



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BIANCA ALBUQUERQUE DA COSTA

MANOEL DE BARROS: PERALTICES E TRAQUINAGENS COM A PALAVRA
POÉTICA

FORTALEZA – CE
2010

BIANCA ALBUQUERQUE DA COSTA

MANOEL DE BARROS: PERALTICES E TRAQUINAGENS COM A PALAVRA
POÉTICA

Dissertação submetida à coordenação do curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Brasileira.
Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

FORTALEZA – CE
2010

"

Tamanho da ficha – 7,5 x 12,5

Ficha Catalográfica elaborado por:

Ericson Bezerra Viana – Bibliotecário – CRB-3/818

ericson@ufc.br

Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

C871m Costa, Bianca Albuquerque da
 Manoel de Barros: peraltices e traquinagens com a palavra poética / por
 Bianca Albuquerque da Costa. – 2010.
 119 f.: il. ; 30 cm.
 Cópia de computador (printout(s)).
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de
 Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2010.
 Orientação: Prof Dr Cid Ottoni Bylaardt.
 Inclui bibliografia.

1-MANOEL DE BARROS – HISTÓRIA E CRÍTICA. 2-POESIA BRASILEIRA –
HISTÓRIA E CRÍTICA. 3- POESIA BRASILEIRA – CRÍTICA E INTERPRETRAÇÃO. I –
Bylaardt, Cid Ottoni, orientador. II - Universidade Federal do Ceará. Centro de
Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras. III – Título.

CDD(22ª ed.) B869.109

BIANCA ALBUQUERQUE DA COSTA

MANOEL DE BARROS: PERALTICES E TRAQUINAGENS COM A PALAVRA
POÉTICA

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^a. Dra. Luci Ruas Pereira
Universidade federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
Universidade Federal do Ceará – UFC

A meus pais

A meu irmão

A Ralfer da Silva Meirelles

AGRADECIMENTOS

A Deus, acima de tudo, pela oportunidade de aprendizado nessa existência terrena.

A meus pais, por seu amor incondicional, pelas palavras carinhosas e de incentivo em meus momentos de quase desespero, por acreditarem em mim quando eu mesma não acreditava.

A meu irmão, por seu apoio e carinho.

A Ralfer da Silva Meirelles, por seu amor e companheirismo.

Aos tios Neise e Ricardo pelo valioso e imprescindível auxílio.

Ao amigo Renato, pelo compartilhamento das angústias nos momentos de escrita.

A Manoel de Barros, por me apresentar uma escrita que provocou encantamento e estranhamento suficientes para alimentar a vontade de iniciar esta pesquisa.

A meu orientador, professor Dr. Cid Ottoni Bylaardt, pelo incentivo a minha pesquisa, pelas conversas instrutivas e indispensáveis para a realização desta dissertação.

Ao professor Dr. Marcelo Almeida Pellogio, pelas valiosas contribuições para o amadurecimento desta pesquisa.

À professora Dr^a. Luci Ruas Pereira, por me ter apresentado a obra de Manoel de Barros e ter incentivado os estudos iniciados à época da graduação.

À Funcap, pelo apoio financeiro com a manutenção de uma bolsa de estudos.

“Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada;
mas quando não desejo contar nada, faço poesia.”

(Manoel de Barros)

RESUMO

A escrita de Manoel de Barros se apresenta ao leitor como um universo a ser desvendado. Mesmo nos textos destinados ao público infanto-juvenil, suas aventuras com a palavra poética, sua fuga da lógica e sua maneira torta de enxergar o mundo que está a sua volta permanecem e chamam a atenção daqueles que entram em contato com essas obras. Esta dissertação, à luz das contribuições de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Gaston Bachelard, Michel Foucault entre outros, tem por objetivo adentrar o universo poético de Manoel de Barros e observar como seu trabalho incessante com os vocábulos, sua tentativa de alcançar a palavra nua, mais primitiva, que privilegie o significante, contribui para a construção de uma escrita que rompe com os padrões poéticos, que recusa regras e a lógica usual e que traz para o leitor uma explosão de imagens que nunca estão pré-formadas, mas estão sempre a espera de se formar a cada nova leitura, a cada novo olhar sobre a mesma obra. Para isso, foram destacadas, nesta pesquisa, as obras infanto-juvenis de Manoel de Barros e os livros *Arranjos para assobio*, *Livro sobre nada*, *Ensaio fotográficos* e *Retrato do artista quando coisa*, o que não impediu que o diálogo se estendesse a outras obras de Barros. Como se comporta, em suas obras infanto-juvenis, a escrita desse autor que não respeita parâmetros e limites? Como esse labor com os vocábulos, essa vontade de alcançá-los em seu estado mais primitivo contribui para o surgimento de uma poesia que rompe com os padrões poéticos? Como Manoel de Barros vê a poesia, como cada elemento envolvido no processo de criação literária é percebido por ele? Essas são algumas das questões que foram discutidas durante essa viagem pelos textos barrensens, porém outras também surgiram, talvez a maior parte delas não tenha sido respondida, ou totalmente esclarecida, mas todas receberam um olhar repleto de indagações que não procurou desvendar os mistérios da escrita manoelina, mas somente perceber como eles se nos apresentam.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Palavra; Imagem; Escrita.

ABSTRACT

Manoel de Barros' writing presents itself to the reader as an unknown universe, yet to be discovered. Even with texts directed to the pre-teen public, his adventures with the poetic word, his escape from logic, as well as his twisted ways of seeing the world around him, draws attention from those who get in contact with his masterpieces. This dissertation, done with contributions from Maurice Blanchot, Roland Barthes, Gaston Bachelard, Michel Foucault, among others, has the objective of entering Manoel de Barros's poetic universe and observe how his incessant work with words, his attempts to reach the naked word, more primitive, with emphasis on the signifier, contributes to the construction of a writing that breaks away from poetic standards, rejects rules and the normal logic, as well as brings to the reader an explosion of images that are never pre conceived, but are always awaiting to be formed at every read of the text, at each new look of his literary work. With this in mind, we have selected in Manoel de Barros' work, directed at the pre-teen readers, his books entitled *Arranjos para assobio*, *Livro sobre nada*, *Ensaio fotografico* e *Retrato do artista quando coisa*, which was not limited to this work alone, but also expanded to other of Barros' work. How does Barros' writing, in his pre-teen work, convey his message since the author does not respect parameters and limits? How does his work with words and his efforts to penetrate their utmost primitive state, contributes to the existence of poetry that breaks away from poetic standards? How does Manoel de Barros sees poetry and how he perceives each element involved in the creative literary process? These are some of the questions that were discussed during this voyage inside Barros' texts, however other questions were left unanswered, or not totally understood, but all questions received enough attention and expressions of interest, although did not try to understand the mysteries of Manoel de Barros' writing, but only tried to perceive how they are presented.

Keywords: Manoel de Barros; Word; Image; Writing.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- s.p. Para obras cujas páginas não são numeradas
- f. Para identificar as fichas pertencentes ao livro *Memórias inventadas: A infância*

Foram utilizadas as seguintes siglas referentes às obras de Manoel de Barros:

APA	<i>Arranjos para assobio</i>
CPT	<i>Cantigas por um passarinho à toa</i>
EF	<i>Ensaio fotográficos</i>
ESC	<i>Exercícios de ser criança</i>
FA	<i>O fazedor de amanhecer</i>
GA	<i>O guardador de águas</i>
LI	<i>O livro das ignoranças</i>
LSN	<i>Livro sobre nada</i>
MI	<i>Memórias inventadas: a infância</i>
MIPC	<i>Memórias inventadas para crianças</i>
MP	<i>Matéria de poesia</i>
PLB	<i>Poeminha em língua de brincar</i>
PP	<i>Poeminhas pescados numa fala de João</i>
PR	<i>Poemas rupestres</i>
RAQC	<i>Retrato do artista quando coisa</i>
TGGI	<i>Tratado geral das grandezas do ínfimo</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	LITERATURA INFANTIL? O QUE HÁ POR TRÁS DA ESCRITA APARENTEMENTE DESPROPOSITADA DE MANOEL DE BARROS?	15
2.1	Viagem ao maravilhoso mundo da imaginação	15
2.1.1	<i>Exercícios de ser criança</i>	15
2.1.2	<i>O fazedor de amanhecer</i>	17
2.1.3	<i>Cantigas por um passarinho à toa</i>	19
2.1.4	<i>Poeminha em língua de brincar</i>	21
2.1.5	<i>Memórias Inventadas para crianças</i>	21
2.1.6	<i>Poeminhas pescados numa fala de João</i>	23
2.2	Uma escrita não-facilitada	24
2.3	O olhar inventivo da criança	29
2.4	Uma escrita despropositada: o que há por trás?	33
3	DESCAMINHOS DA PALAVRA POÉTICA	40
3.1	“Os nervos do entulho”	41
3.2	A palavra-coisa	43
3.3	Contrariando a Linguística Saussuriana	47
3.3.1	A primeira quebra.....	48
3.3.2	A segunda quebra.....	51
3.4	A procura pela palavra de origem	56
3.4.1	As ínfimas coisas do chão.....	56
3.4.2	O tatibitate poético.....	58
4	PARAFUSO DE VELUDO, ALICATE CREMOSO E TUDO AQUILO QUE CABE NO POEMA	61
4.1	Por uma lógica às avessas	65
4.2	Simbólico ou diabólico?	68
4.3	O real e o não-real: suas relações na poesia barrense	70
4.4	Mundo poético, mundo livre	74
4.5	As figuras de linguagem e a fuga da lógica	76
4.6	Desafio imagético	80
4.6.1	O fotógrafo de movimentos.....	82
4.6.2	A imagem e a coisa.....	86
5	E A POESIA O QUE É?	88
5.1	Quem é o poeta?	89
5.2	Quem habita a poesia?	93
5.3	Quem é o leitor?	97
5.4	O que é a poesia?	100
6	TENTATIVA DE CONCLUSÃO	108
	REFERÊNCIAS	112
	ANEXOS	
	Anexo A – Ilustração de Ziraldo presente no livro <i>O fazedor de amanhecer</i>	116

Anexo B – Ilustração de Martha Barros presente no livro <i>Memórias inventadas para crianças</i>	117
Anexo C – Ilustração de Martha Barros presente no livro <i>Cantigas por um passarinho à toa</i>	118
Anexo D – Bordado, presente no livro <i>Exercícios de ser criança</i> , confeccionado por Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sália Dumont sobre desenho de Demóstenes Vargas.....	119

1 INTRODUÇÃO

A escrita de Manoel de Barros se apresenta como um grande mistério que não merece ser revelado. Isso porque a revelação, além de correr sérios riscos de se tornar falaciosa, provavelmente retiraria o brilho e o encantamento que a produção poética barrensense causa em seus leitores. A magia da criação literária, com seus métodos e motivações, merece ser respeitada, mas os resultados desses momentos de devaneio, sofrimento, trabalho, enfim, momentos de escritura, precisam ser observados, não para um esclarecimento ou sequer uma explicação sobre seu sentido; antes, por uma necessidade do próprio crítico-leitor que se vê instigado, provocado pelas obras de Manoel de Barros e precisa, de alguma forma, adentrar nesse universo literário que se lhe apresenta, explorar seus caminhos, observar seus resultados numa tentativa desesperada e talvez infinita de perceber essa escrita, ao mesmo tempo, sedutora e perturbadora.

O presente trabalho nasce dessa inquietação provocada pelos textos de Manoel de Barros e tem por objetivo fazer uma viagem pelas obras do autor a fim de observar os efeitos de seu trabalho com a palavra poética. Como o labor árduo com os vocábulos e esse interesse do poeta em chegar até as possibilidades mais remotas de cada palavra contribuem para o surgimento de uma poesia que rompe com os padrões estéticos, subverte a lógica e não aceita limitações? Essa é a questão central desta dissertação e em torno da qual surgirão diversas outras que com ela dialogarão durante esse percurso pela escrita barrensense que se inicia nas lembranças infantis e culmina no nascimento da própria poesia.

Como Manoel de Barros possui cerca de trinta livros publicados, tanto no Brasil quanto em países como Portugal, França, Espanha, Alemanha entre outros, fez-se necessária a escolha de algumas obras para que o trabalho não se perdesse em meio a tantas publicações. Esse recorte não foi temporal; antes, procurou privilegiar livros que melhor abrangessem as temáticas nele discutidas. Dessa forma, serão utilizados como suporte literário para esta pesquisa os livros *infanto-juvenis* de Barros que auxiliarão, de modo especial, os estudos apresentados no primeiro capítulo, mas que também aparecerão em capítulos posteriores; o livro *Arranjos para assobio*, que servirá como base para os segundo e quarto capítulos; além desses, também serão utilizadas as obras *Livro sobre nada*, *Ensaio fotográficos* e *Retrato do artista quando coisa*, que contribuirão sobremaneira para os estudos apresentados no terceiro capítulo desta dissertação. Diversas outras obras surgirão ao longo do trabalho e servirão também como fonte de exemplos e como forma de dialogar com os livros aqui citados. Esse recorte não tão bem delineado ou taxativo, que permite a entrada de textos que não fazem

parte do corpus inicial levantado para a pesquisa, é inevitável visto que as obras de Manoel de Barros se colocam em diálogo constante entre si e estão sempre a repetir, a retomar as mesmas temáticas na tentativa de se lançar um olhar diferente sobre os mesmos elementos e, assim, explorar as infinitas possibilidades da escrita, pois como ele mesmo afirma: “Repetir é um dom do estilo.” (LI, p. 11).

Para auxiliar nesse contato com o universo poético de Manoel de Barros, serão utilizadas contribuições teóricas de autores como Regina Zilberman, no que tange as discussões sobre a literatura infanto-juvenil, Gaston Bachelard, principalmente sua teoria imagética e suas considerações sobre o devaneio voltado para a infância, Maurice Blanchot, com suas contribuições sobre os mais diversos aspectos envolvidos no processo literário, Michel Foucault e Roland Barthes, através de suas considerações sobre a linguagem literária, entre outros teóricos e pensadores que, de alguma forma, possam contribuir para ampliar nosso olhar diante de uma temática tão facilmente escorregadia e movediça que é a palavra poética.

Na tentativa de organizar esse caminho a ser percorrido por entre obras barrenses, optou-se por dividir este trabalho em quatro capítulos que, inevitavelmente, conversam entre si e que pretendem formar uma corrente que permaneça aberta para receber novas contribuições e que, ao mesmo tempo, mantenha seus elementos interligados por um elo que permita a comunicação entre eles independentemente da ordem em que se apresentam.

No primeiro capítulo, intitulado “Literatura infantil? O que há por trás da escrita aparentemente despropositada de Manoel de Barros?”, buscou-se fazer uma leitura das obras infanto-juvenis de Manoel de Barros com o intuito de perceber quais são as divergências e as confluências existentes entre os livros destinados a esse público e aqueles voltados para o público adulto. Discutiu-se também a não-facilitação da escrita barrense nos textos infanto-juvenis, na tentativa de observar como a fuga dos padrões, o trabalho com as palavras, a utilização das figuras de linguagem, a fuga da lógica, as discussões em torno do processo de criação literária, a busca pelo primitivo, pelo inaugural, a presença da natureza e a utilização de materiais corriqueiros, abandonados ou em ponto de traste como matéria de poesia, tão comuns na escrita barrense destinada ao público adulto, surgem nos textos direcionados aos infantes. Além disso, foram examinadas as ligações que Barros estabelece entre o poeta e a criança, a tentativa de aproximação da poesia à infância através de uma linguagem que apresenta traços do linguajar pueril e a capacidade imaginativa e criativa do infante que deve ser estimulada também pelo poeta. Dessa maneira, pretendeu-se observar o que está por trás

dessa escrita aparentemente sem propósito, sem objetivo e, assim, perceber que aí se esconde uma literatura rica e que não se prende a padrões e conceitos pré-estabelecidos.

O segundo capítulo, chamado “Descaminhos da palavra poética”, tem como foco o trabalho do autor com as palavras em si e procura discutir quais são os vocábulos que Manoel de Barros reclama para sua poesia, como essa palavra assume um status de coisa, o que acaba por deixar em segundo plano seu papel de significar, e de que forma a Linguística dita saussuriana é contrariada nas obras barrenses, nas quais se percebe a quebra do princípio da arbitrariedade do signo e o rompimento das relações entre significante e significado. Além disso, tentou-se perceber como a busca do poeta pela palavra inaugural, palavra de origem, contribui para o alargamento das possibilidades de utilização da palavra poética que tende a aceitar novos olhares quando despida dos preconceitos e ideias pré-concebidas que lhe endurecem as infinitas possibilidades de significação.

No terceiro capítulo, denominado “Parafuso de veludo, alicate cremoso e tudo aquilo que cabe no poema”, é trazido à tona o rompimento com a razão presente na escrita de Barros. Foram discutidos temas como a lógica peculiar das obras barrenses, que não aceitam os limites e imposições da lógica habitual, privilegiando o aparentemente incoerente e a desordem que se reorganiza e ganha sentido dentro do texto literário; a tentativa do leitor de explicar aquilo que lhe parece incompreensível através de símbolos que, muitas vezes, são impostos ao texto e não surgidos dele; as relações entre o real e o não-real e suas contribuições para a instauração do sem-sentido; a liberdade do mundo poético e as infinitas possibilidades da escrita; as contribuições da utilização das figuras de linguagem para a fuga da lógica usual e, finalmente, como todas essas relações contribuem para a formação das imagens que, por sua vez, acabam por também facilitar a quebra da razão nas obras de Barros.

O quarto capítulo, que traz como título a pergunta “E a poesia o que é?”, propõe uma série de discussões sobre as concepções de poesia de Manoel de Barros. Para isso, procurou-se observar quatro pontos-chave para o universo literário: quem é o poeta, em que foram observadas as características que Barros acredita serem necessárias para ser poeta, assim como em que pessoas ele deve se espelhar, que tipos de pessoas podem contribuir para a formação do poeta; quem habita a poesia, em que se discutiu aquilo que pode ou não vir a ser material para o trabalho poético; quem é o leitor, em que se investigou que tipo de leitor as obras barrenses reclamam; e o quarto e último ponto em que se perguntou: o que é a poesia? Nesse subtítulo, foram observadas as pistas que Manoel de Barros deixa ao longo de seus escritos e que nos levam não a um conceito fechado, mas a uma série de divagações, de indagações sobre o fazer literário.

Através dessa viagem que procura percorrer os pontos em que a força da palavra poética se faz mais manifesta nas obras barrenses, a presente pesquisa pretende estabelecer um diálogo com os textos desse autor e não tem por objetivo uma análise estritamente científica que parece mais dissecar um objeto na tentativa de desvendar aquilo que está em seu interior. O olhar que procuramos lançar sobre a escrita de Manoel de Barros se assemelha àquele que temos perante uma obra de arte exposta em qualquer galeria ou museu, um olhar de admiração que busca o contato direto com a obra e procura, antes de qualquer coisa, uma troca de emoções, um olhar que não tem por objetivo acabar com o mistério que reside na obra de arte, mas percebê-lo e aceitá-lo como parte intrínseca desse objeto artístico. Também não se desejou, aqui, compor um saber fechado sobre a escrita de Barros, nem tão pouco se pretendeu chegar a verdades absolutas sobre seu trabalho poético; antes, o que se buscou foi o questionamento, a conversa com o texto literário, tentou-se ouvir aquilo que a própria obra tem a nos dizer. Esperamos que, dessa forma, não tenhamos sufocado o texto com nossos preconceitos e idealizações e que a cada nova leitura ele ainda continue a nos trazer algo novo, mais um olhar dentre suas infinitas possibilidades.

2 LITERATURA INFANTIL? O QUE HÁ POR TRÁS DA ESCRITA APARENTEMENTE DESPROPOSITADA DE MANOEL DE BARROS?

Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças.

(Manoel de Barros)

Manoel de Barros possui algumas obras voltadas para o público infanto-juvenil, são elas: *Exercícios de ser criança* (1999), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003), *Poeminha em língua de brincar* (2007), *Memórias inventadas para crianças* (2007) e *Poeminhas pescados numa fala de João* (2008). Cada um desses livros possui suas especificidades, características que os tornam únicos, mas há, entre eles, algo em comum: a linguagem utilizada não é facilitada, a compreensão, muitas vezes, não é imediata, por isso, há a necessidade de que o leitor adentre a obra e busque sua profundidade.

Os caminhos utilizados pelo autor são variados, ora a criança ganha voz e aparece como narradora da história, ora um pássaro resolve expor algumas cantigas e, em alguns momentos, o narrador ou a voz que apresenta o poema não são identificados, podendo, até mesmo, figurar um adulto. Essa variedade de olhares abre um campo de possibilidades, foge de uma visão mais coerente e adequada aos padrões de um enunciador que se apresente sempre como um não-infante, permitindo uma fuga maior do senso comum, daquilo que é considerado normal, pois a criança e os animais não possuem uma relação direta com a lógica, nem estão obrigados a seguir o caminho reto, ou seja, podem buscar as curvas, as estradas sinuosas, os desvios, o que acarreta uma maior liberdade, permite um voo mais alto da imaginação.

Há diversas características dos livros infanto-juvenis de Manoel de Barros que merecem ser elencadas, mas, antes de começar tal levantamento, convém fazer uma breve apresentação de cada uma das obras.

2.1 Viagem ao maravilhoso mundo da imaginação

Tenho um livro sobre águas e meninos.

Gostei mais de um menino

que carregava água na peneira.

(Manoel de Barros)

2.1.1 *Exercícios de ser criança*

Exercícios de ser criança (Barros, 1999) é o primeiro livro do autor destinado especificamente ao público infantil. O volume se destaca por seu colorido e por suas ilustrações (bordados feitos pelas irmãs Dumont sobre os desenhos de Demóstenes Vargas), que estão em diálogo direto e constante com o texto. Duas narrativas distintas compõem o livro: “O menino que carregava água na peneira” e “A menina avoadada”, mas há um traço que as une, uma temática em comum – a força imaginativa e criativa do infante.

A primeira narrativa está em terceira pessoa e não há como saber se o narrador é uma criança ou, de fato, um adulto. Nela, um menino peralta, que gostava de cometer despropósitos, começa a descobrir, com a ajuda de sua mãe, que pode ir bem mais longe se lançar mão da escrita, pois a folha em branco o deixa livre para cometer seus absurdos e suas “peraltagens”, só que, agora, com as palavras. Escrevendo ele até “foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela” (ESC, s.p.).

Essa primeira história traça um paralelo entre o poeta e a criança, pois acaba por mostrar que é preciso que se resgate a criança interior, que se cometam peraltices e traquinagens poéticas para acender a chama da poesia. Assim, o ato de escrever é como carregar água na peneira, exige muito jogo de cintura e criatividade para que essa água, que é o texto, possa ser levada a seu destino.

Em “A menina avoadada”, o narrador é a própria menina que embarca na história do irmão, vivenciando-a como uma verdade, mas, ao mesmo tempo, mantendo-se afastada, consciente de que tudo não passa de uma criação do menino (“Na travessia o carro afundou / e os bois morreram afogados. / Eu não morri porque o rio era inventado.”). Ela conta ao leitor as “experiências” vividas durante essa entrega à imaginação, ao mundo fantasioso criado pelo irmão.

Essa narrativa pode ser vista como uma espécie de metáfora do processo literário: o irmão seria como o autor que busca todos os artifícios (no seu caso, um caixote, duas latas de goiabada e uma corda de embira) na tentativa de seduzir o leitor; o discurso desse menino pode ser comparado ao próprio livro, pois é o instrumento que leva a história a sua ouvinte, e a menina equipara-se ao leitor, rende-se a esse discurso, voa, dá asas a sua imaginação, mas sem deixar de perceber que tudo não passa de ficção, de uma invenção de seu irmão. No fim, percebe-se que toda aquela exposição cheia de aventuras não ultrapassou os limites do quintal, mas esse quintal não é um condicionamento, uma restrição; antes, é um alargador de horizontes, o lugar que permite que a imaginação seja libertada e que o mundo dos sonhos seja vivenciado. O quintal é, então, como a folha em branco, é o que possibilita que a criatividade, antes guardada, venha para o exterior e, assim como essa folha que carrega o

poema que ainda está por ser escrito conclama o escritor a debruçar-se sobre ela, o quintal convida o menino a exercitar sua imaginação, a criar novas possibilidades dentro de um espaço aparentemente limitado, mas que esconde, na verdade, o terreno das possibilidades infinitas.

2.1.2 *O fazedor de amanhecer*

O fazedor de amanhecer (BARROS, 2001) é um livro de poesias infanto-juvenis, mas carrega um diferencial: além das poesias nomeadas, que se apresentam em uma página, aproximando-se do formato mais tradicional, há poemas que se espalham por diversas páginas do livro, há aqueles que são compostos por apenas um período e que, soltos pelo livro, algumas vezes se complementam com as páginas posteriores ou mesmo dialogam com poemas anteriores. Não há, por assim dizer, um padrão seguido pelo escritor e ele parece seguir os anseios da própria obra.

Outro ponto marcante do livro é a presença das ilustrações de Ziraldo. Desenhos e poemas parecem estabelecer um diálogo em que um complementa o sentido do outro, como se as ilustrações dessem vida às palavras, que saltam aos olhos e passam a prender a atenção do leitor infante através de seu colorido e sua comicidade.

Não há um tema central em *O fazedor de amanhecer*, nesse diálogo com o leitor, há espaço para o amor, o questionamento da ciência, a criatividade, a solidão, o silêncio, a língua, um tal Bernardo e, é claro, a natureza. E, para trabalhar esses temas, Manoel de Barros se utiliza dos mesmos elementos presentes em suas obras voltadas para o público adulto: simplicidade vocabular, agramaticidades, metáforas e um tom de conversa que o aproxima do leitor. Não existe uma preocupação pedagógica, pois o texto não tem por objetivo passar uma mensagem ou um conhecimento, e o que parece ter primazia é a própria arte poética, como se pode observar no poema abaixo:

CAMPEONATO

Nos jardins da Praça Matriz, os meninos
urinavam socialmente.
A gente fazia campeonato para ver quem
mandava urina mais longe.
O menino que mandasse mais longe era
campeão.
Mas não havia taça nem medalha.
Umás gurias iam ver por trás dos muros
a competição.
Acho que elas tinham alguma curiosidade
ou inveja porque não podiam participar
do campeonato.

Os meninos ficavam sérios como se estivessem
defendendo a pátria naquele momento.
As meninas cochichavam entre elas e
corriam de lá pra cá, rindo.
O campeonato só era diferente da Fórmula Um
Porque a gente não tinha patrocinadores. (FA, s.p.)

Percebe-se claramente o tom de graça dado pelo poeta, principalmente quando afirma “acho que elas tinham alguma curiosidade ou inveja porque não podiam participar do campeonato.” Também a ilustração de Ziraldo traz essa graça ao texto, pois a figura, um tanto inesperada para uma obra infanto-juvenil, retrata um menino a urinar, sem os pudores costumeiros das obras infanto-juvenis, conforme pode ser observado no anexo A desta dissertação.

Da mesma forma, essa ausência de pudores pode ser observada quando o poeta utiliza a palavra “idiota” no poema “O fazedor de amanhecer” (“Fui aclamado de idiota pela maioria / das autoridades na entrega do prêmio.”), essa requisição de um vocábulo que costuma ser recriminado por adultos quando saído da boca de uma criança por uma poesia que visa ao público infantil, marca bem a despreocupação do autor com aquilo que é considerado certo ou errado, bonito ou feio, adequado ou inadequado. O autor também se afasta de uma postura recatada, pudica, ou mesmo presa aos costumes e olhares tradicionalistas ao lançar mão, no poema intitulado “O amor”, de um tema que, em geral, não faz parte do universo pueril, e tampouco costuma ser abordado em livros voltados ao público infanto-juvenil:

Fazer pessoas no frasco não é fácil
Mas se eu estudar ciências eu faço.
Sendo que não é melhor do que fazer
pessoas na cama
Nem na rede
Nem mesmo no jirau como os índios fazem.
(No jirau é coisa primitiva, eu sei,
mas é bastante proveitosa)
Para fazer pessoas ninguém ainda não
inventou nada melhor que o amor.
Deus ajeitou isso para nós de presente.
De forma que não é aconselhável trocar
o amor por vidro. (FA, s.p.)

Nesse texto, o poeta compara a inseminação artificial ao método natural para se ter um filho. Ele salienta que a melhor maneira de se “fazer pessoas” é através do amor e que os lugares utilizados para tal intento são a cama, a rede ou o jirau, sendo este último “coisa primitiva”. Há, então, uma clara referência à relação sexual, mas esse tema acaba por não se tornar inadequado e nem mesmo figura como uma abordagem prematura, tendo em vista que a sexualidade não costuma ser temática de obras voltadas para crianças, justamente pela

forma como é apresentado. O assunto é abordado de forma bastante lúdica, ludismo reforçado pelas ilustrações de Ziraldo que apresentam uma criança saindo (nascendo) de um coração.

O fazedor de amanhecer apresenta, então, um Manoel que escreve a um público infantil sem a preocupação de seguir os padrões poéticos ou mesmo em se adequar àquilo que a sociedade julga ser certo ou errado. O que o poeta parece seguir são os anseios de sua escrita, assim como faz em seus livros voltados ao público não infantil, e essa despreocupação acaba por atrair o leitor que embarca no mundo imaginário construído por palavras e que consegue ser visualizado através das ilustrações de Ziraldo.

2.1.3 *Cantigas por um passarinho à toa*

Em *Cantigas por um passarinho à toa* (BARROS, 2003) não há uma história, uma narrativa linear com início, meio e fim, o que se apresenta ao leitor é uma série de considerações, observações, de um passarinho que estava à toa, que voava pelo mundo sem um objetivo específico, ele apenas ia pelos ares a reparar aquilo que acontecia a seu redor. É aparentemente o livro voltado ao público infanto-juvenil mais intrigante de Manoel de Barros (sabendo-se que *Poeminhas pescados numa fala de João*, livro que se assemelha a ele por apresentar uma linguagem fora dos padrões, inicialmente, não tinha por objetivo tal público), pois apresenta uma linguagem fragmentada, repleta de metáforas, sinestésias e construções do tipo “Aquele senhor um pouco louco / brincava passarinhos amanhã.” em que se percebe uma mistura de tempos verbais, passando ao leitor uma ideia de confusão temporal, de não-estabelecimento de um tempo específico, como se a ação ocorresse a todo o tempo (ontem, hoje e amanhã).

O livro não se assemelha a *Exercícios de ser criança*, nem a *Poeminha em língua de brincar*, pois não possui um enredo central. Não há, nesse caso, uma narrativa composta por versos; há, verdadeiramente, um livro de poesias para crianças e as “cantigas” nele apresentadas não se relacionam umas com as outras, estão desprendidas, soltas, sendo seu enunciador o único traço que as mantém ligadas.

As cantigas entoadas por esse passarinho parecem estar mais relacionadas ao significado popular fornecido pelo dicionário Aurélio (2004, p. 390) para o verbete “cantiga” (“conversa cheia de lábia ou astúcia; conversa”), do que a uma poesia cantada, a algo que apresente musicalidade, característica que, segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2006, p. 148), ainda permanece em grande parte da produção de poesias voltadas para crianças:

Hoje, quando poetas e crianças se encontram através de um poema, a mediação entre ambos não parece ser a mesma que a dessa poesia tradicional, exceto no que respeita à utilização de certos recursos formais como a redondilha, o paralelismo, o dístico e a rima fácil, presentes, por exemplo, em *Pé de Pilão* (1968), de Mário Quintana, e em grande parte dos poemas de *A arca de Noé* (1974), de Vinícius de Moraes.

O termo “cantigas” também pode ser relacionado ao próprio canto do pássaro que aparece como enunciador no livro. O cantar das aves, assim como as considerações feitas por esse passarinho que estava à toa, não possui um sentido externo, não está ligado à lógica, à razão do mundo real que o cerca – é uma beleza sem sentido aparente – e, no caso do pássaro real, sua única obrigação é com aquele que o produz, é intrínseca ao pássaro, atende a seus anseios, a suas necessidades (conquistar uma fêmea, espantar inimigos do ninho etc.), sem a obrigatoriedade de entendimento por parte daqueles que o ouvem. O canto dos pássaros não nos ensina coisa alguma, somente nos causa admiração e encantamento diante de sua beleza; ele não está ligado ao bem nem ao mal, não é passível de valoração e, por isso, não há como medir sua importância. Esse canto não age efetivamente no mundo, ele simplesmente existe. Assim também é a poesia presente nas cantigas desse passarinho enunciador; ela não tem obrigação com o mundo a sua volta, não tem por objetivo transmitir uma mensagem ou algum tipo de conhecimento, sua única obrigação é atender aos anseios da própria poesia, é desvelar o olhar desse pequeno animal que não possui ligação com a lógica usual da realidade que o cerca, mas com sua própria verdade, com seu jeito peculiar de ver as coisas que estão a seu redor.

A poesia de Manoel de Barros presente em *Cantigas por um passarinho à toa*, assim como a direcionada ao público não-infantil, está despida de alguns recursos convencionais, como a preocupação com esquemas de rima e métrica, e não privilegia a sonoridade, o que poderia facilitar o encantamento da criança já habituada com cantigas de roda ou jogos infantis em que a rima se faz presente. Como salienta Lígia Cademartori (1987, p. 28):

Por sua vez, a experiência linguística que a criança traz para a escola é uma experiência como som da palavra. A autonomia do som, isto é, sua independência do significado da palavra, é uma etapa natural do desenvolvimento linguístico. O prevaletimento da sonoridade, em detrimento do significado, pode ser identificado nas letras de cantigas de roda e outros jogos de palavras comuns entre as crianças, cujo ludismo é evidente. (...)

Embora restrito o número de livros de poesia infantil brasileira, existem textos cujo ludismo sonoro e semântico merecem consideração por se situarem num ponto específico da experiência linguística da criança e servirem de etapa intermediária entre o jogo sonoro e a experiência literária.

O livro inaugura um mundo imaginário, descortinado através do olhar de um simples pássaro, sua lógica é totalmente invertida, pois traz a visão de mundo desse singelo

animalzinho. Há a exaltação dos elementos da natureza e percebe-se, claramente, a primazia deles com relação às coisas construídas pelo homem (“Achava que os passarinhos / são pessoas mais importantes / do que os aviões.”). Os valores mostrados são outros, há um desprendimento total das regras e, assim, o livro acaba por tocar o infante, que ainda não possui os grilhões do mundo adulto, ele ainda consegue libertar sua imaginação e, assim como a menina avoadada, embarcar na fala desse passarinho que estava à toa na vida.

2.1.4 *Poeminha em língua de brincar*

Poeminha em língua de brincar (BARROS, 2007) não apresenta um narrador específico, o texto está em terceira pessoa e, apesar das construções, algumas vezes, se assemelham ao falar infantil, não é possível determinar se o narrador é ou não uma criança. O livro conta a história de um menino que “tinha no rosto um sonho de ave extraviada”, que gostava de fazer das palavras um instrumento de rir em lugar de pura e simples transmissão de ideias, de uma criança que tinha como mania, ou mesmo como sina, “jogar pedrinhas no bom senso”. Mas um dia esse menino encontra uma “Dona de nome Lógica da Razão” que tenta convencê-lo de que o que ele faz não passa de uma infantilidade, de um serviço à-toa, “coisa-nada”, ao que o menino sentencia: “Se o Nada desaparecer a poesia acaba”.

O livro acaba por demonstrar uma característica que parece ser essencial na poesia de Manoel de Barros – a fuga da lógica, o desprendimento da razão. Quando o menino se liberta das restrições impostas pelo pensamento comum, consegue criar absurdos, construir brinquedos com as palavras e trazer para o leitor situações inusitadas. Tais situações, de acordo com a lógica corrente, poderiam ser consideradas impossíveis, mas, dentro do texto, ganham status de verdade.

2.1.5 *Memórias Inventadas para crianças*

No livro *Memórias Inventadas para crianças* (BARROS, 2007), Manoel de Barros faz uma seleção de algumas das prosas poéticas presentes em *Memórias inventadas: a infância*, livro inicialmente destinado ao público e em que o poeta nos traz aquilo que seria uma série de recordações de sua infância. Mas essas recordações não aparecem tais quais os fatos aconteceram na realidade; antes, são memórias que foram inventadas, recriadas, tocadas pela magia da arte poética. A versão infanto-juvenil, por assim dizer, permanece com o toque das iluminuras de Martha Barros que, assim como em *Cantigas por um passarinho à toa*

(BARROS, 2003) e *Poeminha em língua de brincar* (BARROS, 2007), dialogam com o texto e trazem o colorido característico das obras destinadas a esse público, ainda que a peculiaridade dos traços de Martha não se aproxime dos padrões das ilustrações dos livros infantis por não apresentar figuras bem delineadas e com cores mais fortes e marcantes; ao contrário, os desenhos de Martha trazem os tons mais terrosos e avermelhados, lembrando sempre o tom da terra e das folhas secas e figuram distorcidas sem a preocupação de uma imitação fiel da realidade, como se pode perceber nos anexos B e C deste trabalho. As iluminuras, assim como o texto, estão em comunhão com a natureza e, ao mesmo tempo, trazem uma visão “comungante” dos elementos nela presentes.

Entre os textos selecionados para fazer parte dessa espécie de coletânea infantil da série *Memórias inventadas*, que é composta por três livros destinados ao público adulto e um ao infanto-juvenil, cumpre ressaltar o intitulado “Manoel por Manoel” presente em todas as obras dessa série e do qual se destacam os trechos abaixo reproduzidos:

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 eu era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. [...]

[...] Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e suas árvores. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (MIPC, p. 21)

A ligação que Barros estabelece entre o fazer poético e a infância fica bastante clara nesses trechos e a relação entre eles se estreita ainda mais porque, agora, o eu-poético sente saudade daquilo que ele não foi e essa saudade, essa vontade de viver o que não aconteceu, só consegue ser suprida através da escrita. A “peraltagem” que o menino deveria ter feito enquanto criança, mas que não fez devido ao ermo, a esse vazio de gente que carregava em seu olho, hoje faz com as palavras – verdadeiras “peraltagens” poéticas –, sua visão “comungante” que lhe permite estabelecer ligações entre elementos aparentemente incompatíveis advém de suas “raízes crianceiras”, assim como a visão oblíqua das coisas que estão a sua volta, essa visão torta que o permite enxergar além, ver, no dito impossível, algo que pode ganhar vida e passar a ter existência dentro da poesia. Tudo aquilo que ele guardou de sua infância, seja o que efetivamente viveu, seja o que jamais pode ser vivido por ele, contribuiu para sua forma de ver o mundo e também para sua maneira de modificá-lo, de

recriá-lo através da imaginação, artifício tão necessário naquele lugar em que se “fazia solidão”.

O livro destaca a relação que há entre o fazer literário e as recordações que o poeta traz consigo de sua infância e demonstra de que forma as situações, vivenciadas ou imaginadas no período pueril, contribuíram para a construção de sua maneira torta de ver o mundo e de se relacionar com as coisas que o cercam. Além disso, pode-se perceber a importância de se recorrer à criança que ainda há guardada dentro do poeta no momento da escrita, ligação que é sempre trazida à tona por Manoel de Barros, tanto na obras infanto-juvenis quanto nas adultas. Mas vale, mais uma vez, ressaltar que as memórias narradas nesse livro, assim como em todos os outros pertencentes à mesma série, não podem ser tomadas como recordações reais, que efetivamente ocorreram, não são fatos históricos, mas fatos literários, poéticos, que foram transmudados pela criatividade e imaginação do eu-poético que se apresenta como criador dessas invenções memorialísticas.

2.1.6 *Poeminhas pescados numa fala de João*

Poeminhas pescados numa fala de João (BARROS, 2008), assim com *Memórias inventadas para crianças* (BARROS, 2007), foi, inicialmente, publicado no livro *Compêndio para uso dos pássaros* (que teve sua primeira edição em 1960), livro dedicado ao público não-infantil, na parte denominada “De meninos e de pássaros”. Em 2008, essa série de pequenos poemas, que, na edição voltada ao leitor adulto, correspondiam à subdivisão da parte anteriormente citada, foi publicada com vistas a um público infanto-juvenil, recebendo ainda o acréscimo de um poema denominado “Desexplicação”.

Ainda que não esteja explícito, há uma grande possibilidade de o eu que se apresenta como voz dos poemas ser uma criança. Essa afirmação é embasada nas construções utilizadas pelo autor, pois lançam mão de elementos característicos do falar pueril, tais como onomatopeias (“*tibum*”, “*pan*”, “*pum!*”), desvios da norma no campo da concordância nominal (“Tinha dois pato grande”), construções que fazem analogia entre verbos regulares e irregulares (“fazeu”, “abrido”), utilização inusitada de pronomes (“Eu se chorei...”), além das sinestésias e metáforas tão características da escrita barrensense.

O livro rompe com todos os padrões da chamada literatura infanto-juvenil, pois não há preocupação alguma por parte do autor com correção gramatical, lógica ou sonoridade, percebe-se apenas uma ligação com a fala desprendida e primitiva da criança, com seu olhar curioso, que lhe permite experimentar tudo que está a seu redor, não ter medo do novo, do

diferente, e estar aberta ao inusitado. Talvez grande parte desse rompimento brusco com os padrões se deva ao fato de *Poeminhas pescados numa fala de João* não ter sido originalmente destinado a infantes, mas a postura do autor de autorizar tal publicação, e anexar uma “Desexplicação” na qual tece comentários sobre a linguagem infantil, torna possível uma segunda leitura do texto, uma leitura que tente se aproximar mais da visão da criança.

Como foi dito no início deste trabalho e pôde ser observado nesse pequeno resumo sobre os livros infanto-juvenis do escritor, cada uma dessas obras irá ressaltar características que são marcantes na escrita de Manoel de Barros independentemente do público a que esteja destinada. Percebe-se, nesses textos, a relação entre o poeta e a criança, a importância da criatividade e da imaginação, a fuga da lógica e do pensamento corrente, a presença dos elementos da natureza, a utilização das palavras como uma forma de trazer o lúdico e o humor para a poesia, como instrumentos capazes de tornar possível o impossível e a busca pelo estado mais primitivo das palavras, estado que também está refletido no falar pueril – todos esses traços são encontrados tanto nos livros infanto-juvenis quanto naqueles voltados ao leitor adulto.

2.2 Uma escrita não-facilitada

O que se verifica nas obras anteriormente citadas é que não há uma linguagem facilitada ainda que o público seja imaturo, por assim dizer, ou não tenha grande intimidade com os processos da língua. Barros parece apostar na capacidade inventiva da criança, de sua abertura ao novo, ao inusitado, já que, diferentemente do adulto, que questiona aquilo que foge aos padrões de normalidade, chegando até mesmo a tachá-lo como inútil e relegando-o a segundo plano, a criança adentra o mundo fictício, crê que tudo seja possível no campo do faz-de-conta e embarca na história. O infante não necessita dissecar o texto em metáforas, metonímias, onomatopeias, para entendê-lo, ele simplesmente vivencia o que está escrito, dá asas à imaginação.

Em *Literatura infantil brasileira: história & histórias*, Regina Zilberman e Marisa Lajolo (2006, p. 154) afirmam que

Analisadas superficialmente, metalinguagem e intertextualidade parecem aproximar a literatura infantil contemporânea de obras não-infantis, que encontram na metalinguagem a manifestação de sua modernidade. Face às transformações que a modernização capitalista trouxe para seu ofício, o escritor encena, perante os leitores, suas perplexidades e inseguranças frente à linguagem de que dispõe.

Na literatura infantil, porém, perplexidades e desconfiças são muito raras. Quem escreve para crianças parece acreditar na docilidade e transparência da

linguagem, o que confina o questionamento da linguagem a poucas obras e o torna, mesmo nestas, pouco radical.

Manoel de Barros parece não acatar a suposta docilidade e transparência da linguagem, ele traz para seu discurso o questionamento, a discussão em torno da linguagem poética, talvez não na esperança de que seu leitor perceba de que se trata de metalinguagem, mas que se entregue e perceba as diversas possibilidades fornecidas pela língua. Em todos os livros, essa ruptura de paradigmas está presente, mas é mais explícita em *Poeminha em língua de brincar* e *Poeminhas pescados numa fala de João*, visto que ambos possuem como temática central a língua, a palavra. No primeiro, veem-se as seguintes passagens:

(...) Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem
que chegar ao grau de brinquedo
Para ser séria de rir.

(...)
E jogava pedrinhas:
Disse que ainda hoje vira nossa Tarde sentada
sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado na telha.

Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou:
Mas a lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e
ademais a lata não tem espaço para caber uma
Tarde nela!
Isso é língua de brincar
É coisa-nada.

O menino sentenciou:
Se o Nada desaparecer a poesia acaba. (...) (PLB, s.p.)

Nesses trechos, percebe-se que a discussão em torno da linguagem, de sua utilização, da necessidade ou não de uma adequação aos padrões, é trazida à tona. A linguagem poética é vista aqui não como um instrumento para carregar uma mensagem, um ensinamento ou mesmo uma ideia (“Gostava mais de fazer floreios com as palavras do que de fazer ideias com elas”); antes, é tida como um instrumento de rir, uma forma de fazer o improvável acontecer, de dar vida ao que, fora das páginas, é impossível. A poesia é então “coisa-nada” e isso não a desmerece; ao contrário, a dignifica, aumenta seu valor, pois esse nada é ao mesmo tempo tudo, é aquilo que abre todas as possibilidades à poesia, que a torna capaz de descortinar, ante os olhos do leitor, um mundo novo e mágico onde tudo pode acontecer. Essa poesia que está mais preocupada com seus floreios do que com suas ideias é uma poesia substantiva, calcada nas palavras, fechada em si mesma, ainda que esteja aberta para o mundo, pois nenhuma preocupação exterior a ela tem espaço em suas linhas – o importante, o essencial, é o poema, a expressão máxima da língua.

Em *Poeminhas Pescados numa fala de João*, à primeira vista, o que chama a atenção é a fuga da realidade, a abstração contida nos poemas:

O sapo de pau
virou chão...
O boi piou cheio de folhas com água.
Eu ia no mato sozinho.
O cocô de capivaras era rodelinhas – bola de gude.
Eu quebrei uma com meu sapato.
Todas viraram chão também.

Não há, aqui, nenhuma preocupação em seguir a lógica usual, o pensamento comum, há mesmo uma aproximação com o olhar infantil que provoca comunhão entre fatos distintos e traça um paralelo entre eles na tentativa de mostrar em que medida, em sua visão, eles são iguais. Assim, são elencados acontecimentos que, inicialmente, não aparentam ter ligação entre si, mas que, para o enunciador, culminam num fato em comum – tanto o sapo quanto o cocô viraram chão.

Mas o que se destaca mais nesse livro, e que pode ser considerado como a chave para uma possível interpretação dos poemas, é a “Desexplicação” contida no final:

Língua de criança é a imagem
da língua primitiva
Na criança fala o índio, a árvore, o vento
Na criança fala o passarinho
O riacho por cima das pedras soletra os meninos.
Na criança os musgos desfalam, desfazem-se.
Os nomes são desnomes.
Os sapos andam na rua de chapéu.
Os homens se vestem de folhas no mato
A língua das crianças contam a infância
em tatibitati e gestos. (PP, s.p.)

Nela, percebe-se claramente o porquê da utilização de uma linguagem tão fora dos padrões – a comparação entre o falar infantil e o primitivo. A fala da criança se aproxima da natureza e mesmo do estado mais inicial das palavras. É o “criançamento” das palavras tão almejado por Manoel de Barros, sua busca por uma palavra em estado larval, sua procura pelos clamores antigos escondidos nas conchas que são os vocábulos. Quando a palavra é utilizada em seu estado mais primitivo, numa tentativa de atingir uma linguagem inaugural, os nomes se tornam “desnomes” e passam a não mais representar, quebram a relação entre significado e significante (assunto que será objeto deste estudo em seu segundo capítulo), a palavra passa a ser a própria coisa.

Maurice Blanchot (1987, p. 35) afirma que

(...) A fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala ‘se fala’. A linguagem assume então toda a sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como o essencial e é por isso que a fala confiada ao poeta pode ser qualificada de fala essencial. Isso significa, em primeiro lugar, que as palavras, tendo a iniciativa, não devem servir para designar alguma coisa nem para dar voz a ninguém, mas têm em si mesmas seus fins. Doravante, não é Mallarmé quem fala mas é a linguagem que se fala, a linguagem como obra e a obra da linguagem.

E essa palavra, buscada por Manoel de Barros, que se aproxima mais de seus primórdios, de seus sons iniciais, está também mais próxima da coisa, do objeto que ela é, não aquele que ela representa, mas sua própria reprodução gráfica, e isso permite uma maior liberdade, pois, ao se desprender de uma significação massificada, a palavra abre um campo maior de possibilidades, alarga as vertentes de leitura.

Essa busca pelo primitivo, pelo inaugural, pelas coisas primeiras, também pode ser observada quando os elementos da natureza são requisitados pelas obras. Nelas, esses recursos não são meros coadjuvantes ou simples cenários, muitas vezes, são a própria vida do poema. Em *Cantigas por um passarinho à toa* (2003), a natureza aparece como temática central e chega a ser enaltecida pelo pássaro-narrador, mas em todas as outras obras os elementos naturais aparecem, principalmente como objetos do fazer poético, como materiais necessários à arte de escrever, como aquilo que é passível de mudança através da palavra, a natureza é, pois, o campo que permite experiências ilimitadas e peripécias mil com a língua.

Achava que os passarinhos
são pessoas mais importantes
do que os aviões.
Porque os passarinhos
vêm dos inícios do mundo.
E os aviões são acessórios. (CPT, s.p.)

A natureza é a fonte de todas as coisas, ela não foi construída pelo homem, pois já existia quando ele apareceu e, por esse motivo, tem primazia sobre aquilo que é construído, inventado pelos seres humanos. As águas, rios, árvores, pedras, pássaros estão carregados de simplicidade e de primitivismo, são elementos inaugurais e, por isso, estão repletos de poesia, diferentemente daquilo que é criado pelo homem, que é, desde seu nascimento, algo secundário. Os elementos naturais são materiais brutos, passíveis ou não de lapidação, que atraem a palavra poética em sua busca pelo inaugural.

A natureza carrega também os saberes necessários à vida, tudo aquilo que precisa ser aprendido os recursos naturais ensinam, pois guardam a visão fontana, o saber inaugural necessário ao entendimento do mundo:

Tudo que os Livros me ensinassem
os espinheiros já me ensinaram.
Tudo que nos livros
eu aprendesse
nas fontes eu aprendera.
O saber não vem das fontes? (CPT, s.p.)

Os livros estão repletos de conhecimento, mas o passarinho, por possuir um privilegiado contato direto com a natureza, aprende o que precisa diretamente nas fontes. Esse poema torna-se ainda mais interessante se observado pelo viés da escrita. Quando lemos um

livro, o próprio *Cantigas*, por exemplo, o que vemos é mera representação, as palavras ali escritas não são as coisas. Já, se estamos em contato direto com a natureza, há uma troca, um verdadeiro aprendizado, não mais mediado por livros, mas direto, tirado das fontes. Também por isso a escrita de Manoel procura se afastar da simples representação, há mesmo uma busca incansável na tentativa de atingir a palavra-coisa, o poema-coisa, a escrita que não remete a algo, a escrita que é.

Outro ponto que merece ser destacado nessas obras infanto-juvenis é a questão da linguagem utilizada. Os livros barrenses apresentam uma linguagem que não permite uma interpretação imediata, especialmente nas *Cantigas* e nos *Poeminhas pescados*. Há a necessidade de uma leitura mais aprofundada, cuidadosa e que penetre no texto para que se possam perceber algumas das diversas possibilidades de leitura.

Há também uma despreocupação do poeta com relação ao coloquialismo ou mesmo à correção gramatical. Quando o falar infantil é trazido à tona, as regras do sistema ortográfico vigente são burladas e o que passa a ter importância é a riqueza da língua falada. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2006, p. 83) afirmam que esse rompimento com os laços de dependência da literatura infanto-juvenil com a norma culta é uma lição deixada pelos modernistas e que foi bem aproveitada por autores como Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e Menotti del Picchia, que incorporaram à escrita a oralidade. Manoel de Barros parece ter também aprendido essa lição, embora se diferencie dos autores anteriormente citados, pois, na escrita barrense, esse falar pueril constitui o próprio fazer poético. Quando Manoel traz para o universo literário as características mais marcantes do falar infantil, reaviva também a importância e a riqueza da língua falada, que encontra auxílio nos gestos, que é econômica e que faz parte do cotidiano de seus leitores.

O que não pode deixar de ser apontado nesses livros infanto-juvenis de Manoel de Barros é a presença do tema mais recorrente em suas obras – a poesia, o fazer literário. A criação, o caráter utilitário ou não da poesia, a necessidade ou não de um pensamento que siga uma linha coerente, aquilo que pode ou não ser matéria de poesia, todas essas questões permeiam o universo literário do autor e penetram, inclusive, nas obras voltadas ao público infantil. Em *Poeminha em língua de brincar* e, principalmente, em *Exercícios de ser criança*, todos esses pontos são colocados em evidência.

Os elementos que podem ser requisitados pelo poeta estão em todo lugar, estão na natureza (em pássaros, cigarras, pedras, tardes, bois, rios, rãs etc.), mas também são encontrados no lixo, pois os materiais que são desprezados pela sociedade podem ser

utilizados pelo poeta. Assim, latas, caixotes, cordas de embira, vermes, o próprio chão, ou até mesmo cocô são dignos de se tornarem matéria de poesia.

O ato de escrever, o próprio processo de construção literária, é evidenciado a todo momento, seja de forma direta ou indireta. Os questionamentos sobre o que é ser poeta estão presentes em *Exercícios de ser criança*:

A mãe falou:
Meu filho você vai ser poeta.

Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os
vazios com as suas peraltagens
E algumas pessoas
vão te amar por seus despropósitos.

Aqui, a composição de uma obra literária é comparada ao grande feito de se conseguir carregar água na peneira, tarefa quase impossível, que requer muito jogo de cintura e criatividade para ser conseguido. Além disso, o escritor tem também a possibilidade de preencher os vazios das páginas com “peraltagens”, fazer de suas estripulias infantis, de seus descaminhos e de sua pré-disposição ao inusitado, poesia. Assim, cometerá despropósitos e será amado por cometê-los, pois trará o novo, aquilo que é inventado, imaginado, dará vida a ele e descortinará para o leitor algo que ainda não foi experimentado.

A criação literária requisita, então, elementos corriqueiros ou em ponto de traste, lança mão de uma palavra mais coloquial, busca inspiração na oralidade, não se preocupa em estabelecer relações lógicas nem em acatar o senso comum, inaugura para o leitor um mundo novo e surpreende-o com a presença constante do inusitado. Mas, para que a poesia exista, há necessidade de se olhar o mundo de uma forma diferente, e isso se torna possível através de um elemento – a força criativa e imaginativa da criança.

2.3 O olhar inventivo da criança

E quem haveria de ensinar-me o bom coração de uma criança! Quando a necessidade, imaginária ou real, mergulha na inquietação e no desânimo, torna enfadonho ou abate, gostamos de sentir a influência benfazeja de uma criança, entrar na sua escola e, de alma apaziguada, chamá-la nosso mestre com reconhecimento. (KIERKEGAARD, apud BACHELARD, 2006, p. 127)

A infância é o tempo das descobertas, por isso a criança está mais aberta ao novo, ao desconhecido, do que um adulto. O infante se entrega a novas experiências, pois ainda não possui os preconceitos e limites impostos pela vida em sociedade, seu desconhecimento das regras (gramaticais e sociais) faz com que esteja mais suscetível a cometer absurdos com as

palavras e com as ações. A criança não tem medo de errar, não possui receio de provocar, não se preocupa com o que os outros pensam, ela simplesmente age, pensa, imagina e expõe o que imaginou através de suas histórias.

Por esse motivo, Manoel de Barros traça constantemente um paralelo entre a criança e o poeta, pois, assim como a criança, o poeta deve estar aberto ao novo e se entregar ao desconhecido sem temer represálias ou preocupar-se com uma razão, um motivo para seus experimentos. Sua escrita deve libertar-se tanto das regras gramaticais quanto das sociais e responder somente a um chamado – ao chamado da criatividade, que é o chamado da própria poesia.

A própria linguagem aproximará a infância da poesia. O falar pueril é poético, porque sinestésico, metafórico, onomatopaico; mistura os sentidos mas também os tempos verbais, emprega inadequadamente os pronomes, troca erres por eles e nos encanta exatamente por isso, por sua fala despreziosa, sem malícia, rica. É uma fala sem limitações, em que tudo é permitido e seu objetivo principal é servir ao falante, expressar da melhor maneira o que a criança tem a dizer e sem as restrições impostas pela norma culta, visto que essa ainda é desconhecida. Esse falar é capaz de mesclar coisas que, num mundo adulto, coerente e respeitador das regras, seriam impensadas em conjunto, mas que, aos olhos de uma criança, ganham vida, força poética e fundam um novo universo, o universo das possibilidades infinitas.

Barros traz para a poesia esse linguajar infantil, essa fala que é, ao mesmo tempo, criadora e experimentadora, visto que se arrisca em terrenos desconhecidos, como se pode perceber no poema abaixo:

João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois, *pan*, caiu lá embaixo
na água. Afundou.
Tinha dois pato grande.
Jacaré comeu minha boca do lado de fora. (PP, s.p.)

A metáfora “casa do peixe”, a onomatopeia “*pan*”, o desvio de concordância cometido em “dois pato grande” e, principalmente, a sentença “Jacaré comeu minha boca do lado de fora” apontam para a impossibilidade de tais acontecimentos, se considerados no âmbito do real, ou mesmo instauram uma sensação de que o enunciador dessa história não apresenta os fatos da forma como realmente aconteceram, ou, pelo menos, de que ele exagera em alguns pontos de seu discurso. Mas deve-se ter em mente que o falar infantil não possui compromisso com a realidade e que os fatos, quando narrados, estão também impregnados

pela imaginação, pelo mundo de faz-de-conta em que, muitas vezes, a criança se envolve e onde tudo é grande, tudo está relacionado à imaginação.

Além disso, a criança, quando fala, não se preocupa em seguir uma linearidade, não há obrigatoriamente começo, meio e fim no discurso infantil, existe, apenas, a necessidade de se comunicar, de trazer para seu ouvinte os fatos (acontecidos ou inventados) e, quase sempre, da forma fantasiosa que o infante os vê. Também a poesia de Manoel de Barros se desprende da necessidade de seguir o padrão linear e seu único compromisso é fazer com que seu leitor viaje e se entregue ao novo, ao inusitado trazido à tona pelo texto. Vale ressaltar que esse falar infantil, quando absorvido pelo poeta, permite que se instaure no texto um novo mundo, um mundo sem regras e sem limites, onde a maior força de expressão é a imaginação e a criatividade.

O mundo lúdico, para a criança, não somente é possível como também é percebido como uma realidade, ela cria monstros e amigos imaginários e chega a sentir medo ou a conversar com eles. A força criativa e imaginativa da criança é tão forte que ela percebe suas criações como verdades e, assim, chora, ri, estremece por causa delas. Esse poder que a criança possui de voar sem sair do chão é o poder da imaginação, da pré-disposição para correr riscos que também o poeta deve possuir. O poeta deve entregar-se, tal como a criança faz, sem medos, sem preconceitos, deve trazer a novidade, o inusitado, o que antes era impensado, para suas obras. Ao escrever, inaugura-se um mundo em que o único limite deve ser as margens do papel, mas essas margens não diminuem as possibilidades, ao contrário, alargam-nas, pois nelas não há espaço para a palavra “impossível”, tudo o que o escritor desejar dar vida poderá, de fato, existir em sua obra literária.

Gaston Bachelard (2006, p. 94) afirma que:

[...]Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas.

[...]

Quando sonhava em sua solidão, a criança conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar voo.

Esse devaneio que alça voos, que desconhece limites, pode ser observado em *Exercícios de ser criança*. Na segunda narrativa do livro, Barros já demonstra a capacidade de voar da menina, no próprio título, quando a adjetiva de *avoada*. Essa menina voa em sua imaginação, se entrega a história que lhe é contada e usa sua criatividade para vivenciar aquilo que não passa de simples invenção de seu irmão. Ela representa bem a disponibilidade da criança que usa sua criatividade, sua imaginação, sua vontade de conhecer o mundo a sua

volta, sua pré-disposição em acreditar que tudo é possível no mundo dos sonhos, no universo do faz-de-conta, para adentrar e viver o novo, o diferente. A menina avoada não julga seu irmão, não o repreende dizendo que a história por ele contada não passa de mentira, ela simplesmente se entrega ao discurso, vivencia as aventuras, diverte-se, mas sem perder a noção de que tudo é inventado (“No caminho, antes, a gente precisava / atravessar um rio inventado. / Na travessia o carro afundou / e os bois morreram afogados. / Eu não morri porque o rio era inventado.”).

Na primeira narrativa, esse voo acontece quando o menino, que gosta de cometer despropósitos com as palavras, através delas, traz à tona seus devaneios, seu universo lúdico. É no ato de brincar com os vocábulos que ele constrói o inusitado, ele cria, mas também recria o que está a sua volta, transforma o mundo e descobre que, ao fazer peraltices com as palavras, se abre um campo de possibilidades infinitas – o universo mágico da escrita.

O menino era ligado em despropósitos.

Quis montar os alicerces de uma casa sobre os orvalhos.
(...)

Com o tempo aquele menino
que era cismado e esquisito
Porque gostava de carregar água na peneira

Com o tempo ele descobriu que escrever seria o mesmo que carregar água na [peneira.

No escrever o menino viu
que era capaz de ser
noviça, monge ou mendigo
ao mesmo tempo. (ESC, s.p)

O escrever revela, então, o caminho para um universo onde nada é impossível, mas convém salientar que, antes de conhecer os caminhos da escrita, o menino já possuía o pré-requisito necessário a qualquer poeta – a criatividade. Olhar o mundo por um viés diferente, enxergar as coisas além de sua superficialidade, perceber nas palavras mais que meros significados, deixar que as frases se libertem dos grilhões do sentido, tal é o trabalho do artista, tal é a vivência do infante. No caso do menino que carregava água na peneira, seu gosto pelo inusitado aparece antes mesmo de perceber que poderia fazer traquinagens poéticas, por isso ele “Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalho” (ESC, s.p.), porque seu olhar já estava voltado para o incomum e ele, assim como o poeta deve ser, já era um transgressor de regras e da própria razão.

Esse menino cismado e esquisito, que transgredia o senso comum e a lógica, não tinha medo do novo e estava disposto a correr riscos, por isso gostava mais do vazio que do

cheio, pois, enquanto o cheio limita por não haver nele mais espaço para novas criações, o vazio liberta e possibilita que a imaginação transborde para preenchê-lo. Assim também faz o poeta, pois seu material de trabalho é sempre a folha em branco, a folha que, por estar vazia, solicita a presença da escrita; e, ao responder a essa solicitação, o escritor assume o risco, adentra no terreno arenoso e desconhecido que é o reino das palavras. *O menino que carregava água na peneira* mostra para o leitor a abertura da criança, seu olhar curioso, inventivo e criativo tão necessários ao trabalho do poeta. Ele deve seguir à procura do infante que há em seu interior, adormecido ou acordado, requisitar sua presença e, assim, reavivar em sua mente a beleza que se esconde por trás da simplicidade e perceber as diversas possibilidades que se abrem através da imaginação, pois, como afirma Bachelard (2006, p.97):

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios que nos abriram o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contra-vento de todos os devaneios de alçar voo. A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras.

A criança, em seus devaneios, faz de um saco plástico, uma pipa; de um conjunto de pregadores, uma arma mortal; de um amontoado de lençóis, um palácio. Os elementos são simplórios, mas a imaginação os transforma de acordo com a necessidade do próprio infante, pois é ele quem comanda, é ele quem cria e dá cor e vida aos objetos que estão a sua volta. É esse poder de transformação que pode ser observado nas obras de Manoel de Barros, pois ele consegue construir uma obra de arte – sua obra literária – através da utilização de elementos simples, cotidianos e através da utilização das próprias palavras, tão corriqueiras, visto que as utilizamos invariavelmente todos os dias. Todos esses materiais por ele requisitados são transformados, no momento da escrita, em algo novo, algo que é capaz de trazer o inusitado para o texto.

2.4 Uma escrita despropositada: o que há por trás?

Pode-se perceber, então, que por trás de uma escrita aparentemente desprovida de um propósito, de um objetivo, há uma literatura rica, poética, despreocupada com os conceitos, desprendida de funções. Vê-se, em Manoel de Barros, uma literatura infanto-juvenil que se confunde com aquela voltada ao público adulto. Seus temas recorrentes (a poesia, a infância, a natureza, a criatividade etc.) estão todos lá; suas agramaticalidades,

metáforas, sinestésias, onomatopeias também estão presentes; o gosto por palavras corriqueiras, desgastadas, em ponto de traste, palavras que normalmente não fazem parte do universo poético, pode ser observado; sua escrita não-imediata, fragmentada, ilógica, algumas vezes aparentemente incompleta, predominantemente substantiva, que dá vida às palavras, tornando-as quase que objetos, todas essas características estão presentes nos livros infanto-juvenis e acabam por ajudar na construção do mundo lúdico que neles se instaura.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2006, p. 11) afirmam que:

Os trabalhos sobre literatura infantil, via de regra, desconsideram que o diálogo de qualquer texto se dá, em primeiro lugar, com outros textos e tendem a privilegiar o caráter educativo dos livros para crianças, sua dimensão pedagógica, a serviço de um ou outro projeto escolar e político. (...) Valendo-nos do contraponto entre a literatura infantil e a não-infantil, nossa hipótese é que, no diálogo que se estabelece entre as duas, a especificidade de cada uma pode ajudar a destacar o que a tradição crítica, teórica e histórica não tem levado em conta na outra. É como se a literatura infantil e a não-infantil fossem polos dialéticos do mesmo processo cultural que se explicam um pelo outro, delineando, na sua polaridade, a complexidade do fenômeno literário num país com as características do nosso.

No caso das obras infanto-juvenis manoelinas, as possibilidades de estudá-las por um viés pedagógico ou educativo são praticamente nulas, visto que seus textos correm na direção oposta do utilitarismo, mas é interessante notar que elas podem ser observadas a partir de um contato com os livros do autor voltados aos leitores adultos. Há uma possibilidade de se estabelecer um diálogo entre eles e, dessa maneira, observar as características de cada livro, bem como aquelas que possuem em comum. Mas a abordagem do presente trabalho não tem como objetivo explicar, como pretendem Lajolo e Zilberman, as obras infantis através das não-infantis, ou vice-versa; antes, o que se pretende é observar os pontos de divergência e confluência entre elas e perceber até que medida a intenção de atingir determinado público influencia na escrita do autor.

Pode-se afirmar que há similaridades entre os livros destinados aos dois tipos de público, mas, ao mesmo tempo, percebe-se que há algo que os difere, há alguns pontos que, no momento da leitura, nos permitem afirmar que um livro pertence ao universo infantil enquanto outro está direcionado aos leitores adultos, e o primeiro deles é o próprio suporte. Os livros de Manoel de Barros, geralmente, apresentam iluminuras, muitas das vezes de sua filha Martha Barros, que assina ilustrações tanto de obras infanto-juvenis quanto de obras voltadas para o público adulto, mas também de Millôr Fernandes – como é o caso de *Retrato do artista quando coisa* (2007) – e do próprio Manoel, porém os livros infantis se destacam por seu colorido e por seu tamanho diferenciado (quase sempre são maiores que os livros destinados ao público adulto), há, inclusive, as inusitadas ilustrações bordadas pela família

Dumont presentes em *Exercícios de ser criança* (1999) e as ilustrações de Ziraldo em *O fazedor de amanhecer* (2001). As iluminuras, ainda que muitas vezes se apresentem de forma bastante abstrata, como é o caso dos traços de Martha Barros que assina as ilustrações de três livros infanto-juvenis, estabelecem um diálogo com o texto e, assim, possibilitam um maior contato e, até mesmo, seduzem o olhar desse leitor ainda em formação. A explosão de cores e figuras parece já direcionar a obra ao público a que ela pretende atingir, pois a criança, antes mesmo de entrar em contato com o texto, já se encanta com a apresentação do livro. Alguns exemplos dessas ilustrações podem ser observados nos anexos A, B, C e D desta dissertação.

Outro ponto que pode ser destacado é quanto ao próprio tamanho dos textos. Enquanto nos livros adultos há poemas curtíssimos, de apenas uma linha, e, ao mesmo tempo, poemas longos que chegam a ocupar várias páginas – como no livro *Matéria de poesia* (2001) em que há um poema de sete páginas –, nos livros infanto-juvenis, os textos são mais curtos e dinâmicos, talvez com o objetivo de não tornar a leitura enfadonha para o leitor que ainda não está habituado à poesia. A criança possui a necessidade de se sentir envolvida pelo texto que lê, sua atenção deve ser requisitada a todo momento e um texto demasiadamente longo acaba por desprender essa atenção ou mesmo tornar a leitura cansativa e não tão atrativa quanto, por exemplo, os desenhos animados da TV. Textos dinâmicos, curtos e de rápida leitura, acompanhados de ilustrações, como acontece com os gibis tão admirados pelos infantes, parecem atrair o olhar e atizar o gosto da criança pela leitura. Isso pode ser observado, por exemplo, em *Cantigas por um passarinho à toa*, que possui como maior poema um texto com nove versos, porém todos os versos são curtos, tornando a leitura bastante dinâmica:

O menino contou
que morava nas margens
de uma garça.
Achei que o menino
era desaparecido.
Porque as garças
não têm margens.
Mas ele queria ainda
que os lírios sonhassem. (CPT, s.p.)

Os maiores poemas voltados ao público infantil estão presentes em *O fazedor de amanhecer* (BARROS, 2001), mas a grande quantidade de versos (o maior poema possui 20 versos) parece ficar diluída em meio às ilustrações de Ziraldo que dialogam com o texto e dão um ar de comicidade, de diversão ao livro. A criança é, então, seduzida pelo colorido dos livros e a dinamicidade característica dos versos barroses acaba por complementar essa sedução e contribuir pelo interesse do infante pelo contato com a obra.

Outro ponto que merece ser observado é a temática; pode-se perceber que os temas recorrentes (a natureza, o traste, a língua etc.) presentes em todas as obras de Manoel de Barros também aparecem em sua escrita voltada ao público infantil. Essa confluência temática pode ser observada nos exemplos abaixo:

Esse Bernardo eu conheço de léguas.
Ele é o único ser humano
que alcançou de ser árvore.
Por isso deve ser tombado
a patrimônio da humanidade. (CPT, s.p.)

BERNARDO

Bernardo já estava uma árvore quando
eu o conheci.
Passarinhos já construía casas na palha
do seu chapéu.
Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.
E os cachorros usavam fazer de poste as suas
pernas.
Quando estávamos todos acostumados com aquele
bernardo-árvore
Ele bateu asas e avoou.
Virou passarinho.
Foi para o meio do cerrado ser um arãquã.
Sempre ele dizia que seu maior sonho era
ser um arãquã para compor o amanhecer. (FA, s.p.)

XII

Bernardo é quase árvore.
Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe.
E vêm posar em seu ombro.
Seu olho renova as tardes.
Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho:
1 abridor de amanhecer
1 prego que farfalha
1 encolhedor de rios – e
1 esticador de horizontes.
(Bernardo consegue esticar o horizonte usando três fios de teia de aranha. A coisa fica bem esticada.)
Bernardo desregula a natureza:
Seu olho aumenta o poente.
(Pode um homem enriquecer a natureza com a sua incompletude?) (LI, p. 97)

O primeiro exemplo foi retirado do livro *Cantigas por um passarinho à toa*, o segundo de *O fazedor de amanhecer* e o terceiro de *O livro das ignorâncias*. Ao observar os três poemas, pode-se estabelecer, primeiramente, uma diferença entre eles: enquanto no primeiro percebe-se uma sugestão sonora, uma assonância que ocorre entre as palavras “árvore” e “humanidade”, nos demais poemas não se percebe esse tipo de construção. Ressalte-se que a preocupação com uma musicalidade convencional, cadenciada, ritmada, que lembre as cantigas de roda – como Lígia Cademartori (1987, p. 28) afirma acontecer constantemente nas poesias destinadas a crianças–, assim como a criação de rimas fáceis,

redondilhas – como salientam Regina Zilberman e Marisa Lajolo (2006, p. 148) – não são regra nos poemas infanto-juvenis de Manoel de Barros e não estão presentes na maior parte de seus textos voltados ao público infantil. Uma prova disso é que o próprio poema intitulado “BERNARDO”, citado como exemplo e que também está presente em um livro destinado a esse público, não possui essa característica, não apresenta traços dessa musicalidade tradicional.

Pode-se perceber uma preocupação com a sonoridade das palavras utilizadas tanto nos textos infanto-juvenis como naqueles que se destinam ao público adulto. Há uma busca pela palavra que apresente uma sonoridade mais agradável aos ouvidos do poeta, que promova o equilíbrio sonoro dos versos, e confira certa harmonia ao texto. Mas o aspecto sonoro encontrado nas obras barrenses não se aproxima da ideia de musicalidade calcificada pela tradição; essa sonoridade requisitada por Manoel de Barros não respeita ritmos pré-determinados, cadências, rimas facilitadas ou metro, o que ela deseja é trazer o equilíbrio sonoro das palavras para dentro da poesia.

Outro ponto que merece ser destacado é a utilização das figuras de linguagem nos textos. Enquanto nas *Cantigas* e em “BERNARDO” veem-se metáforas como “conheço de léguas”, “alcançou de ser árvore” e “compor o amanhecer”; no poema “XII”, percebe-se até mesmo a presença de paradoxos como, por exemplo, “Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe.” As próprias imagens que aparecem no texto voltado para o público adulto, em um primeiro momento, parecem ser, por assim dizer, mais densas e requerem um esforço maior do leitor na tentativa de interpretar construções como “abridor de amanhecer”, “prego que farfalha”, “encolhedor de rios”, “esticador de horizontes” etc. Mas um olhar mais cauteloso perceberá que essa recorrência a paradoxos não é exclusividade da escrita voltada ao público adulto e pode ser observada em textos infanto-juvenis como, por exemplo, nos versos “Com as palavras / se podem multiplicar / os silêncios.” e “As coisas / muito claras / me noturnam” presentes em *O fazedor de amanhecer*.

Não existe uma facilitação nos livros infanto-juvenis e Manoel de Barros parece ultrapassar todos os limites, talvez por acreditar na capacidade criativa e imaginativa da criança. O poeta quebra barreiras e preconceitos, alça voos e, assim, permite que seu leitor, ainda infante, e por isso liberto das imposições da razão e da lógica, liberte sua imaginação e voe ainda mais alto através da leitura. A criança ainda possui um conhecimento um tanto restrito com relação às ferramentas e possibilidades da língua, e essa barreira, por assim dizer, provavelmente será transposta quando seu olhar se habituar ao contato com a poesia; mas, enquanto esse hábito não chega, o infante utiliza o aparato que lhe é intrínseco: criatividade e

imaginação. Cumpre salientar que esse contato com a poesia não facilitará as próximas leituras, ao contrário, aumentará o estranhamento e, com isso, o encantamento diante da arte poética.

A escrita substantiva de Manoel, que praticamente dispensa a utilização de articuladores sintáticos, tão presente nos livros voltados para o público adulto, também pode ser observada nos infanto-juvenis. Assim como a utilização de frases curtas que, justamente por essa ausência de articuladores, quando se complementam com o verso seguinte ou dialogam com o anterior, parecem apresentar-se como quadros, como imagens em cascata, dando dinamicidade à leitura. Essa escrita dinâmica e substantiva pode ser observada no poema “O fazedor de amanhecer” (BARROS, 2001):

Sou leso em tratagens com máquina.
 Tenho desapetite para inventar coisas
 prestáveis.
 Em toda minha vida só engenhei
 3 máquinas
 Como sejam:
 Uma pequena manivela para pegar no sono
 Um fazedor de amanhecer
 para usamentos de poetas
 E um platinado de mandioca para o
 fordeco de meu irmão .
 Cheguei a ganhar um prêmio das indústrias
 automobilísticas pelo Platinado de Mandioca.
 Fui aclamado de idiota pela maioria
 das autoridades na entrega do prêmio.
 Pelo que fiquei um tanto soberbo.
 E a glória entronizou-se para sempre
 em minha existência. (FA, s.p.)

Vê-se, nesse poema, a utilização de versos curtos e essa escassez de articuladores sintáticos o que, muitas vezes, dificulta a ligação entre as frases no momento da leitura, mas, ao mesmo tempo, a torna mais dinâmica. Outras características barrenses podem ser observadas nesse poema tais como a utilização de neologismos (“tratagens”, “desapetite”, “usamentos”, “fordeco”), a presença de palavras que, costumeiramente, não fazem parte do fazer poético (“idiota”), as agramaticidades (“como sejam”), as imagens densas (“fazedor de amanhecer”, “platinado de mandioca”). Todos esses elementos que impregnam a literatura infanto-juvenil de Manoel de Barros podem ser observados em sua escrita para o público adulto; fica, então, um questionamento: em que se diferenciam, o que nos faz afirmar que um livro se destina a um público infantil e o outro não? A resposta parece ser o suporte.

Após analisar os textos barrenses e comparar os livros destinados aos dois públicos distintos, este trabalho acredita que a diferença não está no campo da escrita em si, visto que não se percebe mudança temática, abandono do estilo, adequação vocabular ou

facilitação da leitura por parte do poeta, mas o que os diferencia é o próprio suporte em que são impressos os livros. Enquanto os livros adultos, geralmente, seguem um padrão, com um formato tradicional e cores sóbrias, os infanto-juvenis se apresentam em formatos variados, geralmente grandes e sempre muito coloridos. A escrita de Manoel de Barros permanece a mesma, talvez mais traquinas por saber que seu leitor vivencia com naturalidade o mundo imaginário, mas ainda assim carregada daquela densidade imagética característica do poeta.

Essa espécie de adensamento da escrita, que ocorre tanto nos livros voltados ao público adulto quanto nos infanto-juvenis, pode ser observada em diversos pontos dos livros de Manoel de Barros e o primeiro deles é a palavra. Essa palavra corriqueira e desgastada possui uma importância ímpar nas obras do escritor, elas são sua matéria-prima e, por isso, utilizadas até a exaustão na busca pela máxima expressão do poema e, muitas vezes, chega-se a um ponto em que não se consegue mais distinguir o que a palavra é daquilo que ela representa. Essa palavra tão importante nos livros infanto-juvenis quanto nos adultos, por assim dizer, será objeto de estudo do próximo capítulo deste trabalho.

3 DESCAMINHOS DA PALAVRA POÉTICA

Não quero a boa razão das coisas.
Quero o feitiço das palavras.
(Manoel de Barros)

A linguagem literária se mostra como uma força inquietante, uma ruptura, um movimento de negação que, ao negar a realidade, cria um novo mundo e, por isso, acaba por nada negar. A escrita de Manoel de Barros é um exemplo desse rompimento, dessa quebra provocada pela linguagem literária, pois, ao trabalhar com elementos incomuns e sempre empreender uma caçada à infância das palavras, ao seu estado mais primitivo, seu estado larval, rompe com todos os padrões. É inquietante, também, porque sua procura é inesgotável, infinita dentro das diversas possibilidades que a palavra poética possui e é uma negação, pois nega a realidade instaurando um novo mundo, que possui uma lógica peculiar, intrínseca, mas que, por negar todo o real que está a sua volta, não nega nada. Como afirma Blanchot em *A parte do fogo* (1997, p. 304):

O que pode um autor? Primeiro, tudo: ele está agrilhado, a escravidão o aprisiona, mas se ele encontrar, para escrever, alguns momentos de liberdade, ei-lo livre para criar um mundo sem escravo, um mundo onde o escravo, agora senhor, instala a nova lei; assim, escrevendo, o homem acorrentado obtém imediatamente a liberdade para ele e para o mundo; nega tudo o que ele é para se tornar tudo o que ele não é. (...) Mas olhemos mais de perto. Se se der imediatamente a liberdade que não tem, ele negligencia as verdadeiras condições de sua alforria, negligencia o que deve ser feito de real para que a ideia abstrata de liberdade se realize. Sua negação a ele é global. Ela não nega apenas sua situação de homem emparedado, mas também passa por cima do tempo que nessa parede deve abrir brechas, nega a negação do tempo, nega a negação dos limites. Por essa razão, em suma, não nega nada, e a obra em que se realiza não é ela própria um ato realmente negativo, destruidor e transformador, mas realiza a impotência de negar, a recusa de intervir no mundo, e transforma a liberdade que seria preciso encarnar nas coisas segundo os caminhos do tempo num ideal acima do tempo, vazio e inacessível.

Blanchot afirma, então, que a negação presente na obra literária não é uma negação transformadora do real, pois essa negação não possui como intuito contestar, ir contra a realidade. A obra tudo nega por não se inserir no real, por não habitar a realidade e, quando essa negação global acontece, há a criação de outro mundo – o contramundo literário onde a obra está efetivamente inserida. E Manoel de Barros, em seus textos, apresenta essa negação do real ao leitor, primeiramente, através das palavras por ele escolhidas para compor seu universo literário. Assim, Barros busca sempre trabalhar com a palavra corrompida, desgastada, em estado de traste, e essa busca não é meramente estética; antes, atende a um anseio do poeta, quase uma necessidade, de utilizar o que já extrapolou as possibilidades de uso para trabalhar novas significações. A palavra esquecida, desgastada, está livre dos

estigmas poéticos e, assim, pronta para o inusitado, para o novo olhar do autor, para o surgimento do contramundo literário.

3.1 “Os nervos do entulho”

Manoel de Barros foge de qualquer senso comum daquilo que possa vir a ser matéria de poesia. Em sua escrita, há espaço para as coisas mais simples e corriqueiras, para o lixo, o entulho, a natureza, para as coisas do chão. Não há preocupação com a suntuosidade das palavras, com aquelas palavras carregadas de uma retórica esvaziada, seu significado parece ficar em segundo plano e aquilo que, em geral, é considerado desimportante, passa a ter demasiada importância para o fazer literário barrense. Não há limites, nem regras de utilização para essas palavras já corrompidas e, muitas vezes, desgastadas pelo uso, por isso, elas proporcionam maior liberdade de criação para o poeta, ele se sente livre para experimentar novas possibilidades ou arriscar diferentes usos para esses vocábulos, e a única obrigatoriedade é atender aos apelos da poesia. Assim, o poeta escreve:

Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco;
 ao ponto de ninguém e de nuvem.
 Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta.
 Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
 Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
 pro chão, corrompê-las
 até que padeçam de mim e me sujem de branco.
 Sonho em exercer com elas ofício de criado:
 usá-las como quem usa brincos. (APA, p. 19)

Fica, desde já, claro que o poeta não deseja a palavra oca, puramente estética, suntuosa e, ao mesmo tempo, vazia; o que ele ambiciona é alcançar a palavra doente, em ponto de traste, e envergá-la para o chão, aproximando-a, assim, daquilo que é mais primitivo e que, muitas vezes, passa despercebido ante os olhos da sociedade. Percebe-se a ânsia do poeta, a tentativa de utilizar as palavras com naturalidade, com simplicidade, como algo costumeiro, “usá-las como quem usa brincos”, essa é sua busca incessante e, provavelmente, inatingível, por isso, talvez, ele sonhe e esse sonho parece denotar algo que dificilmente será conquistado.

Nesse poema, já se veem vocábulos que comumente não fazem parte do universo poético como, por exemplo, “fodida”, “sarjeta”, “entulho”, “caco de vidro” etc. A temática do texto dialoga, assim, com os elementos nele presentes e isso reforça a ideia nele contida. Assim, ao mesmo tempo em que o poema reclama a palavra febril e corrompida, ele as corrompe e as adoenta em seu interior, na própria escolha dos vocábulos que o constroem.

Como bem afirma Manoel de Barros, em outro texto presente em *Arranjos para assobio*, “ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA” (BARROS, 2007, p. 29), e esses entulhos não enchem simplesmente a poesia, como algo que não presta mais e, por isso, ao ser descartado, ocupa um lugar sem serventia; antes, dão vida aos poemas, ganham alma e status de coisa, de objeto, ganham ar de poesia. Nesse mesmo poema, percebe-se essa espécie de “entulhamento”, que o poeta faz com os vocábulos, quando opta por transcrevê-los uns após os outros sem a utilização de vírgulas ou pontos finais, sem sequer usar letras maiúsculas e minúsculas para distinção (“coisinhas: osso de borboleta pedras / com que as lavadeiras usam o rio / pessoa adaptada à fome e o mar / encostado em seus andrajos como um tordo! / o hino da borra escova”). E assim o poeta vai construindo uma poesia com entulhos, com palavras que parecem ter sido jogadas umas em cima das outras, sem ordenamento ou preocupação, todas surgidas ao mesmo tempo, é como se os objetos que são esses vocábulos saltassem diante dos olhos do leitor numa avalanche de informações que, quando lida em voz alta, chega a tirar o fôlego de seu interlocutor.

Ainda no livro *Arranjos para assobio*, merece ser destacado o trecho de uma espécie de entrevista que é travada entre o interlocutor e o eu que se apresenta como voz dos poemas. Logo na primeira pergunta, há uma abordagem àquilo que merece ser matéria de poesia, àquilo que compõe esse universo literário:

XV.

— Quem é sua poesia?
 — Os nervos do entulho, como disse o poeta
 português José Gomes Ferreira
 Um menino que obrava atrás de Cuiabá também
 Mel de ostras
 Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para mim
 é muito importante que algumas palavras saiam
 tintas do espinheiro).
 [...] (APA, p. 37)

Como diz o texto acima, a poesia de Manoel de Barros é composta por esses “nervos do entulho”, por palavras que normalmente estão descartadas do universo poético, que retratam objetos e seres esquecidos ou mesmo rejeitados pela sociedade ou que fazem parte da linguagem oral, interiorana, matuta, simples. Esses vocábulos, por se afastarem daquele ideal poético tradicional, encontram-se entulhados, deixados em segundo plano, no “lixão” da escrita. Barros vai, então, atrás dessas palavras em ponto de lixo, desse traste velho, desgastado, imundo, feio ante os olhos destreinados ou desacostumados com a arte poética, e seu fazer literário está calcado no trabalho com essas palavras, na tentativa de afastá-las do lugar-comum, da visão costumeira, no sonho de usá-las com liberdade

transmutando-as através de novas significações. Essas palavras desgastadas, arrombadas, como muitas vezes Manoel se refere a elas, estão mais suscetíveis ao trabalho poético e permitem uma amplitude maior de significações quando comparadas àquelas já estigmatizadas pelo uso, enrijecidas pelas ideias pré-concebidas e pela leitura automatizada; essa palavra em ponto de traste permite uma maior liberdade criativa e imaginativa por parte do poeta.

3.2 A palavra-coisa

A palavra é, então, a base do trabalho poético de Manoel de Barros. Sua poesia parece estar menos preocupada com o sentido do que com a força bruta, com a presença em si da palavra. A palavra assume o lugar de objeto, de coisa e passa a não mais querer representar algo, mas simplesmente ser. O autor trabalha em busca dessa palavra primitiva, originária, que se aproxima dos primórdios da fala e da escrita, há quase que um prazer em descobrir, em desvelar novas possibilidades desse vocábulo já tão gasto pelo uso diário. Essa tentativa de alcançar o estado larval das palavras pode ser observada explicitamente no texto “Escova”, presente no livro *Memórias inventadas: a infância*: “Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos.” (BARROS, 2003)

Em *Poemas rupestres*, encontra-se o seguinte poema:

MAÇÃ

Uma palavra abriu o roupão pra mim.
Vi tudo dela: a escova fofa, o pente a doce maçã.
A mesma maçã que perdeu Adão.
Tentei pegar na fruta
Meu braço não se moveu.
(Acho que eu estava em sonho.)
Tentei de novo
O braço não se moveu.
Depois a palavra teve piedade
E esfregou a lesma dela em mim. (PR, p. 69)

A palavra é aqui personificada e se mostra ao poeta, abre sua intimidade para apreciação e permite que o escritor veja aquilo que ela guarda, inclusive a “doce maçã”, que é aquela mesma que fez com que Adão fosse expulso do paraíso e, assim, perdesse a calma e a estabilidade que lá existiam. O mundo fora desse “paraíso” é instável, conflituoso, incerto; nele, não há mais verdades absolutas, tudo é passível de acontecer, visto que não há mais a pureza de pensamentos e sentimentos. As coisas não mais se apresentam em seu estado inicial, não há mais o reto pensamento, a reta ação e nem mesmo a reta significação – tudo

isso permaneceu no paraíso – e, fora dele, encontra-se a pluralidade, a possibilidade de se observarem as coisas por diversos ângulos, passa-se a saber que o mal também existe, que o ser humano também pode agir por desvios, também pode quebrar as regras. Por esse motivo o homem deseja sempre retornar a esse lugar que é tido como ideal, ele busca sempre reencontrar a tranquilidade e a estabilidade que lá ficaram – é a eterna sensação de paraíso perdido.

Mas o escritor não deseja a calma, o que ele quer é a inquietação, a dúvida presente na escrita, a possibilidade de plurissignificação, a fuga do lugar-comum. Por isso, ele tenta alcançar o fruto proibido, que é também fruto do conhecimento, porque ele é a chave para que se consiga perceber a palavra em sua totalidade e, assim, observar todo seu esplendor, todas as suas possibilidades, e esse é o ideal almejado pelo poeta. Entretanto o escritor precisa contentar-se com a mera contemplação do fruto, pois, ainda que a palavra o mostre, esse fruto continua inalcançável e aquilo que o poeta consegue é somente um pouco da piedade do vocábulo que esfrega sua lesma nele. Esse é o trabalho de Manoel de Barros – uma tentativa de alcançar as diversas possibilidades da palavra, aquilo que ela guarda em seu interior, seu primitivismo. É um trabalho incansável e infinito, visto que é impossível, pois, ao mesmo tempo em que a palavra se mostra, continua afastada como algo que está sempre um passo à frente da mente do escritor, e aquilo que ele consegue alcançar é somente a parte que a própria palavra permitiu que fosse alcançado.

A língua possui um poder inimaginável para o homem, não há como se calcular toda sua força e possibilidades, o que o homem consegue utilizar é somente uma parte do iceberg da comunicação, talvez por isso as obras dos grandes mestres nunca morram, porque a palavra guarda surpresas em seu interior, surpresas que nem mesmo o próprio escritor consegue prever no momento da criação literária. Maurice Blanchot diz que:

A palavra é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo limite e, até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação. Ela desorienta. (BLANCHOT, 2001, p. 67)

Não há limites para a palavra, ela possui o poder de modificar todas as coisas que estão a sua volta sem, ao menos, modificá-las na realidade; ela pode quebrar todas as regras, pois não se submete às leis, ainda que essas lhe sejam impostas. A palavra é libertadora, ela permite que as coisas que fazem parte do mundo real sejam vistas por outro viés, através do olhar da criatividade e da imaginação; não há limites para a escrita, ela tudo pode, esse poder guarda muitas surpresas por ainda não ser totalmente desvelado, e tudo cria, ela é a força libertadora que possibilita ao escritor alcançar voos mais altos.

Assim, não há como mensurar todas as possibilidades da palavra poética, visto que ela está sempre a buscar o inusitado, a máxima expressão, e o que se pode perceber na escrita é sempre o desejo de transgredir, de ultrapassar todos os limites impostos pelo real. Essa palavra que possui uma natureza transgressora parece atrair Manoel de Barros, que procura sempre transgredir as regras (sejam elas gramaticais ou sociais) e a própria realidade através da escrita, assim, o poeta busca nesse sem-limites dos vocábulos a liberdade necessária para o ato de escrever.

É com esse desejo de alcançar as diversas possibilidades da escrita que Manoel de Barros empreende, então, uma procura incessante por alcançar o estado objetual das palavras, por tomar os vocábulos em sua qualidade de coisa, o significante que sobressai ao significado. Essa espécie de degradação poética, que, além de utilizar palavras corrompidas para a composição dos poemas, corrompe-as em seu interior, o que acaba por provocar uma série de relações ilógicas. Assim, a poesia barrensense desafia o olhar do leitor, que sempre procura um “sim, sim; não, não” naquilo que lê, trazendo para ele uma poesia que está além da mera significação, que não busca representar, mas ser.

Maurice Blanchot (1997, p. 300), em *A literatura e o direito à morte*, afirma que:

O notável é que na literatura o engano e a mistificação são não apenas inevitáveis, mas também formam a honestidade do escritor, a parte de esperança e de verdade que existe nele. Muitas vezes, atualmente, fala-se da doença das palavras, até nos irritamos com aqueles que falam disso, suspeitando que as tornem doentes para delas poder falar. Talvez seja. Infelizmente, essa doença é também a saúde das palavras.

É exatamente essa palavra doente, esfacelada, que causa equívocos, que se mostra vazia, sendo que “esse vazio é seu próprio sentido” (BLANCHOT, 1997, p. 300), que está presente nas obras barrensenses. Mas essa doença é também a saúde das palavras, pois permite múltiplos olhares e, assim, uma fuga do lugar-comum. Dessa maneira, o inesperado acontece, a surpresa pode vir à tona e, dentro da obra poética, a palavra doente permitirá que um gato não seja meramente um gato, mas um “não-gato”. (BLANCHOT, 1997, p. 300)

Em *Arranjos para assobio*, Manoel de Barros expressa a busca por esse aspecto da palavra, por esse momento que antecede a própria significação, momento de doença, como pode ser observado no poema a seguir:

X.

Borboleta morre verde em seu olho sujo de pedra.
O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
Dorme perante polens e floresce nos detritos.
Apalpa bulbos com seus dourados olhos.
Come ovo de orvalho. Sabe que a lua
Tem gosto de vagalume para as margaridas.
Precisa muito de sempre

Passear no chão. Aprende antro e estrelas.
 (Tem dia o sapo anda estrelamente!)
 Moscas são muito predominadas por ele.
 Em seu couro a manhã é sanguínea.
 Espera as falenas escorado em caules de pedras.
 Limboso é seu entardecer.
 Tem cios verdejantes em sua estagnação.
 No rosto a memória de um peixe.
 De lama cria raízes e engole fiapos de sol. (APA, p. 27)

Há, nesse texto, uma quebra da razão, da lógica habitual. O leitor que se arriscar na formação de imagens esbarrará na difícil barreira da compreensão, pois o próprio sentido está corrompido nesse poema, parece mesmo que o autor não quer ser compreendido (no sentido usual da palavra). A razão e nem mesmo a imagem são privilegiadas nesse texto, aqui, percebe-se o destaque das palavras. Há um trabalho quase artesanal em que cada vocábulo é experimentado de modo a tentar extravasar o obstáculo da significação reta, unilateral. Reina a plurissignificação, a ambiguidade, pois, como diz Blanchot (1997, p. 326), “a literatura é a linguagem que se faz ambiguidade”.

Quando se depara com um verso como “Em seu couro a manhã é sanguínea”, automaticamente, a mente do leitor se esforça na tentativa de apreender o sentido, faz ligações entre o couro e a pele do sapo, procura estabelecer relações entre manhã e sangue, ou mesmo entre o couro e o aspecto matinal, já que o pronome “seu” não delimita bem a quem faz referência. Mas o poema parece fugir do esquema dialético, negar qualquer compreensão, qualquer estabelecimento de uma ideia, de um encadeamento lógico entre as palavras, e, assim, parece requisitar a presença daquilo que antecede a palavra, isto é, a presença da própria coisa. Como afirma Blanchot (1997, p. 315):

A linguagem da literatura é a busca desse momento que a precede. Geralmente ela a nomeia existência; ela quer o gato tal como ele existe, o pedregulho em seu parti pris de coisa, não o homem, mas este, e neste, o que o homem rejeita para dizê-lo, o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para falar, o abismo, o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado.

Então, a reunião desses elementos, dessas palavras, não cria uma representação, não sugere uma coisa que remeta a outra; há, na verdade, o nascimento de um novo objeto – da palavra-objeto, da frase-objeto. Pois, como diz Sartre (1993, p. 16), “(...) quando o poeta junta vários desses microcosmos, dá-se com ele o mesmo que se dá com os pintores quando juntam cores sobre a tela; dir-se-ia que ele compõe uma frase, mas é só aparência; ele cria um objeto.” Assim, quando Barros reúne esses microcosmos – palavras poéticas, segundo Sartre – que em sua maior parte não pertencem àquilo que é esperado dentro do universo literário, e

da maneira como os reúne, ele não cria simplesmente um período, uma oração, mas concebe vida a esses vocábulos, aproximando-os ao máximo de seu estado objetal.

3.3 Contrariando a Linguística Saussuriana

É dessa tentativa de aproximar cada vez mais a palavra do objeto que ela é, afastando-a de seu significado, daquilo a que ela remeteria, que surge essa escrita substantiva de Manoel de Barros. Sua poesia parece ter preferência pela utilização de substantivos, assim como seus complementos e adjuntos, e deixar em segundo plano os verbos, preposições e conjunções tão necessários à construção do sentido na linguagem usual e cotidiana. Quando o poeta busca afastar ao máximo o significante de seu significado, abre mão também da utilização desses articuladores sintáticos que ligam as orações e acabam por conferir um valor lógico às expressões; assim, a leitura se fixa nos objetos, nas coisas que as palavras são, sem que haja uma valorização, uma preocupação com o sentido.

De acordo com o *Curso de Linguística geral* (SAUSSURE, 2003), o signo é uma união do sentido com sua imagem acústica. Esse sentido seria a própria ideia, aquilo que chega à mente do ouvinte/leitor no momento em que entra em contato com a imagem acústica do signo, ou seja, seria a representação mental desse objeto ou fato, representação que estaria condicionada, impregnada, por sua visão de mundo, por toda realidade sócio-cultural que o cerca. A imagem acústica está relacionada à parte tangível do signo, aquilo que pode ser visto ou ouvido no momento da comunicação, é o próprio corpo do signo, mas não é meramente sua parte material, é também a “impressão psíquica desse som” (SAUSSURE, 2003, p. 80). O signo é, então, composto por duas faces: a face abstrata, chamada de significado, e a face material, conhecida como significante.

Há, portanto, uma relação de interdependência entre significante e significado que, conforme o *Curso de Linguística Geral* (SAUSSURE, 2003, p. 80), “estão intimamente unidos e um reclama o outro”, isto é, esses elementos são inseparáveis, um não subsiste sem o outro e há a necessidade da existência das duas faces do signo para que ocorra a comunicação. Assim, de acordo com a doutrina dita saussuriana, sem significante não existe significado e sem significado não há significante; pois, para que o signo apareça, é necessário que ambos estejam presentes.

O presente trabalho não pretende adotar os preceitos presentes no *Curso de Linguística Geral* como legado último de Ferdinand Saussure, porquanto se sabe que tal livro foi publicado através das anotações de alunos feitas durante os cursos aplicados por Saussure

e não por meio das próprias mãos do dito autor. O *Curso* exerce aqui o papel de auxiliador na demonstração da possibilidade de fugir, quebrar a regra máxima dessa disciplina conhecida como Linguística e, assim, explicitar o quão a língua é rica, viva e, por isso, pode ser surpreendente.

Giorgio Agamben, em seu livro *Estâncias* (2007, p. 241), afirma que

O que a publicação do *Curso*, nas condições de 1915, revela de modo insofismável é precisamente esta experiência de uma aporia radical, ao apresentar como uma série de resultados aquilo que era, na realidade, o último obstáculo contra o qual Saussure havia naufragado ao final de uma viagem iniciada quase quinze anos antes, na época dos estudos sobre a entonação báltica.

Agamben traz, então, a ideia de que Ferdinand Saussure, no final de seus estudos, sucumbiu à força da linguagem, de que os preceitos presentes no *Curso de linguística geral* não eram suas palavras finais sobre o assunto, mas uma série de questionamentos e indagações que acabaram por não ser totalmente solucionadas pelo autor, e de que as certezas difundidas pela disciplina Linguística não foram confirmadas ao longo dos estudos saussurianos. Ao contrário, o pesquisador mergulhou em suas dúvidas e não conseguiu chegar a uma conclusão final, compreendeu que analisar todas as possibilidades da língua seria praticamente impossível e percebeu que, como organismo vivo que é, a língua é sempre surpreendente.

3.3.1 A primeira quebra

Segundo o *Curso de Linguística Geral*, o significante é arbitrário em relação ao significado, pois não há um laço natural que os una. O significante é também imotivado, ou seja, não tem sua existência atrelada ou relacionada ao objeto ou ao fato que designa e, ao mesmo tempo, sua utilização, seu estabelecimento, independe da vontade do falante. Por isso, um dos princípios adotados pela Linguística é o da arbitrariedade do signo, pois, se o signo é composto pela união indissolúvel de significante e significado, e aquele é arbitrário em relação a este, logo “o signo linguístico é arbitrário” (SAUSSURE, p. 81, 2003).

Assim, se determinada pessoa utiliza-se do signo “lesma” durante uma conversa, por exemplo, sabe-se instantaneamente que ela se está referindo àquele molusco que pode ou não carregar uma concha ou, se usado de forma figurativa, a uma pessoa vagarosa, lenta ou sem graça. A imagem acústica /'lesma/ está, então, diretamente ligada ao seu significado, mas não se observa algo em comum que possa relacioná-los, não existe, a *priori*, traço algum que permita que os interlocutores da conversa ou mesmo o falante estabeleçam uma ligação entre

a escolha desse significante e o molusco por ele designado. O signo é, então, arbitrário, não existe uma regra, um elo entre ele e a coisa designada, ele simplesmente existe e obriga o falante a utilizá-lo para que se possa fazer entender durante uma comunicação.

Ainda que o falante deva utilizar o signo “lesma” para designar o molusco, essa utilização independe de sua escolha. Ele jamais poderia, por exemplo, usar o signo “elefante” para se referir àquele animal pequenino, gosmento e mole. A utilização desse signo é, então, imotivada, não existem motivos para que determinada pessoa, durante sua conversa, o empregue, ela simplesmente deve empregá-lo para que se faça compreender. Caso a pessoa desejasse utilizar o signo “elefante” em lugar de “lesma” na tentativa de designá-la, estaria incorrendo numa falha lógica o que, certamente, dificultaria a comunicação.

O princípio da arbitrariedade está atrelado a outro conceito difundido no *Curso*: a motivação linguística. Segundo esse conceito, há signos imotivados, aqueles que não são criados a partir daquilo que designam e não há relação direta ou indireta entre significante e significado; e motivados, aqueles que possuem um motivo para sua utilização, que têm relação com aquilo que designam. Porém, mesmo as onomatopéias não são consideradas como signos totalmente motivados, pois, de acordo com o *Curso*, as onomatopéias autênticas (como “tic-tac”, por exemplo) além de existirem em número bastante reduzido e sua escolha já ser, de certa forma, arbitrária por representarem uma imitação aproximada de certos ruídos, quando são introduzidas nas mais diversas línguas, sofrem alterações fonéticas, morfológicas etc. (SAUSSURE, 2003, p. 83) Há, então, uma diferenciação entre os signos totalmente arbitrários, os que são relativamente arbitrários, como é o caso das onomatopéias, e aqueles são verdadeiramente motivados, ainda que esses existam em número bastante reduzido.

Mas, em literatura, esse princípio da arbitrariedade não é sempre seguido, como se pode perceber na seguinte ressalva de Castelar de Carvalho:

Parece-nos que a única possível exceção ao princípio geral da arbitrariedade dar-se-ia quando o signo linguístico é usado literariamente com intenção estética. A nosso ver, neste caso, o signo literário, enquanto tal, não deve ser considerado como imotivado, ao contrário, ele é totalmente motivado. Fazer literatura implica numa seleção estético-vocabular, havendo, portanto, motivo da parte do escritor para preferir tais e tais signos e rejeitar outros. Se alguma arbitrariedade existe, no caso, ela reside na própria escolha do escritor, mas não é a esse tipo de arbitrariedade que nos referimos, e sim à do significante em relação ao significado. Os signos que forem de fato empregados com intenção estética (e unicamente estes) ao longo de uma obra de arte, seja prosa ou poesia, terão um motivo para estarem ali impressos, isto é, eles serão motivados. Mas, alertamos: referimo-nos ao signo literário, o que não contradiz de forma alguma nossa posição com relação à arbitrariedade do signo linguístico em geral. (CARVALHO, 1984, p. 41)

E é esse o primeiro ponto em que se pode verificar um distanciamento entre as obras de Manoel de Barros, assim como a maioria dos poetas, e os conceitos da Linguística. A

palavra, o signo afastado de sua utilização costumeira, com uma preocupação mais estética, que responde mais aos anseios da própria obra do que aos da comunicação em si, acaba por quebrar o princípio da arbitrariedade. Não há mais uma relação imotivada entre aquilo que se pretende dizer e o signo utilizado para tal intento, e cada palavra presente no poema tem um motivo para estar ali, um motivo mais estético do que comunicacional e isso contribui para o surgimento de novas significações, novos modos de enxergar os vocábulos já tão gastos pela utilização cotidiana. A escrita poética transfere vida e ar de novidade a materiais antigos e, através de suas combinações, propicia a seu leitor o deleite do inusitado, da novidade encontrada em verdadeiras relíquias da linguagem.

Essa escolha dos vocábulos que farão parte de um texto poético é feita sempre de maneira bastante criteriosa não somente por Manoel de Barros mas por diversos poetas, porém nem sempre essa escolha está relacionada a um fim estético, muitas vezes, essa procura acontece para que a palavra atenda aos objetivos do autor, àquilo que ele deseja expressar, o sentido que quer dar ao texto. Mas há um sem-número de poesias em que se percebe essa busca pela palavra estética, por aquela que atenda aos anseios visuais ou sonoros do poema. Na escrita barrense, em particular, percebe-se uma grande preocupação com a sonoridade do poema, uma procura minuciosa pela palavra que, aos ouvidos de Manoel, se apresente mais bela, mais sonora, como ele mesmo afirma em entrevista concedida a Joel Pizzini:

Uma palavra que não tem sonoridade, palavra feia, eu não uso, não. Palavra feia, eu não uso! A palavra “feia” mesmo é feia, eu não uso. Sabe, eu acho que tem que existir um equilíbrio sonoro das sílabas, das letras, das sílabas, das palavras e das frases. Esse equilíbrio sonoro é uma coisa que eu, quando estou escrevendo, escuto o equilíbrio sonoro das letras, das frases. Eu acho que esse é um dom do poeta – o ver o equilíbrio sonoro das palavras. (informação verbal)¹

Essa preocupação com a sonoridade, que propicia a utilização de signos motivados, pode ser observada no poema abaixo:

Manhã-passarinho

Uma casa terena de sol raiz no mato
formiga preta minha estrela
de asa aparada pedras
verdejantes voz
pelada de peixe dia
de estar riachoso
manhã-passarinho
inclinada no rosto esticada
até no lábio-lagartixa
mosquito de hospício verruma
para água arame de estender música
sabão em zona erógena faca
enterrada no tronco meu amor!

¹ BARROS, Manoel. Retrato do poeta quando prosa. In: Manual de Barros. Entrevista cedida a Joel Pizzini.

esses barrancos ventados...
e o porco celestial (APA, p. 57)

O presente texto faz parte do livro *Arranjos para assobio* na parte denominada “Exercícios adjetivos”, que é composta por nove poemas que parecem pretender explicar, ou “desexplicar”, algumas relações entre determinados substantivos e seus adjetivos. Em “Manhã-passarinho”, percebe-se que não há uma preocupação com a lógica, ou mesmo com o sentido do texto; antes, há o privilégio do caráter sonoro. A própria estrutura do poema rompe com os parâmetros sintagmáticos e foge às normas da língua culta, abdicando de pontuações e quebrando as estruturas frasais de maneira que, em diversos momentos, não se consegue distinguir se determinada expressão diz respeito ao verso em que está colocada ou se está ligada diretamente ao próximo verso, sendo muitas vezes possíveis as duas hipóteses.

As relações sonoras também podem ser verificadas através das relações rítmicas estabelecidas entre alguns vocábulos, como, por exemplo, “preta” e “estrela”, “aparada” e “pelada”, “inclinada” e “esticada”, “mosquito” e “hospício”. Todas essas combinações entre as palavras imprimem ritmo ao poema, e a ausência de pontuação contribui para que a leitura se torne ainda mais cadenciada. O sentido fica, então, em segundo plano e o que passa a reger a poesia é a palavra em si, a sonoridade do vocábulo; assim, o significado é apresentado de maneira diferente da convencional, pois não conduz o leitor a uma conclusão lógica sobre aquilo que foi dito. É como se o poeta criasse um jogo em que o leitor tentasse a todo custo alcançar a lógica do texto e, ao final, percebesse que somente apreendeu o som das palavras e o ritmo que elas imprimiram a sua leitura.

Essa é, então, a primeira quebra que pode ser observada nas obras de Manoel de Barros com relação à Linguística dita saussuriana: o rompimento do princípio da arbitrariedade do signo e, por conseguinte, do conceito de motivação que afirma ser, a opção por utilizar determinado signo, imotivada. A escolha dos vocábulos empregados por Barros em “Manhã-passarinho”, assim como em diversos outros poemas, é motivada pela estética textual, pelo desejo de alcançar um equilíbrio sonoro e rítmico e, por isso, o sentido do signo acaba por permanecer em segundo plano.

3.3.2 A segunda quebra

Além da escolha intencional do poeta por determinada palavra na tentativa de privilegiar a harmonia sonora em seu texto, há outra questão que merece ser destacada: no momento em que emprega um vocábulo em um poema, muitas vezes o que o autor busca não

é o sentido que ele carrega, nem a sonoridade por ele produzida, o que ele procura é somente alcançar a palavra em seu status de coisa, o corpo da palavra, aquilo que Saussure chamou de significante. E, na tentativa de se aproximar ao máximo dessa imagem acústica, o poeta acaba por construir uma separação entre os dois elementos essenciais do signo linguístico: o significante e o significado.

O *Curso* traz a ideia de que

A entidade linguística só existe pela associação do significante e do significado; se se retiver apenas um desses elementos, ela se desvanece; em lugar de um objeto concreto, tem-se uma pura abstração. A todo momento, corre-se o perigo de não discernir senão uma parte da entidade, crendo-se abarcá-la em sua totalidade; é o que ocorreria, por exemplo, se se dividisse a cadeia falada em sílabas; a sílaba só tem valor em Fonologia. Uma sequência de sons só é linguística quando é suporte de uma ideia; tomada em si mesma, não é mais que a matéria de um estudo fisiológico. (SAUSSURE, 2003, p. 119)

Porém o que se vê nas obras de Manoel de Barros não é um mero estudo fisiológico, nem um levantamento estrutural ou fonológico das palavras, há mesmo uma tentativa de separação do significante e do significado com o objetivo de deixar transparecer na página a palavra-coisa. É uma espécie de destruição do signo linguístico sem o objetivo de se elaborar um estudo, mas almejando construir uma obra literária a partir daquilo que há de mais primitivo na palavra, seu estado bruto, sua imagem acústica, como se pode perceber no poema abaixo:

16

Agora só espero a despavbra: a palavra nascida
para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.¹
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma
imagem.
O antesmente verbal: a despavbra mesmo.

Nota 1 – Estão registrados nas anotações antropológicas do mestre Roquete-Pinto os sons gotejantes da viola de cocho. A expressão é conhecida entre os índios guatós da beira do Cracará. A viola de cocho é levianinha e só tem quatro cordas feitas de tripa de bugio. É com ela que se acompanha o cururu, dança de origem indígena, disseminada entre os ribeirinhos do Cuiabá e do rio Paraguaio. (RAQC, p. 53)

O texto retrata essa vontade do poeta de alcançar a palavra em seu estado primeiro, naquele estado ainda anterior a sua chegada aos dicionários, ele busca, então, a palavra que ainda não foi dita, que permanece sem significações, a palavra primitiva ou, como ele afirma, “a despavbra mesmo”. Essa ruptura entre significante e significado, tão almejada

pelo poeta, fica ainda mais evidente no verso “A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.”, ou seja, a palavra que ainda não remete a alguma coisa, que não chega a significar algo. Essa palavra ainda não lapidada pelas significações e pelo uso, que permanece despida dos estigmas semânticos – palavra em seu estado bruto –, conferirá uma maior liberdade ao trabalho do poeta e tornará sua poesia mais próxima do estado coisal que ele procura.

Em outro poema presente na parte denominada “Uma didática da invenção”, de *O livro das ignorâncias* (2008, p. 11), também se pode perceber esse deslocamento da utilidade do objeto:

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.

O ato de “desinventar” está ligado ao ato de retirar a coisa de seu lugar costumeiro, de fazer com que ela perca sua função no mundo, desprendê-la do objeto que designa e, assim, torná-la inútil, visto que não mais age na sociedade. O significante, quando liberto de seus significados, fica livre para ser aquilo que o poeta desejar e pode, simplesmente, ser nada – ser somente palavra. Por isso, há a vontade de lançar mão de palavras que “ainda não tenham idioma”, pois são vocábulos livres de conceitos ou significações, ainda não remetem a nada, permanecem no campo da sonoridade.

A escrita manoelina funciona quase como um jogo linguístico em que o leitor é convidado a se despir dos conceitos e libertar-se dos estigmas poéticos para que possa descobrir mais uma face dessa escrita. Toda leitura é, evidentemente, válida quando se trata da interpretação de um poema, mas há que se reconhecer a dificuldade de se conseguir observar cada palavra fora de seu conceito usual, afastada daquilo que é considerado característica inerente a ela, um vocábulo que rompe sua estrutura linguística, que tenta afastar, cada vez mais, seu significante de seu significado. O leitor das obras de Barros deve estar atento a esse jogo criado pelo autor e entregar-se à difícil tarefa de observar os vocábulos fora de seu contexto usual.

Sobre esse rompimento entre significante e significado presente nas obras literárias, Maurice Blanchot (1987, p. 35) observa que, na fala poética, a linguagem atinge toda sua importância e que a fala do poeta pode ser vista como fala essencial, pois as palavras por ele utilizadas não devem servir para designar algo ou dar voz a alguém, elas devem ter seus fins em si mesmas. Assim, quando o escritor fala, não é sua voz que ali está expressa, mas é a própria linguagem que se fala – “a linguagem como obra e a obra da linguagem”.

É exatamente essa linguagem que demonstra todo o seu esplendor e importância, que se apresenta independente e autossuficiente, que pode ser observada nos poemas de Manoel de Barros. As palavras não mais falam “através de” e passam, simplesmente, a ser. A palavra é, não designa. Por esse motivo, Blanchot (1987, p. 35) afirma que “reencontramos a poesia como um potente universo das palavras”, porque nela os vocábulos afloram em liberdade sem os grilhões da significação e do conceitual. Assim, hoje o que se vê na arte poética é a busca incansável por “criar ‘o poema-coisa’ que seja como a linguagem do ser mudo, fazer do poema o que será, por ele mesmo, forma, existência e ser: obra.”

De acordo com Vergílio Ferreira (1988, p. 22), em seu ensaio *Arte tempo*, a literatura se inicia no ato de nomear e não há como afastar o nome da ideia nele contida:

A emoção de um quadro resolve-se numa palavra terminal. Mas a literatura parte-se dessa palavra para se chegar à emoção. Assim pois a “ideia” é o seu elemento nuclear, ainda que uma associação imprevisível de palavras a disfarce. Porque cada palavra também é som, mas sê-lo-ia apenas, se nos atingisse a poesia de uma língua desconhecida. Porque só aí haveria significantes puros. Assim a natureza de uma língua limita todos os possíveis de uma obra literária.

Ora, quando se condiciona a escrita literária a uma obrigação com a apresentação de ideias, se limita todo o seu campo de atuação, e a arte da escrita passa a não mais ser um campo de possibilidades infinitas para figurar apenas como algo aprisionado pela obrigação da representação. Se a escrita está condicionada ao sentido, como explicar versos com “O silêncio / das aves / é úmido.” ou “Águas que sabem / a pedras / sabem a rãs.”? Deve-se, então, subordiná-los à lógica corrente ou mesmo à conotação? Não se perderia, assim, a riqueza que os versos possuem quando considerados em si mesmos, sem a obrigação de estabelecer relação com qualquer outra coisa exterior a eles?

A saída não parece ser a imposição de um elo indestrutível entre significante e significado, mas a aceitação da possibilidade de quebra desse parâmetro. A poesia não possui obrigação com a realidade, nem mesmo com o verossímil, ela pode e deve se desprender dos grilhões da significação para alcançar a expressão máxima. Não há limites para as palavras quando empregadas em seu *parti pris* de coisa, e mais, não há limites para o poeta que ousa utilizá-las.

Assim, a linguagem literária se afasta da linguagem cotidiana, pois enquanto esta tenta ser o mais clara e objetiva possível, aquela procura se afastar do significado reto e unidirecional. Na escrita poética, reina a plurissignificação e essa ambiguidade é mais facilmente propagada quando atrelada a um vocábulo que foi despido de seus conceitos.

Por isso, dentro do espaço literário, não há um referente pré-determinado, o autor encontra todos à disposição de sua escrita e pode utilizá-los das mais diversas formas.

Enquanto, na linguagem usual, o objetivo é a comunicação e, por isso, há a instrumentalização da linguagem, na literatura, o que se propõe é exatamente a fuga desse caráter instrumental. Dessa forma, uma pedra, dentro da fala cotidiana, referir-se-á sempre a um mineral, mas, em um texto poético, assumirá as mais diversas possibilidades de significação ou mesmo buscará a não-significação, o referir-se a nada que seja exterior ao próprio corpo da palavra, seja ele visual ou sonoro.

Foucault (1981, p. 59) diz que, na literatura,

(...) a linguagem não será nada mais que um caso particular de representação (para os clássicos) ou da significação (para nós). A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O discurso terá por tarefa dizer o que é, mas não será mais que o que ele diz.

E é esse movimento de separação do vocábulo daquilo que ele representaria na linguagem cotidiana que está presente nas obras de Manoel de Barros. Quando as palavras escolhidas pelo poeta passam a não mais significar ou referir-se a algo que é exterior a própria obra, fica evidente que o poema ter por fim si mesmo, ele está voltado para sua própria estrutura, para o organismo do texto e, por isso mesmo, adota uma postura não dialética em relação ao mundo, a tudo aquilo que é exterior a ele. Mas, ao contrário do que afirma Foucault, esse movimento não parece estar ligado a um processo particular de significação, mas a uma característica intrínseca às palavras. O vocábulo é tomado como coisa que ele é, não mais como signo linguístico, não mais como meio ou instrumento para se chegar a determinado fim, mas como um objeto que tem fim em si mesmo, e o que se busca é a primazia do significante sobre o significado.

Cumprido salientar que é dessa tentativa de separação entre a ideia e a palavra em si, como coisa que ela é, entre o significante e o significado, dessa busca em tomar o signo tal como ele é (entenda-se: sem que se remeta a outra coisa) que surge o inesperado, pois, como propõe Barthes (2004, p. 43):

Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa Fome da Palavra, comum a toda poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as Sobrenaturezas.

E é assim, através do empenho do autor em encontrar o lado primitivo da palavra e os diversos olhares permitidos por um vocábulo “livre” de ideias pré-concebidas, que, ao ser

afastado de seu lugar habitual, afasta o leitor e o surpreende com seu estado quase vegetativo (talvez mineral, ou mesmo animal), é assim que “pedra”, “sapo”, “detritos”, “chão”, “antro”, “moscas” e tudo mais que não pareça ter sentido ou mesmo capaz de estabelecer relação entre si, entram na poesia de Barros. Todos esses elementos, quando misturados pelo autor, e da forma como ele faz, se apresentam como uma tentativa de negação do real, mas, ao fazer isso, nega-se tudo e, ao mesmo tempo, não se nega nada. Nasce, então, o contramundo literário, mundo das possibilidades, das fugas, da liberdade imaginativa e onde o real não pode ser negado, pois não há com negar aquilo que não existe. É nesse lugar, onde as possibilidades são infinitas por não mais existirem as barreiras e limitações impostas pela realidade, que reside a arte poética de Manoel de Barros.

3.4 A procura pela palavra de origem

3.4.1 As ínfimas coisas do chão

O esforço de Manoel de Barros em afastar o significante de seus possíveis significados demonstra que o poeta está interessado em um ponto específico da evolução, por assim dizer, das palavras: ele quer alcançar a palavra em seu ponto de origem. Há a necessidade de se aproximar ao máximo do caráter inicial do vocábulo, é a tentativa recorrente de observá-lo em sua expressão mais primitiva, mais rudimentar.

A busca pela linguagem de origem é expressa, inicialmente, pela própria escolha de palavras feita por Barros; ele opta por trazer para seu universo literário aquelas coisas que estão mais próximas ao chão, ao primitivo, seja por causa de sua natureza (por fazerem parte do ambiente natural como as lesmas, pedras, sapos etc.), seja por terem sido devolvidas ou abandonadas ao chão após perderem seu valor de uso (como o lixo, o traste, andrajos etc.). Estabelece-se, então, desde o início, uma ligação entre o objetivo do poeta e os elementos reclamados por ele para sua escrita, pois aquilo que está naturalmente mais próximo do chão é também o que há de mais primitivo na natureza e aquilo que é devolvido ao chão, em forma de lixo ou abandono, retorna a seu aspecto original de desuso, de inútil.

Essa perda de valor, essa inutilização dos objetos que pertencem a seu fazer poético está presente também nos materiais que emprega na escrita, pois, no momento em que Barros opta por trazer esses objetos esquecidos para comporem a obra literária, quando passam a ser apenas palavras no papel, eles perdem sua função social e passam a ser meros objetos da linguagem. A própria poesia inutiliza esses elementos – é a inutilização literária do

inútil social. O objeto passa, então, a não mais fazer parte do mundo real, palpável, útil e passa a ser somente palavra, impalpável, inútil e torna invisível o objeto que, fora da escrita literária, era por ela representado.

Blanchot ressalta esse atributo da linguagem literária, chamada por ele de essencial, quando a compara à com a cotidiana. Ele afirma que, na fala cotidiana,

A palavra é verdadeira, ela “serve”. Aparentemente, toda a diferença está aí: ela é usada, usual, útil; por ela estamos no mundo, somos devolvidos à vida do mundo, aí falamos os objetivos, as metas finais, e impõe-se a preocupação de sua realização.(...)

A fala essencial é, nesse aspecto, o oposto. Por si mesma ela é impotente, ela impõe-se, mas nada impõe. (BLANCHOT, 1987, p. 33)

Essa fala essencial, que é a fala da própria poesia, não age no mundo, é inútil do ponto de vista da instrumentalização que a sociedade impõe, ao contrário da linguagem cotidiana que tem por objetivo ser útil, que está ligada à ação e, por isso, sempre possui uma finalidade. A linguagem poética inutiliza aquilo que reclama para si, e a escrita de Barros acaba por inutilizar também aquilo que, do ponto de vista da própria sociedade já não possui préstimo.

Essa característica pode ser observada no poema abaixo:

NINGUÉM

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. (EF,p. 25)

“Falar a partir de ninguém” é o próprio fazer poético, é a fala impessoal, a fala da própria obra que chega sem pedir licença e abafa a voz do poeta. Esse poeta que se esconde por traz da poesia consegue, através dela, entrar em comunhão com as ínfimas coisas do chão, com os elementos da natureza. O escrever revela, então, uma fala desprendida, porque sem sujeito, sonora antes de significativa, relacionada às coisas mais simples, às coisas da natureza, mas, além disso, uma fala inaugural. E a conquista da ligação com o “começo do verbo” está vinculada à consecução da comunhão com o traste, com a natureza, com as coisas mais simples e corriqueiras, um não subsiste sem o outro.

Esses materiais advindos da simplicidade, das coisas e seres esquecidos ou abandonados são utilizados e reutilizados na poesia barrense. Há, inclusive, quem critique a produção literária de Barros afirmando ser mera repetição. E não deixa de ser, pois, como afirma o próprio autor, o que ele busca é “Repetir repetir – até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo.” (LI, p. 11) Mas a repetição não é uma mácula na escrita do autor; antes, é a força de sua poesia, é onde ele mostra que consegue se renovar ainda que lance mão dos mesmos temas, dos mesmos vocábulos e acaba por auxiliá-lo nessa busca pelo primitivo. A repetição é, na verdade, um recomeço, e nesse recomeço se pode ver a origem:

O recomeço, a repetição, a fatalidade do retorno, tudo aquilo a que aludem as experiências em que o sentimento de estranheza se alia ao *déjà vu*, em que o irremissível assume a forma de uma repetição sem fim, em que o mesmo é dado na vertigem do desdobramento, tudo isso faz alusão a esse erro inicial que pode eximir-se sob esta forma: o que é primeiro não é o começo mas o recomeço. E o ser é precisamente a impossibilidade de ser uma primeira vez. (BLANCHOT, 1987, p. 244)

Talvez por isso haja a preferência do poeta pelas palavras mais desgastadas pelo uso, pois, a cada utilização, elas recomeçam e, nesse recomeço, pode-se encontrar o inicial. Não há como se pensar em alcançar o estado inaugural de um vocábulo quando ele, sabidamente, já foi utilizado e, por isso mesmo, faz parte da língua, do sistema vocabular; essa “primeiridade” poderia ser vislumbrada nos neologismos, mas, ainda assim, os afixos e radicais que os compõem já estão em uso na língua corrente. Então, a repetição é inevitável e, a cada vez que ela surge, o que há, na verdade, é um renascimento, é o momento em que o poeta mais se aproxima da origem.

3.4.2 O *tatibitate* poético

As coisas que não têm nome são mais pronunciadas
por crianças.

(Manoel de Barros)

Outro fator que retrata bem essa busca por alcançar o estado primeiro das palavras está relacionado às pessoas que ganham voz nas obras de Manoel de Barros; para ele a poesia deve ser feita por crianças, bêbados e loucos. Além de demonstrar, através dessa preferência, que a poesia não se deve prender à realidade, visto que as três figuras possuem como maior marca sua capacidade de abstração, de fuga do real, fica também claro que a linguagem infantil faz com que a escrita se aproxime da linguagem inicial, linguagem de descoberta.

A criança, quando começa a interagir com o mundo através dos sons, nomeia aquilo que está a sua volta de maneira peculiar, com sons que não possuem utilização fora de

seu universo, que nada significam para o mundo adulto. Assim também é a poesia. Muitas vezes, fora do poema, as palavras e sons nele presentes não fazem sentido, parecem não estar relacionados a nada, mas são eles que instauram o universo poético, pois aquilo que parece sem propósito fora do texto, na verdade, é a vida, é o que alimenta a escrita e instaura o universo poético.

Barros procura, então, infantilizar as palavras na tentativa de alcançar a linguagem inaugural da criança, a linguagem da descoberta, dos primeiros balbucios, como pode ser observado no poema abaixo:

6.

Carrego meus primórdios num andor.
 Minha voz tem um vício de fontes.
 Eu queria avançar para o começo.
 Chegar ao criancimento das palavras.
 Lá onde elas urinam na perna.
 Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
 Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
 não tem.
 Pegar no estame do som.
 Ser a voz de um lagarto escurecido.
 Abrir um descortínio para o arcano. (LSN, p. 47)

A vontade do poeta é de “avançar para o começo”, chegar ao ponto inicial, ao nascimento dos vocábulos, ainda que isso não seja possível, e talvez por isso sua busca seja infinita. Seu interesse está voltado para as palavras que nem ao menos foram modeladas, que ainda são rabiscos infantis, que sequer entraram para o idioma; palavras ágrafas, mas sonoras são a fonte de sua poesia. A tentativa de “chegar ao criancimento das palavras” está ligada a seu interesse em alcançar o estado virginal dos vocábulos, de se aproximar de seu aspecto mais rudimentar, pegar os primeiros sons, as primeiras pronúncias, utilizar a palavra ainda despida de seus conceitos.

A escrita de Manoel de Barros provoca a quebra entre significante e significado, utiliza palavras desgastadas, em ponto de lixo e de traste, lança mão do balbucio infantil, tenta chegar à palavra inicial através de sua “visão fontana” para construir uma poesia substantiva, calcada não no universo das significações, mas no universo das palavras. É a palavra-objeto que ele deseja, é ao poema-coisa que aspira. Pois

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira.
 E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio. (LI, p. 15)

E o verbo só se predispõe a pegar delírios quando se afasta de todos os estigmas poéticos, ou mesmo sociais, aos quais está comumente relacionado. A poesia é, então, “a voz de fazer nascimentos”, a voz que permite o surgimento do novo, do inusitado, que admite a primazia do significante sobre o significado sem que, com isso, se torne um mero trabalho científico. A arte poética é o campo das possibilidades infinitas, campo que é alargado pela disponibilidade para mudanças e diversidade de papéis que podem ser assumidos pelos vocábulos.

4 PARAFUSO DE VELUDO, ALICATE CREMOSO E TUDO AQUILO QUE CABE NO POEMA

As frases poéticas mais maravilhosas são aquelas que descrevem com grande clareza e exatidão físicas, o que é fisicamente impossível; são verdadeiras criações das palavras.

(H. v. Hofmannsthal)

Ao trabalhar as palavras com o objetivo de alcançar seu estado mais primitivo, ao buscar despi-las das ideias pré-concebidas, o que alarga todas as possibilidades de utilização, Manoel de Barros consegue, também, burlar a lógica usual e construir ligações entre vocábulos que, fora de sua arte poética, seriam considerados incompatíveis. Não há restrições com relação àquilo que pode ou não vir a ser matéria de poesia, o texto se abre para receber qualquer tipo de palavra, independente de sua aparente beleza externa, o importante é que ela atenda aos anseios do próprio poema, que construa relações, ainda que não usuais, com os demais vocábulos ali presentes.

Por esse motivo, a poesia manoelina está aberta para abrigar aquilo que está em ponto de traste, todas as coisas já desgastadas, sem valor comercial ou de uso, aquilo que a sociedade rejeita, o lixo etc. Os elementos da natureza também penetram em sua escrita, todavia não como simples objetos de adoração ou contemplação, mas como parte intrínseca do texto; não é a beleza natural que ele procura, mas o primitivismo, a sensação de primeiridade que eles transmitem. O olhar do poeta se volta para as coisas mais ínfimas, aquelas consideradas sem importância para a sociedade: a pedra, o sapo, o cago, os detritos, monturos, todos permeiam o fazer poético de Manoel de Barros.

A poeticidade é alcançada, então, não pela simples utilização deste ou daquele vocábulo, mas pelas relações entre eles estabelecidas. Assim, o poeta lança mão de antíteses, sinestésias, metonímias, metáforas, para construir um universo incomum que parece, a todo momento, desafiar a lógica do leitor. Há, mesmo, o entrelaçamento de objetos e características que, antes, pareciam ser totalmente incompatíveis, e essas relações acabam por contribuir para o sem-sentido que se instaura no texto.

Por isso, quando o leitor se depara com o trecho reproduzido abaixo, retirado do livro *Arranjos para assobio* (2007, p. 31), precisa abandonar seus preconceitos e adentrar no universo do poema para sentir aquilo que ele lhe traz:

Os bens do poeta: um fazedor de inutilidades, um
travador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma folha
de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de brilhantes,
um parafuso de veludo e um lado primaveril (...)

As relações estabelecidas entre o alicate, objeto rígido, e a cremosidade, assim como o parafuso e o veludo, desafiam o olhar do leitor, retiram-no da posição cômoda de mero espectador da poesia, incomodam-no e convidam-no a observar o texto por outros ângulos, através de uma visão não tradicional, pois há uma quebra da lógica usual, uma fuga do senso comum. O leitor se esforça em compreender o poema, em alcançar suas significações, mas, muitas vezes, sua luta é vã, parece mesmo que Manoel de Barros quer buscar o não-entendimento, quer abalar as estruturas sólidas da leitura e provocar inquietações naqueles que entram em contato com sua escrita.

Esses entrelaçamentos entre materiais absolutamente distintos quanto a sua densidade ou uso são também acompanhados pelas relações opositivas estabelecidas pelo texto, como, por exemplo, nas expressões “teologia do traste” e “escória de brilhantes”. A mescla entre o sagrado e o profano, o útil e o inútil, fica bem marcada nesse texto. Não existe uma separação entre eles, tampouco parece haver a intenção de contraste, percebe-se aqui a tentativa de ligação, de integração. O traste e a escória são exaltados, glorificados, elevados a um nível mais sublime, o autor imprime um tom de importância àquilo que é considerado desimportante.

Barros parece não se importar em alcançar um entendimento, ele busca um sentimento que ganhe status de verdade dentro do universo da escrita e, por isso, não valoriza aquilo que representam, no mundo real, os objetos que farão parte desse universo – o que importa é a palavra e suas diversas possibilidades. Assim, aquilo que entra em sua poesia não é escolhido de acordo com sua posição de superioridade ou inferioridade perante a sociedade, mas conforme os anseios da própria poesia. A funcionalidade fica em segundo plano e isso permite, inclusive, a feitura de um livro que trate sobre nada, que não possua um assunto, ou mesmo um objetivo a ser atingido, como pode ser observado no trecho transcrito abaixo:

Pretexto

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma amiga sua em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas 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 use o abandono por dentro e por fora. (LSN, p. 7)

Essa busca pelo nada é permitida porque o poeta não está preocupado com a significação, com o sentido textual, o que ele deseja alcançar é a não-utilidade do texto

poético, assim ele pode trazer o sem-sentido para dentro do poema e compor um “alarme para o silêncio”, contrastando o barulho e a quietude numa expressão que desafia o entendimento, ou construir um “abridor de amanhecer” que não necessariamente está relacionado à presença do sol. Quando Manoel deixa de perseguir a compreensão, quando abre mão de transmitir determinada mensagem a seus leitores, passa a ter o privilégio de brincar com as palavras, de construir o que quiser com elas, de fugir do consensual.

Assim, o não-entendimento tão almejado pelo autor é alcançado, também, através das relações que ele estabelece entre os vocábulos, através das ligações e aproximações que ocorrem entre palavras de natureza tão diferentes. Outro ponto que marca essa fuga do sentido usual é o próprio transcorrer das cenas que, por vezes, são narradas em seus poemas, como pode ser visto no texto abaixo:

3.

À mesa o doutor perorou: Vocês é que são felizes
 porque moram neste Empíreo.
 Meu pai cuspiu o empíreo de lado.
 O doutor fala bobagens conspíquas.
 Mano Preto aproveitou: Grilo é um ser imprestável
 para o silêncio.
 Mano Preto não tinha entidade pessoal, só coisal.
 (Seria um defeito de Deus?)
 A gente falava bobagens de à brinca, mas o doutor
 falava de à vera.
 O pai desbrincou de nós:
 Só o obscuro nos cintila.
 Bugrinha boquiabriu-se. (LSN, p. 15)

Pode-se observar que a sucessão dos fatos está entrecortada, não há um elo que as una e denuncie o verdadeiro seguimento da ação, a própria carência de articuladores sintáticos explicita a quebra de continuidade. Essa escassez de advérbios e conjunções que estabeleçam relações de causa, consequência, tempo, lugar, ou mesmo indiquem as ligações entre as reações das personagens faz com que o leitor não trace, de imediato, um fato com início, meio e fim, o texto parece ficar entrecortado, com pequenos retalhos de ações, como se cada período ilustrasse uma história diversa. Parece mesmo não haver uma sequência, linear ou não. Os fatos surgem, então, como flashes de ações que não se organizam no tempo e no espaço, podem ter ocorrido no mesmo momento e local ou em condições totalmente diversas, são como cascatas de acontecimentos que são entregues ao leitor sem que haja uma rigidez com relação a seu entrelaçamento.

Essa quebra da sequência das ações, essa falta de rigidez quanto à ordem e à ligação dos acontecimentos, também contribui para a instauração do sem-sentido no texto. Quando não há um guia para o leitor, algo que apresente a continuidade dos fatos, ele não

mais permanece preso à ordenação textual, mas se entrega ao prazer da leitura, e essa leitura não se mantém fiel à lógica do mundo, antes, se deixa seduzir pela fuga do real que o poema propicia. O foco do leitor se desvia, então, da compreensão e passa a residir exatamente nesse não-entendimento provocado pelo texto, sua imaginação, sua curiosidade é aguçada e ele segue sua leitura na tentativa de observar até que ponto o escritor pode ir, qual é o limite de suas aventuras poéticas. Talvez por esse motivo, o leitor, a cada contato com a obra, se surpreenda; pois, a cada leitura, surge uma nova possibilidade de se observar o poema, um novo olhar é lançado em direção ao mesmo texto.

A escrita de Manoel de Barros se comporta, então, como um texto de gozo, descrito por Barthes (2006, p. 20 e 21) como

Aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consciência de seus gostos, de seus valores e de suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem.

São exatamente essas as características que podem ser percebidas nos textos manoelinos. O leitor acaba por ser retirado de sua base sólida, passa a caminhar num terreno irregular, arenoso – o terreno da linguagem poética. Não há mais segurança e conforto para aquele que lance atentamente seus olhos à poesia de Barros, pois ela coloca em jogo todas as verdades presumidas, todas as regras calcificadas. Nela, tudo pode ser observado de outros ângulos, há diversos caminhos que são trilhados, não há uma receita, um conjunto de normas a ser seguido; ao contrário, todas as regras são passíveis de ser burladas. E é justamente essa inquietação, esse aborrecimento causado pelos textos, que acaba por seduzir o leitor.

É com a inquietação gerada pelo contato com os textos que surge uma espécie de jogo entre autor e leitor em busca da apreensão do sentido. O leitor passa a perseguir a compreensão textual, ele quer pegar o sentido das palavras, visualizar todas as imagens, ordenar a aparente desordem que encontra a sua frente. O poeta, por sua vez, procura fugir da reta interpretação, da visão unilateral e facilitada, utiliza imagens corrompidas, atípicas, alógicas, desconstrói o real para construir o universo paralelo da escrita. Assim tem início um jogo de pega-pega em que o leitor tem o objetivo de apreender todos os sentidos e possibilidades do texto, enquanto o autor foge da facilitação, busca a plurissignificação e se desliga do real. Cada qual corre em uma direção diversa, todavia ambos possuem um só objetivo: alcançar o texto – a obra literária. Mas a obra está sempre um passo à frente de cada um deles, ela nunca se apresenta em todo o seu esplendor, sempre guarda, esconde, um algo mais, um sentido a mais, uma possibilidade posterior. E esse jogo é infinito, pois são infinitas as possibilidades descortinadas pela escrita literária.

4.1 Por uma lógica às avessas

O que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.
(Manoel de Barros)

A utilização das palavras corrompidas, desgastadas ou fora de seu contexto usual, a ausências de articuladores sintáticos, a despreocupação com a sequência textual, as relações estabelecidas entre vocábulos aparentemente opositivos, tudo isso contribui para que os textos de Manoel de Barros fujam da lógica costumeira. Há, assim, o privilégio da desordem, do aparentemente incoerente, do desvario, do imaginado, do criado e daquilo que não está obrigado a estabelecer uma conexão com a realidade, como afirma o texto abaixo:

7.

Sei que fazer o inconexo aclara as loucuras.
Sou formado em desencontros.
A sensatez me absurda.
Os delírios verbais me terapeutam.
Posso dar alegria ao esgoto (palavra aceita tudo).
(E sei de Baudelaire que passou muitos meses tenso
porque não encontrava um título para os seus poemas.
Um título que harmonizasse os seus conflitos. Até que
apareceu *Flores do mal*. A beleza e a dor. Essa antítese o
acalmou.)

As antíteses conçoçam. (LSN, p. 49)

O movimento antitético tão utilizado nos poemas de Manoel de Barros é aqui exaltado, elevado a um patamar harmonioso, e essa oposição pode ser observada no mesmo verso em que ela é sublimada (“As antíteses conçoçam”). Cumpre ressaltar, mais uma vez, que as ideias opositivas presentes nos textos manoelinos não possuem uma relação de confronto ou contraste, mas de complemento, há uma ligação harmoniosa entre elas, e essa harmonia é construída a partir da aparente desordem por elas mesmas provocada. O objetivo passa a ser, então, fazer o inconexo, porque ele “aclara as loucuras”, traz à tona o ilógico e, através dele, a fuga da razão pode se mostrar em todo seu esplendor – a própria poesia é essa fuga ou, ao menos, se constrói em torno dela.

É certo que os poemas rompem com a lógica e instauram o sem-sentido, muitas vezes, com o objetivo de guiar o leitor para o não-entendimento, para desestruturar sua leitura pacífica, pois, como afirma Hugo Friedrich (1978, p. 16), a obscuridade do poeta é intencional. Parece mesmo que o que o escritor deseja é que haja um confronto entre o texto e aquele que tenta, de todas as formas, desvendá-lo. Assim, Friedrich (1978, p. 16) adverte:

A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte, observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível

da mediação dos conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, constituindo um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.

O leitor deve, então, tentar acostumar seu olhar àquela obscuridade presente na poesia, ao invés de procurar estabelecer paralelos com a realidade ou perscrutar significações. Ele deve estar ciente de que, enquanto a linguagem usual deseja ser clara, objetiva, seguindo um traçado linear na tentativa de estabelecer uma reta comunicação; no espaço literário, há a fuga dessa linguagem direta e instrumental.

É certo que tanto a linguagem cotidiana quanto a literária se servem das mesmas palavras, afinal, estão todas em liberdade no mundo para serem utilizadas, mas, enquanto a primeira possui um fim, uma objetividade, na segunda, reina a ambiguidade, a plurissignificação. Assim, na escrita, há espaço para que o autor aproxime conteúdos díspares, estabelecendo relações entre eles e fugindo da ideia de comunicação inequívoca e, dessa forma, ele acaba por romper com a razão. É isso que pode ser observado nos textos de Manoel de Barros – a destruição da lógica corrente, a desestruturação da comunicabilidade da linguagem e a instauração do novo, do inusitado.

Mas os textos barrenses não beiram a irracionalidade, o que há, na verdade, é um distanciamento da lógica usual, dos conceitos e visões costumeiros, da razão cotidiana. Por isso, pode-se afirmar que há uma lógica que é perseguida dentro dos poemas e ela atende aos anseios da própria escrita – o poema reclama uma lógica a ele inerente, intrínseca, interior. Assim, tudo aquilo que parece ser absurdo ante os olhos do mundo real passa a ser possível dentro do universo literário. Como se pode observar no poema abaixo:

INFANTIL

O menino ia no mato
E a onça comeu ele.
Depois o caminhão passou por dentro do corpo do
menino
E ele foi contar para a mãe.
A mãe disse: Mas se a onça comeu você, como é que
o caminhão passou por dentro do seu corpo?
É que o caminhão só passou renteando meu corpo
E eu desviei depressa.
Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia.
Eu não preciso de fazer razão. (TGGI, p. 29)

A razão não é elemento essencial da poesia, o principal é atender aos anseios da imaginação, da criatividade e da própria obra. Vê-se que já há um distanciamento da lógica dentro do próprio texto nos cinco primeiros versos, quando se acredita haver uma terceira voz que narra os acontecimentos, mas esse afastamento da lógica poderia não ser levado em conta

se esses versos fossem considerados como uma outra maneira de se observar o ocorrido. O fato de o caminhão passar por dentro do corpo do menino, simplesmente, poderia ser explicado com o atropelamento da onça que o comeu, por exemplo. Mas essa leitura só é admitida até que aconteça a identificação desses versos com o discurso do próprio menino, a partir desse momento a leitura toma outro rumo e o leitor imediatamente se questiona se toda a ação não seria, na verdade, imaginação da criança. Mesmo se for considerado o ponto de vista de um enunciador observador, ou ainda que se assuma a possibilidade de o narrador ser a própria criança, a fala do menino vem a confluir com o rompimento com a razão que o último verso reclama, pois um menino engolido por uma onça e, em seguida, atropelado por um caminhão, na vida real, jamais poderia relatar o fato a sua mãe ou a qualquer outra pessoa. A partir dessa fala final do menino, fica claro que a poesia não possui compromisso com a realidade e que, nela, tudo é possível.

Manoel de Barros lança mão de elementos contraditórios, opositivos, para tornar possível aquilo que, dentro do universo real, é visto como impossível e, assim, acaba por construir aquilo que Gilles Deleuze (2007, p. 37 e 38) chamou de *paradoxo do absurdo* ou *dos objetos impossíveis*:

Deste paradoxo decorre ainda um outro: as proposições que designam objetos contraditórios têm um sentido. Sua designação, entretanto, não pode em caso algum ser efetuada; e elas não têm nenhuma significação, a qual definiria o gênero de possibilidade de uma tal efetuação. Elas são sem significação, isto é, absurdas. Nem por isso deixam de ter um sentido e as duas noções de absurdo e de não-senso não devem ser confundidas. É que os objetos impossíveis – quadrado redondo, matéria inextensa, perpetuum mobile, montanha sem vale etc. – são objetos “sem pátria” no exterior do ser, mas que têm uma posição precisa e distinta no exterior: eles são “extra-ser”, puros acontecimentos ideais inefetuáveis em estado de coisas. (...) Se distinguimos duas espécies de ser, o ser do real como matéria das designações e o ser do possível como forma das significações, devemos ainda acrescentar este extra-ser que define um mínimo comum ao real, ao possível e ao impossível. Pois o princípio de contradição se aplica ao real e ao possível, mas não ao impossível: os impossíveis são extra-existentes, reduzidos a este mínimo e, enquanto tais, insistem na proposição.

Há, então, dentro dessa fuga da lógica, tão habitual em Manoel de Barros, um sentido, mas esse sentido não está diretamente relacionado àquilo que é exterior à obra; antes, é intrínseco a ela e possui um compromisso com a razão interna do texto. Dessa forma, não existe uma obrigação com o real, porém a ligação, a relação entre a obra e a realidade persiste. A escrita permanece em um não-lugar onde se aproximam o real, o possível e o impossível, pois ela é a alargadora do campo das possibilidades; nela, os limites entre possível e impossível passam a não mais existir e o ilógico figura como fio condutor da razão interna nela presente.

4.2 Simbólico ou diabólico?

Ao se deparar com um texto, como os de Manoel de Barros, que desafia sua lógica, que abala as estruturas de seu saber linear, que foge a seu entendimento, o leitor tende a nomeá-lo de simbólico. Tudo aquilo que não pode, à primeira vista, ser compreendido, explicado conforme as leis do conhecimento e razão habituais, é tido como símbolo na tentativa de atribuir-lhe um significado que, a princípio, estaria obtuso, mascarado pela confusão inicial. Tudo aquilo que não é perceptível aos olhos, tudo o que não é reconhecido, é tomado como símbolo de alguma outra coisa que estaria ali encoberta.

O símbolo é aproximado, então, do signo linguístico e é visto como algo que tem por função representar outra coisa, aquilo que está escondido por trás de tal simbolismo e, quando o leitor encontra a sua frente um texto que não se mostra receptivo a uma explicação pacífica ou que não aceite um olhar mais superficial, ele tende a etiquetá-lo de simbólico. Assim, o símbolo aparece como uma representação do que não compreendemos, como uma tentativa de explicação do, às vezes, inexplicável. Sobre essa espécie de apropriação do símbolo, Giorgio Agamben (2007, p. 218 e 219) faz as seguintes considerações:

O “mal-estar” que a forma simbólica traz escandalosamente à luz é o mesmo que acompanha desde o início a reflexão ocidental sobre o significar, cujo legado metafísico foi acolhido, sem benefício do inventário, pela semiologia moderna. Enquanto no signo está implícita a dualidade do manifestante e da coisa manifestada, ele é realmente algo fragmentado e duplicado, mas enquanto tal dualidade se manifesta no único signo, ele, pelo contrário, é algo conjunto e unido. O *simbólico*, o ato de reconhecimento que reúne o que está dividido, é também o *diabólico*, que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento.

O simbólico, aquilo que, de acordo com seu prefixo “sim”, é o que está junto, que reúne e que, por isso, parece unir significado, significante, enunciador e referente, caminha lado a lado com o diabólico, que justamente por seu prefixo “dia” traz a ideia de algo que se intromete, que atravessa e, por esse motivo, solicita uma olhar através, uma postura de não estabelecimento de um significado único que estaria, supostamente, colado a seu significante. Ao olhar através, o leitor se liberta da visão unilateral que procura sempre uma resposta, um caminho reto, uma explicação objetiva e razoável e passa a perceber o signo tal como ele se apresenta, não mais como um símbolo tradicional, mas como um “diábolo”, um símbolo diabólico, como algo que transgride essa reunião presente no simbolismo, que permite uma visão que vai além da mera relação entre significante e significado e que não tem que conduzir a nada; antes, sua única necessidade é simplesmente existir.

Formigas botaram ovo
Nuas, sem cortinas...
Na aba de um capuz roto

Agosto estava por um trevo! (GA, p. 69)

Ao se deparar com textos como o reproduzido acima, o leitor tende a procurar um sentido escondido por traz da cena simples e cotidiana descrita, “o que o poeta quis dizer com isso?”, “deve haver alguma coisa por trás desses versos” – ele pensa, e tenta, sem cessar, alcançar um entendimento, uma significação que retirasse o texto do, aparentemente, óbvio olhar sobre o comportamento de formigas comuns. O leitor teima em não aceitar que a formiga pode não representar mais nada senão o próprio animalzinho que coloca seus ovos sem pudores na aba de um chapéu esfarrapado, e que essa colocação dos ovos anuncia a chegada de mais um mês – agosto. E tudo aquilo para o qual não se consegue encontrar uma explicação imediata e lógica é prontamente colocado no campo do simbólico, não com o intuito de que permaneça assim, afastado da compreensão, visto tal como é, sem referência a algo que lhe seja exterior, mas com o objetivo de se tentar perceber algum sentido que estaria escondido por traz daqueles versos.

Essa necessidade de compreensão, de buscar o sentido das coisas é tão forte que a figura mitológica de Édipo é exaltada em nossa cultura como o “herói civilizador” exatamente por ter conseguido decifrar o enigma, discurso essencialmente simbólico, da Esfinge. Sobre essa quebra, Agamben (2007, p. 221 e 222) faz o seguinte comentário:

[...] O ensinamento libertador de Édipo consiste no fato de que o que há de inquietante e de tremendo no enigma desaparece imediatamente, quando o seu dizer é redirecionado para a transparência da relação entre o significado e sua forma, de que só em aparência este consegue escapar.

O que Agamben ressalta é que a contribuição de Édipo, mais do que a consecução de elucidação do enigma, é a de demonstrar que, a partir do momento em que o enigma é solucionado, todos os sentimentos, toda a força que dele se despendia, desapareceram junto com ele. Assim também é a poesia: a partir do momento em que se encontra uma definição, em que se estabelece uma verdade única e definitiva, uma explicação de um suposto sentido, ela perde seu poder de inquietação, não suscita mais em seu leitor a vontade de buscar algo que, de tão movediço e escorregadio, parece inalcançável.

Os textos de Manoel de Barros muitas vezes se apresentam como o enigma da Esfinge e não desejam ser decifrados; antes, precisam permanecer livres de quaisquer grilhões que lhes possam ser impostos. A fuga da lógica habitual, o rompimento com o senso comum contribuem para que a poesia barrensense não se deixe aprisionar ou delimitar por determinado rótulo, conferindo-lhe a liberdade necessária para que continue seu papel de plurissignificar, de multiplicar possibilidades, de enriquecer leituras.

A tentativa de pura decifração dos enigmas presentes na poesia e, conseqüentemente, nas obras manoelinas se mostra como uma atitude opressiva e, acima de tudo, empobrecedora na justa medida em que limita o poder de expansão da escrita, visto que, no momento em que se explica determinada significação, tende-se a excluir todas as demais possibilidades do texto. O que a obra solicita é a interpretação, a leitura, o encantamento, a entrega e não a compreensão lógica, racional, a visão limitadora dos restritos conhecimentos que possuímos quando comparados às possibilidades da obra literária.

4.3 O real e o não-real: suas relações na poesia barrense

O movimento de fuga da lógica usual se estabelece, em primeiro lugar, através dos elementos que permeiam o universo literário de Manoel de Barros; os objetos corriqueiros, que fazem parte do dia-a-dia, da vida cotidiana, são requisitados pelo autor e passam a residir e dar vida aos poemas. Objetos e episódios corriqueiros, com as relações que são estabelecidas pelo poeta, trazem à tona o imaginário; seus entrelaçamentos aparentemente impossíveis permitem a fuga do real, a instauração do sem-sentido.

Não só os objetos presentes nos poemas são corriqueiros como também os próprios acontecimentos neles retratados. As relações cotidianas, os pequenos fatos diários são trazidos para a poesia e observados por um outro viés: pelo olhar da criatividade e da imaginação. Assim, fatos corriqueiros em que as pessoas se utilizam de contos folclóricos para esquivar-se da verdade, ou aqueles que são observados através dos olhos de uma criança, ou mesmo de uma pessoa que já não participa da realidade ou da sanidade das coisas, impregnam os poemas, mas são repassados ao leitor de uma maneira distinta daquela em que poderiam ter ocorrido se no mundo real. Os acontecimentos passam a ser considerados do ponto de vista do possível, muitas vezes tomados ao pé da letra como se aquilo que é narrado realmente tivesse ocorrido, é a poetização do real, do cotidiano, como se pode perceber no poema encontrado em *Retrato do artista quando coisa* (2007, p. 77) e reproduzido abaixo:

10

A menina apareceu grávida de um gavião.
 Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou.
 A mãe disse: Você vai parir uma árvore para
 a gente comer goiaba nela.
 E comeram goiaba.
 Naquele tempo de dantes não havia limites para ser.
 Se a gente encostava em ser ave ganhava o
 poder de alçar.
 Se a gente falasse a partir de um córrego
 a gente pegava murmúrios.

Não havia comportamento de estar.
 Urubus conversavam sobre auroras.
 Pessoas viravam árvore.
 Pedras viravam rouxinóis.
 Depois veio a ordem das coisas e as pedras
 têm que rolar seu destino de pedra para o resto
 dos tempos.
 Só as palavras não foram castigadas com
 a ordem natural das coisas.
 As palavras continuam com seus deslimites.

Um fato corriqueiro, comum ao cotidiano das pequenas cidades, a invenção de uma história ligada ao folclore para esconder uma gravidez indesejada, para se encobrir a vergonha de se ter entregado ao sexo antes do casamento, é trazida para o texto como algo que foge aos próprios aspectos folclóricos, como algo possível. A imaginação ganha status de verdade e passa a reinar sobre o real, todas as coisas são possíveis, porque “Naquele tempo de dantes não havia limites para ser.” E a poesia é o campo em que, ainda nos dias atuais, não há limites para ser, não há limites para criar. O real e o não-real misturam-se em um movimento harmônico e permitem que se faça poesia.

Através dos “deslimites” das palavras, do sem-fronteiras da criatividade e da imaginação, das infinitas possibilidades da escrita, o autor consegue burlar a ordem das coisas, o caminho natural e lógico que são seguidos diariamente pelo homem e pela própria natureza, já que “as pedras / têm que rolar seu destino de pedra para o resto / dos tempos.” Pois as palavras, e somente elas, conseguiram ficar imunes ao castigo do ordenamento excessivo, do reto caminho, da reta significação. A palavra poética, a escrita literária, consegue destruir a ordem, fugir da lógica, mesclar o real e o não-real e, assim, construir um universo possível permeado de coisas, seres e fatos ditos impossíveis.

Hugo Friedrich (1978, p. 79 e 80), ao analisar as relações entre a realidade e a escrita de Rimbaud, afirma que:

A substância da realidade deformada fala muito amiúde por meio de grupos de palavras, dos quais cada parte integrante tem uma qualidade sensível. Todavia, tais grupos reúnem aquilo que é objetivamente inconciliável de um modo tão anormal que, das qualidades sensíveis, resulta uma imagem irreal. Trata-se sempre de imagens que se podem contemplar, mas são de tal forma que o olho humano nunca poderia encontrá-las.

É assim, deformada, que a realidade se apresenta nas obras de Manoel de Barros. Ao utilizar palavras que são, aparentemente, incompatíveis, inconciliáveis, ele acaba por construir imagens inusitadas, desse modo, desfaz o mundo real e instaura o não-real, aquilo que não pode ser diretamente observado pelos olhos do homem. Mas esse impossível ganha vida poética e passa a ser possível de acontecer no universo ilimitado da escrita.

Outro entrelaçamento entre o real e o não-real nas obras de Manoel de Barros pode ser observado através das ligações entre os acontecimentos da vida do autor e aquilo que ele escreve. A infância em Corumbá, Mato Grosso, e no Beco da Marinha, localidade que beira o rio Cuiabá, na cidade de mesmo nome, em Mato grosso do Sul, a passagem pelo colégio Marista São José, no Rio de Janeiro, onde fez suas primeiras leituras de Padre Antônio Vieira, além de suas viagens pelo mundo, seus contatos com outras culturas e obras de arte, tudo isso se faz presente na escrita manoelina. Como se percebe nos trechos destacados abaixo:

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
 Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da
 Marinha, onde nasci.
 Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do
 chão, pessoas humildes, aves, árvores, rios. [...] (LI, p. 103)

Quando eu estudava no colégio, interno,
 Eu fazia pecado solitário. [...]
 O padre me deu pra decorar o Sermão da Sexagésima
 de Vieira. [...]
 Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei
 embevecido.
 E li o Sermão inteiro.[...] (MI, f. IV)

Me arrastei por beiradas de muros cariados desde
 Puerto Suarez, Chiquitos, Oruros e Santa Cruz
 de La Sierra, na Bolívia.
 Depois em Barranco, Tango Maria (onde conheci o
 poeta Cesar Vallejo), Orellana e Mocomonco
 – no Peru. [...] (LI, p. 101)

Entretanto é necessário que se faça, desde já, uma distinção: essas experiências entram no universo literário não como dados biográficos, fontes de exemplo ou retrato fiel da realidade, mas como uma espécie de inspiração, de nascedouro de ideias. É a partir de suas vivências que Manoel vai construir seu universo literário, ele vai resgatar em suas memórias coisas, pessoas, fatos que possam, ao ser tocados pela magia da criatividade e imaginação, habitar sua arte poética.

Alguns dos personagens presentes na escrita barrense são também pessoas com as quais ele teve contato ou ainda com as quais seria passível de que houvesse um encontro durante suas andanças pelo mundo como, por exemplo, Bernardo da Mata, Padre Ezequiel e mesmo João Guimarães Rosa, além de familiares, andarilhos, pintores, poetas, cineastas que adentram nesse universo literário. Bernardo da Mata é o mais requisitado entre eles, traz consigo a ligação entre o homem e a natureza, essa transmutação tão almejada por Manoel de Barros. Destacou-se, abaixo, um poema em que há a presença de Guimarães Rosa, assim, pode-se perceber esse entrelaçamento entre o real e o não-real na escrita manoelina:

Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no
meio da Ilha Lingüística.
Rosa gostava muito de frases em que entrassem
pássaros.
E fez uma na hora:
A tarde está verde no olho das garças.
E completou com Job:
Sabedoria se tira das coisas que não existem.
A tarde verde no olho das garças não existia
mas era fonte do ser.
Era poesia.
Era o néctar do ser.
Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras.
Veja a palavra bunda, Manoel
ela tem um bonito corpo fônico além do
propriamente.
Apresentei-lhe a palavra gravanha.
Por instinto lingüístico achou que gravanha seria
um lugar entrançado de espinhos e bem
empenhado de filhotes de gravatá por baixo.
E era. [...] (RAQC, 33)

Cumpre salientar que todos esses personagens, fatos e objetos, que são resgatados da memória, não representam efetivamente a realidade. Eles são requisitados pela escrita, retirados do mundo, mas quando passam para o papel, através do trabalho literário, passam a não mais ocupar o real. Desse modo, as memórias narradas não devem ser tomadas como memórias reais, como aquilo que efetivamente aconteceu, pois elas foram tocadas pela poeticidade e, por isso, perderam seu compromisso com a realidade. Se mesmo nossas memórias diárias são sempre modificadas, nunca representam exatamente aquilo que aconteceu, quanto mais um conjunto de lembranças que é requisitado com o objetivo atender aos anseios da escrita e que possui como condição básica serem contaminadas pela criatividade.

Friedrich (1978, p. 16) afirma que

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: (...)

É o que pode ser percebido nessa apropriação da realidade que a poesia barrense faz, ela a toma não com um objetivo de descrevê-la, ou de apresentá-la ao leitor tal como o fato aconteceu ou como o objeto é, seu desejo é afastar-se dessa realidade, é criar um estranhamento a partir daquilo que o próprio real oferece. A realidade que cerca o texto literário e que, fatalmente, estará nele presente não cerceia sua liberdade; e, para fazer parte

do universo literário, esse real deve desvincular-se de qualquer ordenamento, regras e mesmo daquilo que o caracteriza como possível, como algo que permanece dentro da normalidade.

Além disso, todos esses objetos, pessoas, fatos etc. requisitados do real pela escrita não adentram na poesia tal como são, não continuam a representar exatamente aquilo a que estavam relacionados antes de passarem pelo crivo da imaginação e passam a fazer parte de uma nova realidade – da suprarrealidade do universo literário. Friedrich (1978, p. 80), em suas observações sobre a escrita de Rimbaud, faz a seguinte colocação:

“Flores de carne que se abrem em bosques de estrelas”; “poesias pastorais, calçadas de madeira, resmungam no jardim”, “imundície das cidades, vermelha e negra como um espelho, quando a lâmpada gira no quadro contíguo”: todos estes são, certamente, elementos do sensivelmente real, mas elevados a uma suprarrealidade mediante contração, omissão, deslocação e recombinação. Justamente assim, a nova imagem não faz voltar à realidade, mas obriga o olhar a dirigir-se ao próprio ato criado por ela. É o ato de uma fantasia ditatorial.

Dessa forma, ao entrar em contato com os resquícios de memória presentes na poesia barrense, não se deve tentar estabelecer uma relação lógica com o mundo que os cerca, mas observá-los dentro dessa nova perspectiva por ela instalada, a partir de sua desconexão, de seu não-compromisso com a realidade. Assim, as imagens surgidas na escrita guiam o leitor a seguir um rumo diverso do real e encaminham seu olhar ao novo criado por ela.

Manoel de Barros utiliza, então, tudo aquilo que o cerca e isso inclui um passeio por suas memórias, a utilização de suas vivências como fonte de seu trabalho literário, tudo isso impregna sua obra de tal forma que, muitas vezes, se torna difícil dissociar o autor da voz que fala nos poemas. Por isso, é sempre importante ressaltar que o trabalho de Barros está calcado na utilização de elementos reais trabalhados poeticamente e que não há uma relação obrigatória entre a vida do autor e aquilo que ele escreve, uma coisa não pode ser justificada pela outra. Há a necessidade de que se faça uma leitura dissociada, que não deseje efetuar um mero levantamento biográfico para que se possam perceber as diversas possibilidades da escrita barrense.

4.4 Mundo poético, mundo livre

O universo literário é, então, esse lugar que permite a corrupção das palavras, a destruição do sentido, a apropriação da memória reestruturada e revivida pela imaginação e é, também, o espaço em que se pode dar voz àqueles que são rejeitados ou ignorados pela sociedade. Assim, crianças, bêbados, loucos, marginalizados podem marcar presença em

prosas ou poesias, podem ganhar voz no texto literário, e Manoel de Barros vai buscar nesses personagens uma fonte para sua escrita.

Ele abre mão de um eu-lírico tradicional, apaixonado, sensato, para encontrar a capacidade de abstração do real que esses personagens excluídos do discurso científico e cotidiano possuem. É a criatividade, a despreocupação com as regras impostas, a imaginação e o olhar único perante as coisas mais simples que Manoel de Barros quer alcançar, e essas são características marcantes desses tipos de pessoas. Bêbados, loucos, crianças estão à margem da razão, não se prendem à opinião alheia e não costumam enquadrar sua imaginação dentro daquilo que é considerado possível; eles desfrutam da liberdade necessária para criar, para reinventar tudo aquilo que está a sua volta, pois já não possuem os grilhões da lógica, seu único limite é sua própria capacidade de imaginar. Essa preferência por aqueles que não costumam ter voz na sociedade pode ser vista no poema abaixo:

A BORRA

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco
Do que as palavras que moram nos sodalícios –
tipo excelência, conspícuo, majestade.
Também meus alter-egos são todos borra,
ciscos, pobres-diabos
Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha
– tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego
Preto etc.
Todos bêbados ou bocós.
E todos condizentes com andrajos.
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um
alter-ego respeitável – tipo um príncipe, um
almirante, um senador.
Eu perguntei:
Mas quem ficará com os meus abismos se os
pobres-diabos não ficarem? (EF, p. 61)

O poeta busca alguém que comporte seus abismos, que tenha abertura para suas fugas da lógica, que esteja disposto a embarcar em seus devaneios e, para tal intento, é melhor fazer uso de bêbados, crianças e bocós, do que príncipes, barões, pessoas puritanas, arraigadas no senso-comum. Os pobres-diabos não querem a beleza convencional das coisas, a saúde das frases, a razão de ser, eles buscam os desvios, estão abertos ao inusitado e ainda não perderam o condão de imaginar – eles estão livres para voar em seus pensamentos e, por isso, suas ações não são reguladas com vistas a satisfazer o olhar da sociedade que os cerca.

O mundo poético é um mundo livre e essa liberdade se torna ainda mais presente quando ele nos é apresentado através do olhar de uma criança, de um bêbado ou de um louco, pois esses personagens possuem como característica intrínseca o dom de imaginar, de levar às últimas consequências sua criatividade, possuem a verdadeira liberdade criativa e

imaginativa. Esses marginalizados do mundo sensato subvertem a ordem desse mundo que os cerca e acabam por construir um universo paralelo onde tudo pode acontecer.

O único limite para esse universo é a imaginação, todas as coisas podem ser modificadas, tudo pode ser visto por outro viés, pois a única obrigação que possuem é para com eles próprios. O sentido desse mundo é interno, parte de suas necessidades intrínsecas, não possui relação com a realidade, não está obrigado a ser verossímil ou mesmo compreensível àqueles que somente de longe o observam. Sua lógica é, então, interna e não exterior, por isso está desligada do mundo real que os cerca. E assim também é a escrita, a obra literária possui como única obrigação atender a seus próprios anseios, suas necessidades estão em seu interior e a escrita não precisa de se apoiar na razão, na lógica que está a sua volta.

Desse modo, Manoel de Barros traz para sua poesia a voz dos esquecidos e renegados pela sociedade, daqueles que o mundo quer calar por acreditar não existir verdade naquilo que por eles é dito. Barros dá voz a esses personagens e, com isso, carrega para seu discurso a liberdade imaginativa e criadora, despreocupada com um laço com a realidade, tão necessários ao fazer poético. Assim, mais uma vez, ele propõe um rompimento com a razão usual para estabelecer um novo padrão lógico – aquele que responde aos desejos da própria escrita.

4.5 As figuras de linguagem e a fuga da lógica

Nesse universo literário, que foge aos padrões da razão, há a presença constante das figuras de linguagem e elas facilitam o rompimento com a lógica e propiciam esse alargamento de horizontes, por assim dizer, que ocorre dentro da poesia. Manoel de Barros apresenta, então, uma escrita recheada de metáforas, metonímias, personificações, antíteses, sinestésias etc. E a utilização recorrente dessas figuras possibilitará uma maior fuga do senso comum sem que se destrua a lógica interna da obra – a razão intrínseca do texto que, como já foi observado, não possui a obrigatoriedade de se relacionar com o real.

Paul Ricoeur, em seu livro *A metáfora viva* (p. 99), faz a seguinte advertência:

Assim, a figura é o que faz aparecer o discurso ao fornecer-lhe, como nos corpos, contornos, traços, forma exterior. De todos os tropos é necessário dizer que são “como a poesia, filhos da ficção” (180); porque a poesia menos ciosa de verdade do que de semelhança, dedica-se a “a figurar a colorir a sua linguagem, a pô-la em imagens, em quadros, em fazer uma pintura animada e falante” (181). Não que os tropos, que se pareçam com a metáfora, ofereçam todos “uma imagem sensível e uma imagem que possa ser figurada pelo olho e pela mão de um pintor” (185); isso seria, protesta Fontanier, dar demasiado à visão. Com esta reserva antecipa uma

distinção que Wittgenstein e Herster explorarão: entre “ver” e “ver como” (1). Figurar, dir-se-á então, é sempre ver como, mas não é sempre ver ou fazer ver.

As figuras de linguagem imprimem, assim, um colorido ao texto, propiciam o surgimento das imagens, mas essas imagens não podem ser vistas tais como um quadro, nem nascidas das mãos de um pintor, elas se apresentam ao leitor através de um ato de “ver como”. Figurar não é simplesmente formar imagens, não é desenhar, mas guiar os olhos para um modo especial de observação; não é somente ver e não tem por objetivo “fazer ver”, antes, busca um novo aspecto, uma nova possibilidade de observação. Por isso, as figuras, filhas da ficção, ou talvez mães ou tutoras dessa já que a auxiliam em sua existência e permanência, contribuem para a fuga do real e exigem um olhar diferenciado do costumeiro, levam o leitor a enxergar o comum de uma forma diversa daquela que ele o veria fora do contexto literário.

De todos os recursos utilizados por Manoel de Barros, dois ficam bastante marcados no âmbito das figuras de linguagem: a recorrência à sinestesia e à metáfora. Há uma pré-disposição do poeta para relacionar sentidos diversos e esse movimento sinestésico fica bastante marcado ao longo das obras do autor, da mesma forma que a explosão metafórica característica de sua escrita. Mas essas metáforas e sinestesias se apresentam de forma abrupta, rompendo com todos os padrões, e isso contribui para o sem-sentido que se instaura no texto, pois aquilo que se aproxima através da escrita, em geral, não conserva um fio condutor, alguma característica, ainda que imperceptível, que os una, pois, como salienta Friedrich (1978, p. 206)

(...) também onde a metáfora, na lírica moderna, pode ainda recordar uma de suas funções antigas, como a comparação, se verificou nela uma transformação profunda: o que é expresso como comparável – isto é, expresso no tom e na tessitura da metáfora – é, na realidade, algo completamente distinto. A metáfora se transforma no meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna.

E é exatamente esse o trabalho que pode ser observado na escrita barrense – a aproximação de elementos completamente díspares, algumas vezes até opositivos, e, através dessa comparação implícita que é a metáfora, ele estabelece relações inusitadas que acabam por contribuir para a instauração de um universo sem limites para o imaginário. Essa fantasia ilimitada pode ser percebida no texto que se segue:

O ROCEIRO

No clarear do dia vou para o roçado
A capinar.
Até de tarde tiro o meu eito: arranco inços tranqueiras,
joás e bosta de bugiu que não serve nem para esterco.
Abro a terra e boto as sementes.
Deixo as sementes para a chuva enternecer.
Dou um tempo.
Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.

(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
 E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel
 Na maior masturbação com as pedras e as rãs. (EF, p. 15)

Até o sétimo verso o leitor acompanha o texto de uma forma, como um simples arado, um trato com a terra, mas, a partir do momento em que a palavra “adjetivos” entra no texto, fica claro que o próprio poema é uma metáfora. A comparação entre a escrita e o ato de cultivar uma planta não é, por si só, algo surpreendente, que rompa totalmente com os padrões de “normalidade”, mas a forma como o poeta a estabelece é o que dá o tom de inusitado ao texto. Os adjetivos, que aparecem no texto em pé de igualdade com os “dejetos de aves”, também não são muito requisitados na própria escrita manoelina; o autor tem preferência por substantivos e acaba por evitar a adjetivação.

Mas a metáfora que merece destaque, além do poema como um todo, é a que está presente nos dois últimos versos (“E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel / Na maior masturbação com as pedras e as rãs.”). O nascimento do texto é, então, como o germinar das plantas, ele vai crescendo e tomando conta do branco do papel, e esse crescimento se desenvolve em meio a uma “masturbação” com as pedras, e as rãs que, no meio ambiente, estão em contato com as plantas exteriormente, mas que, na escrita, fazem parte do próprio surgimento do poema. Rãs, pedras, sapos, garças, tudo isso é intrínseco aos textos barrenses, eles estão fora e, ao mesmo tempo, dentro do texto e a relação que se estabelece entre eles faz com que se desenvolva a poesia.

Como já foi dito, além da explosão metafórica, o movimento sinestésico é outro fator de destaque na escrita barrense, o autor procura construir uma simbiose entre os diversos sentidos e, assim, acaba por conseguir efeitos imagéticos e sonoros em sua poesia. A ligação entre os sentidos, algumas vezes, é tão forte que o leitor, entregue à verdadeira magia da leitura, consegue sentir o gosto, o toque, o cheiro daquilo que ali está retratado. Seja a infância, a natureza, a ação mais simples ou cotidiana, o leitor atento consegue, através da ativação de seus sentidos, perceber a singela grandeza ali retratada. Essa utilização da sinestesia pode ser observada no poema abaixo:

Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:
 Vou pertencer você para uma árvore.
 E pertenceu-me.
 Escuto o perfume dos rios.
 Sei que a voz das águas tem sotaque azul.
 Sei botar cílio nos silêncios.
 Para encontrar o azul eu uso pássaros.
 Só não desejo cair em sensatez.
 Não quero a boa razão das coisas.
 Quero o feitiço das palavras. (RAQC, p. 61)

Nesse poema, fica clara a predisposição de Manoel de Barros para o efeito sinestésico; em sua escrita, ele alia os mais diversos sentidos na tentativa de mesclá-los em um só efeito sensitivo, é como se, ao misturá-los, todos formassem um único sentido, uma única percepção que se torna, ao mesmo tempo, múltipla. Nos versos “Escuto o perfume dos rios”, “Sei que a voz das águas tem sotaque azul” e “Sei botar cílio nos silêncios”, ele mescla a audição, o olfato e a visão e, através da sinestesia, acaba, também, por construir a personificação. Ele dá vida aos rios, às águas e aos silêncios, todos passam a se apresentar como seres vivos, como entes capazes de se perfumar, falar e enxergar, já que os cílios pressupõem a presença de olhos. Esse entrecruzamento dos sentidos contribui para a fuga da lógica e, algumas vezes, desafia o leitor a tentar encontrar uma solução para sua união; o leitor desavisado terá dificuldade de perceber que “escutar a cor dos passarinhos” não está diretamente relacionado à audição ou à visão, ao mesmo tempo em que não se pode ignorar a existência de cada um dos sentidos isoladamente, mas o que se destaca é a aliança indissolúvel que passa a haver entre eles a partir do surgimento dessas construções.

A utilização das figuras de linguagem, especialmente da metáfora e da sinestesia, nas obras de Manoel de Barros contribui para a construção do sem-sentido no texto; através delas, o autor consegue uma maior liberdade para burlar as regras do sistema, para romper com a razão e com a tradição. Ele consegue dar primazia a sua imaginação e a sua criatividade, pois, esses tropos permitem que o irreal torne-se real dentro da poesia. Dessa forma,

A força determinante do artista – assim pode-se resumir as páginas de Proust – é o “sonho”, ou seja, a fantasia superior à realidade. Como a poesia por meio da metáfora, assim a pintura, por meio da “metamorfose”, realiza uma transposição daquilo que é objetivo em imagens que não existem no mundo real. (FRIEDRICH, 1978, p. 87)

Na escrita, o imaginado, o criado, ou seja, a fantasia tem primazia sobre a realidade, pois o mundo real, com todas as suas regras, conceitos, direcionamentos e imposições, é extremamente limitador, enquanto a arte literária se mostra como um campo aberto onde tudo é permitido. E a linguagem figurada contribui para essa maior liberdade poética, ela abre espaço para que tudo aquilo que é considerado improvável ou impossível venha à tona, ela tem o poder de libertar a imaginação dos grilhões da lógica e da objetividade da linguagem cotidiana e, assim, contribui para o efeito imagético dos textos. As imagens surgidas a partir da utilização de figuras de linguagem são aquelas que não possuem obrigação com a realidade que as cerca, são imagens que podem não possuir existência no mundo real, mas que dentro do texto literário têm condição de verdade.

4.6 Desafio imagético

A utilização das figuras de linguagem contribui, então, para a formação das imagens literárias de Manoel de Barros e acabam por facilitar, por assim dizer, a fuga, tão presente nas obras do poeta, da lógica costumeira. O sem-sentido que se instaura nos textos através da quebra da relação entre significante e significado, do privilégio sonoro dos vocábulos, da presença das metáforas, metonímias, antíteses, paradoxos etc., culmina no surgimento de imagens que fogem daquelas cotidianas, ou mesmo daquelas encontradas em grande parte das poesias – as imagens presentes na arte poética manoelina dilaceram o senso comum, não desejam a razão e têm uma pré-disposição para o que é considerado impossível ou improvável.

Para Gaston Bachelard, as imagens surgem em momentos de devaneio do escritor, mas esses devaneios não devem ser confundidos com meros sonhos, pois

[...]O devaneio é então um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia. Se a matéria onírica se condensa um pouco na alma do sonhador, o devaneio cai no sonho; os “acessos de devaneio”, observados pelos psiquiatras, asfixiam o psiquismo, o devaneio torna-se sonolência, o sonhador adormece. Uma espécie de destino de queda marca assim uma continuidade do devaneio ao sonho. Pobre devaneio, esse que se convida à sesta. Devemos até perguntar se nesse ‘adormecimento’ o próprio inconsciente não sofre um declínio de ser. [...]

[...]Em suma, é conveniente, para determinar a essência do devaneio, voltar ao próprio devaneio. E é precisamente pela fenomenologia que a distinção entre o sonho e o devaneio pode ser esclarecida, porque a intervenção possível da consciência no devaneio traz um sinal decisivo. (BACHELARD, 2006, p. 10 e 11)

Devanear não é, então, simplesmente sonhar, adormecer entregue a uma viagem sem guia; antes, o devaneio possui um vínculo com a razão, é o sonho que é tocado, conduzido pela mente do autor. E, por meio de seus devaneios, o escritor traz à tona imagens que não pertencem à realidade, mas que, ao mesmo tempo, não são exclusivamente oníricas, pois, como afirma Bachelard (2001, p. 257), “a *imagem literária* deve se enriquecer de um *onirismo novo*. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária”. E esse “sonhar diferente” refere-se ao devaneio, ao sonho que não é uma simples entrega ao adormecer noturno profundo, mas que possui um elo com a mente (a razão) do escritor. Assim, o autor, consciente em seu instante de devaneio, encontrará durante esse momento a criação imagética por ele almejada.

As imagens presentes nas obras barrensas parecem estar ligadas ao devaneio, pois mesclam o onírico e a vontade do autor (aquilo que povoa sua mente). Dessa forma, não

possuem obrigação com o real, sua única preocupação é com o chamado da própria poesia, e a realidade que a cerca passa por uma série de transmutações, recebe a magia da imaginação e da criatividade e passa a figurar um novo mundo onde todas as relações imagéticas são possíveis. Assim, podem ser encontrados, entre os poemas de Manoel de Barros, textos como o reproduzido abaixo:

O COPO

Estava o jacaré na beira do brejo
tomando um copo de sol.
Foi o menino
E tascou uma pedra
No olho do jacaré.
O bicho soltou três urros
E quebrou o silêncio do lugar.
Os cacos do silêncio ficaram espalhados
na praia.
O copo de sol não rachou nem. (PR, p. 67)

A utilização de expressões como “copo de sol” e “cacos do silêncio”, que fogem totalmente daquilo que é considerado como possível dentro do universo real, juntamente com o sem-sentido instaurado no texto através dessas e outras construções metafóricas acabam por contribuir para a formação de imagens que rompem com a realidade e desafiam o entendimento do leitor. A criação imagética é tão presente no poema acima que chega a se desenhar aquilo que antes era considerado apenas como uma peripécia da linguagem – a metáfora “quebrar o silêncio”, largamente utilizada, passa a corresponder também a uma quebra visível e, dessa forma, deixa seus cacos “espalhados na praia”.

Octavio Paz (2009, p. 49 e 50) afirma que

A censura que Chuang-Tsé faz à palavra não atinge a imagem, porque ela já não é, em sentido estrito, função verbal. Com efeito, a linguagem é sentido disto ou daquilo. O sentido é o nexa entre o nome e aquilo que nomeamos. Assim, implica distância entre um e outro. Ao enunciarmos certa classe de proposição (“o telefone é comer”. “Maria é um triângulo”, etc.) produz-se um sem-sentido porque a distância entre a palavra e a coisa, o signo e o objeto, torna-se insalvável: a ponte, o sentido, rompeu-se. O homem fica só, encerrado em sua linguagem. E na verdade fica também sem linguagem, pois as palavras que emite são puros sons que já não significam nada. Com a imagem sucede o contrário. Longe de aumentar, a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa. O sentido – na medida em que é nexa ou ponte – também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assinalar. Mas não se produz o sem-sentido ou o contra-senso e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo. Outra vez: o sentido da imagem é a própria imagem. A linguagem ultrapassa o círculo dos significados relativos, o isto e o aquilo, e diz o indizível: as pedras são plumas, isto é aquilo. A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade.

Assim, as imagens criadas por Manoel de Barros destroem o sentido, não apresentam aquela ponte entre o nome e a coisa, pois, nas imagens, o nome é a própria coisa

e, talvez por isso, haja a dificuldade de se atingir uma compreensão, aliás, não há que se pensar em compreensão, porque “o poema não explica nem representa: apresenta” e, por esse motivo, desafia o olhar do leitor acostumado com proposições que sempre levam a um caminho, que conduzem a um conceito lógico e fechado. A imagem barroense permanece em aberto, não se fecha em um significado ou em uma explicação razoável; ao contrário, o que ela exprime é “algo que é indizível e inexplicável” e que, antes de qualquer coisa, merece ser observado, apreciado como imagem poética que é, sem comparações com a realidade, sem a tentativa de se estabelecer um elo entre as imagens presentes no poema e o real que as cerca, pois a poesia somente tenta, a sua maneira, recriar o real, ela não o copia, não o representa; afinal, “a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade”, o que não quer dizer que ela seja a própria realidade e que tenha obrigação de retratá-la.

A escrita manoelina possui a característica de apresentar ao leitor cascatas de imagens e, muitas vezes, essas imagens surgem umas após as outras sem relação hierárquica ou sequencial. É uma verdadeira explosão imagética que ocorre nas obras de Manoel de Barros, e esse surgimento de imagens, que se alimenta do ilógico presente nos textos, também contribui para a fuga do olhar costumeiro, exigindo do leitor o desprendimento das regras e parâmetros usuais para que possa adentrar nesse universo imagético que se lhe apresenta.

4.6.1 O fotógrafo de movimentos

Os livros *Retrato do artista quando coisa* e *Ensaios fotográficos* já apresentam sua preferência ou mesmo referência às imagens no próprio título. O desafio de transpor para a escrita a arte da fotografia, da captação de momentos únicos através de uma lente chamada “objetiva”, parece atrair o escritor. A presença imagética é muito marcante em todas as obras de Manoel de Barros, mas esses dois livros merecem destaque especial exatamente porque se propõem uma aproximação entre a arte escrita – a literatura – e a arte visual – a fotografia.

A fotografia permite a captura de momentos únicos, ela os guarda para a posteridade, retém-nos durante o tempo em que o papel ou o suporte em que foi gravada (*CDs, DVDs, pen drivers* etc.) existir. Da mesma forma, a arte literária tem o poder de capturar momentos, de aprisionar em suas páginas personagens, cenários e ações que sobreviverão ao longo do tempo, que subsistirão enquanto a obra permanecer no mundo, por isso há a possibilidade de aproximar duas funções aparentemente tão distintas, visto que uma está relacionada ao verbal, enquanto a outra ao visual. A escrita manoelina irá exercer essa

aproximação de forma bastante peculiar, alcançando até mesmo aquilo que a lente objetiva jamais conseguiria capturar.

Manoel de Barros, por meio de suas palavras, fotografa o silêncio, a sinuosidade do vento, a fantasia, a imaginação, a criatividade metafórica; fotografa, até mesmo, movimentos sem ao menos torná-los estáticos, ele consegue, então, capturar o real e o irreal através de sua visão nada objetiva.

O FOTÓGRAFO

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

Nesse poema, percebe-se que o foco do autor não é a coisa em si, não é um objeto, mas aquilo que uma lente objetiva jamais poderia captar. Para alcançar essa proeza, Manoel de Barros lança mão das metonímias (o perfume de jasmim pela flor, o silêncio pelo vazio das ruas, a existência pelo próprio corpo da lesma, por sua carapaça, o perdão pelos olhos do mendigo etc.), mas essas relações metonímicas não apagam a tentativa, e consecução, do poeta de fotografar aquilo que não poderia ser capturado por uma câmera fotográfica. A escrita permite, assim, a apreensão não apenas do material (objetos, pessoas etc.) como também do abstrato (sentimentos, estados, preposições etc.).

Roland Barthes (1984, p. 133), em seu livro *A câmara clara*, estabelece a seguinte distinção entre as imagens fotográficas e as literárias:

Todos estão de acordo, diz Sartre, ao notarem a pobreza das imagens que acompanham a leitura de um romance: se fico preso por esse romance, não há imagem mental. Ao Pouco-de-Imagem da leitura, corresponde o Tudo-Imagem da Foto; não somente porque ela já é em si uma imagem, mas porque essa imagem muito especial se dá por completo – íntegra, diríamos, fazendo jogo com a palavra. A imagem fotográfica é plena, lotada: não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada.

Ora, ainda que se saiba que Sartre (1993, p. 13) estabelece uma cisão clara entre prosa (romance) e poesia, a afirmação “*Pouco-de-Imagem* da leitura”, feita por Barthes, parece abranger também a arte poética, já que o autor não faz ressalva alguma com relação à poesia. Porém, quando Barthes afirma que “a imagem fotográfica é plena” e que “a ela não se pode acrescentar nada”, ele parece fazer referência ao próprio momento da fotografia, ao passado que ela carrega. De fato, a foto fala “daquilo que foi” (Barthes, 1984, p. 127), ela nos apresenta algo que realmente aconteceu, por isso um fato retratado em determinada fotografia não pode ser negado, por outro lado, como afirma Barthes (1987, p. 128), “nenhum escrito pode me dar essa certeza. O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; [...]”. E “essa pobreza das imagens que acompanham a leitura” pode ser vista, na verdade, como sua riqueza, pois o texto literário, no momento em que não delinea todas as imagens que são passíveis de aparecer, ao deixar um espaço aberto para que o leitor faça surgir suas próprias imagens, ao retratar algo ficcional, algo que não possui uma relação obrigatória com o real, acaba por propiciar o movimento infinito das interpretações, aquele mesmo movimento que nos permite descobrir algo novo a cada nova leitura, algo que estava escondido por trás da força da escrita. Os textos de Manoel de Barros não carecem de imagens; ao contrário, quanto mais preso e atento o leitor ficar com relação ao texto, mais imagens mentais surgirão no momento de sua leitura, mas essas imagens não vêm prontas diretamente do autor, como algo já pré-definido; antes, elas se formam durante o contato com o texto.

Os poemas presentes em *Retrato do artista quando coisa* e em *Ensaios fotográficos* não apresentam uma imagem que “se dá por completo”; ao contrário, trazem uma série de imagens que não estão explícitas, porém estão sempre a surgir durante o contato do leitor com o texto. Essas imagens podem não ter saído de uma lente objetiva, visto que não estão plenas e não se apresentam íntegras exatamente por não possuírem obrigação com a realidade, mas se mostram como verdadeiras fotografias literárias.

Essas fotografias literárias desafiam o olhar e a lógica do leitor que ficará sempre a se questionar: “como é possível fotografar o silêncio?”. Esse é o diferencial entre a fotografia retirada por uma máquina fotográfica e uma surgida através das palavras: enquanto a primeira necessita de objetos, acontecimentos, pessoas, momentos reais e, por isso, retrata aquilo que realmente existe ou existiu, a segunda pode trilhar quaisquer caminhos, pode criar o que quiser, fotografar o que bem entender bastando, para isso, utilizar-se dos meios de que dispõe – as ferramentas da língua. Por esse motivo, a fotografia poética é ilimitada, ela captura tudo aquilo que a mente do escritor deseja retratar, como pode ser percebido no poema abaixo:

Retrato do artista quando coisa: borboletas
 Já trocam 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 o desfrute das aves.
 Dou meiguice aos urubus.
 Sapos desejam ser-me.
 Quero cristianizar as águas.
 Já enxergo o cheiro do sol. (RAQC, p. 11)

O retrato do artista não se constrói com características físicas, mas com os fatos que o caracterizam como poeta – sua pré-disposição para as coisas da natureza, seus silêncios, sua capacidade sinestésica. Essa fotografia se diferencia dos parâmetros costumeiros por não apresentar uma descrição tradicional na qual poderia ser vista a fisionomia do próprio artista, e as imagens nela presentes surgem sem a necessidade de um elo, apresentam-se sem linearidade, como uma sucessão de imagens que não possuem obrigatoriedade de se relacionar umas com as outras, ainda que todas estejam ligadas por se referirem ao mesmo ser – o artista. As construções imagéticas presentes no poema trazem para seu leitor o poeta que já é quase árvore, quase pedra, quase desfiguração de homem; apresentam o poeta em seu estado de coisa – a coisificação do artista.

É dessa forma que a fotografia aparece nos livros *Retrato do artista quando coisa* e *Ensaios fotográficos*, não de maneira estática, como as fotos tradicionais, e, além disso, sem a preocupação com fisionomias ou cenários, focalizando e apreendendo (sem paralisá-los) os movimentos das águas, das aves, dos ventos. Todas as coisas que cercam o poeta passam por sua lente “desobjetiva”, são tocadas pela criatividade, são transmudadas pelo olhar do autor e passam a habitar essas fotografias dinâmicas.

4.6.2 A imagem e a coisa

Cumprе salientar que as imagens que surgem na escrita de Manoel de Barros não são necessariamente as coisas que elas designam na linguagem cotidiana, e isso acontece justamente pela prioridade dada pelo poeta ao significante com relação ao significado. As imagens literárias acabam por apagar a utilidade das coisas às quais estariam relacionadas para que essas coisas possam, de fato, existir na poesia como objeto que são – sem que estejam ligadas a uma funcionalidade – pois, a partir do momento em que a coisa é despida de sua função, ela passa a ser observada por outro viés: não mais o “para que serve”, mas “o que é”. Dessa forma, as imagens poéticas conseguem trazer para o leitor esse universo novo que é a literatura – universo em que seus elementos não têm por objetivo agir no mundo e, por isso, tudo é passível de receber um olhar diferente do costumeiro, um olhar despido de funcionalidade, voltado para as “desutilidades poéticas”.

Sobre essa perda da funcionalidade dos objetos, Blanchot (1987, p. 264) afirma que

O objeto nunca anuncia o que é, mas para o que serve. Não aparece. Para que apareça, e isso tem sido dito com não menor frequência, é necessário que uma ruptura no circuito do uso, uma brecha, uma anomalia, o faça sair do mundo, saltar de seus gonzos, e parece então que, não sendo mais, torna-se sua aparência, sua imagem, que era antes de ser coisa útil ou valor significativo. Daí converter-se também, para Jean-Paul Richter e para André Breton, numa verdadeira obra de arte.

Essa transformação do objeto comum em obra de arte pode ser observada na escrita de Manoel de Barros: ele reivindica objetos cotidianos, mas os despe de suas funções e assim os caracteriza como objetos literários. O objeto, no momento em que é descaracterizado de seu uso, de seu objetivo, torna-se passível de habitar o universo artístico, isso porque, enquanto permanece no uso corrente (e isso também se aplica às palavras), só se consegue observá-lo através daquilo que por ele é produzido ou daquilo que ele possibilita fazer; mas, a partir do momento em que está descaracterizado de sua função, passa a ser percebido somente como o objeto que ele é, a coisa em si, sem mais necessitar de ser relacionado a outra coisa, a um fim.

Em outra “fotografia” de Manoel de Barros pode-se perceber a formação de imagens literárias a partir de objetos cotidianos:

O PUNHAL

Eu vi uma cigarra atravessada pelo sol – como se
um punhal atravessasse o corpo.
Um menino foi, chegou perto da cigarra, e disse que

ela nem gemia.
 Verifiquei com os meus olhos que o punhal estava
 atolado no corpo da cigarra
 E que ela nem gemia!
 Fotografei essa metáfora.
 Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa. (EF, p. 37)

A metáfora do raio solar que toma forma de punhal auxilia na construção da imagem, o leitor consegue perceber a capacidade penetrante da luz do sol e, assim, entra no jogo literário. Mas, como não há limites para a palavra poética, aquilo que era fluídico e suave como o calor do sol passa a se apresentar como algo mais denso, penetrante, a ponto de ficar “atolado no corpo da cigarra” e, logo em seguida, aparecer ao fundo da foto esse mesmo punhal que, agora, materializado, está em brasa. Esse jogo de transformações dificilmente seria conseguido através da lente de uma câmera fotográfica comum, mas se mostra como algo possível graças ao poder das palavras.

Blanchot (2001, p. 67) diz que “A palavra é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo limite e, até, o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta.” As imagens literárias, por não possuírem os limites impostos pela realidade e por não trazerem os objetos tais como eles são na realidade, apresentam-nos de uma forma diversa daquela como eles se apresentariam se estivessem em uma fotografia tirada através de uma lente objetiva (visto que essa traz para seu resultado final a captura de um pequeno instante do real). A palavra pode trazer à vista do leitor, em um mesmo texto, as coisas por diversos ângulos, em seus mais diversos aspectos, mesmo aqueles que seriam impensados dentro daquilo que se considera como realidade, pois a escrita possibilita uma visão libertadora e multifacetada daquilo que ela se propõe a observar (ou retratar) e o que ela traz para seu bojo não é, necessariamente, uma cópia, uma apreensão do real, mas uma transformação desse. É exatamente isso que Manoel de Barros faz em “O punhal”, assim como em todas as suas obras, e, por esse motivo, as coisas presentes em sua escrita desafiam a visão do leitor, porque aquilo que ali está aparentemente retratado foge à visão costumeira, àquilo com o que nossos olhos estão habituados.

5 E A POESIA O QUE É?

Independentemente da temática central de determinada obra, um assunto parece rondar a escrita barrensense e surgir em todos os seus livros – a poesia. Reflexões sobre o ato de escrever, sobre o poeta, sobre aquilo que pode ou não ser matéria de sua escrita e sobre a poesia em si constantemente aparecem nos livros do autor. Seja através de um poema, de uma epígrafe ou mesmo de um simples verso, a preocupação com a criação, com a arte poética, é uma característica que pode ser sempre observada nos textos manoelinos.

Ao longo de suas obras, Manoel de Barros irá se utilizar das figuras das crianças, dos bêbados, dos loucos e dos bocós quase sempre os relacionando ao poeta, terá preferência pelos ilogismos, pelas construções vocabulares que se afastem dos modelos tradicionais, relacionando-os à tentativa da poesia de chegar ao ineditismo, ao caráter de primeiridade das coisas, construirá imagens através das palavras, o que acaba por demonstrar que a poesia também nos permite ver, mas não com os olhos, com o sentido da visão; antes, através da “transvisão” poética [“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê” (LSN, p. 75)]. E tudo isso parece corroborar para uma visão, uma opinião do autor sobre aquilo que é a poesia, mas essa espécie de conceito não usual de poesia não deve ser percebido como um conceito fechado, concluído, claro, pois, aparentemente, ele está sempre em discussão, em constante reformulação, tal como uma ideia que precisa ser amadurecida, repensada, recolocada e que, na verdade, nunca chega a uma posição final ou conclusiva.

Os textos de Manoel de Barros conduzem o leitor a navegar por um mar de considerações acerca da arte poética, considerações que se afastam do olhar tradicional e que parecem sempre merecer uma nova visão, porque ser poeta é ser artista e a arte não segue formas ou conceitos, ao contrário, afasta-se deles:

As lições de R.Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):
 A expressão reta não sonha.
 Não use traço acostumado.
 A força de um artista vem das suas derrotas.
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
 formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades;
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
comigo. (LSN, p. 75)

O eu poético, através das lições aprendidas com Rômulo Quiroga (que, segundo Maria Adélia Menegazzo², é uma criação poética de Manoel de Barros, apesar de efetivamente existir um homem de mesmo nome que trabalhou para a família do poeta durante anos como pintor “de paredes”) percebe que fazer arte é desformar aquilo que o cerca, é retirar o mundo de sua posição cômoda e linear, transformando-o em curvas e desvios, pois “linha reta não sonha” e escrever é sonhar, é “transver” o mundo pelos olhos da imaginação e da criatividade. Ao retirar a forma costumeira das coisas, o poeta consegue desestabilizar o que, até então, permanecera imóvel, intocado e, assim, acaba por trazer o inaugural e o inusitado para sua escrita. O olhar do artista precisa também ser desforme, para que possa transformar a realidade, recriá-la e, dessa forma, ele consegue afastar aquilo que há de mais peculiar na realidade, de mais intrínseco e comum nas coisas que o cercam (“Tirar da natureza as naturalidades”), transformando-as em algo único – em uma obra de arte.

Desse poema, já se podem extrair algumas colocações de Manoel de Barros a respeito do processo de criação artística e, conseqüentemente, literária: a arte segue por desvios e caminhos curvilíneos, não por linhas retas; ela não aceita regras, limitações, imposições; necessita de inovação (“Não use traço acostumado”) e o artista deve enxergar o mundo além daquilo que o olhar comum vê. A “transvisão” literária é um dos pontos-chave para que o poeta inicie sua tarefa de escrever. Mas isso, é claro, não é uma definição conclusiva e incontestável de poesia, nem uma receita de como fazê-la, tão pouco uma norma ou regra para o bem escrever poético; antes, se aproxima mais de uma reflexão, de um conjunto de pensamentos e anotações sobre o fazer artístico. E é dessa maneira que as reflexões sobre o que é poesia aparecem nos textos barrenses: não como um manual ditador de normas, mas como divagações de alguém que parece procurar respostas para suas infundáveis perguntas.

5.1 Quem é o poeta?

Poetas e tontos se compõem com palavras.
(Manoel de Barros)

² Artigo apresentado no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada e disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/A%20POETICA%20VISUAL%20DE%20MANOEL%20DE%20BARROS.pdf>>. Acesso em 10 de janeiro de 2010.

E Manoel de Barros segue em sua tentativa de compreender o processo literário, talvez essa busca não seja efetivamente pela compreensão, do modo como a vemos, mas uma procura em perscrutar os questionamentos, as dúvidas que cercam esse assunto – o nascimento de uma obra literária. Por isso, o poeta não poderia deixar de trazer para sua produção poética essas indagações infinitas, Manoel procura questionar quem é o poeta, o que ele faz, como se comporta diante do mundo a sua volta, o que o impulsiona a escrever etc. Mas esses questionamentos, muitas vezes, não possuem por finalidade uma resposta objetiva e, outras vezes, eles são a própria resposta a essas indagações, como se pode observar no poema abaixo:

VIII.

– O que é o que é?
(como nas adivinhas populares)

Escorre na pedra amareluz.
Faz parte de árvore. É acostumado
com uma parede na cara.
Escuta fazerem a lama como um canto.

Bicho-do-mato que sói de anjo
refulge de noite no próprio esgoto.
Camaleão finge que é ele.
Rio de versos turvos.

É lido em borboletas como o sol.
Se obtém para o vôo nos detritos.
Cobre vasta extensão de si mesmo com nada.
Minhocal de pessoas, deserto de muitos eus. (APA, p. 23)

No ritmo das adivinhas populares, propondo a seus leitores um jogo de esconde-esconde em que o leitor procura o sentido e o autor parece escondê-lo, como é bem característico em sua escrita, Barros não deixa tão evidente a figura que retrata nesse poema e permite que o leitor exercite a imaginação na tentativa de compreender sobre o que se fala no texto. Pode-se inferir de que se trata de um bicho, uma lagarta que se escora nas paredes, árvores e pedras e que depois se metamorfoseia em borboleta, pode-se perceber uma referência à própria poesia, ou ainda pode-se nada inferir, acreditando-se se tratar de mais um poema que procura controverter a lógica. Porém há também diversas dicas, pistas, que podem levar à indicação de que o que se retrata no texto é a figura do poeta.

O poeta “Faz parte de árvore”, pois deve estar em comunhão com a natureza, possui o olhar voltado para as coisas consideradas, de um modo geral, como sem importância e transmite a elas beleza (“Escuta fazerem a lama como um canto”), o poeta se adapta e tem o dom de se camuflar por trás de suas palavras, é um ser que está em constante transformação

ainda que permaneça sempre o mesmo e, por isso, “Camaleão finge que é ele”; sua fala (sua escrita) não é clara ou translúcida, deixa sempre margem para indagações, questionamentos, é propícia à imaginação (“Rio de versos turvos”). O poeta consegue ser, ao mesmo tempo, um “minhocal de pessoas” e um “deserto de muitos eus”, pois, no momento em que escreve, ele se torna outra pessoa, não é simplesmente o Manoel que se manifesta em determinado poema, mas um outro “eu” que ganha voz e, a cada nova escrita, um novo “eu” nasce, assim como o próprio “eu” do poeta – sua personalidade – morre.

Roland Barthes (2004, p. 57 e 58) afirma que

[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente no real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa.

A obra é a morte, é o aniquilamento da personalidade do autor, o próprio Manoel de Barros afirma que “Ninguém é pai de um poema sem morrer.” (APA, p. 25), e essa morte ocorre porque o momento da escrita é também o momento em que o autor se despe de tudo aquilo que está ligado a sua personalidade em nome do nascimento da obra literária, além disso, o texto literário é também o lugar onde surge e finda o “eu” que se manifesta na escrita. A obra possui, então, o poder supremo assim como a morte, visto que nela surgem e dissipam-se diversos “eus”, ainda que a ela própria não seja dado o direito de morrer, mas a obrigatoriedade de permanecer no mundo. Mesmo após o falecimento daquele que a escreveu, mesmo após o óbito daqueles que a leram, a obra literária continuará existindo e assim permanecerá enquanto houver pelo menos um de seus exemplares em alguma estante do mundo. Mas a obra sempre carregará esse suicídio cometido por aquele que a escreveu, aquele que abriu mão de seu “eu” para dar vida a um outro, a um “eu” literário. Blanchot (1987, p. 103) explica essa relação entre o artista e o suicida estabelecendo uma comparação entre eles:

[...] todas essas características têm o impressionante fato de que se aplicam também a uma outra experiência aparentemente menos perigosa, mas talvez não menos louca, a do artista. Não que este faça obra de morte, mas pode-se dizer que está ligado à obra da mesma e estranha maneira que está à morte o homem que a aceita.

Da mesma forma que o suicida não consegue se desviar do chamado da morte, o artista não consegue fugir do chamado irresistível da obra de arte, é como deitar-se sobre o

colo de Nikita³ (BLANCHOT, 1987, p. 166) – um movimento inevitável, incompreensível e que torna o homem livre do ser, visto que essa entrega à evocação (da morte ou da obra) é também sua perda, é a morte do ego, mas não é simplesmente uma finalização – é o nascimento da própria obra de arte, do “eu” que nela se manifesta e que com ela, e somente nela, passa a existir.

No poema abaixo, Manoel de Barros traz novamente essa discussão em torno da morte do autor:

AUTO-RETRATO

Ao nascer eu não estava acordado, de forma que
 não vi a hora.
 Isso faz tempo.
 Foi na beira de um rio.
 Depois eu já morri 14 vezes.
 Só falta a última.
 Escrevi 14 livros
 E deles estou livrado.
 São todos repetições do primeiro.
 (Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim). [...] (EF, p. 45)

A cada livro lançado, uma morte, um suicídio da personalidade que dá lugar à grandiosidade da obra. Mas ao mesmo tempo em que há a morte desse autor no momento do surgimento de um livro, permanece neste algum traço daquele, provavelmente aquilo que nos faz identificar, sem a necessidade de apresentação da autoria, que tal obra pertence a fulano e não a sicrano. Afinal, o poeta pode “fingir de outros”, mas não pode fugir de si próprio, da mão que carrega a pena. Assim, os livros acabam por ser repetições do primeiro, seguem a velha “fórmula” de Manoel: “Repetir repetir – até ficar diferente. / Repetir é um dom do estilo.” (LI, p. 11). Mas essas recorrências não aparecem como meras reproduções ou fotocópias; antes, têm por objetivo tornar-se diferentes da obra anterior, explorar um mesmo objeto por seus mais diversos ângulos, talvez na tentativa de perceber todas as suas possibilidades, de tomá-lo por completo. Esse redizer é visto por Blanchot (1987, p. 14 e 15) como uma obsessão, uma necessidade do poeta:

[...] A solidão do escritor, essa condição que é o seu risco, proviria então do que pertence, na obra, ao que está sempre antes da obra. Por ele, a obra chega, é a firmeza do começo, mas ele próprio pertence a um tempo em que reina a indecisão do recomeço. A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse, por vezes com o poder de um talento enriquecido, mas outras

³ Nessa passagem, Blanchot faz referência ao conto *Senhores e servos*, de Leon Tolstói (1998), em que Nikita é servo de Brekhunov, um bem sucedido e rico comerciante, que, vendo-se perdido em meio à neve russa e após tentar escapar da morte abandonando seu servo e seu trenó, acaba, por acaso, retornando até esse trenó e vendo Nikita quase congelado. Brekhunov tenta aquecer seu servo para salvá-lo da morte até que percebe sua própria debilidade, mas uma debilidade que o alegra e que o leva, num movimento incompreensível e ilimitado, a se lançar ao corpo de Nikita e a morrer para que seu servo sobreviva.

vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecedor, sempre com menos força, sempre com mais monotonia, ilustra essa necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar no recomeço do que para ele jamais começa, de pertencer à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, à imagem, não ao objeto, ao que faz com que as próprias palavras possam tornar-se imagens, aparências – e não signos, valores, poder de verdade.

A repetição de Barros não é empobrecedora; ao contrário, traz ao leitor, a cada novo olhar sobre um mesmo fato ou objeto, uma nova possibilidade, uma nova perspectiva de observação, é como se, a cada livro publicado, o leitor pudesse juntar as peças de um quebra-cabeça, mas que, no momento em que tentasse montá-lo, perceberia que não há uma solução final, uma figura completa que a ele se revela; antes, o que aparece é a incompletude do poeta, a lacuna da escrita, a obra (no sentido de fechamento de um ciclo) que nunca se realiza em sua totalidade e que, por isso, está sempre por vir.

Poeta, s.m e f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole o céu
Espécie de um vazadouro para contradições
Sabiá com trevas
Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como
um rosto. (APA, p. 45)

O poeta é, então, esse ser que permanece incompleto, deserto, ainda que dê vida a muitos “eus”; é aquele que se permite uma comunhão com a natureza e, assim, está aberto a ser árvore, pedra, sapo; é a pessoa que consegue enxergar as coisas além daquilo que o olhar comum pode ver; é aquele que deixa aflorar a criança, o bêbado e o louco que carrega em seu interior; é um “Sabiá com trevas”, repleto de contradições, de antagonismos; é aquele que consegue ver a possibilidade de existência daquilo que todos acreditam ser impossível; é a pessoa que carrega água na peneira (ESC, s.p.); mas, no final das contas, o poeta continua a ser um ser “desimportante” que só está ali para que a poesia possa vir a habitar naquilo que se denomina “mundo real” e, por isso, cede seu lugar para dar vida aos mais diversos “eus” que ganham voz na arte poética.

5.2 Quem habita a poesia?

Manoel de Barros lança seu olhar à simplicidade, ao cotidiano, às coisas consideradas sem importância para colher o material que será alvo de sua apreciação poética. Não mais a beleza comum, não mais o amor, não mais a natureza utópica, mas a natureza observada com todos os seus detalhes, com suas lesmas, lamas, gosmas, sapos etc., a beleza

do lixo, a importância do aparentemente desprezível, a riqueza escondida por trás da simplicidade, é o corriqueiro que será exaltado na escrita barrense.

A importância dada pelo autor à escolha daquilo que pode ou não ser apreciado em sua escrita é tão grande que, em 1970, ele lançou um livro denominado *Matéria de poesia*, em que aborda diversos aspectos relacionados a essa temática, mas essa abordagem acontece sempre através de um olhar peculiar, afastado do lugar-comum, da visão tradicional que se tem dos elementos passíveis de se tornarem objeto da arte poética. Barros traz à tona, nessa obra, os seres que podem habitar a poesia, as coisas que são dignas de serem retratadas em um poema, aquilo que merece, ao menos, um olhar poético.

1.

Todas as coisas cujos valores podem ser
disputados no cuspe à distância
servem para poesia
[...]
As coisas que não levam a nada
têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima
[...]
As coisas que não pretendem, como
por exemplo: pedras que cheiram
água, homens
que atravessam períodos de árvore,
se prestam para poesia

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia
[...]
Tudo aquilo que a nossa
civilização rejeita, pisa e mija em cima,
serve para poesia

Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre-diabo é colosso
[...]
Pessoas desimportantes
dão para poesia
qualquer pessoa ou escada
[...]
As coisas sem importância são bens de poesia

Pois é assim que um chevrolé gosmento chega
ao poema, e as andorinhas de junho. (MP, p. 11 a 15)

As coisas que merecem ser apreciadas pela arte poética não possuem um caráter mercadológico, não é algo que possa ser negociado em lojas, ou mesmo ser sonho de

consumo de determinada pessoa e, por isso, podem, inclusive, ter seus valores “disputados no cuspe à distância”. Ora, um valor que se disputa no “cuspe à distância” é algo ínfimo, que foge a todos os padrões de nossa sociedade imediatista, materialista e consumista; essa valoração diferenciada, rebelde, que se distancia de todos os arquétipos que nos são impostos (ou ensinados) desde a infância, já começa a sinalizar que o material que serve como base para o fazer poético não pode ser medido por meio de uma balança, de uma calculadora ou de uma máquina registradora; antes, está relacionado à simplicidade, àquilo que não se pode mensurar através do valor comum. Maurice Balloch (1987, p. 151), ao comentar um texto em que, segundo ele, Rilke revela não somente suas preferências como também a “profunda ambigüidade de sua experiência”, faz as seguintes observações sobre as afirmações rilkeanas:

[...] Diz ele: a arte tem seu ponto de partida nas coisas, mas que coisas? As coisas inatas – unverbraucht – quando não são entregues ao uso, à usura de seu emprego no mundo. Portanto, a arte não deve partir das coisas hierarquizadas e “ordenadas” que a nossa vida “ordinária” nos propõe: na ordem do mundo, elas são segundo o seu valor, elas valem, e umas valem mais do que outras. A arte ignora essa ordem, interessa-se pelas realidades segundo o desinteresse absoluto, essa distância infinita que é a morte. Por conseguinte, se parte das coisas, é de todas as coisas sem distinção: não escolhe, tem seu ponto de partida na própria recusa de escolher.

A arte não deve, portanto, se ater à hierarquia das coisas estabelecidas pela vida cotidiana e, por isso, não deve escolher entre esse ou aquele objeto devido ao seu valor perante o mundo; ao contrário, a arte irá recusar-se a escolher e, assim, conseguirá ter todas as coisas a sua disposição e poderá utilizar-se de tudo aquilo quanto for necessário para que alcance, ou pelo menos tente alcançar, seu poder máximo de expressão. Todas as coisas, todos os seres, todas as palavras estão disponíveis para arte e podem ser por ela requisitados, pois a classificação que lhes é imposta na realidade fica revogada no universo artístico.

Essa classificação tradicional das coisas passa, então, a ser questionada pelo autor e, na medida em que o estimado pela sociedade, aquilo que pode ser negociado no dia-a-dia, ou que possui demasiada importância ante a vida prática, perde espaço na apreciação do autor, o imprestável, o já mercadologicamente inservível, o traste, o lixo passam a merecer sua atenção e, assim, assumem a função de elementos poéticos, de materiais que devem fazer parte do processo de criação literária, pois “As coisas sem importância são bens de poesia” (MP, p. 15). Os critérios de classificação das coisas passam a ser moveáveis, flexíveis, não estão bem delineados e, dessa maneira, permitem uma maior liberdade ao poeta para que utilize, em sua escrita, tudo aquilo que desejar, sem limitar suas possibilidades, dessa forma, ele pode libertar sua imaginação dos grilhões impostos pela sociedade e obedecer tão somente aos anseios da própria poesia, utilizando tudo aquilo quanto ela reclama sem distinção de aparente beleza ou valoração.

Outra coisa que deve ser reclamada pela arte poética são as “coisas que não pretendem” (MP, p. 12), aquilo que não está preocupado em obedecer aos costumes e à lógica habitual. Todas as coisas são passíveis de fazer parte da escrita literária, sem distinção de cor, beleza, valor, préstimo, razão ou colocação no mundo; tudo aquilo que, na vida real, pode ser considerado como inútil ou mesmo impossível pode tornar-se objeto de apreciação da poesia. O ilógico, o sem-sentido, contribui para a formação desse novo universo que surge a partir do texto poético – para o nascimento do contramundo literário. E esse contramundo não se prende a padrões, não se importa com limites; aliás, seu objetivo é ultrapassar todas as limitações, romper com todos os padrões, trazendo, assim, o novo, o inusitado, a beleza latente onde ninguém normalmente a vê. Não é o reino da lógica que é evocado pela poesia, mas o ilimitado reino da desrazão, onde a única fronteira é a própria imaginação.

E quem melhor para evocar esse universo da desrazão do que os loucos, não os de pedra, mas os “de água e estandarte” (MP, p. 13)? Enquanto a pedra é rígida, sóbria e inerte, as águas se movimentam, contornam os obstáculos e exalam liberdade como os rios e oceanos; esses loucos de água, então, se deixam fluir como as correntezas, não são lineares, mas curvilíneos, apresentam sinuosidades como um rio e não são estáticos como uma pedra. Além disso, esses loucos requisitados pela poesia são aqueles que não escondem seus pensamentos, sentimentos e sua visão torta das coisas que estão a sua volta, ao contrário, carregam-nos em um estandarte e mostram a todos seus pensamentos e ações que vão de encontro ao comportamento retilíneo e preferencialmente uniforme que a sociedade em geral procura seguir. Os loucos que habitam a poesia devem ter certo gosto por caminhar por desvios e ter preferência por aquilo que foge à lógica usual do mundo.

Também o traste, o pobre-diabo ou quaisquer pessoas sem importância podem, e devem, povoar a poesia; aliás, “qualquer pessoa ou escada” (MP, p. 13) podem ser requisitados pelo poeta no momento de sua criação poética. Não há preferência por nobres, amadas ou pessoas que carreguem qualquer tipo de ideal de beleza física; ao contrário, é o homem comum, aquele com falhas, defeitos físicos ou mesmo morais que o autor procura. Ao retratar ou dar voz na poesia a pessoas que carreguem qualquer mácula perante a sociedade, que contrariem os padrões por ela impostos, que possuam o pensamento desvirtuado daquilo que é considerado como certo ou errado, o poeta consegue imprimir mais liberdade a sua escrita, pois passa a não mais obedecer aos limites do pensamento padronizado, passa a não seguir os caminhos retos, começa a não acreditar somente no que é visto como correto e possível e, assim, consegue crer que pode fazer o impossível acontecer, o imaginário ganhar vida, percebe que o fantasioso pode, dessa forma, vir à tona e convidar o leitor a se entregar a

um mundo onde tudo é inventado, tudo é criação, mas que, ainda que tudo o que ele lê não exista na realidade, todas essas coisas ali escritas jamais deixarão de existir na magia do universo literário.

E é assim, utilizando-se de materiais nada convencionais, aproximando-se do chão, do lixo, do corrompido, da natureza nua e crua, sem embelezamentos superficiais, dando voz aos esquecidos, aos que andam à margem da sociedade, que Manoel de Barros consegue trazer para a poesia o novo, o inesperado. O trabalho do autor com elementos tão rudimentares, que já não possuem importância, que, muitas vezes, sequer são notados pelo homem, acaba por surpreender o leitor, que precisa acostumar seu olhar para perceber a poeticidade conferida a objetos, seres e fatos tão cotidianos, tão ínfimos e tão comumente desvalorizados no mundo real. E é justamente no momento em que volta seu olhar para as coisas e os seres “desimportantes”, em que deixa livre o caminho para que o ilógico penetre na obra, que Barros abre espaço para que “um chevrolé gosmento” chegue ao poema, assim como as “andorinhas de junho”, que não mais anunciam a chegada do verão, mas a abertura do inverno, e, ainda assim, continuam a merecer um lugar na poesia, talvez justamente por se afastarem do senso-comum, daquilo que é por todos sabido e esperado. A matéria de poesia deve, então, retirar o leitor de um papel de mero espectador, deve mexer com suas estruturas, precisa pôr em xeque seu conceito de elementos poéticos e, dessa forma, provocar impacto ao lançar mão do ínfimo, do aparentemente desprezível, do incomum, do criativo, do inusitado.

5.3 Quem é o leitor?

O leitor de Manoel de Barros é, antes de tudo, um leitor inquieto e isso se deve, primeiramente, ao fato de a própria poesia barrensense provocar essa inquietação ao sair do campo estável das significações e elementos poéticos costumeiros e instituir um universo onde tudo é movediço, onde tudo parece querer fugir do senso comum e da lógica habitual. Por isso, há a necessidade de se abandonar todas as ideias pré-concebidas sobre o que pode ser material poético para que se possa entrar em contato com a poesia barrensense e, assim, se permitir explorar esse mundo novo que ali se apresenta.

Em entrevista concedida a José Castello⁴, Barros foi questionado sobre sua não aprovação da adoção de seus escritos em provas de vestibular, ao que deu a seguinte resposta: “Faço uma poesia difícil. Depois, cair no mundo das imagens não é para qualquer um. Ainda

⁴ BARROS apud CASTELLO, José. **Manoel de Barros faz do absurdo sensatez**. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/castel11.html>>. Acesso em: 4 fev. 2010

mais para adolescentes. Adolescentes querem as coisas retas, senão não aceitam. E minha poesia é torta.”

A dificuldade da leitura da poesia de Barros se situa exatamente nesse ponto: o leitor acostumado e desejoso de uma escrita reta, com ligações bem estabelecidas, com rigor estrutural, não é receptivo a uma escrita que segue por desvios, que foge às regras da razão e, muitas vezes, da própria escrita (sintaxe, morfologia etc.). Aqueles que, assim como adolescentes, desejam a coisa pronta para ser deglutida, já formada, acabada, fechada e uniforme, não conseguem perceber a essência poética presente na obra barrensense, o que exige entrega e, principalmente, um embate com o texto, uma postura de perscrutar cada palavra, cada verso, ainda que se saiba que qualquer conclusão a que se chegar não passará de “pseudoconclusão” e que diversos outros olhares poderão ainda ser lançados sobre o mesmo poema.

O próprio autor reconhece esses obstáculos impostos à compreensão por sua escrita e acaba por sugerir o que é necessário para que se entre em contato com seus textos:

[...]
 — Difícil de entender, me dizem, é sua poesia, o senhor concorda?
 — Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
 Eu escrevo com o corpo
 Poesia não é para compreender mas para incorporar
 Entender é parede: procure ser uma árvore.
 [...] (APA, p. 37)

A poesia de Barros não segue o caminho da inteligência; antes, o que ela solicita é a sensibilidade, a entrega. A preocupação do leitor não deve ser a compreensão, o entendimento, mas o sentir, o interpretar, o adentrar no universo da escrita liberto de tal forma de seus pressupostos que chegue a incorporá-la. Entender é, então, parede, duro, rígido, imóvel, destinado ao lixo como tudo aquilo que é construído pelo homem; entregar-se à poesia é ser árvore, é estar em comunhão com a terra, com o ínfimo, com a simplicidade, é estar livre e sentir-se como um ser vivo.

O legente preocupado em alcançar uma compreensão, um entendimento sobre o texto, muitas vezes, não aceita a poesia barrensense, pois essa não comporta explicações lógicas, mas solicita o sentir, o perceber, o deixar-se aberto para que o poema penetre e passe livremente pelo pensamento, liberto de preconceitos e indagações. A leitura deve estar aberta a todas as possibilidades do poema e, por isso, os olhos que a acompanham devem permitir-se uma entrega total às aventuras e ao novo mundo instaurado pela poesia.

O leitor que Manoel de Barros parece desejar que entre em contato com seus textos deve aproximar-se de certa “menina avoadada” (ESC, s.p.) que, ainda que não tivesse perdido a consciência de que todo o discurso de seu irmão não passava de uma fala ficcional, se entregava a ela e se permitia viver todas aquelas aventuras, embarcando na história sem exigir a veracidade ou mesmo a verossimilhança dos fatos. Tudo o que essa menina-ouvinte fazia era deixar-se aberta para vivenciar, mesmo que sem sair de seu quintal, sem indagações de possibilidade ou impossibilidade daquilo que estava a escutar, sem comparações com a realidade, tudo aquilo que seu irmão imaginava e a presenteava através de seu discurso.

Mas essa ausência de questionamentos não quer dizer que Barros deseje um leitor passivo, que permanece estático diante do poema; antes, ele quer que seu leitor embarque nesse novo universo que se lhe apresenta, que vivencia a poesia, que a sinta, talvez por isso traga uma escrita tão carregada de sinestesia que, em alguns momentos, chega a dar-nos a impressão de sentirmos o cheiro, o gosto, o toque daquilo que ali está descrito.

Como afirma Blanchot (2005, p. 129):

Mas, talvez seja preciso lembrar: a leitura é uma felicidade que exige mais inocência e liberdade do que consideração. Uma leitura atormentada, escrupulosa, uma leitura que se celebra como os ritos de uma cerimônia sagrada, coloca de antemão sobre o livro os selos do respeito que o fecham pesadamente. O livro não é feito para ser respeitado, e “a mais sublime das obras-primas” encontra sempre, no leitor mais humilde, a medida justa que a torna igual a si mesma.

A leitura não deve, então, respeitar o texto, no sentido de aceitar aquilo que se lhe apresenta à primeira vista, deve haver um embate entre o leitor e a obra, uma busca sem fim pelas significações mais recônditas, pelas infinitas possibilidades do texto. É por esse motivo que o leitor, incansável em sua tentativa de alcançar a totalidade da obra (o que, por sua vez, é inalcançável), está sempre a reler o mesmo livro e, assim, percebe que, a cada leitura, ele lhe traz novas possibilidades, novos olhares sobre os mesmos elementos. Mas cumpre ressaltar que esse olhar do leitor não deve se sobrepor à voz da própria obra, impondo-lhe significados e simbologias segundo sua própria perspectiva e não segundo os anseios da obra. Pois, como afirma Blanchot (2005, p. 130):

E, por fim, o resultado disso é a destruição da obra, como se ela se tornasse uma espécie de peneira, perfurada incansavelmente pelos insetos do comentário, com o objetivo de facilitar a visão desse país interior, sempre mal percebido, e que desejamos aproximar de nós, não pela adaptação de nossa vista, mas transformando-o conforme nosso olhar e nosso conhecimento.

O leitor que a obra de Manoel de Barros reclama não é aquele que se mantém passivo diante do livro, que aceita tudo o que a primeira leitura lhe traz sem questionamentos, mas também não é aquele que tenta impor sua visão ao texto, que tenta modificá-lo a seu

critério, que procura moldá-lo a seus pontos de vista de forma que tudo aquilo quanto não lhe seja compreensível possa ser visto como um elemento simbólico que, no fim, simplesmente camufla a vontade do próprio leitor e não do texto em si. Antes, o leitor das obras barrenses deve procurar adequar suas vistas àquilo se lhe apresenta, deve adentrar no contramundo literário construído pela poesia barrense que o convida a se despir de todos os grilhões da forma, do método, do conteúdo tradicionais e se entregar de alma e peito abertos ao libertador reino da fantasia.

5.4 O que é a poesia?

Poesia é voar fora da asa.
(Manoel de Barros)

A poesia não possui limitações, todas as coisas consideradas como impossíveis, ilógicas, ou como fora da realidade possuem espaço dentro da arte poética. O poema é o campo dos “deslimites”, é o lugar onde o poeta poderá exercer a liberdade em todo seu esplendor, é o lugar em que se permite “voar fora da asa”. Esse voo só se torna possível graças à criatividade e à imaginação que são pressupostos da arte poética. A liberdade criativa e imaginativa do poeta permiti-lo-á adentrar no campo das possibilidades infinitas que é o universo literário.

E essa arte sem limites, possibilitadora, rica, que tenta se libertar de conceitos e regras, também se afasta de um caráter utilitário. Não há, no mundo real, uma função a ser exercida pela poesia barrense, um caráter prático, um objetivo a ser alcançado com vista a promover alguma modificação na vida ou na mente do leitor. O poema é, então, encarado como uma obra de arte, como um objeto da escrita, como algo que deve ser visto e apreciado tal como ele é e não com o propósito de relacioná-lo a alguma coisa que seja exterior a ele. O poema é algo sem serventia (no sentido de utilização na vida prática), é um nada que, ao mesmo tempo, carrega tudo, pois é passível de assumir para si todas as coisas que estão a seu redor. Essa espécie de inutilidade poética pode ser observada no seguinte poema:

IX.

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
enquanto vida houver.

Ninguém é pai de um poema sem morrer. (APA, p. 25)

Desde já, fica claro que, para Manoel de Barros, a poesia não possui a função de comunicar, de passar determinada mensagem, ela não tem o papel de modificadora da realidade, não é engajada, não nasce com função de agir no mundo, afinal, ela é “antes de tudo um inutensílio” (APA, p. 25); ao contrário, sua única obrigação é consigo mesma, seu único objetivo é atender a seus próprios anseios, suprir suas próprias necessidades. A poesia volta-se para seu interior, fecha-se em sua concha, não no sentido de não dar importância ou não ter atenção ao mundo a sua volta, mas no de não ter por finalidade agir sobre ele.

Blanchot (1987, p. 215 a 217) diz que

[...] A arte, inútil para o mundo, para o qual apenas conta o que é eficaz, é inútil ainda para si mesma. Se se realiza, é fora das obras medidas e das tarefas limitadas, no movimento sem medida da vida, ou então retira-se para o mais invisível e o mais interior, para o ponto vazio da existência onde se abriga a sua soberania na recusa e na superabundância da recusa.

[...] A arte é essa paixão subjetiva que não quer mais revelar-se ao mundo. Aqui, no mundo, reina a subordinação a fins, à medida, à seriedade e à ordem – aqui, a ciência, a técnica, o Estado – aqui a significação, a certeza dos valores, o ideal do Bem e do Verdadeiro. A arte é “o mundo subvertido”: a insubordinação, a exorbitância, a frivolidade, a ignorância, o mal, o absurdo, tudo isso lhe pertence, domínio extenso.[...]

É essa arte inútil para o mundo e para si mesma que Manoel de Barros reclama para seus textos, a arte que não possui por objetivo revelar-se ao mundo, que não se subordina às regras, que não permite delimitarem seu espaço, que procura se libertar de todos os padrões, de todos os grilhões que a sociedade a sua volta tenta impor-lhe. A escrita manoelina é uma escrita insubordinada e é também uma escrita de recusa, pois não acata as imposições feitas pelo mundo que a cerca e, assim, recusa o próprio mundo ainda que se utilize de tudo aquilo quanto ele lhe oferece. É a própria poética da inutilidade que pode ser observada em Barros, e ela se apresenta através de uma escrita que não tem por objetivo agir no mundo, abalar suas estruturas, modificar situações ou pensamentos correntes; antes, é uma escrita que busca ser simplesmente arte, afinal, “é uma coisa que serve de nada o poema / enquanto vida houver”.

Além dessa espécie de inutilidade da poesia, dessa intenção de nada comunicar ao mesmo tempo em que muito se comunica, visto que, como afirma Blanchot (1987, p. 198), “a própria obra é comunicação”, convém ao poeta, no memento da feitura de seus textos, descer

de qualquer possível pedestal em que se encontre, retirar suas roupas de gala e, em lugar delas, “vestir roupa de trapo”. Dessa forma, esfarrapado, o poeta conseguirá ficar mais próximo da simplicidade almejada. O momento da criação não deve ser visto como algo pomposo ou luxuoso; antes, deve estar ligado às coisas do chão, àquilo que está à margem da sociedade, às coisas mais simples e cotidianas. A beleza da poesia não está em palavras suntuosas ou raras, mas na capacidade de utilização de vocábulos os mais corriqueiros possíveis dentro do poema e, principalmente, nos “casamentos incestuosos” (TGGI, p. 9) que o poeta é capaz de estabelecer entre eles para alcançar determinado efeito sonoro, visual ou de sentido.

O poema continua sua tentativa de demonstrar o trabalho do poeta e expõe sua aflição no momento da escrita (“Há quem se jogue debaixo de carro / nos primeiros instantes”). O trabalho árduo, a tentativa de alcançar maior força expressiva, a busca pela palavra que melhor atenda aos anseios da poesia, a procura incessante, o labor intenso da escrita – tudo isso marca o momento de criação artística e, em alguns casos, pode levar o poeta ao desespero ou, até mesmo, à desistência. O poeta, como um escultor, recebe as palavras como pedras brutas que devem ser lapidadas, o que exige muito trabalho, suor, dedicação, persistência.

Além disso, “Faz bem uma janela aberta / uma veia aberta”, o que evidencia que o trabalho poético é interior, mas não deve ignorar aquilo que está a sua volta. A janela aberta propicia o contato com o exterior, com o mundo que cerca o poeta e do qual a obra fará parte após sua publicação; o poeta deve lançar seu olhar para o exterior, perceber tudo aquilo que o rodeia para poder trazer esses elementos para o universo literário, transmutando-os através da criatividade e da imaginação, ou preservando sua ligação com a realidade. Mas a poesia deve também conservar seu caráter de interioridade, deve deixar um “veia aberta” que servirá como uma espécie de vazadouro de emoções, pensamentos, criações. Essa veia é o que permitirá que o poeta se mostre através de sua escrita sem, ao menos, mostrar-se na realidade, é o que liberta, no momento da escrita, o que há de mais interior na mente criadora, o que propicia a exposição da arte, ainda que se mantenha oculta a face de seu criador. A veia que permanece aberta sangra tudo aquilo que a poesia solicita, e esse é um sangramento que não deve ser contido, mas alimentado pelo escritor no momento da criação literária.

Essa poesia inútil, que não possui como finalidade a comunicação, que, inicialmente, causa aflição e chega a desesperar o poeta, que relaciona o interno e o externo, possui como elemento base a palavra. E Manoel de Barros demonstra essa relação entre a poesia e seu elemento essencial no texto abaixo reproduzido:

POEMA

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.
 Meu fado é o de não saber quase tudo.
 Sobre o nada eu tenho profundidades.
 Não tenho conexões com a realidade.
 Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
 Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas).
 Por essa sentença me elogiaram de imbecil.
 Fiquei emocionado e chorei.
 Sou fraco para elogios. (TGGI, p. 19)

As palavras são a base para o trabalho poético, é nelas que se sustenta o fazer literário e sem elas a poesia jamais existiria. Além da própria questão da escrita que se constrói, é claro, através da utilização de vocábulos, há a poesia que está contida no interior da própria palavra. Cada vocábulo carrega dentro de si uma carga poética, uma explosão de significações e de possibilidades que precisa ser libertada e que só encontram a liberdade almejada na arte literária, através das mãos de um poeta. Cada palavra guarda dentro de si seus “clamores antigos” (MI, f. I), suas diversas significações e possibilidades que foram esquecidas com o passar dos anos e as quais o poeta procura recuperar através de seu trabalho incessante com as palavras. Cada vocábulo é como uma espécie de depósito poético que aguarda os olhos e o gênio do autor para libertar suas possibilidades mais encobertas.

Além de salientar que a poesia está, antes de tudo, escondida no interior das palavras, Barros traz alguns fatores que são presenças constantes em sua escrita e em que, aliás, ela está embasada, calcada. Assim, ele expõe sua ignorância ante os saberes do mundo e afirma “não saber quase tudo”, sua despreocupação com o estabelecimento de um elo entre a poesia e a realidade, a supremacia que as coisas tidas como insignificantes possuem ante aquelas que são vistas pela sociedade como importantes ou valorosas. A não-preocupação com um saber pré-determinado, a desconexão entre o real e o poético e a valorização do aparentemente insignificante são algumas das principais características da escrita barrense e, talvez por isso, o eu-poético se emocione ao perceber que conseguiu passar sua ignorância, seu status de “imbecil” àqueles que escutaram ou leram suas sentenças, porque, para ele, é essa imbecilidade, esse olhar torto com relação às coisas que o cercam, que enriquece sua criação literária.

É também interessante perceber que essas palavras, que contêm a poesia ao mesmo tempo em que compõem o poema e que são escolhidas pelo poeta em sua tentativa de alcançar a melhor expressão de suas ideias, sentimentos, emoções, pensamentos etc., chegam

ao poema livres de qualquer mácula que o poeta possa nelas ter imprimido, como pode ser observado no poema abaixo:

COMPARAMENTO

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
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. (EF, p. 21)

As palavras são, então, como os rios e recebem todo tipo de destroços, entulhos, restos, durante seu percurso e esses “trombolhos” seriam as marcas de seu escritor, o que há ainda de caráter pessoal no poema. Mas, quando desembocam no poema, elas se purificam, perdem tudo o que possa estar ligado a determinada personalidade, qualquer característica que as identifique como palavras de tal ou qual pessoa, e passam a estar relacionadas somente à poesia, à expressividade, tornam-se órfãs de seres humanos, mas filhas da escrita, a serviço da máxima expressividade que há na arte literária. Essas feridas, marcas, são deixadas pelo poeta em cada vocábulo no decorrer do processo de criação, como se as impurezas que pertencem ao poeta, ser defeituoso, limitado, que consegue enxergar além das pessoas comuns, mas sempre aquém das infinitas possibilidades da escrita, contaminassem os vocábulos tornando-os também defeituosos e limitados. Mas essas mazelas são curadas, retiradas das palavras no exato momento em que nasce o poema, campo das infinitudes, movimento catártico que remove todas as impurezas, todas as limitações, e liberta a palavra para que ela possa exercer seu mais valioso dom – o de significar.

Desse modo, o poema se mostra como algo capaz de filtrar as palavras, de trazê-las para seu interior de uma forma mais resplandecente do que aquela que o poeta desejava alcançar, e isso somente é possível porque o poema é o lugar onde não há limites:

DESPALAVRA

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades
de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades
de árvore.

Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
 Daqui vem que todos os poetas podem humanizar
 as águas.
 Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
 com as suas metáforas.
 Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
 podem ser pré-musgos.
 Daqui vem que os poetas podem compreender
 o mundo sem conceitos.
 Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
 por eflúvios, por afeto. (EF, p. 23)

O poema é o reino da “despalavra”, é o lugar em que a concepção tradicional do que é uma palavra – instrumento de comunicação – é quebrada para que se instaure o reino das imagens, da plurissignificação, da ambiguidade. Essa palavra que, dentro do texto, acaba por perder sua função de comunicação, de estabelecimento de uma compreensão, se abre a todas as possibilidades de utilização, fica à disposição do poeta, e do próprio poema, para criar todo e qualquer tipo de imagem, ela se subordina aos devaneios do gênio e à criação artística. Dessa forma, não há limites para a “despalavra” poética e ela conferirá à poesia e, conseqüentemente, ao poeta, a força criadora que é a ela inerente.

Assim, a poesia consegue o poder de transformar tudo o que está a sua volta, ela humaniza as coisas, coisifica o homem, subverte a ordem e a lógica do mundo e, desse modo, aumenta todas as possibilidades de criação e existência através de suas metáforas e demais mecanismos da linguagem, enfim, a poesia consegue recriar tudo aquilo que está a seu redor. E o poeta, como criador dessa obra, acaba por também receber certos poderes, pois é através de suas mãos que as imagens, construídas com os vocábulos, são passadas para o papel e entram, efetivamente, no texto literário. O poeta consegue perceber o mundo sem as limitações impostas pelos conceitos e, dessa maneira, pode recriá-lo, quebrar a visão tradicional, ou mesmo modificar o curso natural das coisas, mas ele não é um ser que nasceu repleto de poderes extraordinários tal como um super-herói; antes, é uma pessoa comum que somente possui um olhar diferenciado, ou mesmo ampliado, diante das coisas que estão a sua volta, e todo o seu poder advém da utilização das palavras dentro de um contexto específico, que é o contexto da criação literária. Então, todo esse poderio poético, toda essa força que permite ao poeta refazer o mundo, somente existe graças à poesia que é o campo ilimitado da utilização e recriação da própria linguagem, da forma como ela se coloca para o mundo exterior.

No livro *Arranjos para assobio* (BARROS, 2007), dentro da parte denominada de “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”, Manoel de Barros traz uma definição de poesia:

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 crianças pessoas esquisitas
 loucos e bêbados (APA, p. 43)

As explicações de Barros caminham mais na direção de uma indefinição poética do que em direção a um texto normativo, descritivo, que vise a uma compreensão por parte de seus leitores, e assim é a poesia: algo que não foi feito para ser compreendido; antes, existe para ser sentido, observado, como obra de arte, como um quadro pendurado em uma galeria ou museu. Surge de uma pessoa que, ainda que não deixe de observar aquilo que está a seu redor, tende a ser introspectivo, a olhar para dentro, a fechar, enclausurar-se em uma “cova profunda e escura” (FERREIRA, 2004, p. 154). É como um feixe de luz, que não necessariamente clareia, que escapa daquele que o cria. A poesia se estrutura através da presença de “objetos lúdicos” que surgem a partir do emprego de “palavras imagens cores sons”, todos ao mesmo tempo, sem algo que os ordene ou coordene, sem a presença sequer de pontuação que os separe. E esses objetos, filhos da imaginação e da criatividade, são, em geral, feitos por aqueles que já não possuem voz perante a sociedade (“crianças pessoas esquisitas / loucos e bêbados”), por aqueles que não possuem os grilhões da lógica e do bom senso.

Para Manoel de Barros, a poesia não possui uma definição, um conjunto de traços característicos específicos que, quando enumerados, são capazes de propiciar a qualquer um e em qualquer circunstância escrever um poema. Ele traz, ao longo de seus livros, diversos apontamentos que se apresentam mais como uma reflexão, como um conjunto de ideias, ainda não totalmente delineadas e, de forma alguma definitivas, acerca desse assunto tão escorregadio e tão cheio de armadilhas, visto que há diversos ângulos pelos quais pode ser observado e analisado. Essas reflexões barrensas não pretendem esgotar o assunto, ou mesmo chegar a uma conclusão; antes, parecem desejar alargar o tema, trazer conflitos, fugir do convencional “certo ou errado”, “ou isto ou aquilo” e apresentar diferentes formas de se enxergar um mesmo objeto de apreciação – as infinitas possibilidades de se perceber o que pode vir a ser a poesia. Nos escritos de Manoel de Barros, a poesia se apresenta como o ilimitado, como um campo aberto para a criatividade, como o lugar onde não se pode cercar a imaginação, como o verdadeiro mundo das possibilidades. A poesia é, então, algo que se

apresenta em diálogo constante sem ao menos ter como intenção primeira comunicar algo, já que seu único objetivo é ser no mundo – ser coisa, ser arte, ser obra – e não simplesmente representar algo. O fruto do trabalho poético é um espaço aberto para tudo o que nele deseje penetrar, ele tudo permite, tudo possibilita e nada limita.

6 TENTATIVA DE CONCLUSÃO

Sempre me questiono como é possível concluir uma pesquisa que parece sempre permanecer em aberto por ser apenas uma parte, uma das formas de se observarem obras que continuam a dialogar com os leitores ao longo do tempo. Como se pode afirmar “é isso ou aquilo” sobre textos que tendem a ser infinitos em suas possibilidades de leitura? Aquilo que me parece certo hoje, pode revelar-se como um olhar superficial ou mesmo totalmente equivocado amanhã, ou vice-versa; pois, a cada novo contato, a obra, que é toda possibilidade, toda devir, amplia seu alcance e mostra como minha visão é demasiado diminuída e limitada pelos padrões lógicos, sociais ou mesmo linguísticos em que estou imersa.

Apresentar uma conclusão que estabeleça um fechamento, uma reunião de ideias prontas que visem a resumir uma série de afirmações que podem ser comprovadas não parece ser tarefa de um trabalho que possua como base o texto literário, visto que esse carrega como características intrínsecas a ambiguidade, a plurissignificação, seu caráter de ser um objeto inacabado que está sempre a se modificar e a ser construído e reconstruído a cada leitura. Assim, o objeto literário parece não ser compatível com o elemento essencial de uma conclusão científica, valorativa e demonstrativa – a certeza. Terreno arenoso, repleto de armadilhas, de significações encobertas, de possibilidades a ser infinitamente reveladas, a obra literária se afasta do olhar meramente analítico e dissecante da pesquisa científica.

A proposta inicial desta dissertação era observar os livros barrenses como alguém que vai ao museu e se depara com uma obra de arte – encantamento, questionamentos, divagações, incertezas, angústias, tais são os sentimentos que moveram esse olhar, essa viagem pela construção literária do autor. Escrevo, então, nestas páginas, o fruto dessas inquietações, aquilo que pude perceber em minhas leituras, não como uma conclusão que busca um fechamento descritivo e limitador de um assunto tão vasto como é a escrita de Manoel de Barros, mas como apontamento das observações feitas durante o contato com os surpreendentes textos desse escritor.

Ao lançar esse olhar sobre a escrita barrense, percebe-se que uma de suas principais características, e em torno da qual se constrói toda sua arte poética, é o trabalho com as palavras. O poeta se comporta como um verdadeiro escultor de vocábulos, pega-os ainda em seu estado de pedra bruta e trabalha-os a fim de alcançar a expressão máxima, explorando suas possibilidades de significação. Esse trabalho, essa tentativa de ampliar os campos de possibilidade da palavra poética, pode ser percebido tanto na escrita barrense

voltada para o público adulto quanto naquela destinada ao público infanto-juvenil. Os livros que visam ao leitor infante carregam as mesmas características da escrita de Barros para o leitor adulto – seus temas, suas fugas da lógica, seu rompimento com os padrões estéticos, sua tentativa de burlar as regras da língua, seu material poético – tudo está presente em seus livros infanto-juvenis.

Resta-nos, então, a questão: o que diferencia as obras barrenses infanto-juvenis daquelas que possuem como público alvo o indivíduo adulto? Após a leitura dos livros, percebi que nosso olhar de leitor, já carregado de preconceitos e ideias pré-concebidas, nos trai e acaba por, precipitadamente, achar facilitada a escrita que se apresenta com elementos visuais ligados ao universo infantil (como a explosão de cores e os desenhos que dialogam com a escrita característicos das obras infanto-juvenis), mas uma leitura mais atenta irá descobrir que o que, inicialmente, lhe parece facilitado, na verdade, esconde um mar de significações que estão por ser reveladas, um infinito campo de possibilidades de leitura. A diferença entre as obras infantis e as adultas parece, então, residir no próprio suporte gráfico que as carrega, no colorido das figuras e no diálogo que elas estabelecem com o texto, ainda que essas figuras, muitas vezes, fujam do senso-comum, dos padrões tradicionais, da visualização facilitada, como é o caso das iluminuras da filha do autor Martha Barros.

Esse encontro entre a escrita voltada para o público adulto e aquela destinada ao público infantil é percebido, primeiramente, pelo uso que o poeta faz das palavras, por esse trabalho que Manoel tem com os vocábulos. A palavra que ele requisita para suas obras, infantis ou adultas, são aquelas que estão em ponto de traste, que foram esquecidas ou que representam coisas e seres rejeitados pela sociedade. Barros traz todo esse entulho para sua escrita e transforma-o em uma nova obra, em uma construção literária, pois esses vocábulos desgastados pelo uso e que, por isso, já não figuram entre aqueles que são estereótipos de material poético alargam as possibilidades de uso e, conseqüentemente, de significação dentro da poesia. E essa palavra é tomada, dentro dos textos de Manoel de Barros, não como o signo descrito pela Linguística tradicional, como uma coisa que remeta a outra; antes, é requisitado a partir de seu estado de coisa. Barros acaba por promover uma quebra da relação entre significado e significante e, dessa forma, privilegia a imagem acústica do signo, seu significante, que passa a figurar, dentro da poesia, como um objeto, como uma palavra-coisa que não busca mais remeter a algo, mas simplesmente ser.

E nesse esforço de Manoel de Barros em afastar o quanto for possível o significado de seu significante, nasce também da tentativa do escritor de alcançar a palavra em seu estado de origem. Assim, o poeta utiliza o lixo, o traste, o desgastado, o que já foi

jogado fora e tenta penetrar em suas significações mais remotas, procura descobrir as infinitas possibilidades ali recônditas, numa tentativa de chegar àquele instante primeiro em que as palavras causavam ainda estranhamento e encantamento nos ouvintes. Outro fator que assinala essa busca incansável de “avançar para o começo” (LSN, p. 47) é a própria utilização do linguajar infantil, essa apropriação da linguagem de experimentações da criança que o poeta faz e que consegue trazer o balbucio pueril, que desconhece os limites impostos pelas regras da língua, para dentro da poesia.

E a quebra da relação entre significante e significado, a utilização de vocábulos desgastados e em ponto de traste, a tentativa de alcançar a palavra de origem, a apropriação do falar infantil e o entrelaçamento proposto por Manoel de Barros entre elementos distintos, entre materiais que, em geral, não possuem relação fora do universo poético por ele criado, mas que, dentro de sua poesia, convivem e se complementam – tudo isso contribui para que o sem-sentido se instaure no texto barrense. Não há nenhuma preocupação em seguir a lógica habitual e o entendimento, a compreensão, parece ficar em segundo plano. Assim, o mais importante é que o leitor sinta a poesia, que a permita penetrar em sua mente, mas de uma maneira que a poesia se mantenha livre dos estigmas poéticos ou mesmo simbólicos que, muitas vezes, são a ela impostos na tentativa do leitor de explicar seus significados ou mesmo as intenções do poeta.

Manoel de Barros parece propor algo que vai além do simples entendimento, o que ele parece requisitar é uma leitura que se liberte da visão limitada e meramente explicativa e que se aproxime mais daquele sentimento de encantamento, de admiração, não uma admiração que coloque o observador em uma situação de inferioridade com relação à coisa observada, mas um encantamento que o deixe em uma posição de abertura, de receptividade com relação ao texto. O leitor liberto da necessidade da razão, da compreensão, do estabelecimento do que é certo ou errado, do que é possível ou impossível, se mantém aberto para o diálogo com o texto e se permite embarcar nos fatos ali retratados sem questionar sua possibilidade ou impossibilidade, sem traçar comparações entre o universo lúdico e mágico da literatura que se lhe apresenta no momento da leitura com a realidade que está a seu redor, e é essa entrega que o texto poético exige.

Com essa escrita que não tem por objetivo um entendimento, que não busca ser reta; antes, procura a sinuosidade das palavras, das imagens e até mesmo da sonoridade, Barros, constantemente, traz à tona discussões, questionamentos em torno do próprio fazer literário – são verdadeiras divagações poéticas sobre o ato de escrever que não explicam; ao contrário, “desexplicam” e se apresentam como uma série de indagações, ou mesmo de

afirmações que não conduzem a um caminho único, a uma verdade absoluta sobre os principais aspectos do fazer poético. As reflexões sobre o ato de escrever, sobre o que vem a ser poesia, o que pode ser material poético, sobre quem é o poeta e sua pré-disposição para cometer absurdos, o que acaba por aproximá-lo da criança, do bêbado e do louco, apresentam-se na escrita de Barros não com um tom descritivo ou mesmo prescritivo sobre como se deve ou não fazer poesia, mas como um conjunto de divagações que não apresenta um conhecimento fechado e, por isso, não se mostra de forma totalmente delineada. E, como a escrita é o campo do ilimitado, um universo de possibilidades que está em constante mudança, essas reflexões do poeta são também infinitas e trazem para o leitor essa poesia que não tem por objetivo primeiro representar algo, ou remeter a alguma coisa que esteja em seu exterior; antes, o que ela deseja é ser no mundo – é ser obra de arte.

Pode-se perceber que os textos de Manoel de Barros trazem um universo novo que se desvenda aos poucos ante os olhos do leitor, e esse movimento de revelação é contínuo e tende ao infinito, visto que cada palavra guarda dentro de si a força da linguagem e a magia da poeticidade que se contamina de criatividade e imaginação. Nesse mundo onde tudo é novidade e onde tudo é possível, a arte poética de Barros se apresenta como uma força capaz de causar perplexidade, encantamento, inquietação e sorrisos – uma mistura de sentimentos que confunde nossa mente acostumada a sempre buscar uma explicação lógica e plausível para tudo o que vê e que se choca ao encontrar diante de si uma literatura capaz de removê-la de sua base estável, de provocar sua inteligência e que parece dizer a todo o momento: “você não conseguirá me aprisionar”. E é assim, através esse jogo de pega-pega, de esconde-e-revela, que a escrita manoelina atrai o olhar do leitor e consegue surpreendê-lo a cada novo contato com o texto.

Neste momento, pergunto-me: será que cheguei a alguma conclusão sobre a escrita barrensense? Será que posso afirmar categórica e definitivamente que ela se insere nesta ou naquela definição? Acredito que, se estabelecer uma conclusão é enquadrar a pesquisa em moldes estritamente científicos e apresentar uma série de verdades absolutas que se mostram como resultados puramente lógicos de questões que foram devida e prontamente respondidas e analisadas até a exaustão no decorrer de determinado trabalho, não cheguei sequer perto de uma conclusão para esta dissertação; mas, se o sentido de concluir é fechar um ciclo que poderá ser retomado, revisto, rediscutido e ampliado futuramente, então aqui está minha tentativa de conclusão.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental.** Trad.: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** Trad.: Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** Trad.: Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, Manoel de. **Arranjos para assobio.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Compêndio para uso dos pássaros.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Cantigas por um passarinho à toa.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Concerto a céu aberto para solos de ave.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Ensaio fotográficos.** 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

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

_____. **Gramática expositiva do chão.** 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Livro de pré-coisas.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Livro sobre nada.** Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Manual de Barros.** Mato Grosso do Sul: Canal Brasil. Entrevista e filme produzidos por Joel Pizzini.

_____. **Matéria de poesia.** 5ª ed. São Paulo: Record, 2001.

_____. **Memórias inventadas: a infância.** São Paulo: Planeta, 2003.

_____. **Memórias inventadas: a segunda infância.** São Paulo: Planeta, 2006.

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

_____. **Memórias inventadas para crianças.** São Paulo: Planeta, 2007.

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

_____. **O guardador de águas.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **O livro das ignoranças.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Poemas concebidos sem pecado.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. **Poemas rupestres.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Poeminha em língua de brincar.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Poeminhas pescados numa fala de João.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2008.

_____. **Retrato do artista quando coisa.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Tratado geral das grandezas do ínfimo.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARBOSA, Luiz Henrique. **Palavras do chão:** um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fumec, 2003.

BARTHES, Roland. **Aula:** aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Trad.: Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

_____. **A câmara clara:** Nota sobre a fotografia. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O grau zero da escrita:** seguido de novos ensaios críticos. Trad.: Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto.** Trad.: J. Guinsburgl. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita – 1:** a palavra plural (palavra de escrita). Trad.: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **A parte do fogo.** Trad.: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O espaço literário.** Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir.** Trad.: Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Drummond: a metamorfose em direção à poesia pura.** Boletim. Centro de Estudos Portugueses, Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 27, p. 65-92, 2000.

CARVALHO, Castelar de. **Para compreender Saussure:** fundamentos e visão crítica. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1984.

CASTELLO, José. **Manoel de Barros faz do absurdo sensatez.** Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/castell11.html>>. Acesso em: 4 fev. 2010

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Crítica e clínica.** Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Lógica do sentido.** trad.: Luiz Roberto Salinas Fortes. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** 3ª ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Vergílio. **Arte tempo.** [S.l.] Edições Rolim, [1988].

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Trad.: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

_____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Trad.: Salma Tannus Muchail. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. O pensamento do exterior. In: **Estética:** literatura e pintura, música e cinema. Org.: Manoel Barros da Motta. Trad.: Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e escritos; III)

_____. **Isto não é um cachimbo.** Trad.: Jorge Coli. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad.: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GALHARTE, Julio Augusto Xavier. **Despalavras de efeito:** os silêncios na obra de Manoel de Barros. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Trad.: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.

LAJOLO, Marisa. ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira:** História & Histórias. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

MAGALHÃES, Ligia Cademartori. ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil:** autoritarismo e emancipação. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

MARTINS, A. C.; CARPINEJAR, F.; PUCHEU, A.; ALVES, R. E. Dossiê Manoel de Barros. **Poesia sempre.** Ano 13, número 21, p. 11 – 59. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2005.

MARTINS FILHO, André Luiz Portela. **A memória cósmica:** gênese da poética manoelina. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **A poética visual de Manoel de Barros**. Artigo apresentado no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada e disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/A%20POETICA%20VISUAL%20DE%20MANOEL%20DE%20BARROS.pdf>>. Acesso em 10 de janeiro de 2010.

MÜLLER JR., Adalberto. Manoel de Barros: o avesso visível. **Revista USP**, São Paulo, n. 59, p. 275 – 279, jul./ago. 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava Zarathustra**. Trad.: Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo, Hemus [1990?].

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRADO, Ricardo (editor). Entrevista: Manoel de Barros / O canto dentro das palavras. **Leituras**, Brasília, Ano II, n. 2, p. 14 – 16, mar. 2007.

PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. **A Unidade Dual: Manoel de Barros e a poesia**. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad.: Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés [s.d].

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Trad.: Carlos Felipe Moisés. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **A imaginação**. Trad.: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Trad.: Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 25ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. As duas estruturas da imagem literária. In: OLINTO, H. K.; Schøllhammer, K. E. (Org.). **Literatura e imagem**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

TOLSTOI, Liev. Senhores e servos. In: **A morte de Ivan Ilitch** (seguido de Senhores e servos). Trad.: Marques Rebelo. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

Anexo A – Ilustração de Ziraldo presente no livro *O fazedor de amanhecer*

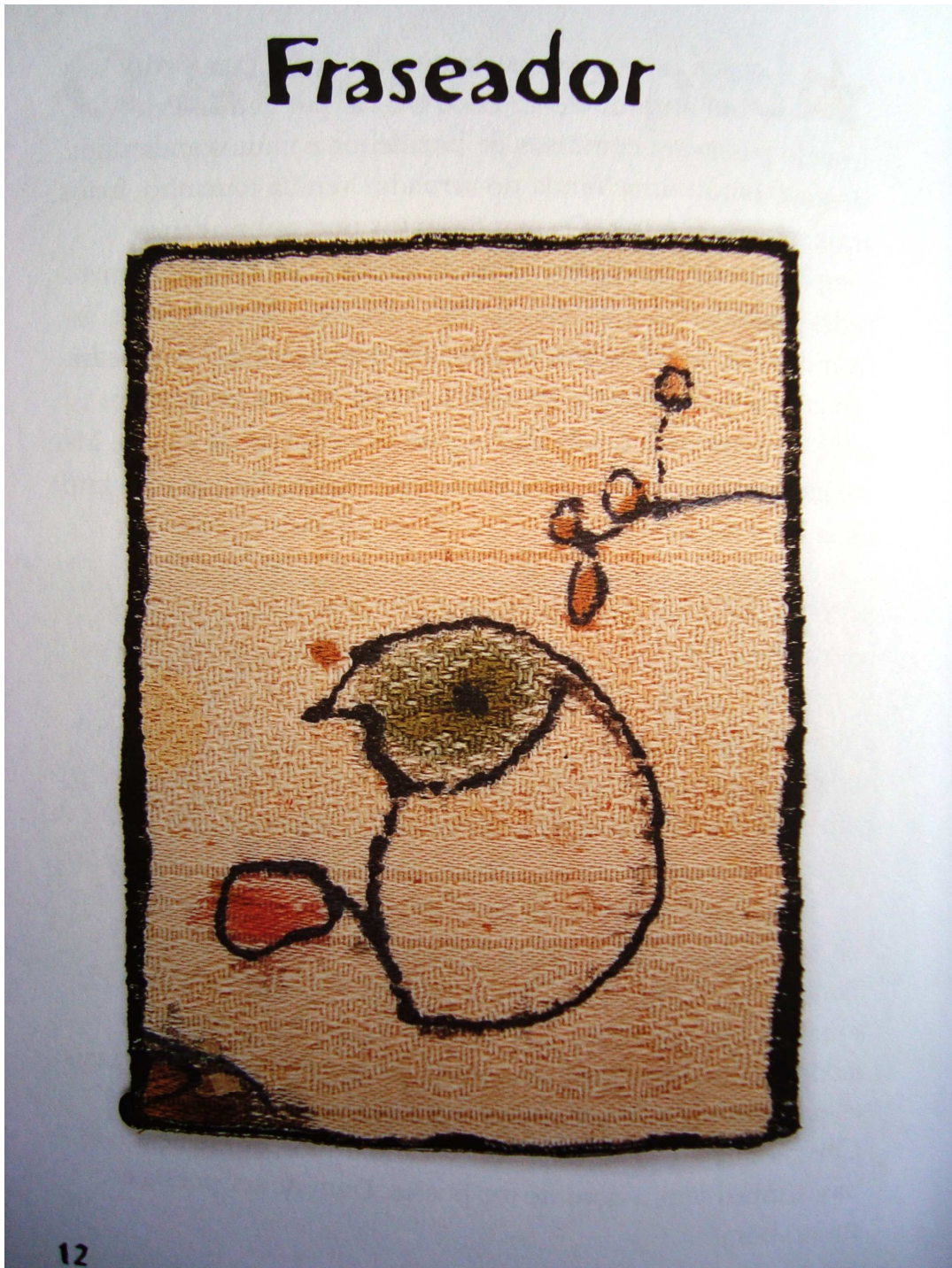
CAMPEONATO

Nos jardins da Praça da Matriz, os meninos urinavam socialmente. A gente fazia campeonato pra ver quem mandava urina mais longe. O menino que mandasse mais longe era campeão. Mas não havia taça nem medalha. Umás gurias iam ver por trás dos muros a competição.

Acho que elas tinham alguma curiosidade ou inveja porque não podiam participar do campeonato. Os meninos ficavam sérios como se estivessem defendendo a pátria naquele momento. As meninas cochichavam entre elas e corriam de lá pra cá, rindo. O campeonato só era diferente da Fórmula Um. Porque a gente não tinha patrocinadores.



Anexo B – Ilustração de Martha Barros presente no livro *Memórias inventadas para crianças*



Anexo C – Ilustração de Martha Barros presente no livro *Cantigas por um passarinho à toa*

Aquele Senhor um pouco louco
brincava passarinhos amanhã.
Ele disse que enxergava a fala de uma cor.
E queria transcrever para flauta
o canto dos vermes.



Anexo D – Bordado, presente no livro *Exercícios de ser criança*, confeccionado por Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sávvia Dumont sobre desenho de Demóstenes Vargas

