no modo de vida de Bernardo, que será comentado mais adiante.

Uma das imagens significativas da importância das águas no espaço é a de um rio sem limites:

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari. Cheio de furos pelos lados, torneiral — ele derrama e destramela à-toa.
Só com uma tromba d’água se engravida. E empacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bocas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitos. E destampa adoidado...
Cavalo que desembesta. Se empolga. Escouceia árdego de sol e cio. Esfrega o rosto na escória. E invade, em estendal imprevisível, as terras do Pantanal.

Depois se espria amoroso, libidinoso animal de água, abraçando e cheirando a terra fêmea.

Agora madura nos campos sossegado. Está sesteando debaixo das árvores. Se entorna preguiçosamente e inventa novas margens. Por várzeas e boqueirões passeia manheiro. Erra pelos cerrados. Prefere os deslimes do vago, o campinal dos lobinhos. [...]

Tão necessário, pelo que tem de fecundante e renovador, esse rio Taquari, desbocado e malcomportado, é temido também pelos seus ribeirinhos.

Pois, se livra das pragas nossos campos, também leva parte de nossos rebanhos. [...]. (BARROS, 2010, p. 202).

O rio descrito é representado como um “animal de água”. Toda irracionalidade do animal, principalmente a do cavalo, torna-se metáfora das águas de “Um rio desbocado”. Ao ser personificado, o rio adquire ações próprias, como, por exemplo, “carregar barrancos” e criar “bocas enormes”. O rio Taquari está em constante transformação, ora beneficiando o homem, ora o provocando medo. Ao mesmo tempo que a água promove uma violência ao ambiente, ela também é extremamente necessária para renovação da natureza.²³

Por ser ambivalente a relação homem/natureza, o homem não se posiciona como dominador porque reconhece o poder da natureza, mais do que isso, percebe em seu cotidiano a força do elemento natural. Assim, a comunhão entre homem e natureza no espaço criado pelo poeta não se dá no sentido romântico, idealizado, no qual tudo está em perfeita harmonia. A natureza, em Manoel de Barros, mostra-se em constante desordem, provocando por vezes até um sentimento de violência, por isso a comunhão do homem com o mundo natural pode ser traduzida pela aceitação e pela adaptação constantes em tal desordem.

Percebe-se, nesse poema, a manifestação do sagrado por meio do simbolismo da chuva, daquilo que é natural. Diante de tantos estragos e benefícios das chuvas de Manoel de Barros, o homem percebe a presença do sagrado na linguagem da natureza.

23 A ideia da água, no sentido de regeneração, retoma o arquétipo do dilúvio.

Quanto a isso, Mircea Eliade diz ainda que:

[...] a experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente, acessível apenas a uma minoria das sociedades modernas, sobretudo aos homens de ciência. Para o resto das pessoas, a Natureza apresenta ainda um “encanto”, um “mistério”, uma “majestade”, onde se podem decifrar os traços dos antigos valores religiosos. Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos “encantos” da Natureza. Não se trata unicamente dos valores estéticos, desportivos ou higiênicos concedidos à Natureza, mas também de um sentimento confuso e difícil de definir, no qual ainda se reconhece a recordação de uma experiência religiosa degradada. (ELIADE, 1992, p. 75).

Manoel de Barros vive e escreve em um mundo industrializado, capitalista e dessacralizado. Sua crítica à ciência como entidade que tenta expurgar o mistério é constante, portanto sua produção poética mostra diversas facetas do sagrado que se manifesta nessa sociedade, sendo a linguagem da natureza a mais emblemática em sua obra. Nessa perspectiva, a relação com a natureza deixa de ser apenas uma ideia e passa a ser uma experiência que religa o homem ao sagrado.

A água, no poema “Um rio desbocado”, está em uma relação intensa com a terra, adquirindo um tom erótico. Para Bachelard,

[...] certas formas poéticas se nutrem de uma dupla matéria; que um duplo materialismo trabalha frequentemente a imaginação material. Em certos devaneios, parece que todo o elemento busca um casamento, aventuras que o apaziguem ou excitem. Em outros devaneios, a água imaginária nos aparecerá como elementos das transações, como esquemas fundamentais das misturas. (BACHELARD, 1997, p. 14).

O casamento entre a água e a terra é imprescindível para o renascimento nesse poema. A chuva representa a união entre o terrestre e o divino e sua função é fecundar a terra. A água é vista pelo sujeito poético como uma imensidão, com seu poder tanto de provocar a morte quanto de dar a vida.

Há, no primeiro plano, o *deslimite* das águas, derramando-se pelos lados. Logo após, estoura, arromba e provoca estragos na paisagem. A violência, a virilidade das águas é pensada a partir de sua animalização por meio da figura de um cavalo: “Cavalo que desembesta. Se empolga. Escoucêia árdego de sol e cio”. O primeiro ato é de violência, mas depois “se espraia amoroso, libidinoso animal de água, abraçando e cheirando a terra fêmea”. As águas agora “descansam”, “sesteiam debaixo das árvores” (BARROS, 2010, p. 201). O mundo volta ao normal depois do impacto das chuvas, os meninos pescam nas varandas de casa até que o rio volte para sua “caixa”.

Na passagem pelas terras pantaneiras, a água “emprenhou” o solo, “alegrou a fauna”, deixou um pouco de peixes, “deu forças para raízes”, etc. “Faz isso todos os anos como se fosse uma obrigação” (BARROS, 2010, p. 201). A chuva é um elemento que cumpre seu movimento cíclico, esperada, todos os anos, pelos bichos, pelos vegetais e pelos homens.

A imagem do Pantanal nos versos de Barros é sempre renovada, visto que:

No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites.

Nos pátios amanhecidos de chuva, sobre excrementos meios derretidos, a surpresa dos cogumelos! Na beira dos ranchos, nos canteiros da horta, no meio das árvores do pomar, seus branquíssimos corpos sem raízes se multiplicam.

O mundo renovado, durante a noite, com as chuvas. Sai garoto pelo piquete com olho de descobrir. Choveu tanto que há ruas de água. Sem placas sem nome sem esquinas. (BARROS, 2010, p. 206).

Aqui, novamente, a simbologia da água é importante para pensarmos as imagens construídas. As significações simbólicas da água perpassam diferentes e remotas tradições, oferecendo uma diversidade de representações possíveis. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 15), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regeneração”.

Há uma mescla desses sentidos no mundo renovado pelas águas em Manoel de Barros: morte para alguns seres animais e vegetais, renascimento para outros, fonte de vida e de regeneração.

O olhar se volta, assim, para o nascimento da palavra e do mundo. A importância do olhar na contemplação da imagem poética também está presente quando o personagem Bernardo está regressando: “Beleza e glória das coisas é o olho que põe. / Bonito é o desnecessário. / É pelo olho que o homem floresce” (BARROS, 2010, p. 224). Dessa forma, as enchentes adquirem uma conotação lírica por meio do olhar do sujeito poético sobre a construção “ruas de água”. Os excrementos deixados pelas chuvas são postos de lado diante da beleza dos cogumelos. É para esse mundo renovado que nos encaminham os versos de Barros, e é também nesse mundo renovado que abordaremos o personagem Bernardo.

O personagem

Para Georges Balandier (1997, p. 142), “em todos os universos culturais, o imaginário coletivo deu forma e vida a personagens capazes de se transformar tanto em deuses ou heróis quanto em bufões, e de agir ao contrário das normas e dos códigos”. Bernardo da Matta é destacado, antes de qualquer coisa, como um sujeito cuja função é “transfazer” a natureza. A atribuição de natureza vegetal não está apenas nos pregos, como mostrado no anúncio do livro, ela encontra-se também naquele personagem emblemático, que está em processo de transfiguração em árvore.

Seu olhar capta o ínfimo, vai além das aparências, provoca novas lógicas de organização dos seres e da sua relação com o mundo, por isso diz que “tem sempre um olhar altivo de quem vê pedra nadando”. Além do mais, “anda na terra como quem desabrocha”. Bernardo é “ser que não conhece ter”, e seu grande luxo é ser ninguém. O desprendimento de Bernardo dos conceitos e objetos do mundo capitalista proporciona um modo diferente de estar no mundo.

Caracterizado como andarilho, a errância de Bernardo, como já mencionado, não é pelo mundo físico, mas sim pelo interior. Seu movimento é no sentido de regressar ao mundo natural e “encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno” (BACHELARD, 1997, p. 1), ou seja, aprofundar-se no interior do ser é também uma maneira de transcender suas limitações. Por isso, as imagens da intimidade que envolve a personagem serão sempre abordadas numa dialética entre o oculto e o transcendente.

O poeta, na busca por conhecer o interior do objeto imaginado (Pantanal), depara-se consigo mesmo, pois,

[...] ao sonhar a profundidade, sonhamos a nossa profundidade. Ao sonhar com a virtude secreta das substâncias, sonhamos com nosso ser secreto. Mas os maiores segredos de nosso ser estão escondidos de nós mesmos, estão no segredo de nossas profundidades. (BACHELARD, 2003, p. 39).

Assim, ao refletir sobre a profundidade do espaço pantaneiro, Bernardo também vai sendo desvelado por Barros ao mesmo tempo que se reconstrói como sujeito.

O encontro com esse personagem no *Livro de pré-coisas* propicia o abandono da tentação de buscar informações da vida do poeta para reconhecer os espaços ali descritos. A dimensão desse personagem já não poderia ser reduzida ao mundo físico do poeta, pois isso seria negar a repercussão que as imagens ali presentes podem causar na alma de um leitor que nunca esteve, geograficamente, no Pantanal. Tal espaço vai deixando, aos poucos, de ser um espaço de uma sociedade e vai ganhando contorno cósmico.

No entanto, o conhecimento do imaginário construído sobre esse lugar proporciona um aprofundamento da imagem do andarilho e da sua relação com a natureza. Tal afirmação pode parecer contraditória num primeiro momento, mas não é, na medida em que “o poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas

o poema não teria sentido, nem sequer existência, sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta” (PAZ, 1982, p. 69).

Ao afastar-nos das amarras da percepção, da racionalidade e da necessidade de provar os fatos, torna-se possível um mundo sonhado por meio da imaginação: abrimo-nos para esse mundo imaginado ao deparar-nos com a obra de Manoel de Barros, um mundo sonhado em sua intimidade que nos proporciona novas possibilidades de olhar e estar no mundo.

Bernardo é um dos personagens que vivencia a “desordem” do espaço pantaneiro. Sua existência poética intensifica o choque com o mundo empírico, fazendo surgir uma nova ordem e, com isso, percebe-se a ordem e a desordem como indissociáveis.

O nascimento de Bernardo remete aos mitos de origem:

1. NO PRESENTE

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era.

Veio de longe com sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com velas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento. Agora faz rastro neste terreiro. Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim, algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramenta. De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus caco de vidro, seus espelinhos — nascem pregos primaveris!

Não se sabe se as vestes apodrecem no corpo senão quando elas apodrecem.

É muito apoderado de chão esse Bernardo. Seu instinto seu faro animal vão na frente. No centro do escuro se espraiam.

Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase inaudível.

É que tem uma caverna de pássaros dentro de sua garganta escura e abortada.

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a botação de um ovo de jacarona. Sonda com olho gordo de hulha quando o sáurio amolece a oveira. Escuta o ente germinar ali ainda implume dentro do ventre. [...]

Bernardo está pronto a poema. Passa um rio gorjeado por perto. Com as mãos aplaina as águas. Deus abrange ele. (BARROS, 2010, p. 243-244).

A narração se dá no presente, como o próprio título mostra, mas evoca, na imaginação, um tempo passado ao usar o advérbio “longe” no sentido temporal. O nascimento carrega os primórdios dos tempos de seus antepassados. O uso do advérbio de tempo “quando” retoma as narrativas de origem e coloca Bernardo em contato com esse tempo primeiro.

Para Octavio Paz (1982, p. 124), “o poema é a via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência”. Bernardo, personagem principal, é um dos elementos importantes para entender esse acesso ao tempo puro, pois seus atributos e valores estão muito vinculados a um mundo que ainda mantém um vínculo direto com a natureza. Sem relógio, não participa do tempo linear, fragmentado e profano dos centros urbanos.

Paralelamente à sua caracterização, emerge um Universo adormecido. Bernardo “veio de longe com sua pré-história”. Acrescenta o narrador que “resíduos de um Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento. Agora faz rastro neste terreiro” (BARROS, 2010, p. 211). O prefixo “pré”, em pré-história, vai ao encontro do sentido do termo *pré-coisas* e cumpre a função de mencionar um tempo primordial no qual os seres e as coisas ainda eram inominados. É, portanto, no resíduo desse tempo, no qual a atividade econômica era o garimpo, que se dá o nascimento de Bernardo. O espaço demarcado é o mesmo do nascimento do poeta, corroborando o postulado de Bachelard (1997), que afirma que é em nossa terra natal que materializamos nossos devaneios.

Desse espaço, Bernardo valoriza o ínfimo e, por isso, é construído sob o signo da preposição “dentro”. Seu olhar, seus ouvidos, seu tato e seu paladar voltam-se para o interior das coisas, para aquilo que está oculto ou que a vida industrializada desvalorizou como objeto de beleza. A visão da profundidade não raro causa uma sensação de contradição entre exterior e interior, provocando imagens de tensão. Entretanto, essa tensão reforça ainda mais o caráter profundo das imagens literárias ao propiciar a relação entre a intimidade e o exterior.

Imagens

Bachelard (2003), em *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*, explorou os devaneios da vontade diante da matéria relacionada à terra, dando ênfase às imagens da profundidade, com destaque para o processo de introversão. A justificativa deste estudo encontra-se, pois, no fato de que, para o teórico francês, “ocultamo-nos sob superfícies, sob aparências, sob máscaras, mas não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos. E a profundidade é, em nós, no dizer de Jean Wahl, uma transcendência” (BACHELARD, 2003, p. 197).

No entanto, para viver as imagens da intimidade em sua complexidade e profundidade, é necessário um olhar dialético. Em uma perspectiva dialética deparamos com a possibilidade de promover uma inversão das coisas para perceber a “imensidão íntima das pequenas coisas” (BACHELARD, 2003, p. 12). Nesse processo, o interior do pequeno objeto torna-se infinitamente grande, assumindo um aspecto cósmico. Um exemplo dessa dimensão cósmica pode ser vista na imagem:

Por vezes, nas proximidades dos brejos ressecos, se encontram arraiais enterradas. Quando as águas encurtam nos brejos, a arraia escolhe uma terra propícia, pousa sobre ela como um disco, abre com as suas asas uma cama, faz úbere por baixo e se enterra. Ali vai passar o período da seca. Parece uma roda de carreta adernada.

Com pouco, por baixo de suas abas, lateja um agroval de vermes, cascudos, girinos e tantas espécies de insetos e parasitas, que procuram o sítio como um ventre. [...] Faz-se debaixo da arraia a miniatura de um brejo. (BARROS, 2010, p. 202).

As asas, que comumente são vistas como algo que potencializa o voo, nesse poema estendem-se no chão e lhe servem de cama. À terra é atribuído um caráter fecundante, símbolo muito recorrente na obra, tomando, além do sentido de refúgio, também o de proteção e abrigo. Está presente, no poema, a reelaboração do arquétipo do retorno à terra-mãe.

O movimento do animal está em relação com o movimento das águas, que faz com que seu habitat mude de lugar, mas sua função não: abrigar-se na terra ao mesmo tempo que serve de abrigo a outros insetos.

Ao contemplar a vida latente no agroval, a miniatura do brejo, nos aprofundamos na reflexão sobre a luta pela vida. Esse devaneio diante da imagem funciona como o testemunho de uma “alma que descobre o seu mundo, o mundo onde gostaria de viver, onde ela é digna de viver” (BACHELARD, 2003, p. 198).

O caráter dialético da imaginação possibilita também perceber o interior de maneira contrária ao exterior, pois “as imagens que são forças psíquicas primárias são mais fortes que as ideias, mais fortes que as experiências reais” (BACHELARD, 2003, p. 17). Pode-se dizer, então, que a imaginação muda a dimensão dos objetos e sua relação com a realidade. No caso dessa imagem da arraia, na sua mais íntima relação com a terra, Manoel de Barros destaca o mutualismo entre os seres, característica ausente na realidade industrializada do mundo.

Por isso, o serviço primordial de Bernardo é o de “transfazer” a natureza, o mesmo que acontece com a poesia ao descartar a lógica do olhar racional sobre o mundo. Bernardo é comparado ao andarilho, o qual:

[...] é um antipiqueteiro por vocação. Ninguém o embuçala. Não tem nome nem relógio. Vagabundear é virtude atuante para ele. Nem é um idiota programado, como nós. O próprio esmo é que o erra. Chega em geral no escuro. Não salva os moradores do lugar. Menos por deseducado. Senão que por alheamento e fastio. (BARROS, 2010, p. 214).

As expressões “antipiqueteiro” e “ninguém o embuçala” mostram o caráter de liberdade presente nos andarilhos. O conceito dicionarizado e socialmente difundido de andarilho é “aquele que anda muito, percorre muitas terras ou anda de forma erradia”²⁴. Por sua vez, Bernardo

24 Essa definição foi retirada do dicionário Houaiss (2009, p. 129).

adianta: "Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo" (BARROS, 2010, p. 214).

Aqui, novamente o espaço ganha uma força arquetípica de retorno ao ventre. O sujeito retorna ao local de onde veio. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 650), a simbologia do oco é uma "simbólica oposta à da montanha e ligada à da caverna, cujo caráter de profundidade, de vazio ou de virtualidades acentua". Para os autores, "significa o passivo ou o negativo, a outra face, ou verso, do ser e da vida: receptáculo virtual, mas vazio, da existência". Esse sentido liga-se ao anterior, o de andarilho não ter nome.

Reforço, nesse sentido, que perceber o espaço de nascimento de Bernardo, andarilho/pantaneiro, contribui para "estudar" sua relação com as árvores, com as chuvas, com as pedras, etc. A fisiologia construída desse personagem/andarilho/Bernardo é perceptível na sua caracterização, no serviço atribuído a ele, nas lides de campear e na sua relação com os seres e as coisas do espaço imaginado: "Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase, e suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta." (BARROS, 2010, p. 209).

Bernardo é comparado, na maioria das vezes, com a inocência de uma criança: "a adesão à natureza e a inocência nasceram com ele". Mais adiante, lê-se: "Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo" (BARROS, 2010, p. 215). A pureza e outras características relacionadas a Bernardo fazem com que ele esteja "pronto para poema".

Do seu trabalho também emerge um caráter psicológico. Seus afazeres são explicados por ele mesmo: "O que eu faço é servicinho à toa. Sem nome nem dente" (BARROS, 2010, p. 212). Dá mais importância para coisas insignificantes: "No meu serviço eu cuido de tudo quanto é desnecessário nesta fazenda" (BARROS, 2010, p. 212). Sua ação primeira é

vagabundear, abandonando-se ao esmo. Não tem uma vida programada a partir da sociedade de consumo.

No “vagabundear” de Bernardo, percebe-se o desdobrar-se de um espaço mágico, que se renova a cada movimento da natureza, sendo que o homem acompanha esse movimento: “Certo é que o pantaneiro vence o seu ser isolado, e o seu pequeno mundo de conhecimentos, e seu pouco vocabulário, recorrendo às imagens e brincadeiras” (BARROS, 2010, p. 213). Ou seja, nos devaneios poéticos que emergem da leitura das páginas de Barros, o ser do homem e o ser do mundo entram em confluência, produzindo novas imagens. Bernardo, nesse sentido, valoriza o espaço natural, revelando a poesia que existe em cada objeto e em cada ser.

As águas, destacadas na relação com o espaço, também influem no modo de vida dos andarilhos: “Prospera pouco no Pantanal o andarilho. Seis meses, durante a seca, anda. Remói caminhos e descaminhos. Abastece de perna as distâncias. E, quando as estradas somem, cobertas por águas, arrancha” (BARROS, 2010, p. 214). No período de cheia, Bernardo arrancha e trabalha pela boia. É visto como um sujeito indefinido. Quando chega à fazenda, diz: “Venho do oco do mundo. Vou para o oco do mundo” (BARROS, 2010, p. 214).

O andarilho é visto como aquele que não cria raízes, pois sua principal característica é a falta de rumo definido. A concepção de desenraizamento também está presente em outras imagens, como, por exemplo, a do cágado: “Está aí esse indivíduo cágado. Sem poder criar raízes sobre nada. Seu corpo não conhece o espojar-se na/terra e nem o frescor das águas. Toma banho de casca e tudo”. Assim como Bernardo, o cágado é “Cheio de vestígios do começo do mundo, por isso nos parece inacabado” (BARROS, 2010, p. 216).

Ao perceber o real cada vez mais incerto, “o homem se vê em parte deslocado em um mundo onde a ordem, a unidade e o sentido lhe parecem obscurecidos” (BALANDIER, 1997, p. 179), o que ocasiona uma crise de identidade e, ao mesmo tempo, sua busca constante. A resposta a essa busca, porém, será sempre parcial e temporária, tornando o homem contem-

porâneo “um ser histórico mal identificado, sem definição mítica, metafísica, positiva e cultural de larga aceitação” (BALANDIER, 1997, p. 179).

Nessa perspectiva, para Balandier (1997, p. 36), “a ordem e a desordem são como as duas faces de uma moeda: indissociáveis. São dois aspectos ligados ao real, sendo que um, baseado no senso comum, parece ser o inverso do outro”. O pensamento lógico dá forma ao mundo, buscando sua unidade, seu equilíbrio e, portanto, a desordem aparece como um termo contrário. No entanto, os elementos descartáveis nessa organização entram em jogo, provocando uma desordem e, consequentemente, o nascimento de uma nova ordem. Esse movimento é infinito, daí a importância de reconhecê-lo, pois, se “nenhuma sociedade pode ser purgada de toda desordem; é preciso então saber lidar com ela em vez de tentar eliminá-la”.

Manoel de Barros mostra-se consciente dessa realidade múltipla ao criar um universo poético no qual o mundo e seus sujeitos estão sempre em transição. Por isso, na medida em que a desordem é acentuada no universo ficcional pantaneiro, o homem vai criando estratégias para lidar com ela.

“Não preciso do fim para chegar”

Manoel de Barros construiu Bernardo, desde a sua primeira aparição, como um personagem, termo que ele mesmo faz questão de demarcar em *Livro de pré-coisas*. Na obra, percebe-se uma espécie de crítica social configurada na imagem de Bernardo, pois seu modo de estar no mundo e olhar as coisas à sua volta subverte a lógica capitalista ao focalizar no Ser e não no Ter. Sua inocência, sua condição de “pré-coisa” é o que possibilita a criação de um novo mundo pela poesia: o Pantanal imaginário. O fato de ressaltar um espaço específico não reduz essa poesia à cor local, pois o foco está nas relações entre o sujeito e seu meio em qualquer âmbito.

Em entrevista à revista *Cult* (BARROS, 2012), o poeta afirma que: “Acho que os caminhos dos andarilhos ensinam a não chegar, a ir em

frente com o corpo até ser planta de novo, até ser pedra de novo, até ser água de novo. Isso prega a renovação". Em outras palavras, o sujeito é construído não apenas como um termo que complementa a natureza, mas em comunhão com ela. Bernardo é um sujeito que habita a linguagem e integra um universo ficcional do qual é possível depreender uma filosofia de mundo que incita repensar o modo como vivenciamos o tempo e os espaços à nossa volta e, mais amplamente, como nos relacionamos com o cosmos dentro de uma tradição ocidental.

O poeta brasileiro constrói uma nova cosmicidade, e Bernardo surge como um sujeito renovado interiormente. O mundo renovado por Barros contrapõe-se à filosofia racional, cartesiana, a qual separa sujeito e objeto e, mais ainda, exclui os processos imaginários da construção do conhecimento. Portanto, faz-se necessário afirmar que, mesmo vivendo em um mundo massificado, o homem não deixa de fazer experiências imaginárias.

Pode-se dizer, com isso, que os elementos narrativos, tais como o tempo, o espaço, o enredo, os personagens e o narrador, não funcionam como em uma narrativa tradicional, principalmente no que se refere ao espaço e ao enredo. O discurso é construído a partir de instantes poéticos percebidos e inventados pelo poeta, por isso são "nódoas de imagens" e uma "anúnciação".

Sua prosa poética revela, em *Livro de pré-coisas*, um espaço mágico, que se renova a cada movimento da natureza, e mostra que o homem acompanha tal movimento, apagando a noção de protagonista. Seus personagens surgem para valorizar o espaço natural, revelando o que existe de poético em cada objeto e nos seres, o que faz com que a natureza ultrapasse o simples pano de fundo da narrativa poética e se fixe como matéria poética.

Referências

BACHELARD, G. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BALANDIER, G. **A desordem**: elogio ao movimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BARROS, M. de. Tudo a dizer: entrevista. Entrevistador: Diogo Diegues. **Revista Cult**, ano 15, n. 175, 2012.

_____. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Memórias inventadas**: a terceira infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

CASTELLO, J. "Manoel de Barros busca o sentido da vida" [Entrevista]. **Jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, Caderno 2, [1996?]. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel09.html>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.



O ENCONTRO DAS MIUDEZAS

Adenize Franco

James Rios

Tiago Angelo



Dos caminhos rasteiros

Um poema de Manoel de Barros sintetiza parte de sua poética: “Miudezas”. No verso “Uma espécie de gosto por tais miudezas me paralisa”, o eu lírico conclama as pernas dos grilos, as pedras, os pequenos caracóis e as asas misgalhadinhas das borboletas como miudezas que têm o poder de o paralisarem. É da vertente no que é miúdo (tanto animal quanto vegetal), nos restos e resíduos (objetos inutilizados) e nos “homens desligados da produção (loucos, andarilhos, vagabundos, idiotas de estrada)” que podemos observar os elementos sobre os quais se configura a poética do autor sul-mato-grossense, “um conjunto residual que é a sobra da sociedade capitalista” (WALDMAN, 1996, p. 26).

Órfãos de sua presença desde outubro de 2014, não o somos, entretanto, de sua poesia, que permanece nas páginas de suas obras. Manoel de Barros atravessou o século XX e entrou no XXI como uma das referências da poesia brasileira. Num espaço nacional e geográfico de tantos poetas significativos, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes e tantos outros, é importante perceber o modo como a sua produtividade adentra os anos 2000.

Em *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21* (2006), de Manuel da Costa Pinto, o poeta aparece em meio a outros 69 escritores, numa compilação, desde seu prefácio, justificada pela ironia, uma

vez que a edição lançada em 2006, início do século XXI, já se propõe como uma antologia secular, ou seja, compreendendo um período de cem anos que mal começou. Contudo, a intenção do organizador não foi contemplar a história da literatura brasileira num espaço temporal, mas, sim, atender aos leitores que veem “na poesia um organismo vivo, em constante mutação, sujeito a avaliações no calor da hora, juízos provisórios e apostas” (PINTO, 2006, p. 9).

Portanto, dividindo a cena com poetas dos últimos movimentos de vanguarda (concretistas), poetas das diferentes vertentes do modernismo, tais como o tropicalismo, a poesia marginal e a Geração de 45, e poetas recentes, posteriores à redemocratização do país, Manoel de Barros é incluído na antologia como “um caso pouco comum de ‘regionalismo poético’” (PINTO, 2006, p. 9). Nessa definição, que se pretende didática, o crítico justifica o enquadramento pela temática da natureza presente na obra do poeta sul-mato-grossense. A utilização do “universo de plantas e bichos do Pantanal, de formas mínimas e seres elementares [...] para buscar uma linguagem entretanto sintonizada com alguns valores estéticos do modernismo” (PINTO, 2006, p. 74), parece ser o atributo de uma poética que, sabemos, é muito maior do que isso.

É sabido que o universo pantaneiro atravessa a produção poética de Manoel de Barros juntamente com as memórias da infância, do aprendizado da palavra, da miudeza rente ao chão e da metalinguagem conforme coloca Waldman (1996, p. 23):

Revificada na terra, a palavra poética deve acompanhar a realidade em estado de metamorfose, juntando-se a ela. Para habilitá-la ao percurso dessa aventura, o poeta mutila a sintaxe, faz os verbos deslizarem para substantivo e vice-versa, incorpora palavras de uso regional que se trituram e se misturam a outras de tradição clássica, modifica o regime dos verbos, pratica uma verdadeira alquimia que plasticiza a linguagem, fazendo-a soar estranhamente cristalina e humilde.

Ou seja, mais do que um “regionalismo poético”, poderíamos dizer que um “processo alquímico” engendra a poesia de Manoel de Barros, pois, à maneira do alquimista, o poeta consegue transformar ossos em ouro literário, consegue extrair de sapos, folhas e pedras a essência poética que o coloca distante dos enquadramentos que são tão caros aos historiadores de literatura. Nenhuma classificação daria conta da excepcionalidade da obra do poeta, uma vez que é distinta dos demais e de uma pretensa unidade do universo poético dos escritores brasileiros.

Evidentemente, devemos considerar que o texto de Manuel da Costa Pinto não tem a intenção de abordar exaustivamente e/ou teoricamente a poesia dos inscitos na obra. Ao contrário, seu texto e sua antologia propõem-se, como já mencionado, a atingir o leitor de poesia que, possivelmente, deter-se-á muito mais nos poemas selecionados do que na periodização ou classificação do poeta.

O que chama atenção, entretanto, na inclusão de Manoel de Barros no livro mencionado é a dificuldade de enquadramento de um poeta cuja trajetória perpassa a geração modernista de 1945, dialoga com as vanguardas europeias e reescreve a natureza num processo universalizante sem deixar que a experiência urbana e contemporânea sejam ignoradas nesse ínterim. Em outras palavras, ao lado dos irmãos Campos, Ferreira Gullar, Chacal, Roberto Piva, Waly Salomão e Eucanaã Ferraz — poetas que se tornaram representativos de vários períodos da poesia brasileira do século XX —, para citar alguns, Manoel de Barros antecede e, de certo modo, precede a todos. Para se ter uma ideia, sua primeira publicação, intitulada *Poesia concebida sem pecado*, é de 1937, e a mais recente — *Menino do mato* —, de 2010, estendendo-se entre elas a composição de aproximadamente vinte obras. Difícil, portanto, resumir tal produção poética por meio de simples adjetivos.

Ao trazermos essa questão à baila, buscamos aproximá-la de uma discussão que atravessa o ensino de literatura na educação básica e no

ensino médio. Especialmente neste último nível de ensino, um diagnóstico²⁵ realizado a partir das questões apresentadas no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) desde a sua reformulação em 2009 até 2013, que incide sobre as questões voltadas para as linguagens, os códigos e suas tecnologias, revela que 43% das questões voltadas para o conteúdo de literatura, elaboradas considerando as matrizes de referência em sua competência de área 5 e habilidades 15 a 17²⁶, pertencem ao gênero lírico. Das 47 questões sobre literatura no período avaliado, 20 são sobre poesia. Em específico, temos o seguinte quadro:

Quadro – Diagnóstico de provas do ENEM.

Ano da prova ENEM	% das questões de gênero lírico
2013	56%
2012	44%
2011	60%
2010	11%
2009	50%

Fonte: INEP, [entre 2009-2013].

Como é possível observar, a predominância percentual das questões incide sobre temas referentes ao universo poético. Também é fato, e várias pesquisas o revelam, que, de todos os gêneros literários, a poesia (o

25 Diagnóstico realizado pelas bolsistas do subprojeto PIBID – Letras Português, CAPES, da UENP, Caterina Varaschin Paulo e Camila Maldonado. O diagnóstico é uma fase da pesquisa sobre literatura e ENEM desenvolvida como parte do subprojeto que atende alunos do 3º ano do ensino médio dos colégios estaduais do município de Jacarezinho, PR.

26 A competência de área 5 prevê que o aluno seja capaz de “analisar, interpretar e aplicar recursos expressivos das linguagens, relacionando textos com seus contextos, mediante a natureza, função, organização, estrutura das manifestações, de acordo com as condições de produção e recepção” (BRASIL, 2013).

lírico) é o menos lido ou estudado em sala de aula. São muitos e diversos os problemas relacionados à aplicação e ao ensino da poesia na escola e, embora este não seja o foco substancial do presente capítulo, a pergunta que não quer calar quando atentamos para o quadro é: por que a poesia é o gênero literário mais solicitado em quatro das cinco provas aplicadas anualmente se não é lida, estudada e compreendida em sala de aula?

Não deveria, portanto, ser o contrário? Se é solicitado ou se esperamos que o aluno secundarista analise, interprete e aplique os “recursos expressivos das linguagens” como preconiza a competência referida, não deveríamos ter conteúdos programáticos que contemplassem um mínimo de estudo sobre o tema? O que vemos, entretanto, além de um conteúdo sustentado em bases positivistas de ensino da história da literatura, organizado de forma diacrônica, voltado para as provas dos vestibulares e para autores já canonizados, e de fragmentos dispersos de prosa mal compreendida, é um total desconhecimento das noções básicas de leitura e compreensão da poesia em sala de aula²⁷.

Isso acaba por se revelar na impossibilidade do aluno de, ao se deparar com as questões apresentadas na prova do ENEM, desenvolvê-las a contento num processo de interpretação que está diretamente vinculado às noções de acerto e erro determinadas segundo uma teoria específica de avaliação. Porém, devemos observar, evidentemente, que não deve ser prioridade o ensino de poesia voltado para uma avaliação que busca verificar a qualidade do ensino médio no Brasil nem somente permitir o acesso do secundarista ao ensino superior, mas possibilitar ao aluno uma formação como leitor tal que ele possa tornar-se aquele que Manuel da Costa Pinto almeja tocar na introdução de sua antologia dos poetas do século XXI.

27 Para a discussão, sugerimos consultar PINHEIRO, 2007, CEREJA, 2005 e COSSON, 2006.

No vértice da relação entre o leitor esperado pelo crítico e o aluno-leitor de ensino médio almejado pelo ENEM e suas matrizes de referência, está o poeta Manoel de Barros. Na prova de 2012, por exemplo, a propósito do poema “Cabeludinho”, da obra *Memórias inventadas: a infância* (2003), o questionamento ao aluno foi voltado para o uso da língua e seus “deslimites”, isto é, o enunciado já antecipava que o aluno precisava conhecer as características da poética do autor. Outra questão, na mesma prova, voltava-se para a compreensão do poema “Pote Cru”, extraído de *Retrato do artista enquanto coisa* (2013). Já em 2013, duas questões referentes ao poeta foram apresentadas aos alunos do ensino médio. Uma delas foi sobre o poema “O apanhador de desperdícios” (BARROS, 2013) e indagava sobre a expressividade da linguagem poética na busca por levar o aluno a estabelecer relações entre o texto literário, seu momento de produção e aspectos do contexto social, político e histórico, ou seja, a questão exigia que o leitor, no mínimo, conhecesse o poeta e um pouco de sua poesia. A outra questão, ainda a partir do mesmo poema, deteve-se no “papel da arte poética” de Manoel de Barros, exigindo do aluno não somente a compreensão do poema em relação ao projeto estético do poeta, como também o entendimento dos meandros da criação artística, relacionando esse processo ao conteúdo do poema.

Esse breve diagnóstico, que verifica a presença do poeta e de sua produção nas provas do ENEM, revela, não apenas por razões de aprovação e acesso a níveis mais elevados de ensino ou necessidade de investimento no processo de avaliação exigido, a importância que a educação no Brasil deveria conceder à literatura, de maneira geral, e à poesia, em específico, como formadores não só de leitores, mas de cidadãos tocados pela arte em suas mais variadas esferas: a histórica, a social, a política e, sobretudo, a humana.

Nesse sentido, partindo das verificações realizadas, em seu chão mais rasteiro — o ensino —, onde tudo parece brotar, refletiremos sobre a presença da poesia em sala de aula, em especial a poesia de Manoel de Barros apresentada em *O livro das ignoranças* (BARROS, 2013), e sobre a

relação passível de se estabelecer — ou o confronto que se pode propor — entre o dizer poético de Barros e as produções artísticas de Edmilson Donizetti do Nascimento, pintor e escultor autodidata do município de Jacarezinho, no norte do Paraná. O objetivo é fazer a leitura das produções do pintor paranaense, costurando-as no tecido poético de Manoel de Barros mesmo admitindo a afirmação do artista de que, até o momento da elaboração deste texto, não teve contato com a obra do poeta sul-mato-grossense. Ainda, na continuidade do artigo, procuraremos demonstrar como o processo de confronto entre obras e linguagens artísticas diferentes pode ser sugestivo e servir como possibilidade de ligação entre o conhecimento acadêmico da literatura, configurado nos livros de teoria e crítica especializada, e sua chegada à sala de aula, isto é, aos alunos da educação básica ou do ensino médio.

Da utilidade das coisas inúteis

Pode-se dizer que o ver do artista é sempre *longínquo*, a distância, e que este capta o todo invisível por meio de sua experiência sensível, que ele pensa, repensa, combina, transforma e executa. O pintor Edmilson Donizetti do Nascimento é artista dessa dimensão, de forte capacidade criativa e destacado por um perfil autodidata.

Nascido em fevereiro de 1959, Edmilson começou ainda muito jovem a sua experiência com a poesia das cores e das formas. Quando criança, a falta de recursos financeiros não foi obstáculo para a inspiração do menino. Paredes de galinheiro e estábulos foram suas primeiras telas e, na ausência de outros materiais, o barro serviu como tinta para a sua pintura. Por essa razão é que o artista ainda traz a doce lembrança de sua primeira caixa de lápis de cor, com a qual pôde rabiscar os traços iniciais de uma vida dedicada à arte.

A arte de Donizetti é alimentada com temas diversos, entre os quais se destaca a sua série de trabalhos compostos por objetos utilizados em

ateliê, tais como tubos de tintas, paletas, pincéis e outros, adaptados às situações mais diversas e em combinações com latas de sardinha e embalagens de isopor numa técnica que podemos chamar de colagem, tão representativa de outras vertentes da arte do século XX. Habitual também à obra do artista, mesmo as mais abstratas, é o registro de paisagens de Jacarezinho, cidade pela qual demonstra profundo afeto. Assim, para quem conhece a topografia e o urbanismo local, é fácil identificar em suas obras o Morro do Cruzeiro, a catedral, as casas e praças da cidade²⁸.

Os trabalhos do artista resultam num estilo muito peculiar e original, exprimindo sua vida interior, que vai do protesto claro e aberto até o mais velado e ocluso. Temas caros ao pensamento contemporâneo, como a natureza, o corpo e o imaginário, são também recorrentes na obra do artista, que já participou de diversos salões de artes plásticas pelo interior do Paraná e no estado de São Paulo, sendo premiado em diversos deles. Igualmente, é parte do currículo de Donizetti a realização de uma série de exposições individuais e coletivas em acervos no Brasil e nos Estados Unidos.

O compromisso social desse homem das artes talvez possa ser colocado como o grande mérito de sua vida. Oficineiro de trabalhos manuais com materiais recicláveis e artísticos, o artista percorreu diversas comunidades difundindo projetos como o Oficinas Permanentes, de Jacarezinho, que têm o intuito de, mais do que desenvolver as potencialidades artísticas, promover a formação social e cultural de crianças e jovens.

O modesto e atual ateliê do pintor leva o nome de um projeto antigo, do qual se orgulha Donizetti de ter participado: Fábrica de Mágica. Anteriormente formado por um grupo de artistas e intelectuais de Jacarezinho, o projeto teve início em 1990 e se prolongou por seis anos, partilhando crítica, arte e cultura com a sociedade local.

28 Vale lembrar que a produção de Donizetti se estende também, embora em menor número, a esculturas em madeira e pedra.

Donizetti é desses artistas que encontram arte ao caminhar pelas ruas e naquilo que, muitas vezes, parece inutilizável, como o lixo, os resíduos ou os restos.

No universo manuelês, por seu turno, “o que é bom para o lixo é bom para a poesia” assim como “as coisas jogadas fora têm grande importância” (BARROS, 2013, p. 137). O poeta, que condensa em sua obra uma forma inaugural que emerge de um princípio sem identidade, escreve como quem vê, pela primeira vez, com gotas de encantamento, apalpando a intimidade da palavra que, por seu fazer poético, experimenta o “delírio do verbo” em revelações singulares e inesperadas.

A poesia, “que é voz de fazer nascimentos” em Manoel de Barros (2013, p. 277), é também a substância com a qual Edmilson Donizetti do Nascimento executa sua obra. As correspondências, aproximações e similitudes entre as obras do poeta e as do artista plástico nos permitem estabelecer diálogos entre elas, de modo que ambas se iluminem reciprocamente a partir de elementos relacionais evidentes e/ou oclusos. Tal relação se dá também na expressão do profundo humanismo que inspira o autor sul-mato-grossense e o artista paranaense, permitindo a construção de obras que ensinam a “desacostumar as coisas” e a “transver” o mundo de acordo com a peculiar expressão do poeta.

Na história da literatura, observamos aproximações e afastamentos entre diversos elementos artísticos, que surgem, por exemplo, ora na música e em seus encontros com a poesia, ora na representação da pintura e em seus reflexos na imagem poética. Conforme Mário Praz (1992, p. 2), nesse parentesco existe “algo mais profundo do que a mera especulação”. E o crítico ainda arrisca dizer que, ao “sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo o fenômeno da inspiração artística” (PRAZ, 1992, p. 2). Ao sugerir uma aproximação com o todo artístico, demonstra-se a relevância que a união entre as artes assume no que diz respeito a essa “misteriosa relação”. A aproximação entre as artes busca, assim, estabelecer diálogos entre produções artísticas como forma de entrever fios comuns que as relacionam ou também

fazem diferir dentro de uma perspectiva temporal. Para Praz (1992), seu interesse converge para uma comparação entre duas manifestações diferentes que expressam temáticas semelhantes. No entanto, tais comparações não se baseiam em uma atribuição de valores; pretendem, antes, demonstrar como duas obras de arte distintas, com valores singulares e individuais, podem figurar como objeto de análise comparativa (PRAZ, 1992, p. 60).

Ao aplicar esse paralelo entre as artes, Mário Praz exemplifica com a inspiração partilhada entre a poesia de Wordsworth e a pintura de John Constable, artistas do século XIX, afirmando, assim, a ideia de que “aquilo que o pintor transmite numa imagem visual, o poeta comunica numa linguagem que alude vagamente às implicações do cenário natural” (PRAZ, 1992, p. 62). Dessa forma, subentende-se que o poema dá voz àquilo que o espectador sente diante das paisagens de Constable. Contudo, percebemos que há uma relação muito maior entre as artes, a qual ultrapassa o limite da temática igualitária e permite estabelecer não só semelhanças, mas também contraposições.

Valendo-se dos apontamentos realizados por Simônides de Cós (século VII ou VI a.C.) a partir de suas comparações entre artes e recolhidos por Plutarco, Praz (1992, p. 3) reafirma a máxima de que “a poesia é uma pintura falante e a pintura uma poesia muda”. Vários estudos têm partido dessa premissa para estabelecer o contato entre a literatura e as artes, pois tanto os poetas buscavam inspiração nas pinturas quanto os pintores na poesia. Atualmente, embora tal relação continue a se estabelecer, os estudos bakhtinianos sobre dialogismo, com Julia Kristeva e seu “mosaico de citações” e Oswald de Andrade e sua Antropofagia, reiteram a compreensão de mundo de forma muito mais dialógica.

É dessa perspectiva que observamos, na arquitetura poética de Manoel de Barros, a possibilidade de vislumbrar o modo como a criança escuta “a cor dos passarinhos”, decantando, então, a palavra, libertando o verbo das algemas do ser sempre o mesmo e ressuscitando as coisas de sua utilidade comum do dia a dia. Por sua vez, também Donizetti *desinventa*

objetos, compondo com eles uma poesia em forma de imagens plásticas e em relevo como se vê nas obras *Insetos azuis* (Figura 1), por meio da qual se percebem relações imediatas da poética pictural com, por exemplo, o texto II da primeira parte de *O livro das ignorâncias* (BARROS, 1998, p. 11), que diz:

II

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 [...].



Figura 1 – Obra *Inseto azul I*, de Edmilson Donizetti do Nascimento.
Composição: Ferro, válvula de botijão de gás e canos. Fotografia: Tiago Angelo (2012).

Na segunda parte de *O livro das ignoranças*, intitulada “Os deslimites da palavra”, temos também o seguinte poema:

1.4

Insetos cegam meu sol.
 Há um azul em abuso de beleza.
 Lagarto curimpã se agarrou no meu remo.
 Os bichos tremem na popa.
 Aqui até cobra eremisa, usa touca, urina na fralda.
 Na frente do perigo bugio bebe gemada.
 Periquitos conversam baixo.

.....
 Sou puxado por ventos e palavras.

(Palestrar formigas é lindeiro de insânia?) (BARROS, 1998, p. 39).

No íntimo das duas obras, portanto, transparecem a construção, a tessitura e as ressonâncias próprias — ainda que resguardada a singularidade de cada código. Num caso, a poesia se eleva à imagem por meio da palavra; no outro, a escultura, pela exploração de elementos tridimensionais, busca *desacostumar* as coisas. Na poesia, a palavra não “define”, mas antes liberta, busca independência diante dos conceitos. Na escultura, o resíduo, que era lixo, torna-se algo inusitado pelas mãos do artista, ganhando uma nova materialidade como objeto reconstruído.

Com um olhar mais próximo, nota-se como a poesia e a escultura subvertem as normas, propondo novas maneiras de experimentar o mundo. Além disso, o inseto que nasce da desmaterialização dos objetos é, numa instância que envolve o sentimento do artista, fragmento de memória que assume um estatuto outro, preservando vivo o corpo ausente da função de ser ferramenta útil, destinada exclusivamente ao trabalho da “artesanaria”.

Em contato com as obras *Insetos azuis*, o leitor acostumado aos textos de Manoel de Barros encontrará um conjunto de peças artísticas que aparenta ser uma transposição concreta de sua poesia para a linguagem das artes plásticas. À parte as incógnitas intenções do artista, que não podemos sondar, é possível perceber, por meio de um exame das imagens, o modo como ele “desinventa objetos”, fazendo com que, por exemplo, uma válvu-

la de gás de cozinha, uma furadeira e fios de cobre assumam a forma de um inseto, aproximando-se, assim, dialogicamente, da produção do poeta.

Ainda que sejam construídas por meio de linguagens diferentes, ambas as obras parecem evocar uma mesma temática. Além disso, o poema em escultura apresenta, por sua singularidade de estilo, o processo de desconstrução de um objeto comum. Por seu turno, o eu lírico de Manoel de Barros propõe, no poema citado, a desconstrução funcional do pente, utensílio que, em sua definição, é formado por uma quantidade significativa de dentes que se agrupam um ao lado do outro, presos a uma haste ou barra de plástico ou madeira, com a finalidade dar forma ou desembaraçar os cabelos. Segundo a desconstrução do eu poético, esse objeto deverá perder a sua função primária de pentear até se tornar, metaforicamente, uma begônia²⁹.

A análise comparada permite dizer, sob o prisma da (des) construção da palavra e dos objetos, que esses elementos foram destituídos de suas funções originais para, num processo de



Figura 2 – Obra Inseto azul II, de Edmilson Donizetti do Nascimento.

Composição: Ferro de escovão e de porta-papel embrulho antigos, coroa de bicicleta.

Fotografia: Tiago Angelo (2012).

29 Planta ornamental de folhagem de característica que, ocasionalmente, faz desabrochar flores exuberantes.

metamorfose, entrarem “em estado de árvore” ou, ainda, tornarem-se insetos da arte em seus deslimites.

A natureza e o ínfimo, como se observa, são os fios condutores das obras mencionadas. Por um processo dialógico e dialético, esses fios escrevem-se, reescrevem-se e inscrevem-se dentro de uma proposta que visa, em primeiro plano, resgatar a intrínseca relação do homem com a natureza, perdida em meio ao caos cotidiano. Embora as obras do poeta e do artista plástico se circunscrevam a espaços (suportes) com linguagens diferentes, pode-se afirmar que elas coabitam, em termos bakhtinianos, a mesma esfera, a da arte. Desse modo, mediante o processo do fazer artístico, Edmilson Donizetti executa, com precisão, no campo visual e tátil, aquilo que Manoel de Barros propõe em palavras.

Nos descaminhos do ensino de literatura

As discussões acerca do ensino de literatura, principalmente no Brasil, têm suscitado diversas considerações em âmbito acadêmico. Atualmente, uma gama de estudos voltados para essa linha de pesquisa tem visado, dentre outros importantes aspectos, à compreensão e/ou observância do texto literário enquanto objeto de ensino na escola.

Nesse viés, o professor e pesquisador Benedito Antunes, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), pontua que a escola, local onde, historicamente, é proporcionado o contato dos alunos com os livros, constitui um dos poucos espaços que possibilita o encontro das crianças/adolescentes com a literatura. Por isso, cabe a ela

[...] formar os leitores, mostrar-lhes a diferença entre a experiência estética proporcionada pela literatura e aquela própria de outras formas de arte, bem como a diferença entre a arte que, de alguma forma, enriquece a que apenas alimenta uma cadeia de consumo. (ANTUNES, 2013, p. 7).

Ao relegar à escola a responsabilidade de “formar leitores” que saibam diferenciar um objeto estético de um objeto de consumo, partimos do pressuposto de que a escola, enquanto instituição imprescindível para a formação intelectual de uma sociedade — representada, nesse caso, pela disciplina de língua portuguesa —, deve propiciar condições plenas para esse exercício, a começar pela abordagem do próprio texto literário. No entanto, não é esse o cenário que se vislumbra em muitas salas de aulas do Brasil. Conforme Boberg e Stopa (2012, p. 11), “a maneira corrente como a literatura é inserida nas aulas de língua portuguesa, na educação básica, concorre mais para afastar o aluno dos livros do que para servir de algum estímulo à leitura”.

A afirmação das autoras ilustra um quadro que deixa ver a real situação de muitas aulas de língua materna, mormente aquelas destinadas à literatura, as quais, por certo, são marcadas por desencontros dos docentes, seja com o texto literário, seja com as metodologias e com os documentos oficiais que norteiam o ensino de língua materna no Brasil, a saber, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), as Orientações Curriculares para o Ensino Médio (OCEM) e as Diretrizes Curriculares Estaduais, no caso deste estudo, as do Paraná (DCE-PR).

Corroborando o mencionado, na obra *Andar entre livros*, Tereza Colomer (2007) postula que muitas crianças, ao alcançarem a faixa etária dos 8 e 9 anos, revelam não possuir apreço pela leitura. Diante de tal constatação, pressupomos que as abordagens dos textos adotadas pelos professores de ensino básico estão longe de corresponder a um ensino que vise possibilitar um contato prazeroso do aluno com a literatura. Compreendemos que os desprazeres da leitura, imbuídos nos discursos de muitos alunos, surgem, na maioria das vezes, em decorrência da obrigatoriedade do ato ou como frutos de abordagens equivocadas, propostas pela escola, de textos literários não apropriados às capacidades leitoras ou que não atendem aos interesses dos alunos, o que, segundo Cadermatori (1994, p. 90), “pode significar um rompimento radical com o prazer da leitura”.

Não obstante, a professora e também pesquisadora Neide Luzia Rezende afirma que, em muitas instituições escolares, o texto literário é relegado a segundo plano em favor da historiografia literária, cuja abordagem é, via de regra, feita a partir do estudo do contexto histórico-literário no qual uma determinada obra está inserida. Assim, “a própria história é lida cada vez com mais frequência como se fosse literatura, como se o contexto fosse necessariamente texto” (REZENDE, 2013, p. 102).

A constatação de Rezende (2013) permite entrever uma realidade — principalmente no ensino médio — que abre margem para a constituição de um ensino permeado de fragmentos textuais recorrentemente apresentados no livro didático. A reiteração dessa prática, associada ao uso de pequenas referências autorais, permite concluir que o “que se pretende ensinar é algo sobre movimentos estéticos e estilos de época seguindo-se uma determinada linha do tempo” (REZENDE, 2013, p. 102). Nesse sentido, Ginzburg (2012) salienta que um dos fatores contribuintes para o ensino fragmentado é o processo seletivo de vestibular, cujos editais solicitam, não raro, uma leitura associada

[...] a um campo limitado de exercício do conhecimento: nome de autores associados a nomes de obras, períodos literários, características consagradas, de modo geral em perspectiva canônica e reproduzindo modelos de leituras estabelecidos há mais de três décadas pela historiografia literária. (GINZBURG, 2012).

Embora esse cenário adverso, marcado pelo uso instrumental da literatura como preparação para o vestibular, seja uma realidade das escolas brasileiras, há algum tempo os documentos que norteiam o ensino no país propõem algumas mudanças, perspectivas opostas às concepções tradicionais e pragmatistas. Nesse contexto, o trabalho interdisciplinar constitui um dos pontos de partida para o melhor desenvolvimento das aulas de língua portuguesa e literatura, pois, conforme prescrevem as Diretrizes Curriculares do Paraná (2008, p. 27), a interdisciplinaridade:

[...] é uma questão epistemológica e está na abordagem teórica e conceitual dada ao conteúdo em estudo, concretizando-se na articulação das disciplinas cujos conceitos, teorias e práticas enriquecem a compreensão desse conteúdo.

É esta conceituação que interessa, em certa medida, ao presente estudo. Ao levarmos a efeito a utilização da interdisciplinaridade nas práticas docentes como via de desenvolvimento de um trabalho de integração dos conteúdos de uma disciplina com outras áreas de conhecimento, compreendemos que não só iremos ao encontro das proposições do documento oficial, como também propiciaremos novas condições e possibilidades de aprendizagem ao aluno da educação básica.

Foi a partir dessa noção de interdisciplinaridade que alguns docentes em formação — dentre os quais nos incluímos — decidiram levar, primeiramente, para a sala de aula da graduação uma nova proposta de leitura literária, recorrendo a um processo dialógico entre *O livro das ignoranças* e as obras plásticas *Insetos azuis*. Assim, a proposta teve como finalidade apresentar aos colegas de formação o modo como a literatura e a arte visual, mesmo com linguagens diferentes, constituem dois ricos objetos de ensino que podem contribuir decisivamente para as aulas de literatura no ensino médio.

Não obstante, é preciso ressaltar que as Diretrizes Curriculares do Paraná, para direcionar o ensino de literatura, respaldam-se nas teorias do efeito e da estética da recepção, desenvolvidas na Alemanha entre as décadas de 1960 e 1970, por Jauss e Iser. De acordo com tais postulados teóricos, o leitor passa a ter um papel ativo e, por isso, os estudos se voltam para a compreensão da maneira como uma obra o afeta dentro de um determinado contexto, rompendo com métodos que antes enfatizavam apenas a noção de texto enquanto objeto restrito. Assim, as proposições de Jauss e Iser concebem a leitura como processo de “reconstrução” do texto, o qual só é possível por ação do leitor, situando a crítica num

embate entre a construção do autor (obra) e aquele que a lê (leitor). As DCE-PR compreendem que essas teorias:

[...] buscam formar um leitor capaz de sentir e de expressar o que sentiu, com condições de reconhecer, nas aulas de literatura, um envolvimento de subjetividades que se expressam pela tríade obra/autor/leitor, por meio de uma interação que está presente na prática da leitura. (PARANÁ, 2008, p. 58).

As considerações teóricas de Iser, ligadas à fenomenologia do ato individual da leitura, e as proposições de Jauss, cujos interesses se voltam para a hermenêutica das respostas do público a determinada obra, subsidiam o método recepcional adotado pelas Diretrizes. Ao sugerir-lo — frisemos —, pressupomos que as orientações do documento não tratam o método em tela como proposta única e/ou exclusiva. Ao contrário, elas concedem ao professor autonomia para a escolha de outras propostas didáticas que viabilizem a abordagem do texto literário em sala de aula.

É a partir dessa autonomia, condicionada pelas DCE (2008), que tomamos a liberdade de apresentar uma proposta de leitura poética que tenta se distanciar de certas metodologias engessadas por objetivos pragmáticos. Aqui, nossa finalidade residiu em aproximar os docentes em formação do texto literário, sem negligenciar o prazer da fruição estética, para que levassem essa experiência aos alunos da educação básica. Convém ressaltar, porém, que, embora não tivéssemos lançado mão de uma sequência metodológica específica para a abordagem do texto poético, não nos esquivamos da responsabilidade de conduzir uma aula de literatura coerente, cujo foco fosse o texto literário e, por conseguinte, as peças artísticas com as quais pretendemos fazê-lo dialogar.

No rés do chão: Manoel de Barros e Donizetti em sala de aula

Mais do que giz e quadro-negro, a apresentação da obra de Manoel de Barros aos alunos da educação básica exige do professor, a nosso ver, um olhar atento às miudezas e “inutilidades” da vida, pois o autor apresenta, conforme propusemos, por meio da criação de um universo particular, uma linguagem poética que se distancia do padrão estético convencional que habitualmente norteou a estilística da poesia brasileira.

Desse modo, podemos observar, no estilo do poeta, uma linguagem que se recria, que se reinventa a cada passo por meio de certas desarrumações da palavra. Isso se dá de tal forma que o leitor menos experiente sentirá a estranheza de se deparar com um processo poético constituído “ao rés do chão”. É nesse viés que alguns elementos da natureza, como lesmas, caramujos, formigas, pedras, folhas, jacarés, além de outros seres e objetos, que se tornam indiferentes para a ótica utilitarista do ser humano, acabam por definir um espaço sem limites para a criação de versos cujo valor só foi reconhecido pela crítica literária depois “que sopraram também no mundo acadêmico os ventos da ecologia e da contracultura” (BOSI, 2006, p. 488).

Compreendendo, pois, a singularidade da poesia de Manoel de Barros, bem como alguns dos elementos que a constituem, surgiram alguns questionamentos que precisaram ser respondidos antes de formularmos um plano de aula que atendesse plenamente aos nossos objetivos. Dentre os questionamentos, convém destacar os seguintes: como estimular os discentes a lerem uma obra que foge da lógica? Que recursos didáticos poderiam ser mobilizados para tornar a aula mais atrativa? Quais são os poetas que dialogam com o autor estudado? Há alguma referência artístico-literária local que pudesse contribuir com o enriquecimento do estudo?

Feitas as perguntas acima, compreendemos, primeiramente, que o estímulo ideal para a leitura dos poemas seria a recriação do espaço — ambiente natural — que permeia *O livro das ignorâncias*. Para tanto, levamos à sala de aula algumas folhas de eucalipto com o intuito de estabelecer, simbolicamente, um elo com a natureza — elemento que julgamos essencial na poesia de Barros. Reorganizamos o layout do espaço a fim de que todos pudessem sentir-se mais à vontade para a apreciação da obra e reinventamos os assentos com papéis verdes para que todos ficassem mais próximos do chão — espaço tão apreciado pelo poeta.

Mais do que preparar o espaço físico para o estímulo e a acomodação dos participantes, observamos a necessidade de levar algumas imagens da natureza que foram registradas no Seminário Menor Nossa Senhora da Assunção³⁰. Assim, dispusemos as fotos em um projeto multimídia de modo que fossem reproduzidas aleatoriamente e estabelecessem um diálogo com os textos lidos. Nesse mesmo sentido, construímos, à moda barreana, uma “caixinha de fazer poesia” com tubos de encanamento, mangueira e cones.

Dentro de uma proposta interdisciplinar, conforme mencionado, levamos para a aula as obras *Insetos azuis*, de Edmilson Donizetti, sob a perspectiva de que elas dialogam com os textos de Manoel de Barros, principalmente os que se encontram na primeira parte de *O livro das ignorâncias*. Do mesmo modo, propusemos aos participantes uma análise do texto II (da primeira parte), sugerindo que fizessem comparações com a obra de arte.

30 A proposta inicial da aula seria realizá-la no espaço físico do Seminário, que está situado na cidade de Jacarezinho, Paraná. O local proporciona um contato íntimo com a natureza devido à sua pequena reserva florestal. Contudo, por uma questão de logística e tempo, não foi possível lograr êxito nessa intenção.

Das utilidades do inútil ou sobre as ignoranças

No verso “Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh”, da primeira parte de *O livro das ignoranças* (BARROS, 1998, p. 6), temos não somente um enunciado lírico, mas também uma “aula” de arte. Referindo-se à beleza incontestada dos famosos *Girassóis* (1888) do pintor holandês — que ascende ali à categoria vegetal para se aproximar do etéreo —, Manoel de Barros sugere a relação que deve haver entre a sua poética e a visualidade imagética de que ela nunca se esquece.

Desse modo, compreende-se, no recorte, a escolha de *O livro das ignoranças* como motivação para o trabalho aqui relatado e o desenvolvimento das atividades apresentadas em sala de aula para os acadêmicos concluintes do curso de graduação que, talvez, em breve licenciados, ensinarão literatura em escolas. Da ignorância de não conhecer, do não saber, de ignorar, desconhecer a obra do poeta, ascendemos a um mundo de ignorância sábia referenciado por sua poesia, já que o desconhecido em Manoel de Barros é o ignorado ou, como já foi mencionado, os restos, os resíduos, o miúdo, o inseto e as andanças do andarilho. Se, em “Mundo grande”, de Carlos Drummond de Andrade (1940), o eu lírico descobre como “é triste ignorar certas coisas” numa sociedade em que o mundo é grande e os homens submersos, para Manoel de Barros, em sua poética, ir “no Morais ou no Viterbo” para consertar sua (minha, nossa?) “ignorância” não resolve, “mas só acrescenta”.

O não saber é, pois, o fio condutor de uma possível aprendizagem (ou desaprendizagem) que se deixa entrever nos poemas de Manoel de Barros. Quanto mais ignoramos o que é minúsculo, mais essa poesia nos traz à vista a necessidade de apre(e)ndê-lo ou reaprendê-lo, pois é preciso “olhar de azul” como “uma criança que você olha de ave”. Por isso procuramos, aqui, ampliar os olhares para além da poesia do escritor sul-mato-grossense visando ao diálogo com outras artes e ao enriquecimento do olhar de nossos alunos-professores e alunos-leitores.

Referências

- ANTUNES, B. **Pontos da vida**. São Paulo: Scortecci, 2013.
- BARROS, M. de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013.
- _____. **O livro das ignoranças**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. **Gramática Expositiva do chão: poesia quase toda**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOBERG, H. T. R.; STOPA, R. **Leitura literária na sala de aula: propostas de aplicação**. Curitiba: CRV, 2012.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Matrizes de referência para ENEM 2013**. Brasília, 2013. Disponível em: <<http://portal.inep.gov.br>>. Acesso em 3 mar. 2015.
- CADEMARTORI, L. **A formação do leitor: o papel das instituições de formação para a educação fundamental**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CEREJA, W. R. **Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura**. São Paulo: Atual, 2005.
- COLOMER, T. **Andar entre livros: a leitura literária na escola**. São Paulo: Global, 2007.
- COSSON, R. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2006.
- FRANCO, A.; SOUZA, C. M.; PAULO, C. V. C. As questões de literatura no Enem a partir de um breve diagnóstico. **Revista Interfaces**, v. 6, n. 2, p. 103-112, dez. 2015.
- GINZBURG, J. O ensino da literatura como fantasmagoria. **Revista Anpoll**, v. 1, n. 33, 2012. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/viewArticle/637>>. Acesso em: 3 mar. 2015.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA – INEP. **Enem: provas e gabaritos (2009-2013)**. Brasília, [entre 2009 e 2013].

PARANÁ (Estado). Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes Curriculares da Educação Básica do Paraná**. Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=98>>. Acesso em: 3 mar. 2015.

PINHEIRO, H. Reflexões sobre o livro didático de literatura. In: BUZEN, C.; MENDONÇA, M. (Org.). **Português no ensino médio e formação de professor**. São Paulo: Parábola, 2007. p. 103-116.

PINTO, M. da C. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

PRAZ, M. **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1992.

REZENDE, N. L. O ensino de literatura e a leitura literária. In: DALVI, M. A.; REZENDE, N. L.; FALEIROS, J. R. (Org.). **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola, 2013.

WALDMAN, B. Poesia ao rés do chão. In: BARROS, M. de. **Gramática Expositiva do chão**: poesia quase toda. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 11-32.





EXPE RIMEN TAÇÕES



A POÉTICA (DE)VAGAR: EXPERIÊNCIA IMAGINATIVA DA TRAVESSIA

Luís Fernando Marozo



A liberdade de sonhar

A poesia de Manoel de Barros marca a consciência de um descompasso desde os primeiros livros, quem sabe rastros das “ilusões perdidas” do seu espírito comunista contra a energia nefasta da Segunda Grande Guerra, paradoxalmente justificada, de uma e de outra parte, como defesa de valores civilizados. Ocorre que esses valores instauraram parâmetros excludentes, pois, se assim não fosse, não haveria por que promover uma sociedade que desvaloriza, menospreza e não legitima o direito ao sonho e à imaginação criadora. O espaço poético, no entanto, recupera “tudo aquilo que nossa / civilização rejeita, pisa e mijá em cima”³¹ (BARROS, 2010, p. 146). Como explicita o próprio poeta, “o que é bom para o lixo é bom para a poesia” (BARROS, 2010, p. 147).

Nesse sentido, a poética barreana “discorre” através de um imaginário, ou melhor, do imaginário de um ser que verbaliza o mundo de modo singular e reivindica o direito ao sonho. A perspectiva aqui privilegiada leva a um estudo do livro *Matéria de poesia* (publicado originalmente em 1970), tendo por base teórica o pensamento material de Gaston Bachelard, cujo aporte sustenta a leitura, pois o francês compreende o quanto a poesia trabalha o processo imaginário de uma experiência originária

31 Todos os versos dos poemas de Manoel de Barros citados aqui foram retirados de *Poesia completa*, edição de 2010.

de construção da linguagem, por meio de metáforas e de imagens, como uma viagem de resgate à imaginação criadora.

Barros (2010, p. 145) esclarece sua proposta quando, modestamente, assegura que “as coisas que não levam a nada / têm grande importância” e que “cada coisa ordinária é um elemento de estima / cada coisa sem préstimo / tem seu lugar / na poesia ou na geral”. O eu lírico, ao valorar o que o sistema capitalista dispensa e desdenha, deslinda o emaranhado de um conjunto cujas palavras dispersas formam, em seu todo, um tópico acerca da liberdade criativa. Para Manoel de Barros, “o que é bom para o lixo é bom para a poesia”, pois por meio da linguagem há uma reciclagem, não dos objetos palpáveis, mas do olhar do leitor que pode “transver o mundo” e olhá-lo a partir de uma perspectiva lúdica e estética. Na realidade poética, o ideário de liberdade e igualdade é pulverizado em um universo aparentemente caótico, que surge como um simulacro da realidade empírica, porém rompendo com o discurso utilitarista moderno. Esse ideário contrapõe-se ao construído a partir de uma pretensão da razão humana de dominar o mundo e submeter a natureza aos fins humanos.

Em *Matéria de poesia*, o eu lírico vive a experiência com a palavra em uma dimensão que parte do social para retornar ao mítico. Se, no início, restaura e valoriza o inútil, o abjeto, o dispensável, pois defende que “as coisas que não levam a nada / têm grande importância” (BARROS, 2010, p. 145), no fim, o eu lírico encontra a natureza em seu ritmo e, com seus olhos, a vê formar-se e transformar, tornando-se parte desse processo: “Ali, eu me atrapalhava de mato como se ele / invadissem as ruínas de minha boca e a enchesse / de frases com morcegos” (BARROS, 2010, p. 164).

A poesia de Barros parodia a liberdade que impede o homem de agir e produzir a si mesmo por meio de sua ação, a liberdade que é medida pela capacidade do homem de consumir produtos e na qual ser cidadão é, no máximo, ter o poder de comprar e acumular bens de uso e de troca. Dessa forma, sua contribuição vai além de conceituar a matéria de poe-

sia, na medida em que diligencia apontar conclusões, mas abrindo-se a reflexões mais amplas sobre o significado que, no século passado e neste, temos dado ao progresso. Barros apropria-se do espaço poético para projetar seu desejo, mas de um ângulo específico, o dos seres que possuem uma lógica diferente da capitalista: os loucos e passarinhos, sujeitos presentes no segundo e terceiro poemas do livro.

Manoel de Barros, como ser letral, produz uma poesia na qual desafia e provoca a realidade mordaz e objetiva que, limitando a consciência a um determinismo massificante, retira do homem exatamente uma “maneira de ser” egocêntrica e egoísta, pois garante a individualidade, a consciência do seu ser, sem abrir mão da relação com os excluídos e com a natureza. Nesse sentido, o homem poético elabora alternativas para se libertar daquilo que o mundo social lhe impõe: a liberdade concretizada pela capacidade de comprar, de consumir. Ao dar vazão à experiência imaginativa, com a qual a percepção é acionada, o sujeito lírico passa a vivenciar novas imagens, libertas da lembrança e da memória. Assim, a poesia passa de um estado para uma experiência poética. No momento em que é expressa, verbalizada por meio da linguagem, ela se realiza como experiência existencial humana. Ocorre que a poesia se faz presentificar através do verbo e, conseqüentemente, das imagens literárias que nascem da estreita ligação entre palavra e imaginação (BACHELARD, 1991a).

Em tais vivências são apresentadas possibilidades imaginárias materiais concretas, construídas por um sujeito-sonhador por meio de imagens poéticas. Essas experiências materiais constituem o retorno ao espanto originário, ao período anterior aos pré-socráticos, ao momento em que o Homem buscava (des)cobrir o mundo, (des)velá-lo, desvelando-se: “Um homem pegava, para fazer seu retrato, pedaços de tábua, conchas, sementes de cobra” (BARROS, 2010, p. 164).

Assim sendo, o objetivo deste escrito é propor uma leitura preocupada, sobretudo, com as linhas de uma visão de mundo que emana do fazer poético, e não com o desenho diacrônico de uma maturação artística.

Pretende-se demonstrar que Manoel de Barros atende a um modo de ser e de produzir poesia, pois exerce uma sedução com a linguagem a que ele, poeta, não se furtou, pelo contrário, viveu intensamente substanciando-se em matéria poética. Por sua vez, Bachelard fornece os instrumentos de análise, seja pelo cuidado com que elabora os diferentes motivos destinados a entrelaçar os fios da imagística, seja pelo alto nível de esclarecimento que fornece às imagens resultantes do tecido verbal. Com Bachelard (1991a), tomamos consciência de que a poesia é uma atividade humana imaginante, uma ação consciente que transforma o homem ao devolver-lhe a possibilidade do sonho, pois é nossa responsabilidade sonhar e imaginar o mundo. Nas palavras de Barros: “Quem anda no trilho é trem de ferro / Sou água que corre entre pedras: / — liberdade caça jeito” (BARROS, 2010, p. 156).

Travessias: do social ao mítico

Bachelard (1947) propõe uma mudança de postura sobre o real imediato, o objeto e o conhecimento. O teórico não admite a imposição do real imediato como especificação de um conceito, pois advoga que no conhecimento deve acontecer uma racionalização desse real, como se fosse sua desmaterialização e posterior realização do racional. O objeto, nessa visão, passaria a ser uma verificação do real. Tal atitude evita o aprisionamento do objeto em uma substancialização conceitual para libertá-lo à possibilidade de várias experimentações, e assim o real passa a ser fonte de ambiguidades. Entretanto, para que isso ocorra, é necessário entender que “nada é dado, tudo se constrói” (BACHELARD, 1947, p. 16).

Dessa nova maneira de pensar ciência resulta uma maneira singular de pensar a arte. Bachelard (1989a) sugere uma estética que seja resultante de uma visão científica e filosófica do homem diante do mundo e de sua relação criativa. Essa relação se constitui perante o que lhe é oferecido para a sua ambientação de reciprocidade com fenômenos que

o cercam e lhe exigem posturas, de preferência, em estado de um sujeito também devenida. A estética proposta espelhará uma arte a partir dessa concepção de mundo (BACHELARD, 1989a, p. 1).

A poesia de Manoel de Barros atende a essa proposta de Bachelard na medida em que o homem passa, no processo poético, a ser sujeito e objeto do mundo criado à sua medida. No momento que a “realidade” ontológica é exteriorizada, Barros revela também uma experiência idealizada, carregada de valores estéticos, filosóficos e sociais que traduzem imagens transcendentais, objetos transformados de uma realidade profunda e existencial em poesia.

Em *Matéria de poesia*, há uma provocação à realidade cáustica e utilitária que limita nossa consciência, pois retira do homem o sentido de comunhão com a natureza. A separação entre Homem e Natureza garantiu-lhe a conquista da individualidade exclusiva, a consciência do seu Eu. Barros, porém, elabora a alternativa de se libertar do historicismo que lhe sufoca ao dar vazão à experiência imaginativa com a qual a percepção é acionada e passa a vivenciar novas imagens. Seu trabalho vai crescendo em densidade e gira em torno de uma grande linha de reflexão: a travessia existencial que ainda não chegou ao final de sua peregrinação pelos meandros da condição humana; uma vida inspirada por ritmos de imagens portadoras de valores reveladores, vida esta tomada por uma tonalidade vital capaz de mudar a qualidade da experiência. Em outras palavras, a travessia constrói o ser do viajante. Esta vivência, por sua vez, suscita questões como liberdade e destino.

Um João foi tido por concha
Atrapalhava muito ser árvore — assim como
Atrapalhava muito estar colado em alguma pedra. (BARROS, 2010, p. 151).

E questões também de experiência, tempo e ser: “Eu sou quando e depois / Entro em águas...” (BARROS, 2010, p. 157). E ainda questões

sobre o Homem, a Natureza e a poesia: “A gente é rascunho de pássaro / Não acabaram de fazer” (BARROS, 2010, p. 152).

Tais questões são postas de modo multifacetado e complexo, o que dá à *Matéria de poesia* uma aparente noção de desordem. Entretanto, o livro, publicado em 1970 é dividido em três partes: I – Matéria de poesia; II – Com os loucos de água e estandarte; e III – Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição. Essas partes possuem subdivisões marcadas por números e por letras, como na parte I, onde, na subdivisão 2, há letras do “a” ao “l”. Esse aspecto estrutural sugere um formato que dá sentido à caótica poética barreana.

Em *Matéria de poesia*, o movimento geral assemelha-se às configurações múltiplas de um caleidoscópio. O que se dá a ver são fragmentos de belezas apenas vistos com olhos infantis. À aparente desordem subjaz a ordenação do todo feito de objetos abjetos, inúteis e dispensáveis para o mundo pragmático e racional. A “juntura” dos diversos pedaços que formam os três poemas ocorre, por assim dizer, em espaço plano, sem sobreposições nem encadeamento a instâncias superiores de significação. Contudo, nas reiteradas reconstituições do ato poético, desde o verso até a inteireza das imagens isoladas, há um empenho em valorizar pedaços de “nadas” reciclados pela criatividade e liberdade dos loucos e dos passarinhos, o que, de certa forma, satisfaz, em outro âmbito, à exigência de completude e de sentido do livro, qual seja: a matéria poética possui importância porque possibilita a instauração de outra realidade e de outros valores.

Isso fica evidente já no primeiro poema, que dá título à obra. Subdividido pelos números 1, 2 e 3, a parte inicial é composta por vinte e quatro estrofes, que variam de um a cinco versos, cujo verbo “servir” mostra ao leitor quais as matérias úteis à poesia. Na segunda parte, após o verso “Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:”, sucede uma enumeração de onze propostas, na qual o último verso, “Jogar pedrinhas nim moscas...”, sugere uma interrupção, mas não um fim, pois o ponto final é substituído pelas reticências, que dão um caráter de continuação.

A terceira parte divide-se em nove quadras e indica o olhar subjetivo do menino em relação ao mundo.

Nesse sentido, o primeiro poema revela a totalidade, pois se refere àquilo que serve para a poesia, o que poderíamos fazer para a poesia, e instaura um espaço no qual o olhar une o ser poético e a natureza. Assim, a realidade que justifica o enfrentamento — realidade esta pautada em uma lógica de consumo — não é somente aquela dos objetos exteriores à percepção humana, mas, sobretudo, aquela das ideias e dos sentimentos com os quais nos relacionamos, sentimentos e ideias que nos coisificam, nos tornam mercadorias. Ao recuperar o “inútil” e “ajudar” a poesia, Barros, via linguagem, propõe uma experiência imaginativa e sensível na qual o mistério das imagens poéticas ilumine a realidade e metamorfoseie as experiências cotidianas, transformando-as em material de profundo sentimento poético, instrumento lírico de instauração e de manutenção do Ser no mundo.

O poema “Com os loucos de água e estandarte” pode ser lido como o desenvolvimento do verso que está no primeiro, pois, neste, havia o seguinte: “Os loucos de água e estandarte / servem demais [para a poesia]” (BARROS, 2010, p. 146). Barros parece desenvolver o porquê da importância dos loucos. Para tanto, subdivide essa peça em números 1 e 2. O primeiro possui trinta e duas estrofes que variam de um a nove versos. Neles, é nomeado João, que dialoga com o eu lírico, e ambos mesclam-se com a natureza. Assim, o sujeito-sonhador apreende e aprende a conviver com outro, pois rompe com as determinações biológicas e culturais e entra no ritmo dos movimentos e dos pensamentos imaginários para retornar a uma comunhão com a natureza. No dois, onze estrofes compostas de dísticos, tercetos, quadras e quintetos remetem ao discurso do outro: “Assim falou Gedião (ou Gedião) / que assistia nos becos:”. A estrofe seguinte abre aspas que serão fechadas no dístico final: “Eu sou quando depois / entro em águas...” (BARROS, 2010, p. 157). O poema sugere João e Gedião como os loucos porque possuem

outra lógica, outra batalha e um específico estandarte³² na luta pela fluidez das águas.

A realidade pode ser pensada de muitas maneiras: ser real enquanto realidade imaginada, ser real enquanto realidade impossível de apreender fora da subjetividade, e ser real como realidade concretizada e compreendida pelo dito senso comum. “Os loucos de água e estandarte / servem para a poesia” (BARROS, 2010, p. 146) porque compartilham com o poeta a visão que instaura a novidade no mundo. Nessa mesma direção, Bachelard mostra a ação significativa da imagem poética, definindo-a como “un sens à l’état naissant” (BACHELARD, 1985, p. 223). Para o francês, a imagem traz consigo um sentido no seu estado primeiro, o que promove a palavra a novas significações porque é revestida de um onirismo novo.

No poema “Com os loucos de água e estandarte”, é nomeado “João”, um sujeito indefinido pelo artigo “um”, o que caracteriza alguém constituído de materiais heterogêneos: concha, árvore, pedra, elementos que no conjunto constituem os reinos animal, vegetal e mineral.

Um João foi tido por concha
 Atrapalhava muito ser árvore — assim como
 Atrapalhava muito
 Estar colado em alguma pedra. (BARROS, 2010, p. 151).

A colagem de materiais heterogêneos instaura não só a ideia de fragmentação, mas, sobretudo, a ideia de totalidade, pois, no homem, estão contidos os elementos naturais. Totalidade e fragmentação são traços caracterizadores da criação poética: João é um, mas pode ser todos “os loucos de água e estandarte”. Dessa forma, a imagem pode ser caracterizada como:

32 Estandarte refere-se à bandeira de guerra, insígnia da corporação militar, religiosa ou civil, grupo de soldados que formam guarda à bandeira (FERREIRA, 2010, p. 577).

[...] uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem — mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá [...]. (REVERDY apud BRETON, 1985, p. 52).

A definição de Pierre Reverdy, na qual André Breton se apoiou, representa um ponto de partida para o testemunho da atividade surrealista (BRETON, 1985, p. 51-70) e conserva uma qualidade de revelação na medida em que, em sua espontaneidade, a imagem afirma a identidade de contrários, cujo desvelamento de sentidos representa, em última análise, o valor da poesia misteriosa e, conseqüentemente, criação imaginativa transformada e transformante.

Observa-se que a imagem, como a concebem Reverdy e os surrealistas, traz consigo a arbitrariedade resultante de uma aproximação não inteligível para o racionalismo, na qual significante e significado se distanciam da lógica e do senso comum para representarem uma realidade sensível, sem preocupações com a compreensão e a clareza, características inerentes aos loucos. É a partir dessa lógica “ilógica” que o sentido se estabelece.

João, na segunda e terceira estrofes, está composto por elementos que restringem sua liberdade:

Seu rosto era trancado
Com dobradiças de ferro
Para não entrar cachorro

Só um poço marejava por fora dele
E sapos descangotados de luar...

Esse João desenhava no esconso:
— Quem salvar a sua vida, perdê-la-á
Com árvores e lagartixas! (BARROS, 2010, p. 151).

As dobradiças de ferro, o poço e o esconso formam a verticalidade e a horizontalidade da prisão da qual João busca a chave para salvar-se. Essa chave está na poesia e na natureza:

— Você sabe o que faz pra virar poesia, João?
 — A gente é preciso de ser traste
 Poesia é a loucura das palavras:
 Na beira do rio o silêncio põe ovo
 [...]
 Deus é quem mostra os veios
 É nos rotos que os passarinhos acampam! (BARROS, 2010, p. 153).

O interesse que tem o sujeito lírico pela natureza é de ordem estética, pois a consideração estética da natureza permite a livre atuação das forças da alma. Somente ela é capaz de prosperar com o encanto da aparência da natureza, com a finalidade de melhor conhecê-la na diversidade de seus fenômenos. Por isso, João sai à procura de um mundo renovado e reconstruído poeticamente por sua visão subjetiva. Assim como no primeiro conjunto de versos são referidos os materiais heterogêneos que compõem o eu lírico e seu desejo, os versos centrais referem-se às funções ou necessidades às quais a criação poética vai atender ou servir. Em ambos os casos está a presença da natureza/liberdade/poesia. Tal como um marginal, João rouba e é perseguido:

Madrugada esse João
 Botou o rio no bolso e saiu correndo...
 Pega! Pega!

Cansado de tanto correr
 Esse João esbarrou
 Com o rio completo no bolso!
 [...]
 Não houvera a intenção de roubar o rio
 Andava puído de sombras
 Saía apenas para passear
 E espolegar paredes
 Gostava de espolegar paredes... (BARROS, 2010, p. 155).

O conjunto constrói-se exatamente em torno de dois polos: o humano e a natureza, e as relações que se estabelecem entre eles. A aparente irracionalidade revela uma face do real vista pelo olhar desse “louco”:

Viajou viajou na madrugada branca
 No balde encontrara um jovem
 Com uma trâmela na boca!
 E a cidade destripada dentro do olho

Águas verdes destruídas corriam sobre tijolos. (BARROS, 2010, p. 156).

A água e a imagem do jovem relacionam tanto a ação do roubo do rio, por parte de João, como o resultado daqueles que vivem à margem nas cidades, ou seja, a morte. Chevalier e Gheerbrant (1998) explicam que a água, simbolicamente, reduz-se a três temas dominantes: fontes de vida, meio de purificação e regenerescência.

No poema “Com os loucos de água e estandarte”, as três acepções aparecem na travessia de João: no início “só um poço merejava fora dele” (BARROS, 2010, p. 151). Para Chevalier e Gheerbrant, “o poço é símbolo de abundância, de fonte de vida” (1998, p. 726). Nesse sentido, João buscava internalizar o que estava fora, buscava a vida, a poesia. O roubo do rio é, justamente, a tentativa dessa conquista. Na sua fuga: “Começou a chover / palavras desceram no enxurro” (BARROS, 2010, p. 154). Chuva é universalmente considerada um símbolo das influências celestes recebidas pela terra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 236), ou seja, o rio e a chuva marcam o caminho horizontal e vertical do saber, a busca pelo valor espiritual em detrimento do valor comercial, motivo pelo qual talvez o jovem tivesse “a cidade destripada dentro do olho”.

Como afirma Bachelard (1989a, p. 6), “a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino do sonho que não acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”. Se, na vida, só morremos uma vez, simbolicamente, vivemos várias mortes durante nossa existência.

Nessa direção, João alcança a sabedoria e, tal como Adão é a imagem de Deus, João é a imagem do artista. Nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 12):

Adão é o primeiro na ordem da natureza e na dos homens, ambas alcançando a perfeição suprema. Ele é ainda mais do que a aparição do espírito na criação, é a encarnação do verbo, a própria palavra de Deus feita homem, o homem divinizado. Já não é imagem é realidade.

Em “Com os loucos de água e estandarte”, João também une em si natureza e linguagem e encontra a possibilidade de regenerescência.

As iminências do lodo?
Ruas e casas
Ficaram sujas de seu canto

De repente
Esse homem sorriu
Crianças
Em pleno uso da poesia
Funcionavam sem apertar o botão

Pedras
Negociavam com aves. (BARROS, 2010, p. 155).

Eis o momento do encontro com a poesia, tantas vezes realçado, mas, de cada vez, transfigurador de formas singulares, únicas, diferentes. O Poeta alcança a verticalidade do pensamento porque, se não fosse assim, ele não transmitiria a ouvidos e olhos atentos esses versos reveladores, nos quais o elemento da dureza (pedra) e o elemento da leveza (ave) negociam, um negociar bem distinto daquele impregnado de valor capitalista, um negociar como marca entre a realidade dura e a possibilidade de leveza da poesia.

Tal leitura só é possível por meio de um olhar “livre”, de um olhar não-viciado. Em *Matéria de poesia*, cada estrofe tem seu caráter particular, que se desvenda através de um número de impressões próprias que ela

faz nascer em nós. A poesia de Barros é feita para nos acolher em sua sombra sagrada, a fim de que possamos pertencer inteiramente a nós mesmos e à natureza. Blanchot (1971) observa que a poesia implica uma experiência determinada por sua própria indeterminação, uma busca que “passa pela totalidade da vida” mesmo quando parece ignorá-la.

O desconcerto inicial dos poemas sugere dificuldade, pois a poesia vai emanando lenta e sutil, mas firmemente, de materiais improváveis. A primeira impressão é a de que esses pedaços de nada penetram devagar por interstícios secretos, insinuando novos modos de olhar. Se o leitor insiste, repetindo a leitura e detendo mais sua atenção, vai sendo minado por emoção distinta, que é, antes, a sensação de um mundo de referências e alusões. Estas acabam compondo uma imagem recorrente intrínseca à obra, figura do imaginário de Barros que toma forma de texto, fazendo-se uma espécie de entidade paraficcional cujo estatuto se assemelha aos personagens de ficção e cujo entendimento pode ser decisivo para a compreensão da obra como um todo.

Nesse sentido, João, Gedião, Quintiliano, Germano Agostinho tanto remetem ao círculo de amizade do poeta, por ele sempre evocado na poesia, como também a personagens históricos com a consistência ambígua dos seres feitos de palavras e de imaginação.

O terceiro e último poema, “Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição”, inicia-se com a referência a um personagem literário:

Depois de encontrar-me com Aliocha Karanazoff
 Deixo o sobrado morto
 Vou procurar com os pés essas coisas pequenas do chão
 Perto do mar
 Na minha boca estou surdo
 Dou mostras de um bicho de fruta. (BARROS, 2010, p. 159).

A ação, antes apenas anunciada por João, realiza-se: é o passeio do sujeito-lírico pela natureza. Sujeito e natureza compartilham a solidão e

o silêncio, mas de modo positivo. É o registro mudo porque solitário, mas redentor porque possível meio de conhecimento, de revelação.

O espaço físico corresponde à abertura ilimitada do ângulo visual do poeta: a paisagem, além de se oferecer como horizonte amplo, estrutura-se como um todo simultâneo no qual a sucessão temporal é rompida pela justaposição das várias estrofes. Bachelard defende, em *A dialética da duração* (1998), que os fenômenos da duração (tempo) devem ser construídos com ritmo (sistema de instantes). Manoel de Barros construiu o seu tempo de poesia com ritmo, com instantes liricamente superpostos. Vejamos alguns versos que revelam esses momentos suspensos entre o antes e o depois do tempo vital:

O homem se olhou: só o seu lado de fora subindo
a ladeira...
Caminhos que o diabo não amassou — disse.
Atrasou o relógio.
viu um pouco de mato invadindo as ruínas de
sua boca! (BARROS, 2010, p. 160).

A duração caracterizada nos versos acima pelo verbo “subir” no gerúndio, pela ação de atrasar o instrumento que concretiza o tempo ou pelo substantivo “ruínas” — materialização no tempo e no espaço —, se fez/faz presente nos versos de Manoel Barros de modo recorrente. Para explicar tal atitude, recorro aos ensinamentos de Bachelard (1988, p. 9):

Para durarmos, é preciso então que confiemos em ritmos, ou seja, em sistemas de instantes. Os acontecimentos excepcionais devem encontrar ressonâncias em nós para marcar-nos profundamente. Desta frase banal — “a vida é harmonia” —, ousamos então finalmente fazer uma verdade. Sem harmonia, sem dialética regulada, sem ritmo, nenhuma vida, nenhum pensamento pode ser estável e seguro: o repouso é uma vibração feliz.

Para Barros, a imaginação surge como uma força e como um movimento da consciência que vai até o mundo, considerado como uma

provocação, para nomeá-lo e recriá-lo. Nesse aspecto, a imaginação é dinâmica pelo movimento e pela força da consciência em direção à imagem que é autônoma e surge como original. Bachelard (1989a, p. 165-166) afirma: “Em seu nascimento, em seu impulso, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar. Não é seu complemento. O mundo vem imaginar-se no devaneio humano.”

No terceiro poema de *Matéria de poesia* há um conjunto de pequenas peças que são nomeadas Passeio n. 1, 2, 3, 4 e 6. A sétima peça, “O abandono”, tem uma extensão maior, assim como “O abandono (parte final)”, que encerra o livro. Dessa forma, “Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição” caracteriza um processo, um movimento, um ritmo no qual literatura, homem e natureza transformam-se em linguagem. A própria constituição do poema forma-se de uma diversidade que, em certa medida, traduz uma estética na qual o sujeito lírico registra um universo de percepções e sensações que se concretiza a partir de relações inesperadas que metamorfoseiam as palavras e criam identidade e alteridade.

Esse terceiro poema remete ao passeio, ao prazer da errância, a quando o espírito e os sentidos estão mais alertas do que a razão. É preciso acrescentar o fato de que o espírito, durante o passeio, encontra a matéria e os objetos de sua atividade de poeta na própria esfera do passeio: “O osso da ostra / a noite da ostra / eis um material de poesia” (BARROS, 2010, p. 162). É sob essa condição que o eu lírico elaborará, em seu fazer, a cultura e seu desejo íntimo: “A cidade mancava de uma rua até certo ponto; / depois os cupins a comiam” (BARROS, 2010, p. 163).

O passeio não está destinado ao cogito metafísico ou físico. Tampouco serve para a meditação, pois, durante o passeio, a atenção do espírito não está acentuada: “Parada para o almoço: / Borboletas pousadas em trens de bois / Lagartixas de latrina” (BARROS, 2010, p. 163). A atenção se apresenta mais como diversão do que marcada pela seriedade: “Anos de estudo / e pesquisas: / Era no amanhecer / Que as formigas escolhiam seus vestidos” (BARROS, 2010, p. 163). A vigilância desliza acima

dos objetos, responde às suas solicitações em lugar de se deixar coagir ao estudo deles pelo espírito: “O mato tomava conta de meu abandono / a língua era torta / verbos sumiam no fogo” (BARROS, 2010, p. 160). Receptivo, aberto, o eu lírico acolhe com tranquilidade as impressões das coisas que o rodeiam. Mais do que inflamar com a paixão por um objeto qualquer, ele o abandona sem resistência, persegue seu curso em percurso, constrói sua lavra com palavra. Em vez de subtrair-se às impressões, segue vagando lentamente em seu ideal de liberdade: “E a lesma — na sua liberdade de ir nua / úmida!” (BARROS, 2010, p. 160).

Tal leitura exige o movimento e o repouso, sem instaurar a continuidade, a duração. O espírito está, de fato, moldado de maneira basicamente original e em uma perspectiva igualmente fundamental. O eu lírico se encontra colocado numa relação de comunidade direta com a natureza e com o gênero humano, que toca as cordas mais delicadas do seu ser:

Um homem (sozinho como um pente) foi visto da
Varanda pelos tontos
Na voz ia nascendo uma árvore
Aberto era seu rosto como um terreno (BARROS, 2010, p. 159).

O sujeito lírico vive a natureza, usufrui plenamente do espaço durante seu passeio como se a vida fosse, para ele, um sentir permanente: “um caranguejo curto sementava entre harpas” (BARROS, 2010, p. 161). Desprendido da ocupação e preocupação geradas pela necessidade da vida, o sujeito letral tem o desejo de ver, perceber e aprender algo que seja capaz de estabelecer uma relação entre o espírito e a natureza.

Havia um cheiro de águas abertas e um grilo

No caderno era comum
Crianças recolherem o mar e as pernas da mesa (BARROS, 2010, p. 161).

O sujeito de carne e osso é submetido ao clima, à necessidade de alimento, ao movimento, ao repouso, ao sono, aos sofrimentos físicos e intelectuais. Para Barros, viver é efetivamente agir e tomar consciência da própria existência pela sensibilidade, pelo pensamento e pela ação, pensada, aqui, como movimento do espírito.

Dessa forma, o poeta recria liricamente o seu próprio recolhimento e, em seu recolhimento ou “repouso ativado” (como diria Bachelard), a poesia germina, e o ser espantado escuta a música dessa germinação “durante a travessia devaneante e criadora” (BACHELARD, 1991a, p. 32). O espanto é concebível porque a inquietação, o tormento e a procura dão lugar ao “repouso poético”, bem diferente daquele repouso como sinônimo de descanso, de afastamento dos problemas cotidianos. Cada poema é como um recolhimento de instantes, instantes estes que o marcarão profundamente.

Mesmo os momentos doloridos, como, por exemplo, “o jovem com a tramela na boca e a cidade destripada dentro do olho” (BARROS, 2010, p. 160), são registrados por meio de uma inegável sensibilidade. Os poemas mostram momentos nos quais espírito e alma se encontram — ou, nas palavras de Bachelard, o *animus* e a *anima* (BACHELARD, 1998). Nesses instantes, Manoel de Barros abeira-se do que Bachelard chama de tempo espiritual. Segundo Bachelard, o tempo espiritual está fora do tempo vital (do relógio) e do tempo do pensamento (os *cogitos* superpostos), mas poderá ser apreendido por meio dos clarões do espírito. Ainda segundo Bachelard, só os poetas e os visionários vislumbram esses clarões.

Para o filósofo francês, a exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão. Esse par seria o despertar da criação poética na alma do leitor, que, mediante a imagem poética, põe em ação toda a atividade linguística e o seu conhecimento de mundo. Nesse sentido, a poesia é, ao mesmo tempo, um dever de expressão e um dever do nosso ser. Numa imagem poética, a alma afirma a sua presença. Pierre-Jean Jouve, citado por Bachelard, afirma: “A poesia é uma alma inaugurando uma forma. A alma inaugura. Ela é aqui potên-

nesse processo, a ser sujeito e objeto de um mundo criado à sua medida. No momento que essa “realidade” ontológica é exteriorizada, revela-se também uma experiência idealizada carregada de valores estéticos, filosóficos e sociais que traduzem o ser letral, objeto transformado, de uma realidade profunda e essencial em poesia. O eu lírico, enquanto sujeito e objeto, repousa em seu *minimum*: nesse instante, homem e mundo habitam o limiar de sua emergência; nesse instante, se apreende o Mundo como universo, como miniatura do espírito, como modelo redutível pelo princípio da similitude. Bachelard (1991a, p. 23) argumenta que, “antes do *homo faber*, o *puer lusor* possui o espaço poético como um brinquedo dileto que exerce efeito no real, pois afeta a intuição do sujeito em seu papel taumatúrgico”. Em tal perspectiva, o estético passa a eternizar a vontade visual sem a força da ambição subjetiva de um lado nem a hostilidade da inércia objetiva de outro.

Os três poemas que compõem *Matéria de poesia* formam uma totalidade feita de fragmentos que, no início, parecem imprecisos e caóticos, mas, por fim, surgem como poderosa iluminação poética de um universo de elementos dispensáveis tornados essenciais. A poesia de Barros se exprime no simples, mas esse simples forma uma totalidade complexa. A aparente impressão de nada que fica não poderia ser mais enganosa. Nos poemas, aqueles objetos abjetos, objetos naturais e objetos culturais surgem transfigurados, suspensos nos versos, vivendo a vida simbólica das palavras. Na ordem proposta, há uma travessia na qual esforço e repouso, seriedade e jogo, trabalho e prazer são encontrados no passeio, no vagar — em seu duplo sentido, de andar lentamente, e sem direção. A poesia torna-se um agir e tomar consciência da própria existência pela sensibilidade, pelo pensamento e pela ação como liberdade criativa.

A poética de Barros confia em ritmos, em sistemas de instantes. Mesmo abandonando as exigências formais, mesmo rejeitando a contagem de sílabas, sua poesia surpreende por se fazer atuante em pleno século XXI, século das “aparências”. É possível afirmar que a poesia do livro é preciosa porque “nos enriquece de um onirismo novo” e nos possibilita

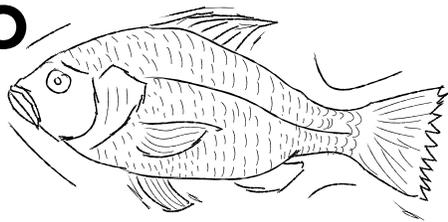
“significar outra coisa e nos fazer sonhar diferentemente” (BACHELARD, 1990b, p. 2, 3): tal é a dupla função das imagens propostas. Por intermédio delas, eu poderia ficar aqui, envolto em meu próprio repouso dinamizado, reguardecendo-me com o lirismo singular que se evola de suas entrelinhas e percorrendo intermitentemente, junto com o eu lírico, os caminhos de seu tempo poético. Entretanto, é necessário também perceber a necessidade do auxílio de Gaston Bachelard nesta minha empreitada (auxílio interdisciplinar). Com o filósofo francês, por intermédio de seus pensamentos, foi possível vislumbrar o particular promontório do poeta e divagar sobre o mágico destino cuja riqueza está no vagar, na experiência imaginativa da travessia...

Referências

- BACHELARD, G. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991a.
- _____. **O direito de sonhar**. São Paulo: Bertrand do Brasil, 1991b.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.
- _____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.
- _____. **A água e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989a.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989b.
- _____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. **L'intuition de l'instant**. Paris: Denoël, 1985.
- _____. **La formation de l'esprit scientifique**. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1947.
- BARROS, M. de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BLANCHOT, M. **Naissance de l'art**. Paris: Gallimard, 1971.
- BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- FERREIRA, A. B. de H. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

GEOGRAFIAS MARGINAIS E O ESPAÇO ÍNFIMO

Thiago Rodrigues Carvalho



“Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como. [...] O contrário de um plagiador, mas também o contrário de um mestre ou de um modelo. Uma preparação bem longa, mas nada de método nem de regras ou receitas. Núpcias, e não casais nem conjugalidade. Ter um saco onde coloco tudo o que encontro, com a condição que me coloquem também em um saco. Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar.”

Gilles Deleuze e Claire Parnet

Estar em contato com a poesia de Manoel de Barros é um encontro de prazer raro e tem o poder de colocar em movimento todas as dimensões do vivido. Nada além de uma longa preparação e, como tal, vem sendo como núpcias com o desregro, produzindo reformulação contínua: muita coisa em nós foi desfeita em favor da poesia. Assim, deslembrando o que foi um dia a escrita em nós, fomos seduzidos a percorrer margens de imagens ágrafas, quando geografias foram vistas em fuga, em poesia — o lugar onde a geografia já foi embora.

Em favor da poesia também é falar sobre a desorientação causada para o encontro do espaço e da escrita, tudo porque a “didática da invenção”, como o poeta denominou seu trabalho, foi embasada na teoria poética da “pedagogia para desaprendizados” — ou instrução sobre como se afetar pelo que vem de fora. A ausência de método tornou entulho boa parte dos estratos de saberes que nos constituía, diluindo-os nos turbilhonamentos do rio de poesia.

Borrar o branco das folhas de papel com o negro da escrita vem sendo trabalho exprimível. Sentimos como se não fosse mais possível permanecer calados e uma solidão se fez necessária em nós, a do poeta e a nossa no interior do saco em que nos colocou o poeta. Sem certeza nem dúvida, este é um encontro que povoa o deserto sonorizando o silêncio: “Só existem os espaços em branco se houver o negro, só há silêncio se houver a palavra e o barulho produzindo-se para cessar” (BLANCHOT, 2011, p. 18).

Apesar da falta de rumo e do estado de solidão necessária ao escrever, não marchamos para uma “trajetória cega”, guiamo-nos pela desorientação como quem sai dos trilhos para se deslocar feito água: “Quem anda no trilho é trem de ferro / Sou água que corre entre pedras: — liberdade caça jeito” (BARROS, 2010, p. 156). A poesia criou encontro em nós, um roubo que não foi premeditado, daqui para lá e de acolá para ali, em todas as direções e diferentes velocidades, Geografia e Poesia sem ordens, métodos, regras e nem receitas. Procure! Encontre e capture — “liberdade caça jeito”.

Tudo precisou adquirir um movimento como o da água entre as pedras, traçando geografias não catalogáveis, vistas apenas na agitação de aparecer e fugir. São espaços que não estão falando de intimidades ou percepções subjetivas do poeta, mas do agenciamento espacial criado pela “voz vinda de outro lugar”. A captura não se realiza como no território de manipulação técnica do conhecimento, da disciplina que faz da matéria objeto decodificado e vencido. Ao contrário, “[...] nada de ideias justas, apenas ideias. Apenas ideias, é o encontro, o devir, o roubo e as núpcias, esse “entre-dois” das solidões [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 8).

Em núpcias com a poesia, sem método, tentamos nos apoiar em algo, escoramo-nos em “deslimites”. Maculados por sua rebeldia, desejamos conceber a *dimensão espacial* como o poema que toma o mundo, “[...] matéria resplandecente e opaca — e assim negar-se ao mundo da utilidade; ao invés disso, transformar-se em imagens e deste modo converter-se

em uma forma peculiar de comunicação [...]” (PAZ, 2004, p. 23, tradução nossa)³³. O acontecimento da poesia, ao fazer do mundo matéria resplandecente e opaca, nega-se à utilidade e agora já permite refletir o espaço com a mesma liberdade.

Poesia, s. f.
 Raiz de água larga no rosto da noite
 Produto de uma pessoa inclinada a antro
 Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
 Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas
 de um homem
 Designa também a armação de objetos lúdicos
 com emprego de palavras imagens cores sons etc.
 — geralmente feitos por criança pessoas esquisitas
 loucos e bêbados. (BARROS, 2010, p. 181).

A imagem é intensamente espacial e feita de detalhes imperfeitos, ir-reais, “reais”, não importa. O espacial serve a poesia como matéria fértil, onde imagens podem assumir o papel dos significados, dos significantes, dos sentidos, para ser expressão de uma geografia marginal... São irreduzíveis as explicações ou interpretações a demonstrarem, com isso, que os espaços das imagens poéticas são fonte inesgotável da criação comunicativa do mundo. No entanto, mesmo que o mundo diga, nada foi formatado nem encerrado, tudo ainda pode ser inaugural, como se designasse — pela “armação de objetos lúdicos com emprego de palavras imagens cores som e etc.” — o caminho para a dimensão de multiplicidades.

O poeta brinca, ironiza e desloca todo sentido espacial com a poesia. Quando se lê: “Poesia s. f.”, como na definição linguística dos dicionários, pode ser que o leitor aguarde uma definição denotativa, porém recebe informações sem sentido, imagéticas e metapoéticas (fazer poesia para explicar a poesia). Dissimuladamente, a poesia apontou as

33 “[...] matéria resplandeciente u opaca — y así negar se al mundo de la utilidad; por la otra, transformar se em imagenes y de este modo convertir se en una forma peculiar de la comunicación [...].”

margens encontrando os desvios: a criança que erra sem medo de brincar, o louco que inventa sem querer acertar, o bêbado que cambaleia treinando se esquivar.

As imagens do poema, sem atribuir significado à poesia, operam para a reconciliação entre contrários, retocando tudo com absurdez. E parte das sensações alude à natureza de um espaço de fleuma: da “água”, do “remanso”, de “um riacho”, da “manhã”, da “noite”. Os “entes humanos” da poesia são “Produto de uma pessoa inclinada a antro”, “geralmente feitos por crianças, pessoas esquisitas, loucos e bêbados”.

A alquimia entre diferenças dispôs coisas aleatórias observadas à distância? A posição geográfica dos corpos apagou as fronteiras entre o pensamento e a realidade, abrindo espaço à experiência do ver, que, mobilizado por um contato empolgante, tornou-se uma espécie de toque (BLANCHOT, 2011, p. 24). O olhar foi atraído, levado pela indigência da paixão pelas imagens.

O verdadeiro leitor não recria o livro, mas está exposto a retornar, por um impulso insensível, às diversas prefigurações que foram as suas e que o tornaram como que presente, de antemão, na experiência aventureira do livro: este deixa então de lhe parecer necessário para voltar a ser uma possibilidade entre outras, para reencontrar a indecisão de uma coisa incerta, ainda por fazer. E a obra reencontra assim a sua inquietação, a riqueza de sua indigência, a insegurança de seu vazio, enquanto a leitura, unindo-se a essa inquietação e esposando essa indigência, torna-se o que se assemelha ao desejo, à angústia e à leveza de um movimento de paixão [...]. (BLANCHOT, 2011, p. 220).

A desorientação fornecida pela poesia criou prefigurações que realizaram experiências da obra em nós, um encontro para a investigação que não possui objeto, uma pesquisa sobre obra de forte indigência, insegura no vazio que a preenche, inquietante até contaminar. Em devir, foram criados afetos de diferentes intensidades e (des)prazeres, tornando, feito desejo, a angústia em leveza, em movimento de encontros.

Geografias dos encontros com a poesia de Manoel de Barros

A relação de intensidade vivenciada pelo contato com a poesia de Manoel de Barros, desde a primeira leitura, foi marcada pela incompreensão absoluta ou, melhor dizendo, sempre teve a força da diferença que deslocou imagens no pensamento. Lembro-me, agora, do primeiro semestre do ano de 2003, quando estudava as dez obras literárias sugeridas para a prova de literatura do extinto vestibular³⁴ da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e tive contato com a *Gramática expositiva do chão*.

Era curioso como todos ficavam atordoados com a dificuldade de compreensão do livro. Os professores dos cursos preparatórios para vestibular, ao explicarem as diversas obras literárias, disponibilizavam caminhos interpretativos, “macetes” que selecionavam, e ofereciam “compreensão” sobre as “principais questões” para a prova.

Com versatilidade ou boa dose de monotonia, nossos professores apresentavam, livro a livro, aula a aula, os autores, análises sobre os textos literários, a estrutura das obras e seus “principais detalhes”, as características e funções das personagens, os temas e contextos, as “mensagens subliminares”, tudo desenhado em coloridos esquemas na lousa da sala de aula. A metodologia de trabalho denotava autêntica tarefa taxonômica de mapear de maneira esquemática os caminhos de compreensão e apreensão do conteúdo literário. Ao final, ainda era possível ter acesso, via internet, a diversos “resumos das obras literárias” que, com mágica concisão, “explicavam” cada livro em uma única folha de papel

34 Os vestibulares das universidades brasileiras, que vêm sendo substituídos pelo Enem – Exame Nacional do Ensino Médio, disponibilizavam, para as diferentes áreas do conhecimento, um referencial básico de estudos. Para a prova de conhecimentos literários, era indicada a leitura de dez livros de diferentes escritores brasileiros (UFMS, 2002).

A4 e possibilitavam, inclusive, que a maioria dos alunos assistisse às aulas e lessem apenas os resumos.

O problema era que, com a *Gramática expositiva do chão*, a metodologia de estudo não funcionava. Aplicávamos os procedimentos de análise e nada se tornava evidente, os gêneros eram confusos, a escrita toda fragmentada, as histórias sem linearidade. A “inarticulabilidade” da escrita também não apresentava conteúdos interpretáveis nem sentido, que dirá um objetivo. Vários de nós, alunos, insatisfeitos com as poucas explicações dos professores, nos arriscávamos na leitura do difícil livro. A maioria que obtinha o êxito de ler o livro inteiro não acrescia nada além daquilo que já “dessabíamos”.

O próprio Manoel de Barros relatou ter sofrido admoestações por seu livro ser tema de vestibular. Em diferentes entrevistas, fazia questão de deixar claro que seu trabalho era para a poesia, para além da razão e da lógica de sentido.

Há pouco tempo, chegou aqui em casa uma das coordenadoras do vestibular em Mato Grosso. Ela me disse: “Eu não entendo nada de seus livros. Se me permitir dizer a verdade, eu vou dizer: seus livros são uma m...!” Eu lhe disse: “Olhe, minha querida, se meus poemas são difíceis, a culpa não é minha. Juro que não tenho culpa. Meus poemas sofrem de mim.” Ela estava desesperada. E me disse: “Pois é, mas eu não entendo nada. Como é que vou preparar meus alunos para as provas?” Eu respondi: “Olhe, eu também não sei o que lhe dizer. Meus livros não são para vestibular.” Poesia exige sensibilidade. Se você não tem sensibilidade, preparo algum adianta (CASTELLO, 1996).

Manoel de Barros tocou em questão central exigida para o encontro com a poesia: possuir sensibilidade. No entanto, o ensino escolar que frequentamos e, sobretudo, o que era exigido para o vestibular não priorizava o uso da sensibilidade. Exceção feita ao exíguo contato com as artes nas aulas de educação artística, matéria organizada como as demais áreas de conhecimento para compor a grade curricular.

Nesse desencontro (como podia ser chamado), se destacou o antagonismo entre as propostas e, procurando não dar voz aos binarismos do pensamento, seria mais sensato refletir como diferentes saberes. Dessa forma, duas dimensões: a poesia, que requer sensibilidade e imaginação para se realizar como mundo; e a educação escolar, com seus conhecimentos básicos para o vestibular, cujo conhecimento científico, nas palavras de Deleuze e Parnet (1998, p. 20), trata de “imagens” que “não remetem à ideologia, mas a toda uma organização que adentra, efetivamente, o pensamento para se exercer segundo normas de um poder ou de uma ordem estabelecida”.

Olhando por esse ângulo, é estranho perceber que, diferente dos intelectuais da universidade, em especial os da UFMS, sobretudo aqueles responsáveis pelo referencial didático do vestibular, o poeta tinha clareza da diferença dos saberes da poesia em relação ao conteúdo do pensamento escolar: “Faço uma poesia difícil. Depois, cair no mundo das imagens não é para qualquer um. Ainda mais para adolescentes. Adolescentes querem as coisas retas, senão não aceitam. E minha poesia é torta” (CASTELLO, 1996).

Para cair no mundo da imagem, não é possível acessar uma forma de conhecimento pragmático ou técnico que permita compreender ou apreender o conteúdo imagético de um poema, sendo necessário, menos por pretensão e mais por possibilidade, desprender-se para viajar na realidade criada pela imagem poética. Adentrando o espaço no qual semelhanças e contradições podem provocar outras percepções, a imagem investe para a superação dos sentidos e faz ver a pluralidade e interdependência do real, “[...] a pluralidade do real se manifesta ou se expressa como unidade última, sem que cada elemento perca sua singularidade essencial [...]” (PAZ, 2004, p. 112, tradução nossa)³⁵. Salvo engano, é como “o corpo do rio [que] prateia quando a lua se abre” (BARROS, 2010, p. 417).

35 “[...] la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última, sin que cada elemento pierda su singularidad esencial [...].”

A pluralidade de significados e imagens que cada leitor possui do corpo, do rio e da lua se refaz como unidade última da singularidade essencial na imagem, e o espaço é invocado como sua metamorfose possível não para descrever a realidade vivida, tão pouco para interpretá-la, mas para lançar uma ideia, apreendida apenas no instante do poético, relação de fascínio da poesia que toca com paixão o espaço, ambos, poesia e espaço, roubando-se mutuamente.

A incompatibilidade do método de leitura do vestibular com a poesia de Manoel de Barros se desdobrou em um estranhamento que nos afastou dos escritos do autor. Anos mais tarde, novamente na relação com as questões científicas, em 2008, durante nossa pesquisa de mestrado, o contato com sua poesia foi retomado. Naquele momento, procurávamos leituras diferentes, que permitissem outros prazeres e fossem além dos textos acadêmicos (pesquisávamos questões ligadas à Faixa de Fronteira nacional, o Estado e as políticas públicas). A diferença em relação ao primeiro desencontro com a poesia de Manoel de Barros era que a leitura nos afeiçoava melhor, talvez porque já gozávamos de demasiados ceticismos em relação às verdades da ciência, do progresso econômico e da política em autores. E era sempre agradável, mesmo na ausência de entendimento, sorrir com alegria lendo frases como “Por pudor sou impuro”, “Não preciso de fim para chegar” ou “Do lugar onde estou já fui embora” (BARROS, 2010, p. 348).

A poesia de Manoel de Barros, desde então, passou a habitar o cotidiano das leituras e, com o tempo, foi ocupando maior espaço. Com a conclusão do mestrado e o afastamento da pesquisa acadêmica por quase três anos, a poesia e a literatura passaram, com mais frequência, a fazer parte de investigações, curiosidades pessoais e fugas para encontros. Iniciava-se a busca por um lugar do qual se pudesse escapar e conectar com outras geografias, permitindo diferentes maneiras de ver e refletir o espaço e as “geograficidades” no sentido sobre o qual falou Dardel (2011, p. 32), da terra [espaço] como meio de realização poética.

E tais objetivos permitiam criar experimentos usados como recursos didáticos em nosso trabalho docente.

Distante dos estudos e da pesquisa acadêmica, era corriqueira a indagação de amigos, familiares, professores e alunos sobre o doutorado: “quando vai tentar?” A maioria dos questionamentos eram feitos como incentivo. No entanto, vivíamos aquele período demasiadamente comum da vida acadêmica no Brasil, de frustração e desestímulo com a pesquisa e tudo que a envolve. Assim, a vontade de não ter de responder a pergunta era substituída pela cordialidade: “então, estava dando um tempo para a cabeça, mas já estou voltando...” Esse roteiro foi repassado inúmeras vezes, até que, em meados de 2012, durante uma conversa com um querido amigo que, à sua maneira, me indagava e sua pergunta, diferente das anteriores, me provocou: “e o doutorado, vamos mexer esse negócio, cara...?”

Ocupávamos, na época, o espaço de meu quarto, que era o sótão de uma pequena casa na Rua General Osório em Dourados, MS. Ele, em pé e atento aos meus gestos, realizava movimentos quase imperceptíveis, olhando livros em uma trôpega estante de metal. Eu estava sentado atrás de uma cômoda, a qual sustentava aberta, diante de meus olhos, um exemplar da *Poesia completa* do Maneco. Repentinamente, como quem confessa um segredo por meio de mentira, respondi: “só vou fazer doutorado se for para pesquisar Manoel de Barros”. Aquela, talvez, tenha sido a resposta mais revolucionária de toda a minha vida acadêmica.

Ele concebeu a informação com naturalidade, como se estivesse compenetrado buscando algo ao alcance dos olhos na maldita estante. Fiquei incomodado pelo silêncio que pairou e folheava o livro de Manoel de Barros que fingia ler. Após a eternidade de não mais do que cinco segundos, ouvi, com alívio e surpresa, uma frase questionadora de meu amigo: “Mas, então, você precisa escrever o projeto, não?”

Depois do breve e transgressor diálogo, o silêncio nos aprisionou até mudarmos de assunto. Agora, penso que o silêncio iniciou o trabalho de investigação do espaço na poesia de Manoel de Barros, produzindo

do o encontro que comprometeu e que, invadindo porta adentro nossa consciência, afetou as geografias de nosso pensamento, contaminando, inclusive, o trabalho de escrever. Nem as geografias, nem as fronteiras que nos percorriam eram mais fixas, se transformaram na enunciação de outras espacialidades e, pela primeira vez, descobrimos, na solidão de uma obra, o povoar de todo o deserto que já ouvíamos, porém não sabíamos descrever.

Encontros no espaço ínfimo: “insignificâncias” que levam a nada

*“Venho de nobres que empobrecem.
Restou-me por fortuna a soberbia.
Com esta doença de grandezas:
Hei de monumentar os insetos!
(Cristo monumentou a Humildade quando beijou os
pés dos seus discípulos.
São Francisco monumentou as aves.
Vieira, os peixes.
Shakespeare, o Amor, A Dúvida, os tolos.
Charles Chaplin monumentou os vagabundos.)
Hei de monumentar as pobres coisas do chão mijadas
de orvalho.”*

Manoel de Barros

O poema é ingenuamente irônico e desvelou seu encontro com importantes nomes da história ocidental (Jesus Cristo, São Francisco de Assis, Padre António Vieira, William Shakespeare, Charles Chaplin). Possivelmente, em decorrência disso, qualquer palavra gasta pelo uso cotidiano não seria suficiente para fazer ver os “achados” para a poesia. O poeta

pareceu não ter dúvida e retomou nas lições de agramática³⁶, sobretudo no capítulo onde desensina sobre o desvio, o que lhe permitiu abrir a cela em que estavam detidas a palavra e a coisa. Esvaziada da coisa, coube, na palavra, os desejos de poesia que a fizeram monumento de delírio feito verbo, passando a “monumentar” afetos de poesia.

Na criação da palavra, o poeta, abatido por um tipo de enfermidade endêmica, de “nobres que empobrecem” ou propriamente o caso de “doença de grandezas”, não desejou nem a mimese nem a cópia, tão pouco procurou esclarecer percepções da cultura e/ou do vivido. Foi além: oportunizou o acontecimento para o “roubo”, capturando não o resultado, mas a própria força de criar afetos pelo mundo.

O poema, ao mesmo tempo que enaltece a importância de obras e autores de toda uma cultura, se alinha em igualdade a todos, em mesmo nível, equiparados pelo “espontaneísmo” do desejo. Redefinição de mundo que fez o grandioso se tornar menor e a poesia deu força para “monumentar as pobres coisas do chão mijadas de orvalho”: “[...] o que resta de grandeza para nós são os desconheceres” (BARROS, 2010, p. 363).

A poesia não procurou mestres para perguntar nem o quê nem como se fazer, mas, à espreita, fez, no encontro, o assalto das forças para o plano afetivo com o mundo, tornando presentes as coisas inúteis: “o cisco tem agora para mim uma importância de Catedral” (BARROS, 2010, p. 360).

Fascinado por fazer do imprestável matéria de poesia, o poeta asseverava que “as coisas sem importância são bens de poesia”, ou seja, “O que é bom para o lixo é bom para poesia” (BARROS, 2010, p. 147-148). Partindo dessa premissa, suas invenções eram produzidas pelo minucioso trabalho de coletar coisas inúteis para dar-lhes uso de poesia: “Cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia ou na geral” (BARROS, 2010, p. 146), ou seja, aquilo que não levava a nada, o desprezado, as coisas e pessoas desimportantes, o imprestável.

36 Como ludicamente foi explicado no poema VII da parte final de *O livro das ignorâncias* (BARROS, 2010, p. 319).

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam
a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!
(O abandono me plange). (BARROS, 2010, p. 342).

Servir a poesia pelo desservir no mundo. Planger-se no abandono para realizar encontros raros, singulares, que reinventam o mundo a partir de excrecências, que também são ligações divinas. O poeta sabia que “[...] Quem acumula muita informação perde o cordão de adivinhar: divinare. Os sabiás divinam [...]” (BARROS, 2010, p. 341). E a sabedoria sobre o sabiá lhe permitia dar exuberância às insignificâncias, religação divina porque também era encontro que reverberava desvios do caminho, o descaminho, que esvazia, torna opaco para reconstruir. Pelas coisas sem préstimos o poeta realizou encontros secretos, não vigiados, inaugura-rais, de espaços ocultos.

Manoel de Barros compôs uma autêntica “teologia do traste”, enganos e invenções, porque teve acesso ao “[...] manuscrito do mesmo nome, contendo 29 páginas, que foi encontrado nas ruínas de um coreto, na cidade de Corumbá, por certo ancião adaptado a pedras [...]” (BARROS, 2010, p. 176), o que lhe permitiu, 24 anos mais tarde, publicar poema homônimo, destacando o empenho de análise comparada com o proveito poético das latas em relação às ideias.

As coisas jogadas fora por motivo de traste
são alvo de minha estima.
Prediletamente latas.
Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.
Se você jogar na terra uma lata por motivo de
traste: mendigos cozinheiras ou poetas podem pegar.
Por isso eu acho as latas mais suficientes, por
Exemplo, que as ideias.
Porque ideias, sendo objetos concebidos pelo
espírito, elas são abstratas.
E, se você um objeto abstrato na terra por
motivo de traste, ninguém quer pegar
Por isso eu acho as latas mais suficientes. (BARROS, 2010, p. 438).

O poema inicia com uma sentença, a marca que afeta a estima do poeta, “coisas jogadas fora por motivo de traste”. As latas, mesmo sendo “pessoas léxicas pobres”, em sua concretude, permitiram a valoração no abandono. Mendigo, cozinheira, poeta, serviram a imagem, porém não conseguiram disfarçar o apreço pela lata. Talvez, em certa altura da leitura do poema, todos nós já mirávamos a lata com desejo. É perceptível o silêncio das inutilidades contaminando de presença o que era ausente, tornado-se “[...] objetos obsoletos, fragmentados, inutilizáveis, quase incompreensíveis [...]” (BLANCHOT, 2011, p. 283), que fazem todos permanecerem no poema, friccionados pela imagem. Quanta suficiência possui essa lata! Quem disse isso? O dispensar da ideia que incorreu em lata.

Quando o menino “cabeludinho”, descobriu que seu prazer na leitura não era a beleza das frases, mas a doença delas, e foi comunicar seu preceptor e professor de agramática, Padre Ezequiel, que lhe deu a resposta: “[...] você não é de bugre Manoel? [...] Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas — Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncos maduros [...]” (BARROS, 2010, p. 319). O desvio, que também é encontro com as latas, não é espaço que serve de acessório aos objetos e à sua explicação; como uma força, não pode ser poder, por isso age na sombra da própria compreensão.

Achar as latas mais suficientes não é o mesmo que definir o objeto ou a coisa do poema, mas outro movimento, o que fazer da abertura do encontro com multiplicidades. Na poesia, todas as inversões tornam-se possíveis e, se a poesia fora acusada algum dia de demasiada abstração, com Manoel de Barros atravessou vilezas concretas para se abrigar na multiplicidade das coisas inúteis. Perdeu significação a imagem que não se afirmou nem pela identidade e nem pela similitude, mas na diferença anônima e impessoal. A imagem do objeto não ajuda a compreendê-lo nem lhe atribui sentido, “[...] mas tende a subtrair-lo na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com o que se assemelhar”, devolvendo as coisas à soberania do vazio (BLANCHOT, 2011, p. 285).

Nesse movimento de desconstrução de sentido, os “deslimites” da poesia barreana não estão para revelar segredos e nem são descobertos por leituras especializadas, pois, preenchida de imprevisibilidade, a poesia faz do ínfimo a própria grandiosidade e preenche a imagem com impessoalidade anônima, ciosa de valores, que desterritorializa o sentido e nos obriga a sair de nós para adentrar o reino onde não há limites. No encontro com as coisas miúdas e sem importância, a imagem do pensamento afirmou sua liberdade para não explicar, para ser sem sentido nem significado, antecedendo, assim, a própria intervenção da razão.

A poesia de Manoel de Barros parece mergulhar na multiplicidade exatamente para levar a afirmação da consciência do mundo ao abandono, ao esvaziamento que possui o capricho estético de se apagar, dissimular e ocultar os rastros que o desvelam. Assim, desforma uma imagem de pensamento que não está fora do mundo e nem é sua fantasia, mas, enquanto obra, é produto de um trabalho da entrega de si a si mesmo: “Não saio de mim nem pra pescar” (BARROS, 2010, p. 346). Portanto, constitui-se como um universo poético que, quanto mais objetiva a busca, mais a “captura” delira e se torna fugaz, o que, todavia, não impede que muitos de seus leitores e estudiosos busquem explicar os caminhos e os objetivos do poeta, como fez Pinheiro (2011) no trabalho *Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros* e do qual separamos duas partes que demonstram a maneira pela qual a poesia ganhou compreensão.

[...] o poema em questão denuncia, justifica e valora, a fatura dos demais poemas da obra, todos eles calcados numa visão que se alicerça dialeticamente, por meio de técnicas de construção formal e de temas abordados pelos textos, nas possíveis interações entre o ínfimo e o grandioso, entre o “tudo” e o “nada”, entre o “poder” e as “insignificâncias”. [...] o motivo maior dos poemas do Tratado geral das grandezas do ínfimo, que é a tensão motivada entre os opostos — no caso da obra — aquilo que está relacionado ao ínfimo e aquilo que está relacionado ao grandioso. (PINHEIRO, 2011, p. 45; 66).

Identificar pares dicotômicos parece ser o investimento mais sedutor da leitura de Manoel de Barros, pois o poeta faz acumular diversos elementos antagônicos como matéria de poesia e induz a reflexões e interesses em catalogar, por leitura taxonômica, dados que justifiquem uma análise das forças de oposição presentes na poética. Foi o que bem demonstrou a pesquisa de Pinheiro (2011), que percorreu diferentes e interessantes pontos de abordagem do poético. No entanto, Pinheiro sempre procurou conduzir todas as análises à dimensão suplementar (sobrecodificada) da tese de seu trabalho, que tinha por objetivo analisar “a tensão motivada entre os opostos, aquilo que está relacionado ao ínfimo e aquilo que está relacionado ao grandioso” (PINHEIRO, 2011, p. 66).

Essa forma de abordagem tem como principal problema o horizonte redutor que aprisiona a indeterminação do projeto poético no preliminar problema da *máquina binária*. Contudo, tende a ir além do dualismo porque não opera apenas por seleções simultâneas, mas como séries sucessivas que estão sempre fazendo escolher. Se não é ínfimo nem grandioso, pela força dialética, tem de ser a síntese, resultado da oposição.

Como *linha de segmentaridade dura* (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 104), a forma binária de pensamento enxerga na poesia um plano de organização, enquanto a *máquina abstrata* da razão define as distinções formais: o ínfimo e o grandioso. Apontadas as linhas de *segmentaridades*, também se passa a vigiar, na leitura, as interações entre as linhas duras para traçar o comportamento e o desenvolvimento das formas dos segmentos, capturando suas regularidades e o modo que fez Pinheiro (2011, p. 54) identificar “o motivo maior dos poemas”.

Toda fertilidade semeada pela liberdade poética foi aprisionada na dicotomia, arrastada para uma zona de fixação dos códigos e de definição do território de cada seguimento, interpretação de uma *máquina abstrata* que depende de dispositivos de poderes que avaliam classificando, posicionando os corpos na oposição binária. A poesia fecundada nas vitalidades dos espaços do ínfimo, no encontro com “inutilidades” de coisas jogadas fora, abandonadas, foi colocada no território codificado,

que substituiu o campo de multiplicidade das “insignificâncias” pela oposição de poderes *segmentares*.

Ao que parece, o projeto poético de Manoel de Barros permite ir mais longe, se inscrevendo como poesia composta por outro tipo de linha com estatuto completamente diferente. Ao contrário das linhas *segmentares*, as linhas *moleculares* fazem correr “[...] entre os segmentos, fluxos de desterritorialização que não pertencem nem a um nem a outro [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 106), que não estão fixados por modelos opostos, tão pouco são capazes de definir o horizonte de desejo da poesia. O ínfimo e o grandioso, nesse sentido, foram atravessados por fluxos de desterritorialização que constituem o devir assimétrico de ambos. Mesmo que eles fossem pensados como linhas *segmentares*, não se tratava da existência de duas linhas, soma ou síntese. Não, a poesia nem opõe nem complementa, mas, ao contrário, vem de outro lugar para traçar linha no “[...] meio da linha *segmentária*, no meio dos seguimentos, carregando tudo para o movimento de fuga [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 106). “É no ínfimo que eu vejo a exuberância” (BARROS, 2010, p. 341).

Encontrar a exuberância no ínfimo não é fazê-lo grandioso, pois o ínfimo continua existindo. Da mesma maneira, usar a exuberância no espaço do ínfimo não banaliza seu “glamour”. O ínfimo e a exuberância correm em fuga, atingindo velocidade suficiente para deslocar o sentido que ficou fora do lugar. Agora, tanto ínfimo como exuberância são atravessados pela linha *molecular* do poético e passam a conhecer seus devires assimétricos, não tendo, portanto, mais que permanecerem assentados nos territórios do *significante*. O desfazer da oposição binária demonstra que o ínfimo e o grandioso não formam uma oposição entre dois termos, mas um binarismo que encoberta toda a multiplicidade.

A exuberância encontrada no ínfimo, todos os “desobjetos” inúteis, o “alicate cremoso”, o “lodo das estrelas”, o “traste”, o “cisco”, os “loucos de água e estandarte”, “tudo aquilo que leva a coisa nenhuma”, o “coração verde dos pássaros”, a “taperia” que abriga o “abandono”, o “andarilho”, o “homem jogado fora”, o “entulho”, as coisas sem impor-

tâncias e tantas outras “desimportâncias” da obra de Manoel de Barros são agenciamentos/multiplicidades de encontros no espaço do ínfimo e não unidade de poder binário.

Mesmo não sendo verdade tudo o que dissemos, é possível notar que o espaço do ínfimo foi um chão de grande fertilidade para o projeto poético de Manoel de Barros e, como dimensão das “insignificâncias”, foi espaço de fluxos de desterritorialização tão intensos que levaram o poeta ao encontro do nada: “Eu fiz o nada aparecer. Perder o nada é um empobrecimento” (BARROS, 2010, p. 343). O nada não apareceu como resultado de negação, mas sim como produto da intimidade com as multiplicidades.

O nada, por diferentes caminhos, fez o silêncio aparecer enquanto imagem de poesia. O nada-silêncio do fluxo de desterritorialização de linhas moleculares, da produção da “inarticulabilidade” na linguagem (a “despalavra”), do “mutismo” e “mimetismo” dos corpos, que desconstrói fronteiras/formas de quaisquer corpos poético, e do encontro com a imagem, quietos quadros (GALHARTE, 2007).

Como apontou Carpinejar (2001, p. 43), temas “como o nada, o entulho, o imprestável são de ordem filosófica” para a poética de Manoel de Barros e garantem, pela poesia, fugas. Desterritorializações que também criaram novas direções, relações de velocidade ou lentidão nas quais sujeitos e afetos já não “[...] operam senão por individuações, por ‘heceidade’ [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 106). A quebra de significado e a ausência de sentido da poesia foram exuberâncias encontradas no espaço do ínfimo, o “desobjeto” que inutiliza o esvaziamento para fazer o nada comunicar silêncio. Não dizem nem sobre o que é o mundo, são vozes vindas de outro lugar para “transvêr”, em “despalavras”, imagens.

São donos de nadifúndios.
 (Nadifúndio é lugar em que nada
 Lugar em que osso de ovo
 E em que latas com vermes empilhados na boca.
 Porém.
 O nada destes nadifúndios não alude ao infinito menor
 de *ninguém*.
 Nem ao *Néant* de Sartre.
 E nem mesmo ao que dizem os dicionários: *coisa que
 não existe*.
 O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letra
 minúscula.)
 Se trata de um tratal.
 Aqui pardais descascam larvas.
 Vê-se um relógio com o tempo enferrujado dentro.
 E uma concha com olho de osso que chora.
 Aqui, o luar desova...
 Insetos umedecem couros
 E sapos batem palmas compridas...
 Aqui, as palavras se esgarçam de lodo. (BARROS, 2010, p. 242).

A poesia extraiu sabedoria de coisas que não existiam e criou diversos fragmentos de imagens opacas, eminência de uma imagem maior, onde era quase possível ver o “nada”. Os “nadifúndios”, locais de produção de imagens do “nada”, foram encontrados na multiplicidade do espaço ínfimo, onde se tornou possível a efetuação do desejo. Como multiplicidade, o desejo construiu um plano, o espaço do ínfimo, lugar de “insignificâncias” profundas que povoaram o deserto. A poesia deixou de ser uma questão individual ou privilegiada por uma visão particular do mundo. A poesia aconteceu como agenciamento coletivo que fez o nada aparecer, movimento dado por desejo que veio de fora, como a “voz vinda de outro lugar”, o luar desovando geografias inapreensíveis, porém vistas no “produto” poético. Agora, as implicações geográficas já desocuparam todo o espaço, que está vazio e precisa ser mostrado por imagens do silêncio.

Inconcluso: encontro poético de implicações geográficas

“O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento.”

Maurice Blanchot

Na obra de Manoel de Barros, o imaginário é profundamente marcado pela ambiguidade, uma duplicidade que traz consigo a “potência do negativo” (BLANCHOT, 2011, p. 286). Se, de um lado, o imaginário é a morte pela possibilidade/obsessão da compreensão a custo de conhecimento, verdade, signo, significante, sensatez que dá sentido muitas vezes pelas verdades estéreis das “palavras acostumadas” (BARROS, 2010, p. 348), de outro, aquele outro espaço contido na imaginação, o reino da passividade onde não existem fins, reverbera uma intenção instrutiva que deseja agir sobre o mundo, manobrando-o a partir de seu interior (BLANCHOT, 2011, p. 286-287).

Aquilo que chamamos as duas versões do imaginário, fato de que a imagem pode, certamente, ajudar-nos a recuperar idealmente a coisa, de que ela é então a sua negação vivificante, mas que, ao nível para onde nos arrasta o peso que lhe é próprio, corre também o constante risco de nos devolver, não mais à coisa ausente, mas à ausência como presença, ao duplo neutro do objeto em que a pertença ao mundo se dissipou [...]. (BLANCHOT, 2011, p. 287-88).

Ao que nos parece, seria essa a força do encontro da poesia com nossas geografias, um encontro que produz uma fissura em nós e que cria desejo espacial. O pensamento perdeu a objetividade devido ao abandono de perguntas, saímos da zona da negação vivificante do espaço que percebe, descreve, analisa e produz para sermos arrastados até a brecha marginal que o poético inscreveu em nossas geografias. Assim, tornou-se impossível não sentir apreço pelo imprestável.

A pergunta “como o espaço se manifesta na obra de Manoel de Barros” não obteve resposta, pois era uma presença a priori, uma fala demasiadamente pertencida ao mundo das geografias maiores. Era preciso estranhar um pouco mais o encontro com a poesia, deveríamos ter estudado a *Gramática expositiva do chão* sugerida pelo vestibular até aprendermos como abandonar o poder pelo qual as avaliações nos oprimem. Não tivemos essa força. Todavia, o provocante diálogo com um amigo, tão importante quanto uma reunião entre copos na mesa de um bar, nos devolveu o dessentido do encontro e do roubo.

O espaço começou a se fazer presente quando notamos toda a ausência de sentido, movimento que nos conduziu à fuga da zona determinada pela razão para cair na linha de desterritorialização do deserto, semelhante ao que fez o poeta em “Soberania”: “[...] Especulei filósofos e até cheguei aos eruditos. Aos homens de grande saber. Achei que os eruditos nas suas altas abstrações se esqueciam das coisas simples da terra [...]” (BARROS, 2010, p. 183). E descobriu a partir disso que: “[...] Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser. Garante a soberania do Ser mais do que Ter” (BARROS, 2010, p. 410). Percorrendo os espaços das coisas simples da terra foi como o poeta produziu sua desterritorialização de pensamento, fuga da ausência/presença e força inaugural para o mundo refazer.

O “ensino do chão” permite à poesia de Manoel de Barros o acesso a uma espécie de concretude quase impalpável, dotada de “antimaterialismo”, de compulsão em fazer do velho e ordinário afeto para a poesia: “[...] os objetos são estimados quando não apresentam mais sinais de dono ou serventia [...]” (CARPINEJAR, 2001, p. 28). Como catador de coisas inúteis, o poeta foi desvelando também a dimensão de espacialidade que contém as insignificâncias. Os espaços ínfimos se tornaram zona de fertilidade, de produção de encontros com multiplicidades e efetivação de agenciamentos da poesia. Impregnado de “inutilizar” o espaço, efetivou-se no imaginário poético não apenas como oposição ao pensamento disciplinar, funcional e produtivo, mas enquanto fuga. Para

tanto, criou outros “descaminhos” por desterritorialização, atravessando territórios codificados e contaminando outros devires.

Talvez por isso seja tão difícil arrastar essa manifestação espacial para o campo de desejo da razão. O encontro com a poesia, para que seja efetivado como roubo, não pode ser construído por um olhar objetivo a fim de ver formas geográficas predefinidas, tampouco a analogia aos conceitos pode parecer tão sedutora. Colocar uma camisa geográfica na poesia não fará dela louca por localização. No máximo, ela será amante das percepções espaciais que a constituem. A questão espacial, em Manoel de Barros, parece ser outra.

Falar de espaço na poética barreana é falar do múltiplo, do diverso e do diferente da própria poesia, pois a dimensão espacial não é algo estático e manipulável ao prazer da construção poética, mas grandeza imanente ao fluxo que criou o encontro, constituindo o próprio fenômeno. E pouco importa, desse ponto de vista, dizer que o espaço aparece na poesia como natureza-pantanal (diversidade animal, vegetal, mineral e coisal), como “chão”, “quintal”, “vilarejo”, “rua”, “beco”, “casa”, “parede”, “Corumbá”, “lança”, “água”, “porto”, “tapera”, “cacimba”, “cordilheira”. Não estamos falando absolutamente nada sobre o espacial da poesia, que não se orienta por meio da localização, mas por efetuação, nem cria uma geografia da poesia, mas devires. A geografia pega delírio em devir poético, enquanto a poesia se localiza em devir geográfico.

A poesia encontrou o espaço ínfimo para se efetuar junto às “desimportâncias”, e o geográfico, sem querer fazer da poesia testemunho para suas verdades, delirou até esquecer estratos afetivos da localização. Talvez já seja possível pensar tal espaço de coisas “insignificantes” como devir geográfico da poesia.

Sobre meu corpo se deitou a noite (como se
eu fosse um lugar de paina).
Mas eu não sou um lugar de paina.
Quando muito um lugar de espinhos.
Talvez um terreno baldio com insetos dentro.

Na verdade eu nem tenho ainda o sossego de
 uma pedra.
 Não tenho os predicados de uma lata.
 Nem sou uma pessoa sem ninguém dentro —
 feito um osso de gado
 Ou um pé de sapato jogado no beco.
 Não consegui ainda a solidão de um caixote —
 tipo aquele engradado de madeira que o poeta
 Francis Ponge fez dele um objeto de poesia.
 Não sou sequer uma tapera, Senhor.
 Não sou um traste que se preze.
 Eu não sou digno de receber no meu corpo os
 orvalhos da manhã. (BARROS, 2010, p. 365).

O corpo, agora, é a dimensão espacial da expressão poética, imagem opaca, mas que, possivelmente, todos viram justamente no momento de arrebatamento, quando a paisagem/noite deitava sobre ele procurando envolvê-lo. Porém, feito espinho, ele transformava tudo em terreno baldio com insetos. A ausência de sossego do poeta o faz invejar a pedra. Todos os afetos encontrados em espaços ínfimos (o vazio, a pedra, o jogado fora no beco, a solidão, a tapera, o traste) faltam ao corpo; são ausências que adoecem e conduzem-no à terapia: “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos” (BARROS, 2010, p. 347).

Esse espaço de coisas infinitesimais tomou conta da avaliação do corpo e as ausências tornaram-se presentes pela poesia, uma escrita sobre a ausência do que falta para ser vazio. A insuficiência do corpo para receber o orvalho da manhã aqui também revela um sentido de fronteira que está no limite daquilo que falta ao corpo para o abandono pleno no orvalho. A dimensão espacial depende, a cada momento, do “construtivismo” do agenciamento pelo espaço e faz, do limite, o centro de tensão do poema, demonstrando que nem tudo na poesia de Manoel de Barros é “deslimite”.

Tal espaço, enquanto dimensão de criação poética, é multiplicidade que permite diferentes processos de criação. Não há regularidade nem

princípio de orientação ou de ordenação dos processos, apenas forças de desterritorialização fertilizadas pelos afetos do desejo. Como dimensão do espaço de criação, o espaço está sempre gerando alternativas, brechas, fissuras que fazem fuga ao múltiplo. No geográfico, transbordam lições que ensinam, além de fazerem escapar a imagem do pensamento fundamentada pelo poder da razão, que procura apreender as experiências mais do que concebê-las. O espaço na poética de Manoel de Barros é uma dimensão de contínuo prolongamento de intensidade criativa, o que faz do devir geográfico uma construção de cada instante.

O ínfimo enquanto espacialidade fornece qualidade política ao geográfico, que faz da diferença o princípio desorganizador da codificação do espaço. O poético enquanto trabalho de construção habita a zona de multiplicidade das coisas imprestáveis. A diferença como expressão do desejo cria o espaço para as “insignificâncias” ao mesmo tempo que elimina qualquer possibilidade de codificação em fazer desse lugar de coisas menores território poético. O acordo tácito parece ter sido que o espaço ínfimo só pode ser dimensão de desterritorialização, de maneira que não houve proclamação de um sim para a “geograficidade” na ou pela poesia, mas a criação de um devir, realizado no encontro com imagens que nos conduzem a espaços de “hecceidades”.

Tudo, por um instante, pareceu tão claro que nos acolhemos. Contudo, agora, olhamos a *Poesia completa* de Manoel Barros sobre a mesa e temos a impressão que, apesar de tudo, o livro permanece ali, indigente, livre de nós em sua inquietação à beira do vazio. É como se tivéssemos lido o que não foi escrito, algo que nos enche de alegria somente ao olhar.

Referências

BARROS, M. de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

BLANCHOT, M. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARPINEJAR, F. **Teologia do traste**: a poesia do excesso em Manoel de Barros. 2001. 117 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

CASTELLO, J. Manoel de Barros faz do absurdo sensatez. **Jornal de Poesia**, 1996. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel11.html>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

DARDEL, E. **O homem e a terra**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

GALHARTE, J. A. X. **Despalavra de efeito**: o silêncio na obra de Manoel de Barros. 2007. 287 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PAZ, O. **El arco y la lira**. Madrid: Ibéria gráfica, 2004.

PINHEIRO, C. E. B. **Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente**: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros. 2011. 142 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL – UFMS. Comissão Permanente de Vestibular. **Obras literárias para o Processo Seletivo UFMS 2003**. Campo Grande, 2002. Disponível em: <<http://www.copeve.ufms.br/Vst2003i/Others/Obras.html>>. Acesso em: 3 jan. 2016.

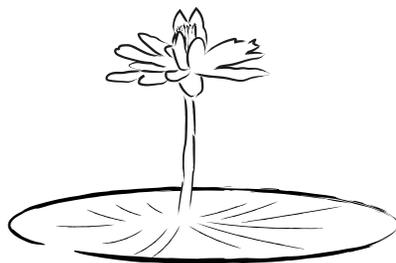
CARTOGRAFIAS MIGRANTES, GEOGRAFIAS MENORES

Isis do Mar Marques Martins

“Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima
serve para poesia.”

Manoel de Barros

Manoel de Barros,
Que me faz lembrar Juvenal.
Nascido em Sena Madureira, no Acre.
Irmão mais novo de mais quatro.
Quando tinha nove anos, a mãe morreu.



Desde então deixou suas brincadeiras, os videogames e desenhos, e foi conhecer o mundo. E Juvenal leu. Leu sobre o mundo e leu sobre tudo. Queria ler o mundo todo e ser *inventador* de línguas e músicas e sopros.

Queda de braço da vida, o pai virou político na cidade. Juvenal, o mais novo da família, foi o mais protegido.

Não podia sair. Não podia viajar.

Juvenal era muito criança para conhecer o mundo. Juvenal virou só com o mundo sem perdê-lo de vista.

Fez dezoito anos e, em um dia de solidão, arrumou as coisas e virou rio.

Na rodoviária, comprou bilhete para o primeiro lugar que tinha assento. Algum lugar distante seria seu primeiro mundo. O mundo seria seu primeiro...

A família chegou antes e disse “Isso é loucura Juvenal... Você tem que respeitar as ordens, você é muito criança para o mundo...” E sua irmã o empurrou, falou das ordens do mundo.

Juvenal chorou.

Juvenal virara chuva para o mundo.

Penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem o poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergôntes como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriado pelos relentos como os lagartos. Saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar. (BARROS, 2010, p. 353).

Juvenal,

Que me faz lembrar Josélia.

Pela manhã, fria, Josélia sabia que hoje a loja estaria vazia.

Bem cedo ainda, já de pé, tomou seu banho, se arrumou, arrumou suas coisas e foi trabalhar.

“Alguém precisa nessa casa.”

Queria sair dali o quanto antes...

Com o dia feio, o dinheiro pouco, esperou sua colega de trabalho, que mora no Recreio. Quinze minutos depois, desistiu e foi a pé até o ponto, descendo uma ladeira infinita de pobreza em todos os sentidos.

“Preciso sair daqui...”

Morava na Rocinha. Saiu de um distrito distante de Campina Grande para casar-se com o namorado no Rio de Janeiro. Um mês casada, e não deu certo. Josélia virou rio, virou chuva, virou noite e virou dia.

Descobriu que estava tudo errado.

Ela queria mesmo era ser árvore.

Um pouco no chão, um pouco ao vento...

Brigava com todos da loja onde era atendente de caixa. Crachá sorrindo, teste para balcão. “Fui reprovada, cisma da empresa comigo, descontaram de novo do meu salário o cartão roubado...”

Josélia queria estudar o aquecimento global... E virar árvore.

No mesmo dia, saiu para o mundo. Dezenove anos de corpo, coração do infinito... Passarinhou dali, dos amigos, do marido, do emprego.

Estou atravessando um período de árvore.
 O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
 Olho tem escórias de árvore
 O chão deseja meu olho vazado pra fazer parte do
 Cisco que se acumula debaixo das árvores.
 O chão tem gula de meu olho por motivo que meu
 Olho possui um coisário de nadeiras.
 O chão tem gula de meu olho pelo mesmo motivo
 Que ele tem gula por pregos por latas por folhas.
 A gula do chão vai comer o meu olho.
 No meu morrer tem uma dor de árvore. (BARROS, 2010, p. 322-323).

Josélia,

Que me faz lembrar outro poeta que fazia da forma uma forma de revolução.

Maiakóvski era muito preocupado com as coisas do mundo.

Tinha um amor eterno por Lília, entre tristeza e desejo agenciados por ela não ser sua, nem poder ser sua.

Mas, ao mesmo tempo, era feliz por isso, pois seu amor era pleno, era rio, era dia, era noite, era árvore. Era ele. Era o mundo.

Ficou muito triste com tudo o que fizeram do seu mundo, da sua revolução.

E muito triste com a morte de outro poeta, grande amigo seu, desapontado com as coisas da vida, dos seus passarinhos, do seu mundo.

Maiakóvski precisou ser “ur-gente” para virar gente.

Gente, para Maiakóvski, queria revolucionar para que o mundo fosse mais justo, para que aqueles mais tristes fossem mais certos de suas decisões, sem precisar de outras pessoas para apoiarem suas tristezas.

Gente, para Maiakóvski, era árvore, era passarinho.

Revolucionar as formas era necessário. Então o poeta de outros mundos fez seu mundo desabar para renascer. Mas, antes, escreveu:

Sei o pulso das palavras a sirene das palavras
 Não as que se aplaudem do alto dos teatros
 Mas as que arrancam os caixões da treva
 E os põem a caminhar quadrúpedes de cedro
 Às vezes as relegam inauditas inéditas
 Mas a palavra galopa com a cilha tensa
 Ressoa os séculos e os trens rastejam
 Para lambar as mãos calosas da poesia
 Sei o pulso das palavras parecem fumaça
 Pétalas caldas sob o calcanhar da dança
 Mas o homem com lábios alma carcaça. (MAIAKÓVSKI, 2013, p. 140).

As gentes menores de Maiakóvski me fazem lembrar Deleuze e Guattari (2014).

Dois e um e dois.

O primeiro, marcado pela guerra e pela morte do irmão na juventude e depois pela ruptura com Hegel e seus mentores intelectuais.

O segundo, traçado pela psicanálise e pelas experimentações políticas recorrentes da vida e do cotidiano.

Deleuze, filósofo da prática, do andar e da pulsação da vida enquanto conceito possível.

Guattari, fundador “da borda”, amante multiamoroso, desterritorializado da linguagem, da prática concebida, da teoria definida.

Deleuze e Guattari do desejo, da sua produção, da máquina concebida por boleros dos corpos...

Deleuze e Guattari da literatura menor, das gentes do menor, tão grandes, imensos, infinitos... devires... A linguagem ameaçando tudo menor, os agenciamentos de enunciação, as expressões do enunciado agendado, calculado, perto da gente, mas sem ser inventado pela gente.

Uma literatura maior ou estabelecida segue um vetor que vai do conteúdo à expressão: dado um conteúdo, em uma dada forma, achar, descobrir, ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que se concebe bem se enuncia... Mas uma literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, e só vê e só concebe depois ("A palavra. Eu não a vejo, eu a invento."). A expressão deve quebrar as formas, marcar as rupturas e as ligações novas. Uma forma estando quebrada, reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas. Arrastar, adiantar-se à matéria. (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 57-58).

Romper com velhas formas.

Revolucioná-las.

Reinventar as palavras...

Me faz lembrar o começo e o fim deste texto. Mas voltemos depois...

Voltar.

Voltar me faz lembrar Pascal.

Pascal haitiano em Caxias do Sul.

Quatro graus e chove. Pascal me convida a ir à periferia de Caxias (do Sul, esta mesma), cidade média concentrada pela transição dos circuitos da economia, nos dizeres *miltonsantianos* da geografia. Bairro distante daquele centro italiano, migrante também.

Mais cedo, tinha ido ao museu da cidade. A atendente, alta, loura, contou-me que primeiro vieram os índios, em mil e quinhentos, depois os italianos trazendo prosperidade e fortuna para aquela terra...

Pensei... "e os primeiros migrantes do Brasil, forçados, trazidos pela ordem da escravidão, da tortura, da desordem humana?"

E os novos migrantes caribenhos, africanos, sírios, chineses, bolivianos, peruanos e muitos muitos?"

Não couberam no museu.

Pascal vive em uma casa de madeira distante dos prédios do centro e da famosa festa da uva, evento recorrente na cidade.

Divide-a com o cunhado que chegou ao Brasil assim que Pascal conseguiu um emprego em uma fábrica de veículos pesados, trabalho pesado que não demorou muito para conseguir.

Pascal queria virar borboleta, para ver sua família no Haiti e dizer o que sente, do frio, do visto que não sai, do dia pesado, dos brancos o olhando como um estranho.

Pascal, Gregor Samsa, menor, infinito, mundo.

Retrato do artista quando coisa: borboletas
 Já trocam as árvores por mim.
 Insetos me desempenham.
 Já posso amar as moscas como a mim mesmo.
 Os silêncios me praticam.
 De tarde um dom de latas velhas se atraca
 Em meu olho
 Mas eu tenho predomínio por lírios.
 Plantas desejam a minha boca para crescer
 Por de cima.
 Sou livre para os desfrutes de aves.
 Dou meiguice aos urubus.
 Sapos desejam ser-me.
 Quero cristianizar as águas.
 Já enxergo o sol. (BARROS, 2010, p. 357).

Pascal,

Que me faz lembrar Manoela.

Manoela tem mais de quarenta anos de Rio de Janeiro.

Nasceu no Maranhão, mora na área do Pantanal em Rio das Pedras.
 Às vezes Manoela vira pântano. Principalmente quando chove.

Não tem emprego. Nem aposentadoria. Faz quentinhas para empresários da Barra da Tijuca.

Quentinhas do Pantanal.

O sonho dela era ter um jipe para correr pela estrada mundo afora.
 Gosta de morrinhos, de grama, de céu. Queria virar céu.

Sente falta do açaí, influência do estado vizinho, Pará.

Nasceu na roça, onde tudo é pobrezinho. Na época, políticos safados jogavam buchas de palha nas casas.

As casas viravam sol, e queimavam.

Casou-se, aos dezesseis migrou para a zona oeste de uma metrópole, Rio de Janeiro, destituída de bens e serviços que a zona sul é comodamente confortável.

Mas bem melhor que a roçazinha de políticos safados.

Mas Manoela queria virar sol também, forçada e desejosa, infinita. Às vezes, com o tempo, ela virava sol. Hoje, ela vira pântano.

— Como é seu nome?

— Polina

Não sabia dizer Paulina

Teria 8 anos

Rolava na terra com os bichos

Tempo todo o nariz escorrendo.

— Você tem saudade do sítio, Polina?

Que tinha.

— O que você fazia lá?

Que rastejava tatu.

Voltava correndo avisar o padraço: lá no brejo tem uma!

Tomasse pra casa sem rasto apanhava no sexo.

Era sexo mesmo que empregava.

Polina há dois meses foi-se embora de nossa casa

Um bicho muito pretinho com pouca experiência de sofrimento

Mas pra sua idade o suficiente. (BARROS, 2010, p. 25).

Manoela.

Manoela me faz lembrar Manoel.

E voltemos ao começo de tudo.

Manoel de Barros, *Nequinho*, faz-me lembrar das gentes. Da relação do seu quintal com o mundo e com a natureza — a mulher e o homem —, que promovem o real. Promovem porque o realizam como concebemos e criamos.

A natureza de Manoel, o Pantanal, a fazenda, a canção e os animais, circunda e é oriunda de sua poesia, em verso e prosa, traduzida no singelo da vida, construída muito da poética contemporânea brasileira, ao pensarmos em Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Caio Fernando Abreu, Paulo Leminski e João Guimarães Rosa.

A ligação do singelo, do cotidiano com a natureza, contudo, é muito própria de suas narrativas. As homenagens, sempre muito claras, às suas influências diretas (Padre Antônio Vieira, como pilar, e Picasso como um exemplo) ou indiretas, dentre elas as marginais ou menores, como Arthur Bispo do Rosário, apontam a sua diversidade, que também contrasta com um elemento oposto àquilo que Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) atenta, uma estética da escola literária regionalista na qual as narrativas são de fora para dentro, isto é, da intelectualidade cultural aportada em um centro cultural (Rio de Janeiro e São Paulo) para os *outros Brasis*, como o Nordeste, o Norte, o Centro Oeste e o Sul.

De *outros Brasis* temos Érico Veríssimo desconstruindo essa intelectualidade, ascendendo às gentes do Sul, às *Anas Terras* e *Marias Valérias*, ainda que a presença da mulher seja invisibilizada pelo conservadorismo dos Rodrigues, Licurgos e *gentes-homens* de Santa Fé.

Manoel de Barros é do Pantanal e fala, mesmo com suas referências, do cotidiano do pantanal rural plural em sua imanência, mas também dos desdobramentos migrantes de existir-se Pantanal. Fala também de suas andanças, das tristezas que o levam para novas e velhas andanças andarilhas. O Pantanal, porém, está sempre com ele. Um Pantanal que está em qualquer um de nós, reminiscências do viver.

E por isso Padre Antônio Vieira foi essencial em sua vida. Padre Antônio Vieira viveu no século XVII e foi responsável pelos primeiros escritos literários brasileiros. Sua base está no evangelho, no chamado Antigo Testamento, principalmente nos preceitos desse evangelho. A natureza é elementar ao Padre Antônio Vieira, um bucolismo advindo das ideologias da igreja, lançadas à Idade Média, o que remonta muito às apreensões de outro escritor, russo, Fiódor Dostoiévski, que, criado na

ortodoxia católica, tensiona constantemente em seus romances a prática cristã e a descrença nos principais constructos da moral moderna versus as singularidades da prática do viver necessárias para revolucionar o existir, tais como a solidariedade, a bondade, a escuta e a mediação.

A solidariedade, a bondade, a escuta e a mediação são propostas inerentes à poética de Manoel de Barros, pois a natureza e o homem são um só. Elas atravessam sem necessariamente serem educadas, definidas ou determinadas. São e estão prescritas em doses que não dualizam com o bom e o mau. A dialética não é essa. Bondade e maldade existem no momento que o sujeito depreende seu fazer-se, apropria-se de suas invenções. Essa é a bondade que não é definida, nem educada.

Ser e estar também são remontados. Tais verbos, importados e salientados na metafísica, campo no qual o homem tinge a natureza como *ser-centrante*, nos fazem, hoje, incompreender as singularidades do viver natureza, do *dever-natureza*. E qual mote faz Manoel de Barros compreender o cotidiano das gentes?

O mote da existência. E o fundante é a infância, porque é na infância que estamos completamente imbricados com a natureza que se recria, que é um pouco da gente e de Manoel. Mais importante do que sermos, em algum momento, criança é estarmos criança para entender tal natureza, um "*anaturezar-se*" para o qual Manoel de Barros nos convida e nos incita a estar a todo o momento.

Manoel de Barros mistura-se com a infância, quando todos os conflitos não existem porque não são conflitos, mas a revolução do existir é potente. É potente porque é singela, porque as questões do ser criança são o tornar-se, são as desterritorializações e revoluções recorrentes. Dever-animal, dever-árvore, dever-borboleta, dever-pássaro constantes.

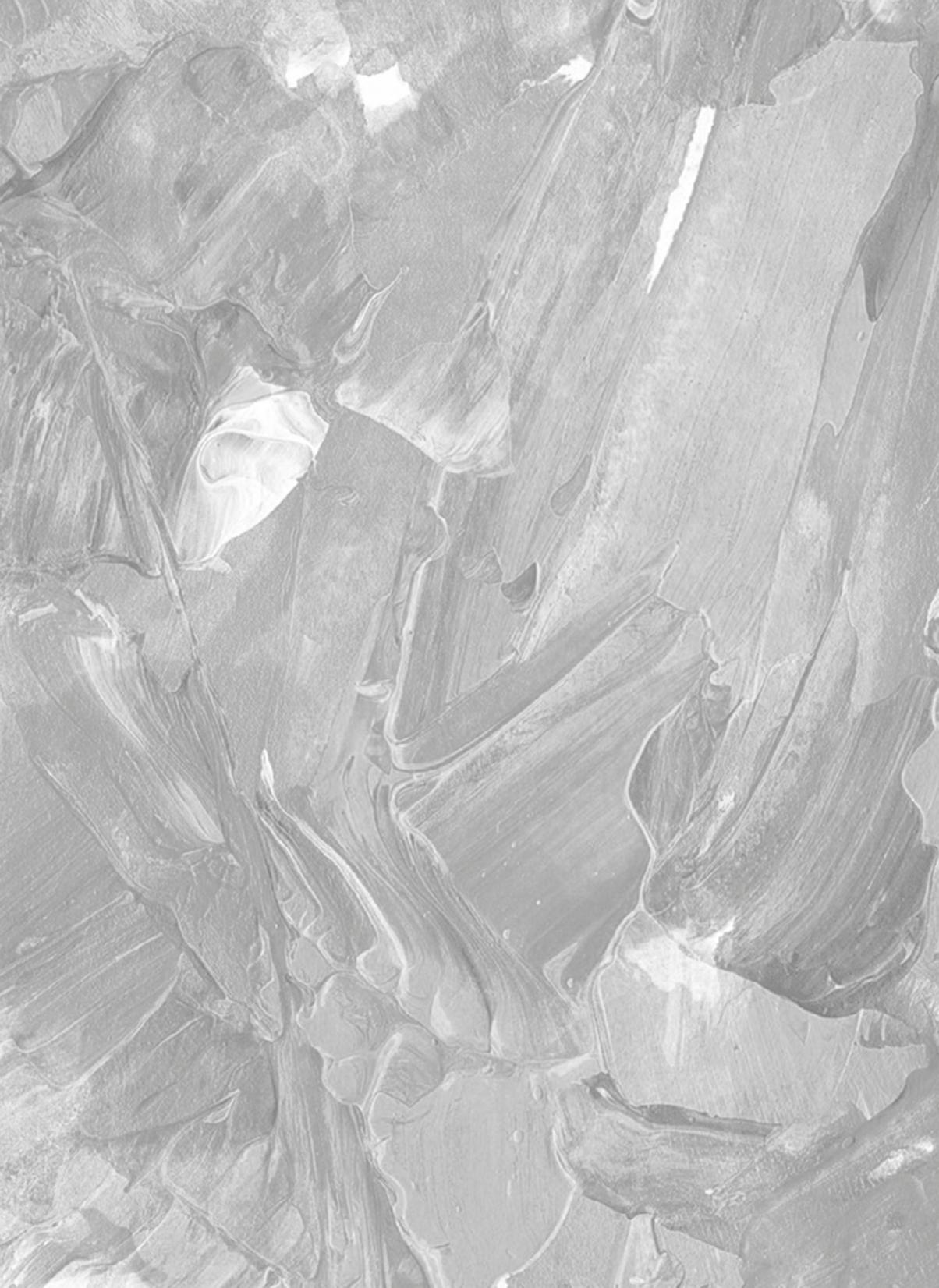
Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual

a um filhote de gafanhoto [...]. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago minhas raízes crianceiras, a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. (BARROS, 2015, p. 7).

Manoel.

Manoel me faz lembrar Luisa,

Mas esta é outra estória...



EXERCÍCIO ANDARILHO: DANDO ESCUTA A PEDRAS

Jones Dari Goettert

Pode uma poesia se prestar a exercício? Pode uma poesia se dar a uma prática “pedral” e andarilha? Entendemos que sim! Por isso, aqui, partimos da compreensão de que a poesia de Manoel de Barros, aberta e inconclusa, também serve para exercícios prático-poéticos.

Iniciamos nosso percurso por entre pedras e andarilhos na obra de Manoel de Barros. Em seguida, “desinventamos” a poesia do poeta em um exercício prático de andança andarilha por trilhas de Dourados, Mato Grosso do Sul. No exercício andarilho, o elemento movente é pedra, e, a partir dele, o andarilhar se faz por entre pedreiras, reserva e acampamentos indígenas, caminhos terrais e “pedrais”, corpos em pedaços sem mãos ou mesmo sem os sujeitos do andarilhar “primitivo” deste “aqui” (kaïowá, guarani e terena).

Sendo a poesia aberta e inconclusa, o tempo, o espaço, os sujeitos e as coisas — todos e todas — também o são. Podendo ser mais do que são, podem tanto reinventar percursos como a própria poesia. Deixemo-nos devir, então, apenas pedras e andarilhos.

Pedra e andarilho em Manoel de Barros

“Pedra” é uma palavra/um elemento fundamental na poesia de Manoel de Barros. Aparece em praticamente todos os seus livros. Como em *Compêndio para uso dos pássaros*, de 1960:

Você viu um passarinho abrido naquela casa
 que ele veio comer na minha mão?
 Minha boca estava seca
 igual do que uma pedra em cima do rio (BARROS, 2010b, p. 97).

Em *Livro de pré-coisas*, de 1985:

Arbustos de espinhos com florimentos vermelhos
 desabrem nas pedras.
 [...]

 O que temos na cidade além de águas e de pedras
 são cuiabanos, papa-bananas, chiquitanos e turcos.
 [...]

 Há sapos vegetais que dão cria nas pedras (BARROS, 2010b, p. 198).

Ou em *Ensaio fotográficos*, escrito em 2000:

Entendo ainda o idioma inconversável das pedras.
 É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das
 Palavras (BARROS, 2010b, p. 382).

Pelo menos em outras cento e trinta passagens³⁷, “pedra” está lá, como que parada, imóvel, como que substrato, lisa ou enrugada, platô ou riscada, à espera de ser molhada, coberta, ajuntada, jogada, à espera de ser também, e por nós, ouvida.

Artista da palavra, Manoel de Barros inventa um bocado delas para produzir sentidos inusitados, como “descomer”, “desutensílio”, “desherói”... Em vez de defecar, lixo e ordinário, palavras novas reinventam “crianceira” e provocadoramente “funções” biológicas, a sociedade descartável e o mando dos dominadores. Reinventando sentidos, “desapruma” o mundo conferindo-lhe outros encontros, outras intensidades, outras multiplicidades e outros devires.

As palavras inventadas, no entanto, comungam seus lugares ao lado, juntas, próximas e em comunhão com aquelas mais “banais”, “triviais”,

37 Nossa análise se deu a partir da *Poesia completa* de Barros publicada em 2010.

“comuns”. “Coisa”, “água”, “árvore”, “lesma”, “gosma”, “rio”, “chão”, “pássaro”, “mato”, “menino”, “abandono”, “matéria” e “nada” são algumas que volta e meia inventam começos, meios e fins de poemas em Manoel de Barros. “Descomunar” as palavras comuns para fazê-las extra-ordinárias, oferecendo a elas a solidariedade de novos jeitos de se comunicar — fazendo-se comum —, como em *a lesma com sua gosma engravida a pedra*.

O “nada” das palavras é sempre um tudo meio mistura cubista, surrealista e dadaísta: junta pedaços retos ou tortos, dá sentidos doidos à “certeza” e desloca as coisas e os seres de seus lugares — olha só — comuns(!).

[...] o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que usa o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 2010b, p. 327).

Nada, ele mesmo, ou seja, o nada pode ser pedra! Mas, aqui, “nada” soa muito mais suave do que “pedra”. “Nada”, a palavra, talvez pela nalação meio disfarçada, traz e leva leve, solto, simultaneamente à abertura (“na”) e ao fechamento (“da”), sem nada antes, sem nada depois, e o meio, nada, se fecha em si mesmo. Enquanto “pedra”, a palavra, vem e pisa seco (“pé”), como botas de aço, e, ao sair (“dra”), arranha o céu da boca, as águas do rio e o vento.

Não parece à toa que Manoel de Barros insistia haver palavras mansas e outras grossas, suaves e ásperas. “Pedra”, mais de uma centena de vezes repetida em sua poesia, é daquelas que misturam o trivial (é apenas uma pedra) com o som grunhido das coisas que arranham. Pedra, da mesma “família” de arame, de farpa, de espinho, também é carregada pelo poeta como aquelas (coisas e palavras) da ciência (“pá-ciência”) do silêncio:

Descobre-se com unção
 Ante uma pedra
 Uma árvore
 Um escorpião



PEDRAS APRENDEM SILÊNCIO NELE (BARROS, 2010b, p. 254).

Manoel de Barros se apega ao comum para descomplexificar e exercitar o nada, mas fazendo-o, pela linguagem, in-comum. E nada mais comum que uma pedra, já tantas vezes poetizada, cantada e falada aos múltiplos ventos do mundo.

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 no meio do caminho tinha uma pedra. (ANDRADE, 2013, p. 36).

É pau, é pedra, é o fim do caminho
 É um resto do toco, é um pouco sozinho
 É uma cobra, é um pau, é João, é José
 É um espinho na mão, é um corte no pé
 São as águas de março fechando o verão
 É a promessa de vida no teu coração (JOBIM, 1972).

Água mole em pedra dura tanto bate até que fura (adágio).

Obstáculo e possibilidade de transformação, pedra é (também) metáfora para um coração fechado, insensível e odioso (*Tem um coração de pedra*). Ou para a demonstração de força levada às condições mais duras de trabalho (*Tem um corpo de pedra*). Ou para a estrutura mais sólida sobre a qual é possível erigir uma igreja com a pretensão de “petrificar” o mundo inteiro (*Pedro, sobre esta pedra edificarei minha igreja*). Ou ainda, se se preferir, metáfora do elemento que, se preso ou jogado, julga ou é julgado diante do ser divinal, transcendental (*Quem não tiver pecado que atire a primeira pedra...*) — Talvez por isso, ainda em 1937, o poeta nem ajuntou, nem atirou e nem fez da pedra uma presença, pois no livro publicado por ele naquele ano, *Poemas concebidos sem pecado*, a palavra pedra é uma ausência completa. Lá, Manoel de Barros tinha menos de vinte anos.

Em 2001, quando escreveu o *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, Manoel de Barros já ultrapassava seus oitenta anos. As pedras há muito — e muitas — já embalavam ou pesavam sua poesia de tal jeito que um poema inteiro a acolhe, a faz chão, a ocupa:

A PEDRA

Pedra sendo
 Eu tenho gosto de fazer no chão.
 Só privo com lagarto e borboletas.
 Certas conchas se abrigam em mim.
 De meus interstícios crescem musgos.
 Passarinhos me usam para afiar seus bicos.
 Às vezes uma garça me ocupa de dia.
 Fico louvoso.
 Há outros privilégios de ser pedra:
 a – Eu irrito o silêncio dos insetos.
 b – Sou batido de luar nas solitudes.
 c – Tomo banho de orvalho de manhã.
 d – E o sol me cumprimenta por primeiro. (BARROS, 2010b, p. 405).

Uma pedra no meio, é pedra dura, que fura, é ser “pedral”, é a “irritância” de silêncios, é espelho do luar, o molhado “orvalho” da madrugada,

o ser do primeiro “bom dia” solar de todas as manhãs. Mas, mesmo que mais de centenas de vezes repetida e repetida, a pedra persiste ali, quase imóvel, quase esquecida, nos silêncios mesmo depois de leituras e leituras de Manoel de Barros. Por quê?

Arriscamos atirar a primeira pedra com ou sem pecado: nós, leitoras e leitores comuns ou incomuns de Manoel, o lemos dos lugares todos um tanto mergulhados no “caos” da “modernidade líquida” (BAUMAN, 2003), o que nos leva mais à busca do movimento do que do ser pedra, mais do andar do que do repouso, mais da fluidez do que da solidez, palavra tão próxima de solidão, daí porque andar seja hoje mais “importante” do que ser pedral; a preferência pela efemeridade e — lendo e lendo Manoel de Barros — o esquecimento rápido e acelerado de passagens como: “E quando esteja apropriado para pedra, terei também sabedoria mineral” (BARROS, 2010b, p. 340).

A “sabedoria mineral” é aquela do princípio-meio-fim dos tempos todos. Menos do que “verdade absoluta” — atemporal e a-espacial —, ela desenha-se pelas “miudezas” das existências “coisais” e dos seres em profusão, em “agroval”. Nada, nada, nada, nada, nada de pressa (uma lesma gosma uma pedra), nada de ordinário (o horizonte pode ser esticado), nada de coisas úteis (as coisas “desúteis” servem para poesia), e nada de “Dona de nome Lógica da Razão” (BARROS, 2010b, p. 485-486).

Imersos na liquidez do tempo e do espaço, corremos, em Manoel de Barros, atrás, junto e à frente do andarilho, aquele em contínua e constante andança. Achar a pedra, olhá-la, senti-la — o que pode ser pesado demais — e até levá-la conosco é perder o tempo do aqui sem desejo, o espaço do agora sem sentido. Por isso, é preciso seguir, “andarilhar”, fazer-se no encontro, em novos e outros encontros, o devir.

As alusões a “andarilho” nos livros de Manoel de Barros representam um décimo das referências à pedra. Juntando a esse número as manifestações sobre “Bernardo”, um certo andarilho ensaísta de árvore, chegamos a pouco mais de quarenta citações. Arriscamos agora uma segunda provocação: o andarilho barroseano é um ser em busca de sua condição

pedral, da “sabedoria mineral”. O “andarilhar”, em vez das perdas do movimento de um para outro lugar, de uma para outra condição, é o êxtase, fazendo-se em multiplicidade de pedra em pedra, de rocha em rocha. É descabida, assim, qualquer perspectiva de oposição entre as condições “pedral” e andarilha em Manoel de Barros.

Em *Livro de pré-coisas*, de 1985, o andarilho se esboça como um dos sujeitos/elementos centrais da poesia barroseana. Em “No tempo de andarilho”, o andarilho é “Bernardo”, aquele que vem “do oco do mundo” e vai “para o oco do mundo”:

Tem sempre um ar altivo de quem vê pedra nadando, esse Bernardão.
[...] Anda na terra como quem desabrocha. [...] já desde nada, o grande luxo de Bernardo é ser ninguém. Por fora é um galalau. Por dentro não arredou de criança. É ser que não conhece ter. Tanto que inveja não se acopla nele. (BARROS, 2010b, p. 214-215).

Como “ser ninguém”, “nem é um idiota programado, como nós. O próprio esmo é que o erra” (BARROS, 2010b, p. 214). Ser ninguém é também a condição de “qualquer”: não importa, pouco importa, “desimporta” a “id-entidade”, pois a possibilidade de comunhão plena entre seres e coisas depende da capacidade de despojamento “absoluto” de qualquer a priori, de todo o preconceito mirante a hierarquias, imposições e mandonismos. Outra condição comum, outra comunidade:

[...] o Mais Comum, que se subtrai a toda a comunidade real. Daí a impotente omnivalência do ser qualquer. Não se trata nem de apatia nem de promiscuidade ou de resignação. Estas singularidades puras comunicam apenas no espaço vazio do exemplo, sem estarem ligadas por nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade. Expropriaram-se de toda a identidade, para se apropriarem da própria pertença, do sinal €. *Tricksters* ou vagabundos, ajudantes ou *cartoons*, eles são os exemplos da comunidade que vem. (AGAMBEN, 1993, p. 17).

Nem no céu nem no inferno, a comunidade que vem é aquela das margens, das beiras, do limbo, do abandono (inclusive) de Deus, habitando “sem dor o abandono divino”:

Os habitantes do Limbo são como [...] cartas que ficaram sem destinatário, ou seja, ressuscitados que ficaram sem *destino*. Nem bem-aventurados como os elegidos, tampouco desesperados como os condenados, os habitantes do Limbo são alegres exatamente por não terem um destino a cumprir, mas vivem no *puro abandono do ser*. (RAMOS, 2011).

Ouvir pedras é ouvir o pensamento do abandono, um pensar que ultrapassa em milhões o pensar humano porque ouve em tempos nos quais nem humanos existiam. Pedras sim, muito antes do homem filho de Deus, já viviam no puro abandono do ser. Pedras que são, por isso e também, andarilhas dos tempos e dos espaços todos, aconchegando-se e conflitando-se aqui e ali, em qualquer acolá...

Mas será em *Concerto a céu aberto para solos de ave*, de 1991, em sua parte final, que o “andarilho” barroseano se mostrará como ser do vagar, do olhar, do sentir e do anotar, em “caderno”, só para ele, os “resultados” de seu andar. No segundo “Caderno de andarilho” (são dois poemas com esse título), seres e coisas da poesia de Manoel de Barros desfilam em anotações primorosas como:

Sapo de noite arregala o olho pra desmedir a saudade.

[...]

Pessoa que lê água está sujeita a libélula.

[...]

Muito suspeito o andar das rolinhas: o traseiro delas entoa.

[...]

Uma coisa que o homem descobre de tanto seu encosto no chão é o êxtase do nada.

[...]

Idiotas de estrada passarinho cuida.

[...]

Quando as sombras avançam na estrada é preciso aldear. (BARROS, 2010b, p. 289-295).

A “sabedoria mineral”, na experiência andarilha, está na andança, no movimento “acumulatório” das “pedras no meio do caminho”. Um movimento que requer, de tempos em tempos, de espaços em espaços, a condição (i) mobilizante como atenção imprescindível na apreensão da sabedoria. E duas das mais recorrentes formas de imobilidade no movimento, na poesia de Manoel de Barros, é Bernardo (1) enquanto ser árvore e (2) enquanto olho e ouvido de “inexistências” para, “ao fim e ao cabo”, tornar-se um ser pedral-mineral:

Bernardo fala com pedra, fala com nada, fala com árvore. As plantas querem o corpo dele para crescer por sobre. Passarinho já faz poleiro na sua cabeça. [...]

Sou [o andarilho] um sujeito remoto.

Aromas de jacintos me infinitam.

E estes me somam. [...]

Penso que devemos conhecer algumas poucas cousas sobre a fisiologia dos andarilhos [...]. Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras (BARROS, 2010b, p. 335 e 353).

Bernardo da Mata nunca fez outra coisa

Que ouvir as vozes do chão

Que ouvir o perfume das cores

Que ouvir o silêncio das formas

E o formato dos cantos. [...]

Ele via e ouvia inexistências. [...]

Preciso de alcançar

a indulgência

pedral. (BARROS, 2010b, p. 411, 421).

O movimento é entrecortado. A “dialética” do mover/parar “simultânea” a do tudo/nada. Os termos em oposição falam entre si, misturam-se, transformando-se em um e em outro. Mas a “síntese” não necessariamente está contida de antemão: um devir pedral, pelas formas e conteúdos de suas múltiplas composições, anseia o inusitado.

O andarilho, assim, se move para repousar e repousa para se mover. Repete-repete-repete até ser outro. Desterritorializa-se a cada nova

(in)existência, pois é nela que aquilo que inexistia passa a existir. Ouvir é a condição de abertura e do encontro, o chão, as cores, as formas, os cantos, para, dele e delas, a “indulgência pedral” fazer-se devir, devir de novo, devir outra vez. O movimento — o tempo, o espaço, os seres, as coisas — não param.

Nietzsche (1999, p. 99), referindo-se ao andarilho, também já salientava a impossibilidade de um “alvo último: pois este não há”. O movimento é a centralidade andarilha:

Mas bem que ele [andarilho] quer ver e ter os olhos abertos para tudo o que propriamente se passa no mundo; por isso não pode prender seu coração com demasiada firmeza a nada de singular; tem de haver nele próprio algo de errante, que encontra sua alegria na mudança e na transitoriedade. (NIETZSCHE, 1999, p. 99).

De “deserto sobre o deserto” segue o andarilho na recompensa por “deliciosas manhãs de outras regiões e dias”, sussurradas (porque à escuras) pelos “segredos da manhã” (NIETZSCHE, 1999, p. 99). Outros espaços (regiões) e outros tempos (dias) se dispõem à condição andarilha. É preciso, assim, se pôr a caminhar, imaginar e fazer outras as regiões, fazer outros os dias.

Deixar as coisas “descoisarem”: ouvi-las diferente na construção de outros sentidos. Deixar o planejamento “desplanejar”: seguir o caminho pré-estabelecido é chegar ao destino já dado. Deixar os seres “des-serem”: “desidentificar” e “dessencializar” o qualquer, fazendo surgir potências no novo, de encontros que ainda não se deram. O caminho incógnito é condição para o acaso ou a condição de ocaso, a indefinição entre o que se foi, o dia, e o que está por vir, a noite, daí porque os andarilhos barroseanos “só podem” ser a confusão errante:

Andarilho é um ser que honra o silêncio. Essa é uma qualidade de escol. Ele não sabe se chegou. Não sabe pra onde vai. E gosta de rio, de árvore e de passarinho. Andarilho é um ser errático – igual à poesia (BARROS, 2006, p. 32).

Acho que os caminhos dos andarilhos ensinam a não chegar, ir em frente com o corpo até ser planta de novo, até ser pedra de novo. Isso prega a renovação. (BARROS, 2012).

Fazer-se em desreterritorializações constantes: pregar a renovação. As condições andarilhas são aquelas também da condição nômade, portanto, nunca inteira, sempre em pedaços, em fragmentos que se conectam e se desconectam em encontros novos. “Fragmentar-se para encontrar-se” tanto em “oposições recíprocas” como “também imprevisíveis” (em referência a Baudelaire), “deslimitada” da condição hegemônica do mundo: “É [de Manoel de Barros] a poesia de um andarilho, que não brota de nenhum dos estímulos consagrados pelo tempo, uma poesia de celebrações não-ortodoxas e epifanias casuais” (BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 255 e 256).

Andarilhos sem rumo, “instalados na natureza igual se fossem uma aurora, uma pedra, um rio” (BARROS, 2010a, p. 155). Sem rumo, as desreterritorializações são como a possível e necessária “constância” para os devires ao passo que o “poeta [Manoel de Barros] transpõe a geografia” na ambígua condição do ser (o andarilho), “capaz de tornar-se aberto à amplidão do céu e for, ao mesmo tempo, protegido pela terra” (BÉDA, 2007, p. 124).

Transpondo a geografia na/pela condição andarilha, aproximamo-nos de Waldman (1990), para quem a poesia de Manoel de Barros não evolui, mas amadurece. Sozinha, só, abandonada? Sim, só pode ser. Mas a condição de abandono é também a do encontro, do pôr-se a andar para se pôr a ouvir. O amadurecimento é o exercício, como o próprio Manoel de Barros tantas vezes construiu, para o encontro, como em *Exercício de ser criança*, de 1999, ou em “Exercícios adjetivos”, presentes em *Arranjos para assobio*, de 1980 (BARROS, 2010b).

Uma tentativa de exercício de ser andarilho (e pedra)

A condição poético-filosófica-teórica da coisa pedra e do ser andarilho levou-nos ao exercício do andar, de territorialização pedra/desterritorialização do ser. A única pista foi pedra, pedra e pedra: onde encontrá-la, onde “ouvi-la”?

Dourados, cidade-município localizada no centro-sul de Mato Grosso do Sul, pouco tem a ver com o cantado “pantanal barroseano”, a não ser pela transposição caricatural de esculturas “pedrais” — olha só! — de capivaras, garças e tuiuiús dispostas umas aqui, outras ali, em cruzamentos de ruas ou em parques mal cuidados. Mesmo assim — até porque a poesia de Manoel de Barros se desterritorializa do Pantanal em devir “deslimitado” —, Dourados, como qualquer outro lugar, também serve para o exercício de poesia. Desejosa, capaz de engravidar cabeças também andarilhas, em pensamentos a desterritorializar, a poesia barroseana serve para (outras) deambulações, como a de andar “a esmo” ao encontro do ouvir pedras.

Deixemo-nos grávidos de andarilho, pois.

Aqui, debruçados sobre livros de Manoel de Barros e loucos para o devir desterritorializante (metafórico e literal), movidos pelo exercício de “andarilhar” pedras, fomos conectados, primeiro, à palavra “itaporã”. Dourados, a cidade, limita-se, em sua porção norte, com a Reserva Indígena de Dourados, onde vivem aproximadamente 14 mil indígenas das etnias Kaiowá, Guarani e Terena. No entanto, se limitados à reserva, esses sujeitos índios “andarilhos” se deslimitam fazendo seus corpos aparecerem na cidade e, por vezes, poucas vezes, suas línguas deslimitam a nossa. E se queremos ouvir pedra, queremos, na língua “menor” kaiowá-guarani, também ouvir “itá”.

Dessa língua índia, itaporã é “pedra bonita”, apropriada por não indígenas que a fizeram também nome de cidade, Itaporã. Situada ao norte de Dourados, Itaporã dista aproximadamente 12 quilômetros para além dos limites da reserva indígena. E vejamos: em meio a um dos principais espaços do agronegócio brasileiro, nada de toponímias como “sojaporã”, “milhoporã” ou “canaporã”: ita, ita, itaporã... como a dizer que aqui antes disso tudo tinha pedras e gentes a olhá-las, ouvi-las e nomeá-las: os Kaiowá, os Guarani.

[Mas] no meio do caminho entre Dourados e Itaporã tem uma pedra, um monte delas. Tem, sim, uma montanha pedral, uma pedreira no meio do caminho... Seguindo a rodovia que faz chegar a Itaporã, logo o andar pisa em “asfalto de índio”: pouca terra, mesmo assim entrecortada para a passagem também de veículos de grande velocidade e de grande carga, inclusive aqueles a buscar e trazer pedras. Indígenas desterritorializados e reterritorializados na reserva (formada pelas aldeias Jaguapiru e Bororó) também transitam — ou andarilham — pela terra feita asfalto. No entanto, menos por serem índios e mais por serem pobres, os caminhos da reserva são todos da terra vermelha que os sustenta, mesmo que pouco, mesmo que limitando-os entre a cidade de Dourados e... e... uma pedreira.

Desviando do asfalto na última rotatória da rodovia (de Dourados a Itaporã) junto à reserva e seguindo a estrada de terra à esquerda, são dois quilômetros a andar entre o território indígena e as propriedades privadas do norte para se chegar à pedreira. Mais do que uma pedrinha de chão ou uma pedra de rio, ela é a expressão cabal de como o mundo moderno-contemporâneo se faz à pedra e ferro, erguendo monumentos em “petrificação” do modo capitalista de produzir e de ser.



A pedreira vista de cima

Fonte: Google Maps. Acesso em: 2 jun. 2016.

As pedras da pedreira pertencem à empresa Paraíso dos Cristais, sediada em Itaporã, pois que em território do município itaporanense. A paisagem é descomunal, crateras abertas, pedras a refletir o céu inteiro, máquinas e homens em movimento — até porque pedra parada é prejuízo no bolso capitalista. É muita pedra, e a maior delas não cabe em nosso bolso, até porque o bolso andarilho é pequeno demais para fazer dele cofre de pedra-dinheiro. Ouvir as pedras dali? Como, se o barulho do trabalho/capital limita a condição de silêncio capaz de ouvir o murmurar delas, só delas? Não, não... Lá é tudo menos a gênese, menos o início de tudo, menos a pedra que deixa a lesma gozar nela.

Barulho, barulho, barulho e... "Buuuum"! Uma explosão colossal arrebatando as rochas e junto com elas qualquer tímpano humano — coitados dos cachorros! Atordoados, foi preciso correr dali. Despencando na saída, rolamos ladeira abaixo e, de um a outro barranquito das beiras da estrada, acabamos com o corpo amortecido dentro de uma casa de reza, sim, uma Casa de Reza kaiowá. Os olhos se abriram devagar e capim sapê segurado sobre paus de eucaliptos e tabocas de taquara tapava o céu.

Olhando-nos e mais assustados do que nós, uma rezadora, Floriza, e um rezador, Jorge, riam demais para não chorar. Disseram que as explosões são constantes, praticamente mensais, fazendo adoecer corpos e mentes índias que, se antes desterritorializados por invasões, entradas, bandeiras, monções, escravidão, guerras, colonizações e re-colonizações, agora têm seus territórios “oníricos” de “terras sem males” desterritorializados pelas territorializações sonoras explosivas. “Esses caraí [brancos] são assim: nem deixam a gente sonhar...”, chorou a voz triste da rezadora Floriza.

Mas ali, ao lado da Casa de Reza, vimos, ainda meio zonzas, outras pedras, muitas outras, no contraste harmônico — e sem explosão — a guardar a Casa, a se “petrificar” ouvindo dela o som do maracá. Aquelas pedras, imiscuídas na reza kaiowá, são também brinquedos de crianças índias que fazem subir e descer nelas, deixando como que “gosma” e “lume” em seus relevos-platôs arredondados, curvos, “des-formes”. Pedras que não dão para a construção civil, mas dão para companhias índias e, quiçá, para poesia.

Foi então que sacamos, decisivamente, que seguir os rastros e as dicas dos índios-andarilhos seria a possibilidade de encontro para ouvir pedras sem explosões de dinamites e de tímpanos, pois, afinal, foram e são esses Kaiowá-guarani o corpo desreterritorializante, há gerações e gerações, a mostrar o caminho de novos encontros, de outros devires e (por que não?) o caminho das pedras. Então, partimos, sussurrados pela “indianização” de Jorge



Pedras bordando a Casa de Reza kaiowá na Reserva Indígena de Dourados

Fonte: Arquivo do autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

(por que deveria ele repetir “orientações”?) para outra pedreira, já “inútil”, a procurar outras pedras desejosas por falar e não por explodir: “lá longe, pouco depois do cruzamento que dá para Ponta Porã e Laguna Carapã, tem uma pedreira abandonada e lá, talvez, as pedras não explodam mais. Vai pra lá...”. Pedreira abandonada... O abandono serve para poesia.

Seguimos o caminho cortando a Reserva Indígena de Dourados não mais pelo asfalto, mas por um trieiro miúdo mais para pés, bicicletas e carroças índias do que para a velocidade das explosões a combustão. A soja, logo no início, se espalhava pelos lados do caminho (o arrendamento índio — de poucos índios — para sojicultores não indígenas). Breve soja, pois logo avistamos a primeira carroça a seguir viagem e, ao seu lado, pedras enfeitando plantas de jardim. Adiante, uma bicicleta a margear outra pedra, enamorada de um cupinzeiro.



Gentes, carroças, bicicletas, plantas e pedras índias no caminho da Reserva Indígena de Dourados.

Fonte: Acervo do autor. Fotografias tiradas em: 27 fev. 2016.

Cortamos a estrada principal (leste-oeste) da reserva e, logo à frente, uma plaquinha anunciava que ali, em meio a Kaiowá, Guarani e Terena, também havia “pão caseiro e sonhos”. Pães e sonhos enchem a barriga. Pães foram divididos entres andarilhos em um dia de fome: “dai e multiplicai”. Sonhos enchem também as cabeças, os corações e a possibilidade de fazer desreterritorializações índias das terras vermelhas retomando suas gentes de antes.

De curva em curva de estradinhas pequenas a reserva foi se esvaziando, chácaras foram se enchendo até o asfalto aparecer como anel viário norte da cidade de Dourados. Dez centenas de metros adiante, pedras retangulares se mostraram descombinando-se de plantas e cupinzeiros, porém à espera de serem grudadas umas às outras formando pisos, paredes e muros, muitos muros.

O asfalto anel-viário também é um muro: divide a cidade de acampamentos índios (Boqueirão e Ñu Verá) em resistência à desterritorialização passada e em luta pela reterritorialização de seus territórios, seus *tekohas* (a terra, há muito já misturada de corpos e espíritos de índios passados, anseia pela volta dos seus). Andarilhos nós, andarilhos os Kaiowá e



Placa em caminho secundário na Reserva Indígena de Dourados.
Fonte: Acervo do autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.



Pedras para construção em empresa do anel viário rodoviário norte de Dourados.
Fonte: Acervo do autor. Fotografias tiradas em: 27 fev. 2016.

Guarani, que, sem eira nem beira, insistem que a terra de seus mortos os chama e, quando isto acontecer, deixará felizes os parentes de ontem, os de hoje e os de amanhã.

Percorridos mais de dois mil metros desde os acampamentos, dois outdoors enormes nos “davam” a possibilidade (“desandarilha”) da acomodação, da imobilidade e do andar com menos calos nos pés. O primeiro, invocando um novo empreendimento imobiliário que, só podia, remetia-nos a pedras finas, pois ali era uma “pré-terra” do “Jardim dos Cristhais”. O segundo, em uma propaganda do Shopping China, maior loja de mercadorias de “reexportação” na fronteira entre Ponta Porã (Mato Grosso do Sul, Brasil) e Pedro Juan Caballero (Paraguai), mostrava botas importadas “à disposição” para o andarilhar com menos calo. Mas andarilhos tendem a andar sem dinheiro, muito menos com trocados para comprar terrenos e casas fixadas ou botas do Oriente.



Outdoors no anel viário leste de Dourados.

Fonte: Acervo do autor. Fotografias tiradas em: 27 fev. 2016.

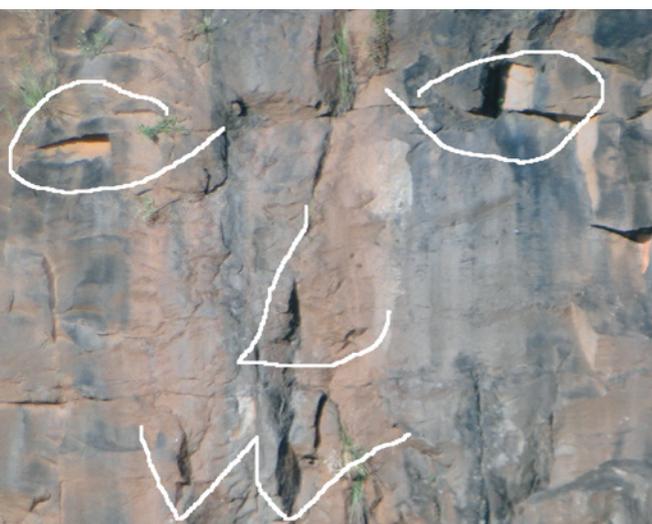
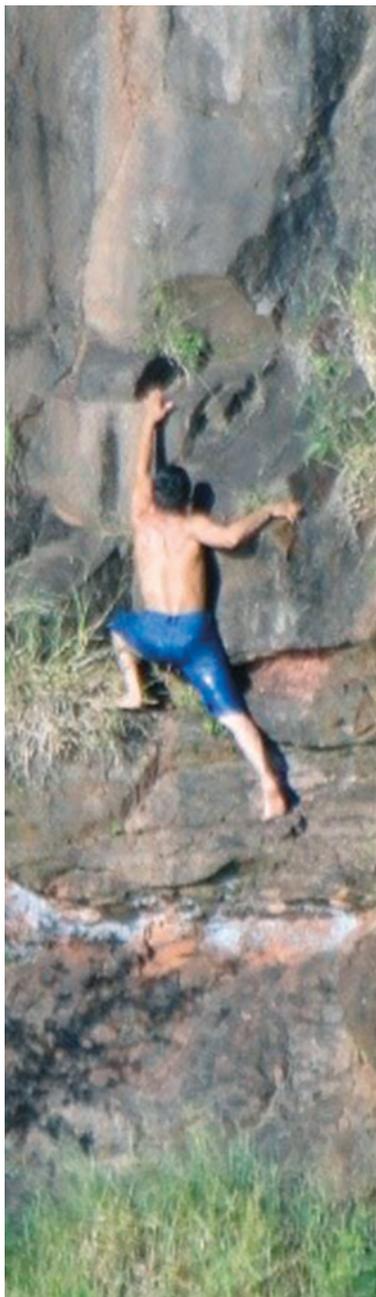
Fronteiras terrenas e de terras aqui, fronteira internacional lá, fronteira interna: um muro entre a margem do asfalto e um canal. Perdiam-se de vista o asfalto, o muro e a cana. De tanta água a cair, fez também desabar um muro de pedras, muitas pedras, umas iguaizinhas às outras, milimetricamente fabricadas, encaixe em encaixe para nem as gentes



Pedra à margem do anel viário oeste de Dourados.
Fonte: Acervo do autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

andarilhas entrarem e nem os pés de cana saírem. Andarilhos anseiam por caminhos... Coitadas das canas, cortadas ali e seguindo direto para máquinas de moer, amassar, virar açúcar, álcool, linhaça e bagaço. Bagaços, inúteis, servem para a poesia como também pedras amareladas abandonadas em meio às pedras do asfalto e às do muro meio em pé, meio caído.

Ultrapassada a cerca de arame do asfalto que dá para Laguna Carapã, logo a 100 metros do trevo que também dá para Ponta Porã, um morro leve fez encorajar as pernas para, brevemente, encontrar a pedreira abandonada, aquela anunciada pelo rezador Jorge. Abandonada, a pedreira foi inundada por águas despreziosas, abundantes, servindo para o andarilho admirar, peixinhos nadarem, “macumbeiros” despacharem e meninos fazerem “tiburum”. Paredões das pedras que ficaram abraçam o lago, que dá guarida também para plantas pequenas, corpos marotos e possibilidades de ver neles imaginações desimportantes.



Águas, plantas, menino e pedras em pedreira próxima ao "trevo que dá" para Laguna Carapã.

Fonte: Acervo do autor. Fotografias tiradas em: 27 fev. 2016.

É assim: as pedras de antes foram levadas e o buraco foi aberto. Abandonado, o buraco parece ter servido muito, muito antigamente, para corpos de gente serem desovados (vai saber se corpo pode ser desovado, se corpo não é ovo!). Vagabundamente, águas de todos os lados foram se achegando e se reproduzindo. Chuvas pequenas e chuvas grandes, junto de vertentes, valetas e riachos, se combinaram para vestir as pedras nuas de umidade, que, de tanta, fez verde a pedra vazia, agora em companhia eterna das águas. *Água dura em pedra mole tanto bate até que o lago vem.* Não rimou, mas é mais ou menos assim.

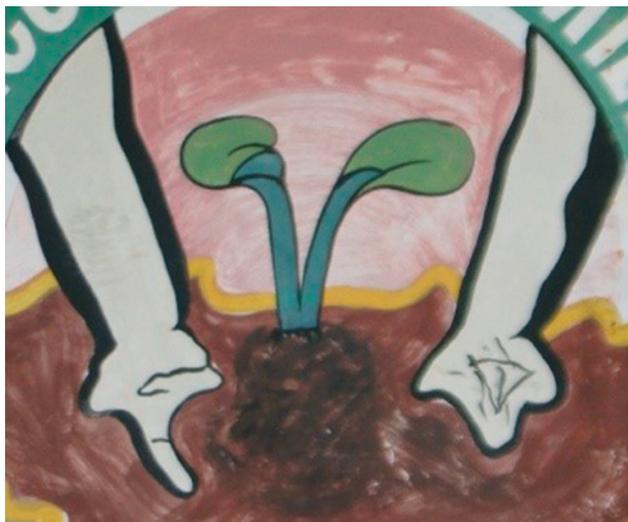


Pedreira "abandonada" próxima ao "trevo que dá" para Laguna Carapã.
Fonte: Acervo do autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

Mas, se a pedreira-lagoa surgiu como braço de regos-dedos de água de todos os lados (de cima, de baixo, das margens laterais todas), seguimos a pegada andarilha para encontrar outras mãos, outros segredos "capazes" de revelar outros abandonos. O Monumento ao Colono, em Dourados, tem, sim, vários braços, várias mãos, e por que não? E ali,

pensando em mãos de águas a correr e a chegar, fomos provocados a pensar que junto às mãos colonas também estão mãos índias porque, nesta terra vermelha, todas as cores a ela devem pertencer. Então, por que só as de colonos? Seguimos dali para o leste em busca das mãos colonas e índias, até porque os pés já tínhamos como condição para o andarilhar (andarilha-se sem mãos, mas não sem pés).

Os passos, no entanto, “vagareiam” porque os olhos do asfalto se desviavam para as margens. Poucos metros passados da pedra-lagoa, um acampamento de sem-terras a dizer que “sem terra, pão não há” (muito menos sonhos). Acampamento Forquilha: lonas pretas e amarelas, barracos pequenos e chão batido, mas, como que para marcar a ocupação, plantas e flores formavam pequenos quintais e pequenos jardins porque, afinal, reterritorializar é também plantar flores para as abelhas andarilhas engravidarem o mundo de outras combinações. Plantas, plantadas por mãos também procuradas e à procura, misturadas à terra em fecundação constante.



Acampamento Sem-Terra Forquilha, à margem do anel viário sul de Dourados.
Fonte: Acervo do autor. Fotografias tiradas em: 27 fev. 2016.

Acampamento aqui, acampamento mais acolá. “Apyka’i”. Não mais sem-terra, mas novamente kaiowá. Lá, a líder Damiana há mais de dezenas de anos andarilha de uma para outra margem da rodovia. Alguns de seus parentes, antes andarilhos, agora estão sepultados no pequeno cemitério de índios do lugar, um *tekoha* que um dia lhes pertenceu e que, por isso, só será feliz de novo quando voltar a pertencer aos seus. Uma terra pequena/um território pequeno, de hectares poucos, mas capaz de fazer virar a cabeça à noite para pesadelos menos e sonhos mais. A terra como uma grande cabeça com olhos para ver, nariz para cheirar, boca para comer, orelhas para ouvir e mente para sonhar o sonho de uma realidade *tekoha*. Porém, entre o acampamento e o asfalto, um corpo-manequim sem braços lembrava que a vida andarilha devia seguir.

E seguimos, e um oásis apareceu à margem (Motel Oásis), uma bonança mais adiante (Loteamento Bonanza), um “Grand Cabaret”, uma pedra (veja só!), uma maravilhosa pedra (“Topázio é Show”) e ainda um milênio aberto aos tempos todos (“Millenium Show Bar”). Acolá, sem-terras e indígenas na luta pela terra, por território. Aqui, um oásis, um paraíso das promessas de mil virgens para um homem (morto), uma “terra prometida”, uma joia que é show e séculos afrodisíacos. Lá, gentes sem ou com pouco dinheiro, a



Entre o asfalto e o acampamento kaiowá Apyka’i, na margem do anel viário sul de Dourados.

Fonte: Acervo do autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

“espera pedral” em luta “andarilha”. Aqui, oásis, terra, pedra preciosa e mulheres, muita terra e muitas mulheres, mas só com dinheiro, muito dinheiro. *Muito para poucos e pouco para muitos, os males de Dourados são...*



Placas de estabelecimentos de prestação de serviços à margem do anel viário sul de Dourados
Fonte: Acervo do autor. Fotografias tiradas em: 27 fev. 2016.



Placas de casas de show à margem do anel viário sul de Dourados.

Fonte: Acervo do autor. Fotografias tiradas em: 27 fev. 2016.

E se o manequim “indígena” era sem braços, e se braços na terra “sem-terra”, ali, entre as paredes, motéis, bordéis, *strippers* e shows, muitos shows, braços (e pernas) a mil, a mostrar ou a vedar as “vergonhas”.

Sem vergonha alguma, o andarilho viu, sonhou e seguiu...

Um trevo-asfalto-rodovia chamado “Bandeira”, depois outro acampamento kaiowá, um “Kanoa” sem canoa porque sem rio, apenas lagoas artificiais nascidas para fazer peixes virarem alegrias de pescar: um pesqueiro para pescadores urbanos se acalmarem do *stress* cotidiano,

acalmando as gentes e estressando os peixes até morrer... Nada escapa à vontade louca de relaxar nos domingos e feriados para trabalhar na manhã do amanhã seguinte. O andarilho tudo isso vê e se lembra do andarilho-exilado Thiago de Mello, que insistia fazer, de todas as manhãs, manhãs de domingo (menos para pescar e matar os peixes todos, é claro). Que as pedras do asfalto possam dar lugar, pelo menos de vez em quando, a rosas de um jardim.



Em viaduto sobre rodovia do anel viário sul de Dourados.

Fonte: Acervo do autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

“VINI TE ADORO”, te adoro, te adoro... Um viaduto virado mural do amor. Um viaduto virado cartão apaixonado. Um viaduto virado flor de um amor eterno: que caia o asfalto, que caia a rodovia, que caia o viaduto todo, mas em meio às pedras-pedaços desmoronadas haverá ainda espaço para uma flor!



Em viaduto sobre rodovia do anel viário sul de Dourados.
 Fonte: Acervo do autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

Dali para as mãos do “Monumento ao Colono” foi como um tiro em um andarilho a sentir o perfume da rosa. Braços, muitos braços; mãos, muitas mãos: um monumento à força das gentes migrantes, também andarilhas à procura de seus pedaços. Colonização passada, da Colônia Agrícola Nacional de Dourados, os nomes das colônias se esparramam pelo chão: Dourados, Douradina, Vicentina, Glória de Dourados, Panambi, São Pedro, Vila Vargas, Indápolis, Fátima do Sul, Deodápolis e Jateí e Cruzaltina. Os “espaços vazios” colonizados todos (quem nomeia é dono).

“Ixi, se esqueceram dos índios!”, nossa condição andarilha logo pensou. De tanta colonização, de tanto colono, os Kaiowá, Guarani e Terena ficaram sem colo algum, ou com colo tão pequeno que qualquer um acaba sem chão. No lugar deles, sorratamente, “lesmas” se engraçando, escritura branca sapeca deixando um aviso, uma árvore servindo para passarinho e linhas retas dando margens para brincar.



Monumento do Colono na entrada leste da cidade de Dourados.

Fonte: Acervo do autor. Fotografias tiradas em: 27 fev. 2016.

Mas, e agora, onde encontrar os Kaiowá, os Guarani e os Terena?

Sem lugar no monumento feito de pedras, muitas pedras, talvez o “melhor” lugar para encontrar as gentes de outros tempos (antes das colonizações desterritorializantes) só possa ser um, um... cemitério... Retornamos pelo caminho de antes, cruzando o viaduto da rosa-flor, seguindo o anel viário sul e dobrando os pés onde a rodovia dá para a casa dos mortos...

Nela entramos e, então, muitos e muitos monumentos para as gentes que um dia vivas andavam por aqui. Muitos nomes, meio-nomes e sobrenomes “brasileiros” (Santos, Silvas, Duartes, Pereiras, Ferreiras, Costas, Barros, Oliveiras, Fernandes, Lopes, Ávilas, Nascimentos...), orientais do outro lado do mundo (Hajjs, Dokkos, Ximies, Oshiros, Kakudas, Tadaros, Chiognas, Jitomoris, Natsumedas, Kussumotos, Arakis, Imagavas, Saburas...), europeus de além-mar (Bussuans, Cevianis, Cierzótimos, Belarissas, Bagardoche, Hoffmanns, Berres, Ranzis, Omizzolos, Baldassos, Saltarelis, Brums...) e latinos da América (Escobares, Ruanitos...). Mas Kaiowá e Guarani e Terena, curiosamente, parecem também desterritorializados por lá. Sem *tekohas*, muito menos em duplicidade: nem na terra dos vivos, nem na terra dos mortos.

Porém, mãos há muitas no cemitério (umas mais visíveis, outras já nem tanto porque viradas pó e misturadas à terra). Uma delas nos apontava para uma porta, para uma saída. Difícil dizer o que nos espera do outro lado, talvez o céu, talvez a saída do cemitério. Vai saber! E se índios lá não estavam, saímos a procurá-los em uma vila que, aí sim, só pode ser deles: a Vila Índio. Saímos, pois a porta-portão do cemitério ainda não interrompeu os mortos de entrar nem os vivos de sair.



De estátua no Cemitério Municipal de Dourados.

Fonte: Acervo ao autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

Seguimos, mais ruas, mais esquinas, pela rua “Caiuá”, assim, meio transfigurando a grafia kaiowá, mas... vai saber! Usurpados os *tekohas*, por que não usurpar também um pouco das letras índias para dar lugar às brancas — gentes, línguas, modo de vida e trabalho, muito trabalho. Não pode ser “à toa” (e “à-toa”) que indígenas, sobretudo jovens, muitos jovens, inundam a cidade como, principalmente, garis e serventes de pedreiro.

“Desêxtase”: na Vila Índio não há (mais) índios. Ruas asfaltadas, casas, muros... isso tudo há, menos índios. Aturdido, atordoado, andarilhamos meio a esmo, a ermo... Cambaleantes, um vento também andarilho soprou-nos para uma casa, a “Casa dos Ventos”. Do abandono, uma casa virou ponto de cultura, ponto de arte, ponto de poesia, ponto de encontro, como entre pedra-cabeça-escultura e lesmas-caracóis.



Ponto de Cultura Casa do Ventos. (Dourados)

Fonte: Acervo do autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

Mas índios, lá, também não. O jeito foi seguir, ao fim e ao cabo, em direção, novamente, à terra índia a eles reservada. No meio do caminho de retorno à reserva indígena, um “Mercado Caioás”, um riacho “Laranja Doce” e novamente o anel viário norte da cidade de Dourados, e a terra

indígena de antes, da margem da pedra primeira, da Casa de Reza em vigia das pedras mansas, dos caminhos estreitos, de “pão e sonhos”.

Logo ali, já ali, carroças de novo, bicicletas de novo, índias e índios de novo... E com a boca seca de tanto andarilhar, nos encostamos sob a ponte do riacho-córrego Jaguapiru e sentimos, na terra índia (mesmo que pequena, mesmo que apertada e apartada), pares de pedras harmoniosamente dando balanço para as águas que chegam, tocam e seguem a perderem-se adiante, entre curvas e mais curvam até chegarem à água final, o destino, o mar... Ali, em terras kaiowá, guarani e terena, as águas respeitam as pedras, as pedras respeitam as águas, como a dizerem, as pedras e as águas, que o caminho e o andarilho dependem de ouvir as pedras e as águas, as águas e as pedras. O silêncio, um silêncio, para ouvir pedras e águas e deixar que sigam, que andarilhem caminhos ainda a fazer, caminhos ainda a devir.



Sob a ponte sobre o riacho entre a Missão Evangélica Caviá e a Reserva Indígena de Dourados

Fonte: Acervo do autor. Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

*

E que engraçado: se no cemitério dos mortos brancos encontramos uma porta fechada e uma mão que pode tanto abri-la ou deixá-la como está, sem nos dar, portanto, a saber o que encontrar do lado de lá, na reserva indígena, perto-longe de nosso último pouso, no riacho sob a ponte, a “mesma” porta de antes, agora, pelo menos, a mostrar o que pode nos esperar além. Um céu, um paraíso, um jardim, uma pedreira-lagoa em abandono. Um *tekoha*? Vai saber...

*

E que surpresa: ao chegarmos de volta em casa para novamente nos debruçarmos sobre a poesia de Manoel de Barros, sentimos que nossos bolsos estavam pesados demais para ser apenas a poeira levantada do chão ou a água da chuva escorrida para dentro de nós. É, já não eram mais as *pedras do meio do caminho*, mas pedras que iam saindo dos bolsos, cada uma com sua história de anos aos milhõese de horas atrás ao agora do aqui.

“O espaço é a simultaneidade de estórias-até-agora”, lembra-nos Doreen Massey (2008, p. 29).

Uma, duas, três, quatro, cinco, seis. Eram seis as pedras, eram seis as “estórias” delas até então com um andarilho que as encontrou e para nelas encostar o ouvido e ouvi-las para sempre.

Primeira: ajuntada em “resto” da pedreira primeira, a explodir o mundo de fora e os tímpanos de dentro.



Pintura em pequena Igreja Neopentecostal na Reserva Indígena de Dourados.
Fonte: Acervo do autor.
Fotografia tirada em: 27 fev. 2016.

Segunda: a dois passos adiante dos “pães e sonhos”, aquela que mais se parecia bolinho de comer.

Terceira: a pedra amarelada próxima ao muro caído entre o asfalto de fora e o canal de dentro.

Quarta: do chão da pedreira-lagoa abandonada, acolhida de águas e de pedras.

Quinta: de um pedacinho do monumento dos colonos, a seguir para junto da terra índia andarilha.

Sexta: uma das pedras que embalavam as águas do riacho na reserva, agora a embalar também sonhos de poesia.

Exercício pequeno, pequenino mesmo, de ser “Dona Lógica da Razão”

Todos os lugares mencionados no “exercício de ser andarilho (e pedra)” existem em Dourados. Certas invenções vieram de “acréscimo”, moldadas de elementos que, às vezes, se mostraram a priori, outras aos acasos do caminho, capazes, quase sempre, de fazer mudar a direção.

Para o exercício, definimos um itinerário prévio. A palavra pedra foi a guia, daí porque, no limiar, seguimos “itá”, de itaporã. De ita-pedra para pedreira foi rápido. As visitas à Casa de Reza kaiowá de Jorge e Floriza são constantes, e ambos sempre aludem às explosões da pedreira próxima (são aproximadamente duzentos metros entre a Casa e a pedreira).

A pedreira primeira nos levou à pedreira segunda. E, no meio do caminho, o asfalto, os acampamentos indígenas, os muros, os outdoors... Da mesma forma que em relação à Casa de Reza, constantemente temos acompanhado movimentos tanto no acampamento sem-terra Forquilha como no indígena Apyka’i. O primeiro foi formado há apro-

ximadamente dez anos, enquanto o segundo já se aproxima de sua terceira década³⁸.

Sobre a pedreira abandonada (virada lagoa), é corrente, em Dourados, pessoas de mais idade dizerem que o local servia para desova de gente há duas ou três décadas. Atualmente, tal pedreira se constitui como lugar abandonado, mas que vem servindo, talvez justamente pelo abandono, para banhos e aventuras “juvenis” (vários vídeos no YouTube podem ser encontrados na busca por “pedreira em Dourados MS”).

A Casa dos Ventos é um ponto de cultura da cidade. Está situada na Rua Olinda Pires, seguindo do centro em direção ao bairro Jardim dos Estados. É dirigida por artistas, alguns deles estudantes da Universidade Federal da Grande Dourados. A casa que ocupam desde 2015 ficou, de fato, abandonada por mais ou menos cinco anos. Grande e com cômodos e espaços externos bem distribuídos, a casa tem se tornado lugar de passagem para artistas e artesãos do Brasil e do exterior, refletindo, em cada um de seus “pedaços”, reinvenções que vão marcando a presença-passagem daqueles que lá estiveram.

O “exercício de ser andarilho (e pedra)” ocorreu em momentos intermitentes durante os meses de janeiro e fevereiro de 2016. Foram seis viagens pelo itinerário, sendo quatro de carro e duas de bicicleta. Para o percurso final, de uma à outra ponta do caminho, foram percorridos quarenta e cinco quilômetros, cronometrados em três horas e meia, com paradas para fotografias, anotações e rápidas conversas.

Detalhamos o percurso a seguir: [km zero] pedreira primeira; [km 0,2] Casa de Reza; [km 1] soja na reserva; [km 1,8] carroça no caminho e pedra-jardim indígena; [km 2,5] bicicleta e pedra-cupim; [km 3,1] placa de venda de pães e sonhos; [km 5] passagem da estrada de terra para o asfalto do anel-viário norte de Dourados no sentido oeste; [km 6] tijolos para muro; [km 11 e 11,7] outdoors; [km 12,6] muro caído; [km 16] pedrei-

38 Sobre territórios e territorialidades tanto na Reserva Indígena de Dourados quanto nos acampamentos citados, vale a leitura de Mota (2011, 2015).

ra-lagoa abandonada; [km 16,3] acampamento sem-terra Forquilha; [km 17,2] acampamento indígena Apyka'í; [km 20,4 a 21,7] casas de show; [km 28] restaurante e pesqueiro Kanoa; [km 31] rosa-flor em viaduto; [km 33] Monumento ao Colono ou, como é chamado em Dourados, "Mão do Braz"; [km 41] cemitério público municipal; [km 44] Vila Índio; [km 44,8] Casa dos Ventos; [km 46,4] córrego Laranja Doce; [km 47,5] reencontro com a Reserva Indígena de Dourados via sentido leste do anel viário norte; e [km 48,7] sob a ponte, as pedras e as águas finais.

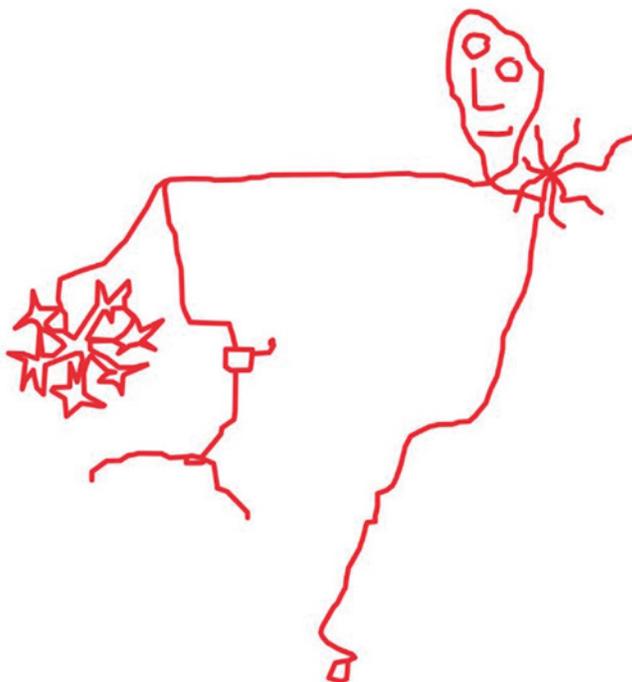


Mapa do caminho percorrido.

Fonte: Recorte de imagem do Google Maps. Acesso em: 27 mar. 2016.

Legenda: 1 – primeira pedreira e Casa de Reza; 2 – muro caído entre asfalto e canalvia; 3 – segunda pedreira [lagoa]; 4 – acampamento kaiowá Apyka'í; 5 – Monumento ao Colono; 6 – cemitério municipal; 7 – Vila Índio; 8 – Casa dos Ventos; 9 – ponte em riacho na reserva indígena.

E, desvirado, o papel, o “mapa” ou o itinerário, colocado de ponta-cabeça, o norte virado sul e o sul virado norte, e ainda com olhos a olhar, com nariz a cheirar e com boca a esperar os sonhos, em um devir “desrazão” em abandono, ficou assim:



(Imitando) “Passos para a transfiguração”...
O guardador de águas (BARROS, 2010b, p. 251-256).

Nada a mais nada a menos que uma poesia em exercício. A poesia de Manoel de Barros é “pedra” e “andarilho” e muito mais, muito mais. Tudo à espera de outras e mais invenções. Por isso, sem medo, façamos mover “pedralmente” os “andarilhos” ainda escondidos em cada uma e cada um de nós.

Referências

AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Lisboa: Presença, 1993.

ANDRADE, C. D. de. **Alguma poesia**: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BARROS, M. de. Tudo a dizer: entrevista. **Revista Cult**, São Paulo, n. 175, ano 15, 2012.

_____. **Encontros**: Manoel de Barros. Rio de Janeiro: Azougue, 2010a. Textos organizados por Adalberto Müller.

_____. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010b.

_____. Manoel de Barros: três momentos com um gênio. Entrevista concedida a Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues. **Revista Caros Amigos**, São Paulo, n. 117, p. 29-33, 2006.

_____. **Exercícios de ser criança**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BÉDA, W. G. **A construção poética de si mesmo**: Manoel de Barros e a autobiografia. 2007. 130 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2007.

BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. **Modernismo**: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

JOBIM, T. Águas de março. Intérprete: Tom Jobim. In: JOBIM, T.; BOSCO, J. **O Tom de Antonio Carlos Jobim e o tal de João Bosco**. Rio de Janeiro: Zen Produtora Cinematográfica e Editora Musical, 1972. Compacto simples, 33rpm.

MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MOTA, J. G. B. **Territórios, multiterritorialidades e memórias dos povos Guarani e Kaiowá**: diferenças geográficas e as lutas pela descolonização na Reserva Indígena e nos acampamentos-tekoha – Dourados/MS. 2015. 313 p. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Presidente Prudente, 2015.

_____. **Territórios e territorialidades guarani e kaiowa:** da territorialização precária na Reserva Indígena de Dourados à multiterritorialidade. 2011. 406 p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011.

NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano.** São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

RAMOS, P. H. V. V. Sobre *A comunidade que vem*, de Giorgio Agamben. In: COSTA, Admar Almeida et al. **Ética e alteridade.** Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia; Editora da UFRRJ, 2011. Disponível em: <http://www.ufrj.br/graduacao/prodocencia/publicacoes/etica-iteridade/artigos/Pedro_Hussak.pdf>. Acesso em: 25 out. 2014.

WALDMAN, B. Poesia ao Réis do Chão. In: BARROS, M. de. **Gramática Expositiva do Chão (poesia quase toda).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p. 11-32.

AS AUTORAS E OS AUTORES, ANDARILHAS E ANDARILHOS

Adenize Franco

Conversa com aves na Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO). Tem muita habilidade com árvores.

Cláudio Benito Ferraz

Vagava por Presidente Prudente (UNESP), hoje vaga entre Dourados e suas fronteiras.

Elton Luiz Leite de Souza

Cultiva um jardim de caramujos na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e uma lata cheia de pregos na Faculdade de Filosofia de São Bento.

Isis do Mar Marques Martins

Acriana, de tanto perambular atraiu o vício migrante: “cás”, “lás” e “acolás” a transfazem, múltipla e intensivamente.

James Rios

Coleia entre rã e caracol na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Estuda a gramática do chão.

Jones Dari Goettert

Andarilha entre geografias e culturas dentro e fora da Universidade Federal da Grande Dourados.

Luís Fernando Marozo

Experimenta pedras na Universidade Federal do Pampa, Campus Jaguarão. Gosta de dar brasão a borboletas e sapos.

Magda Sarat

Ajuda o dia a amanhecer na Universidade Federal da Grande Dourados e sabe pegar o vento pelo rabo.

Nubea Rodrigues Xavier

Gosta de posar de árvore no Centro Estadual de Educação Profissional/SED/CEEP, em Dourados, e abençoa rios.

Renato Suttana

Deslimita-se entre poesias na academia e na vida, perto e longe da Universidade Federal da Grande Dourados. Seu ideal é comandar formigas.

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Entre literaturas e cinemas, voa e “desvoa” junto à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em grandes e pequenos campos de Campo Grande.

Thiago Rodrigues Carvalho

Experimenta geografias intensivas no chão, na terra-barro de Manoel de Barros, em Campo Grande.

Tiago Angelo

Ajuda a escorar palavras na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). Sabe que sapo é nuvem nesse invento.

Yanna Karlla Cunha

Cria pássaros num chapéu lá na Universidade Federal do Rio Grande. Sabe tudo de osga.