

Lugar de ser inútil: *a poesia como rascunho* *ou o instante da poesia*

Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz¹⁸
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

A partir de uma montagem de leituras que privilegiam a poesia de Manoel de Barros e algumas das ideias de filósofos como George Bataille e Maurice Blanchot, propus uma reflexão em torno da ideia de poesia como rascunho, como instante, discutindo, num segundo momento, a linguagem metafórica, para, por fim, colocar em evidência que o valor da des-obra, do inútil, do nada, tão presente na poética de Manoel de Barros, revela-se como a verdadeira potência da imaginação.

Palavras-chave

Manoel de Barros. Nada. Rascunho. Instante. Potência da imaginação.

Abstract

From an assembly readings that emphasize the poetry of Manoel de Barros and some ideas of philosophers as George Bataille and Maurice Blanchot, I proposed a reflection on the poetry idea as a draft, as instant (as now), discussing, secondly, the metaphorical language, in order to, finally, highlight that the value of “dis-opus”, useless, out of nowhere, so present in the poetic of Manoel de Barros, is revealed as the true power of imagination.

Key-words

Manoel de Barros. Nothing. Draft. Instant. Power of imagination.

¹⁸ Bacharel em Língua e Literatura Vernáculas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, na Linha de Pesquisa Teoria da Modernidade, da UFSC. Bolsista UNIEDU/Pós-Graduação – FUMDES.

1 Introdução

*Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada
Mas quando não desejo contar nada, faço poesia.
(Manoel de Barros)*

O poeta Manoel de Barros dedicou sua vida à poesia do nada; afirmava que, sobre ele, o nada tinha profundidades (2010, p. 403). Portanto, não devemos comemorar o presente ano apenas pelo centenário do poeta, mas, sobretudo, festejar o 20º aniversário da publicação do *Livro sobre Nada* (1996), síntese do trabalho de Manoel, porque, ao visitar a obra do poeta, percebemos que toda ela é esse mesmo Livro. No “Pretexto” deste, o autor assim nos revela acerca desse nada de que é feita a sua poesia:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas Cartas exemplares organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada 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. (BARROS, 1997, p. 7).

Interessa-nos a poesia de Manoel de Barros numa discussão acerca da poesia como ensaio de comunicação, como rascunho e instante, porque, em seus versos, deparamo-nos sempre com a ideia da inutilidade das palavras e das coisas, aliás, por um gosto pelas palavras desacostumadas¹⁹, visto que ele as usa para compor seus silêncios²⁰.

A inutilidade é uma marca em toda a poesia de Manoel, como nesses versos de “Uma didática da invenção 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” (BARROS, 2010, p. 300). Ou ainda: “As coisas tinham para nós uma inutilidade poética [...]” (BARROS, 1997, p. 11).

Essa inutilidade das coisas, como proposta da poética de Manoel é, na verdade, a de uma mudança de olhar, sobre a qual falaremos adiante, mas que podem ser vistas já nesses versos: “Prefiro as máquinas que servem para não funcionar./ quando cheias de areia de formiga e musgo – elas/ podem um dia milagrar de flores [...]” (BARROS, 1997, p. 57).

¹⁹ Paráfrase do seguinte verso do autor: “Não gosto de palavra acostuada” (BARROS, 1997, p. 71).

²⁰ Dizia um verso do autor: “Com as palavras se podem multiplicar os silêncios.” (BARROS, 2010, p. 477).

Assim, por meio de uma montagem de leituras, o objetivo deste ensaio será o de promover essa percepção de uma poesia que, ao colocar em evidência o valor da des-obra, do inútil, do nada, revela-se como a verdadeira potência da imaginação.

2 Poesia como rascunho

A palavra oral não dá rascunho.
(Manoel de Barros)

Em *Só dez por certo é mentira: a desbiografia oficial de Manoel de Barros*²¹, o poeta de Cuiabá revela que o canto da casa onde ele se ocupa da poesia se chama “lugar de ser inútil” e que todos os seus poemas são escritos em cadernos de rascunho e a lápis. Anos antes, porém, sobre esse artefato, Manoel afirmou: “[...] sempre acho que na ponta do meu lápis tem um nascimento.” (BARROS *apud* SALAZAR; GOMES, 2013, p. 58-59)²². A poesia é, então, *a priori*, um rascunho, um lampejo, um vestígio que está sempre em potência, na ponta do lápis do poeta, porque, conforme afirma o próprio Manoel de Barros, no documentário de Pedro Cezar (2009), “a palavra oral não dá rascunho”. Ou seja, por ser escrita a lápis, sempre poderá ser apagada.

O rascunho é alguma coisa que trabalha com o refugo, o vestígio, a ruína. Manoel de Barros constrói sua poesia com estágios intermediários, com aquilo que não necessariamente vai perdurar, com aquilo que pode ser provisório ou até mesmo abandonado. Mas percebamos que o poeta, ao mesmo tempo em que nos traz o elemento do rascunho, traz-nos também a imagem do nascimento, do lápis, muito oportuna para a definição de poesia que se quer construir neste ensaio. Definindo poesia como rascunho, podemos percebê-la como delineamento e, por sua vez, pegar a ideia de linha e pensar a própria noção de vida e morte, de nascimento e (des) falecimento. Quer dizer, o rascunho é essa linha, esse mediador entre o que se dissolve e o que fica em suspenso, o que transcende e o que se esvai, e é dessa linha, desse fio, que subjaz ao rascunho, que se tecem as várias formas de nos relacionarmos com a linguagem. Ao mesmo tempo em que está latente, pronta para nascer na ponta do lápis, a

²¹ O filme-documentário de 2009, dirigido por Pedro Cezar, é por ele mesmo qualificado como “A *desbiografia oficial* de Manoel de Barros” (grifos da autora). O termo é bastante oportuno aqui, neste ensaio, pois converge para a valoração de uma linguagem que privilegia a sua própria desconstrução, quer dizer, da linguagem que se desdobra, se desfaz, pela própria linguagem, recriando-se. No caso de Pedro Cezar, é a linguagem fílmica, de teor documental, que sai do seu lugar-comum; no caso deste ensaio, a linguagem que se procura pôr em discussão é a poesia, sendo a de Manoel de Barros um ponto comum nos dois casos, mas apenas um *parti-pris* para uma discussão maior acerca da escrita poética.

²² Entrevista a José Castello, do Jornal *Estado de São Paulo*, em agosto de 1996, ao ser perguntado sobre a sua rotina de poeta.

poesia, ao nascer, já se apresenta à morte, posto que logo pode ser apagada, esquecida. O lápis é a própria vida: traça suas linhas, letras, imagens, mas se expõe sempre à possibilidade de se deparar com a borracha do artista.

“Ninguém é pai de um poema sem morrer”, disse Manoel de Barros (2010, p. 174). Nesse sentido, resgatemos George Bataille, para quem a condição mesma da poesia é, pois, essa tensão entre Vida e Morte – entre o Bem e o Mal, para utilizarmos outros termos que lhe são caros. O escritor francês está o tempo todo pensando a questão da comunicação, principalmente em termos de comunidade humana. Cada um é diferente, mas, ao mesmo tempo, forma um conjunto. Conjunto em que temos experiências, no sentido laico, ou seja, vivências, lembranças, memórias – inalienáveis. A comunicação se dá a partir do momento em que eu tenho essas diferenças. O pressuposto de que não há identidade absoluta, quer dizer, de que há diferenças, é o que move o desejo de comunicar. Assim, a comunicação é voltada ao outro, ao diferente, ou seja, a comunicação é sempre uma abertura para o outro. O outro é irreduzível à comunicação.

Jean-Luc Nancy, por sua vez, afirma que o ser não é outra coisa que o ser-com, ser em con-junto, ou seja, o ser é o da co-existência singular plural; quer dizer, cada ser é infinitamente singular, daí a pluralidade, mas é a diferença entre os vários seres que forma essa mesma singularidade. O homem é o ser no mundo, não se separa dele, está na sua relação com o que lhe é exterior, ou seja, para o mundo, no outro:

Não seríamos ‘homens’ se não houvesse ‘cães’ e ‘pedras’. A pedra é a exterioridade da singularidade no que deveria ser chamado literalidade mineral, ou mecânica. Mas eu tampouco seria ‘homem’ se não tivesse em ‘mim’ a exterioridade como o osso quase mineral - isto é, se eu não fosse um ‘corpo’, um espaço de todos os outros corpos e ‘eu’ em ‘mim’.²³ (NANCY, 2006, p. 34, tradução nossa).

Para Manoel de Barros, a poesia está nessa relação mesma, con-tagiosa, até promíscua, libidínica, porque o poeta “[...] é um ente que lambe as palavras e depois se alucina [...]” (2010, p. 257), “[...] é promíscuo dos bichos, dos vegetais, das pedras. Sua gramática se apoia em contaminações sintáticas. Ele está contaminado de pássaros, de árvores, de rãs” (2010, p. 137). Daí também seu desejo: “Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos” (BARROS, 1997, p. 69).

É, portanto, do con-tato, do con-tágio, entre o singular e o plural, ou, na ex-terioridade, que o homem é. Sobre isso, Raul Antelo afirma que

²³ No original: “No seríamos ‘hombres’ si no hubiera ‘perros’ y ‘pedras’. La piedra es la exterioridad de la singularidad en lo que habría que llamar su literalidad mineral, o mecánica. Pero yo tampoco sería ‘hombre’ si no tuviera ‘en mí’ dicha exterioridad como la cuasi-mineralidad del hueso – es decir, si yo no fuera un ‘cuerpo’, un espaciamento de todos los otros cuerpos y de ‘mí’ en ‘mí’”. (NANCY, 2006, p. 34).

[...] não se trata [...] de uma falha [manque] mas da constatação de que o ser não remete a nada, nem a uma substância, nem a um sujeito, nem mesmo ao ser mas a um ser-para, um ser para o mundo, um ser para si, que produz a abertura, o arrojo, o ser lançado para fora da existência. Através da criação, esse infinito da presença acontece no finito, na imanência. Ele não é uma individuação nem uma geração, nem mesmo uma produção ou mediação dialética. (ANTELO, 2008, s/p).

Assim, podemos retornar ao pensamento de Bataille. Apesar de não se ater especificamente à questão da poesia em *O erotismo*, podemos, a partir dessa obra, perceber algumas ideias que permeiam a discussão acerca da comunicação, da escrita de Bataille sobre o fazer poético. O desnudamento dos corpos seria uma tentativa de comunicação, um movimento revelador; o erotismo seria, portanto, uma abertura ao outro a partir do contato entre os corpos. Segundo o autor, o erotismo constitui uma experiência que não é verbal, uma comunicação que se dá fora do espaço da língua, mas na qual nos sentimos impelidos, obrigados a falar, desde que tenhamos coragem para isso. Porém, falar dessa experiência não significa que iremos resolvê-la. É apenas mais uma forma de contato, de contágio. Ou seja, existe uma irreducibilidade que, no caso de Bataille, é um interior que não se dá, não se transforma – não há síntese:

A suprema interrogação filosófica coincide, eu penso, com o auge do erotismo. [...] de um lado, o erotismo não pode sem mutilação se reduzir ao aspecto desligado do resto da vida, como ele é no espírito da maioria. Por outro lado, a filosofia não pode ela própria se isolar. Há um ponto em que devemos apreender o conjunto dos dados do pensamento, o conjunto dos dados que nos põem em jogo no mundo. Este conjunto evidentemente nos escaparia se a linguagem não o expusesse. Mas se a linguagem o expõe, só pode fazê-lo em partes sucessivas que se desenrolam no tempo. Nunca nos será dada, num só e supremo instante, essa visão global que a linguagem fragmenta em aspectos isolados, associados na coesão de uma explicação, mas que se sucedem sem se confundir no seu movimento analítico. (BATAILLE, 1987, p. 175).

Notemos que chegamos ao limite do pensamento, porque somos obrigados a reduzir, *i.e.*, pensar a própria experiência erótica na medida em que, para pensá-la, somos obrigados a configurá-la ao modo linguístico. Porém, há nisso um dispêndio, uma perda:

Assim, a linguagem, ao reunir a totalidade do que nos importa, ao mesmo tempo a dispersa. Nela, não podemos apreender o que nos importava, que escapa sob a forma de proposições que dependem uma da outra, sem que nunca apareça um conjunto a que cada uma delas envia. Nossa atenção permanece fixada nesse conjunto que é roubado pela sucessão das frases, mas não podemos fazer com que o brilho intermitente dessas frases seja substituído pela luz total. (BATAILLE, 1987, p. 175-176).

Noutras palavras, o que Bataille está a desenvolver é o fracasso da linguagem. Só que o fracasso é constitutivo da experiência. E esse é um de seus paradoxos: como *pensar* algo que não se resume ao modo do *pensamento*? Essa é a grande questão que a comunicação nos coloca: é a partir da

impossibilidade de uma comunicação plena que somos obrigados a recorrer a essa ineficácia do espaço linguístico.

Se o erotismo é, de fato, só uma forma de comunicação, nos encaminhamos para a segunda parte do problema: mas, então, *o que* comunicar?

Chegamos assim ao gozo, ao êxtase. Quer dizer, saímos de um problema e entramos noutra, *i.e.*, como reduzi-lo – *o gozo* – a palavras? Sempre há um vazamento, uma impossibilidade de fechar e, por isso, as imagens são sempre uma impossibilidade de totalidade, como também perceberia Manoel de Barros: “[...] Faço vaginação com as palavras até meu retrato aparecer [...]” (2010, p. 360). O que existe é, portanto, apenas o desejo de totalização que, no entanto, para Bataille, é a própria morte, geradora da angústia, a de saber que há uma falha e que essa falha não vai ser completa, a não ser em instantes efêmeros, como por meio da esperança poética, artística, ou do êxtase. Bataille (1987) dirá que a diferença entre o êxtase e o erotismo é justamente que, neste, há a procura de um método, de uma técnica para que possamos comunicar, enquanto naquele, o que há é só desejo e, assim sendo, não pode haver método.

Noutras palavras, não há captura, o sistema nunca se fecha, há sempre uma perda e, por isso, continuamos tentando comunicar. Gerações e gerações, poesias e mais poesias, arte, arte e arte, e permanece esse desejo de, de alguma forma, completar essa falta, mesmo sabendo que se trata de um insucesso. O conceito de escritura está aí, pois, no vazamento, fluxo, fluido, na abertura, na fenda, na relação com o corpo, por meio do qual Manoel de Barros vai buscar o gozo poético, como nestes versos: “O corpo do rio prateia/ Quando a lua/ Se abre” (2010, p. 417). Porque, segundo ele mesmo: “[...] Eu escrevo com o corpo/ Poesia não é para compreender mas para incorporar [...]” (BARROS, 2010, p. 178, grifo nosso).

Outra questão interessante em Bataille é a recorrência do uso do significante “instante”. Como pensar o *instante*? Isso que não se dá, que é incapturável? O paradoxo do instante é que ele é apenas capturado via memória, mas a memória não é mais o instante – nada confiável. Aquele que inicia um enunciado em um instante, já é outro ao término do enunciado, ou seja, no instante subsequente. Estamos, dessa forma, no instante e, ao mesmo tempo, fora dele. Bataille, portanto, está, a todo o momento, buscando a dimensão do presente, mostrando o desejo como valor fundamental do homem e da poesia (da arte), porque a morte se apresenta, a cada novo instante, em presente. Nas palavras de Manoel de Barros:

O tempo só anda de ida.
A gente nasce, cresce, amadurece, envelhece e morre.
Pra não morrer
É só amarrar o Tempo no Poste.
Eis a ciência da poesia:
Amarrar o Tempo no Poste!

E respondendo mais: dia que a gente estiver com tédio de viver é só desamarrar o Tempo do Poste.²⁴

Ao nos depararmos com a obra de Bataille, somos levados a pensar o diário. E o que é o diário? É o desejo de apreender o instante. Toda escritura do diário se dá *a posteriori*. A teoria de Bataille gira em torno da impossibilidade de recobrar o instante, ao mesmo tempo em que se opera a comunicação, *i.e.*, toda comunicação se dá, mas num movimento outro. Assim, a comunicação deve ser pensada para frente, para o futuro, mas *qual futuro*? Não o futuro como projeto, mas como acaso.

O diário aparece, pois, como um apelo mesmo à escrita, uma luta contra o tempo, voraz, contra a morte. Nesse sentido, para María Zambrano (1934, s/p), o momento é opressor, faz-nos falar longamente, prendendo-nos ao que foi dito. E, portanto, para ela, escrevemos para vencer o momento, ainda que sejamos, no fim, derrotados por ele:

Se há um falar, por quê o escrever? Mas o imediato, o que brota da nossa espontaneidade, é algo pelo qual não nos fazemos responsáveis inteiramente, porque não brota da totalidade íntegra da nossa pessoa; é uma reação sempre urgente, premente. Falamos porque algo nos impele e o impulso vem de fora, de uma armadilha, das circunstâncias que nos prendem, e a palavra livra-nos disso. Pela palavra nos tornamos livres, livres do momento, da circunstância urgente e imediata. Mas a palavra não nos acolhe, nem, portanto, nos cria, pelo contrário, sempre produz uma desintegração; vencemos pela palavra o momento, mas logo somos vencidos por ele, pela sucessão deles, que não nos permite responder ao ataque. É uma vitória contínua que, ao fim, se transmuta em derrota.

E desta derrota, derrota íntima, humana, não de um homem em particular, mas do ser humano, que nasce a exigência de escrever.²⁵ (ZAMBRANO, 1934, s/p, tradução nossa).

A escrita, portanto, é uma exigência, e esta, para Maurice Blanchot, assim se mostra: “A obra exige do escritor que ele perca toda a ‘natureza’, todo o caráter, e que, ao deixar de relacionar-se com os outros e consigo mesmo pela decisão que o faz ‘eu’, converta-se no lugar vazio onde se anuncia a afirmação impessoal.” (BLANCHOT, 1987, p. 50). Assim, àquele que se propõe a escrever, o espaço literário exige uma total entrega – “Uma palavra abriu o roupão para mim. Ela deseja que eu a seja” (BARROS, 1997, p. 69) –, a tal ponto que se apaga – e aqui podemos retomar a questão da morte em Bataille, *i.e.*, da relação que ele estabelece entre a criação poética (vida) e a morte – o *eu* empírico, social, e nasce um *eu* tão fictício quanto aquilo que se escreve, porque, para Blanchot, *o que*

²⁴ Cf. Pedro Cezar, em seu filme *Só dez por cento é mentira*, 2009.

²⁵ No original: “*Habiendo um hablar, - ¿por qué el escribir? Pero lo inmediato, lo que brota de nuestra espontaneidad, es algo de lo que íntegramente no nos hacemos responsables, porque no brota de la totalidad íntegra de nuestra persona; es una reacción siempre urgente, apremiante. Hablamos porque algo nos apremia y el apremio llega de fuera, de una trampa en que las circunstancias pretenden cazarnos, y la palabra nos libra de ella. Por la palabra nos hacemos libres, libres del momento, de la circunstancia apremiante e instantánea. Pero la palabra no nos recoge, ni por tanto, nos crea y, por el contrario, el mucho uso de ella produce siempre una disgregación; vencemos por la palabra al momento y luego somos vencidos por él, por la sucesión de ellos que van llevándose nuestro ataque sin dejarnos responder. Es una continua victoria que al fin se transmuta en derrota. Y de esta derrota, derrota íntima, humana, no de un hombre particular, sino del ser humano, nace la exigencia del escribir*”. (ZAMBRANO, 1934, s/p).

é o escritor senão o produto de uma escritura de quando ele não era escritor, porque só se é escritor depois que se escreveu.

Em “A Procura de Averróis” (1999), de Jorge Luis Borges, podemos compreender esse movimento retroativo de que a obra é que produz o autor. Escrita e escritor se formam, portanto, novamente, no con-tato, no con-tágio:

Senti, na última página, que minha narrativa era símbolo do homem que eu fui enquanto escrevia, e que, para escrever essa narrativa, fui obrigado a ser aquele homem e que, para ser aquele homem, tive de escrever essa narrativa, e assim até o infinito. (No instante em que deixo de acreditar nele, Averróis desaparece). (BORGES, 1999, p. 98).

Assim, em termos *blanchotianos*, o *eu* dá lugar ao um “*Ele sem rosto*” (BLANCHOT, 1987, p. 20) que, por sua vez, é arrastado para a solidão constitutiva da obra, para o que Blanchot chama *fora*. O *fora* é o jogo da experiência essencial na escrita. E, para o autor, é inclusive a prática do diário um exercício que serve para retomar de alguma forma este eu perdido pelo espaço vazio de desaparecimento a que submete o escritor, pela solidão da obra:

O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever. [...] O Diário – esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra [...]. (BLANCHOT, 1987, p. 19-20).

Dessa forma é que, para Blanchot, “escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo” (1987, p. 20), é apagar o sujeito quando este experiencia a linguagem no espaço literário, *i.e.*, quando ele se entrega à *experiência total* do escrever. Daí porque a escrita tem sua finalidade nela mesma: “[...] a obra — a obra de arte, a obra literária — não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é — e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.” (BLANCHOT, 1987, p. 12).

Escrevemos, portanto, com uma finalidade sem fim, nos dois sentidos da expressão, porque, segundo Blanchot, em “A literatura e o direito à morte” (1997, p. 298), eis a essência da literatura: o silêncio, o nada. E voltamos ao nosso poeta do nada, Manoel de Barros: “[...] O menino sentenciou:/ Se o Nada desaparecer a poesia acaba.// E se internou na própria casca ao jeito que o/ jabuti se interna.” (2010, p. 486).

Seguimos, então, ao grande paradoxo que Bataille nos coloca: *o que é a soberania?* Isso que não se aplica a nada, ou o nada aplicado. Inabordável, inexpressível. Soberania é o nada, o impensável, aquilo que não pode ser objetificado, que não é redutível ao saber. Soberania está além,

está *fora* do entendimento, ela faz parte de um não-saber, lugar que não é redutível ao saber, que é exatamente o que abre a comunicação. É só risco, sorte, acaso, chance – todos significantes *bataillianos*. Basta voltarmos à conclusão de *O erotismo*, em que Bataille coloca que não há como falar da experiência interior, pois só podemos falar dela, sabendo – com angústia – que não poderemos esgotá-la, apenas *ex-perimentá-la*:

O grande número dos homens é indiferente a essa dificuldade. Não é necessário responder à interrogação que a existência é em si mesma. E nem é mesmo necessário fazê-la.

Mas o fato de um homem não respondê-la, nem mesmo colocá-la, não elimina a interrogação.

Se alguém me perguntasse o que nós somos, eu lhe responderia assim: que somos essa abertura a todo possível, essa espera que nenhuma satisfação material acalmará e que o jogo da linguagem não saberia iludir! Estamos à procura de um ponto culminante. Cada um, se lhe apraz, pode negligenciar a procura. Mas a humanidade, em seu todo, aspira a esse ponto, que só ela o define, que só ela justifica e lhe dá sentido. (BATAILLE, 1987, p. 175).

Quer dizer, há um desmoronamento entre homem e linguagem:

O escritor nem sempre inicia com o horror de um crime que lhe faria sentir sua instabilidade no mundo, mas ele não pode sonhar em começar de outro modo senão por certa incapacidade de falar e de escrever, por uma perda de palavras, pela própria ausência dos meios que tem em superabundância. Desse modo, lhe é indispensável sentir primeiro que ele não tem nada a dizer. (BLANCHOT, 1997, p. 73).

A literatura abre, assim, espaço nas dobradiças da linguagem. É nesse ponto que as reflexões, sobretudo de Bataille e Blanchot, acerca da poesia, da arte, da escrita como ensaio de comunicação, como desejo de comunicar dada a própria impossibilidade de comunicação, como a vontade de apreensão do instante incapturável, enfim, nos permitem explorar, ou retomar, a ideia de poesia como rascunho.

É desse movimento de construção a partir de restos, de vestígios, de lixo, que o poeta aparece como descobridor, como *hacedor*²⁶ – para nos utilizarmos de Borges (1981). Porém, também, por esse mesmo movimento que ele próprio, o poeta, aparece como a figura do inacabamento, da ruína, em que não há possibilidade de uma mediação dialética, um fechamento, uma totalidade: “A gente é rascunho de pássaro/ Não acabaram de fazer” (BARROS, 2010, p. 152).

²⁶ Alusão ao livro de poesia de Borges, *El Hacedor*, publicado em 1960, que coloca a figura do poeta como um artesão, alguém que compõe a partir de refugos, de vestígios, de restos, da pintura. O poeta seria então alguém que recicla elementos recebidos da tradição, aquele que constrói a partir da rasura, ou do que estamos aqui a defender como rascunho.

Eis que, por esse viés, aqui valha, pois, uma outra discussão acerca “desse jogo insensato de escrever” (MALLARMÉ *apud* BLANCHOT, 2010), que, em forma de rascunho, é singular-plural, é vida-morte, como o próprio poeta. Pensemos: “Mas por que duas? Por que duas palavras para dizer a mesma coisa? É que aquele que a diz, é sempre outro” (NIETZSCHE *apud* BLANCHOT, 2010). Pensemos a questão da metáfora como figura de linguagem da criação poética.

3 Metáfora: desacostumar palavras

*Não gosto de palavra acostuada.
(Manoel de Barros)*

Ao lermos o supracitado verso de Manoel de Barros, nos deparamos com a proposta de sua escritura: desacostumar palavras. Ou seja: desfigurar objetos, modificar sua interação com eles, re-criar, transformar o lugar comum, porque (como sua poesia nos avisa): “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis./ Elas desejam ser olhadas de azul –/ Que nem uma criança que você olha de ave.” (BARROS, 2010, p. 302).

Percebamos que há aí outra manifestação acerca do fazer poético, um pedido pela inversão do olhar, já que não é mais o homem que olha, e sim o objeto, a coisa que quer ser olhada. Além disso, há um *como*, uma maneira de olhar, no mínimo, inusitada, inquietante. E é essa inversão de olhar, portanto, também uma inversão do escrever, ou na forma de lidar com as palavras, quer dizer, no uso que se faz da metáfora.

A metáfora é a figura de linguagem por excelência da poesia. No dicionário Aulete: “Figura de linguagem que consiste em estabelecer uma analogia de significados entre duas palavras ou expressões, empregando uma pela outra (p.ex.: asas *da* imaginação)”. Assim, na metáfora, temos uma relação de equivalência, de pertença. Uma coisa está relacionada com outra, representa-a, é capaz de substituí-la harmoniosamente, mimeticamente.

Mas, se poesia é rascunho, se também o poeta (o homem) o é, como dar conta, por meio de palavras, de metáforas, de representar o irrepresentável? Assim, como pensar o impensável? Como capturar o incapturável?

Ao desacostumar palavras, Manoel de Barros mostra como a metáfora se apresenta como uma linguagem insuficiente para expressar o mundo, sua poesia. “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção” (BARROS, 1997, p. 68); porque “[o] que

sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo” (BARROS, 1997, p. 68) – aliás, aqui um parêntese dos parênteses, ao pensarmos o ritmo, proposto por Barros, nos remetemos à dança e, de novo, pensamos em corpo, em um movimento singular-plural e, portanto, em abertura.

Nesse sentido, para a defesa da poesia como rascunho, como instante, como nada, o caráter criador da escrita poética não estaria na criação por representação, por mimese, proporcionada pela metáfora, mas pela transmutação, transvaloração dos signos, por meio de rupturas semânticas, construções sintáticas inusuais, fragmentação, montagem, ausência de semelhança ou pertença causal entre as coisas e palavras. Noutras palavras, a linha, ou fio, que todo rascunho pressupõe, age por oxímoros, paradoxos, impõe vida à morte, dá ao traçado do lápis um movimento livre que se situa para além da vida e da morte. E vale aqui, como lição (ou, melhor, lições), uma poesia de Barros, “As Lições de R.Q”:

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o 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.

(BARROS, 2010, p. 349-350).

Combater os limites do discurso dialético, operando por meio de rupturas, fraturas, hérnias nos limites da língua, do saber, do pensamento, causa perturbação, desarticulação, mas, também, encontro, privilegiando ambiguidades, riscos e desconcertos, como se só houvesse sentido, para Manoel de Barros, se houvesse um limite a ser ultrapassado. Noutras palavras, na poesia (na arte), esse limite a ser transposto, rasgado, perfurado, é a linguagem. Por isso, a poesia tem o aspecto paradoxal do instante. Tal qual a poesia, o instante se apresenta como a tensão entre vida e morte, portanto, como uma possibilidade. Se a morte é uma possibilidade e o homem pode decidir a respeito da sua própria morte, saímos da ideia de que existe vida *versus* morte e passamos a compreender que

o que existe são nuances de vida, mortes em vida, que desafiam uma compreensão biológica da vida. Também a linguagem assim opera, desafiando a sua própria estrutura. Trata-se, pois, de se reinventar o jogo a partir da suspensão do jogo dominante; de tomar distância em relação ao que se convencionou como meio, regra, uso, norma.

Ou seja, na medida em que pensamos a metáfora como linguagem castradora, e não mais criadora, porque, em certa medida, corresponde a uma mimese impossível, que não dá conta do espaço do não saber, do nada a que estamos a defender como poesia, estamos reivindicando uma transgressão dos limites da linguagem, das dualidades que cerceiam o próprio homem. Estamos abrindo-nos, dessa forma, ao campo da paronomásia, das conexões aleatórias, dos paradoxos e oxímoros. Estamos buscando a ruptura, a fratura da palavra, a dimensão in-utilitária da linguagem, e essa poesia des-útil é, pois, libertadora, ao passo que, ampliando sentidos, amplia o mundo: “[...] (Rabelais já havia afirmado antesmente que poesia é uma virtude do inútil.)” (BARROS, 2010, p. 387).

Assim, a metáfora, tal como a conhecemos – e trouxemos como verbete –, se mostra não somente como insuficiente, mas como castradora da potência imaginativa do universo poético. Por isso, Manoel de Barros usa a palavra para compor os seus silêncios, porque rascunhar também é esse exercício, o do silêncio. Busquemos Rimbaud, em “Uma estadia no Inferno”: “Ao princípio, era apenas um exercício. Escrevia silêncios, anotava o inexprimível. Captava vertigens. Depois, explicava os meus sofismas mágicos com a alucinação das palavras!” (RIMBAUD, 2007, p. 161). E voltemos à definição de poeta do autor pantanense: “[...] é um ente que lambe as palavras e depois se alucina [...]” (2010, p. 257).

A potência da imaginação está, pois, nesta alucinação de Manoel de Barros, que está a todo o tempo (a todo o instante?) latente. Esta vem de sua vontade de poeta do rascunho, de poeta do nada, em: “Escrever nem uma coisa/ Nem outra —A fim de dizer todas —/ Ou, pelo menos, nenhuma.// Assim,/ Ao poeta faz bem/ Desexplicar —/ Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.” (BARROS, 2010, p. 265).

4 Conclusão

Há varias formas sérias de não dizer nada,
Mas só poesia é verdadeira
(Manoel de Barros)

Como um “lugar de ser inútil”²⁷, porque “[o] poema é antes de tudo um inuntensílio” (BARROS, 2010, p. 174), não poderíamos ser levados a outro lugar que não a de uma poesia sem meta, sem mensagem a ser dita e sem, portanto, um destinatário a quem se escreve.

Blanchot nos diz que a literatura requer, exige, o completo afastamento do escritor quando a obra chega ao seu fim: “[...] o escritor jamais lê a sua obra. Esta é, para ele, o ilegível, um segredo, em face do qual não permanece. Um segredo, porque está separado dele. Essa impossibilidade de ler [...] é, antes, a única abordagem real que o autor poderá ter do que chamamos a obra.” (1987, p. 14).

Assim, o que se defende aqui é um conceito de des-obra, quer dizer, o autor nem preexiste à obra, nem a obra preexiste às leituras. A leitura cria a obra. Por isso mesmo que o poema, mais do que uma forma, é uma força, tecida pelo fio da vida, tratando-se, pois, de uma cena de composição. Noutras palavras, ler um poema seria, então, reorganizar o texto conforme uma capacidade barroca de atribuir sentidos, levando em consideração a construção e riqueza de significação que se contrapõem, se interpenetram e se complementam, a diferença cultural de uma visão de mundo que é capaz de incorporar o semelhante, reconciliar os opostos e propiciar mais do que dialogismo como harmonia.

Defender a ideia de que poesia é um lugar de ser inútil, um ensaio de comunicação, a partir de Manoel de Barros – e de uma montagem de outras leituras –, é caminhar para o rascunho, para o nada, para o instante incapturável. É talvez dar um tiro de misericórdia na metáfora. Mas é, acima de tudo, promover uma emancipação do caráter utilitário, que cerceia tanto poeta como poesia, que os impede de simplesmente ser. Afinal, para Manoel de Barros, ao poeta é dado o doce privilégio de exercer idiotices²⁸.

Portanto, para uma poesia como força, potência da imaginação, vale, pois, pensar o inexprimível, “voar para fora da asa” (BARROS, 2010, p. 302), na companhia de nosso saudoso, maior de todos os nadifundiários²⁹, Manoel de Barros.

Referências

²⁷ Cf. Pedro Cezar, em seu filme *Só dez por cento é mentira*, 2009.

²⁸ Cf. Pedro Cezar, em seu filme *Só dez por cento é mentira*, 2009.

²⁹ Lanço mão do termo “nadifundiário” apropriando-me de o *Guardador de Águas*, V, em que Manoel escreve os seguintes versos: “[...] (Nadifúndio é lugar em que nadas/ Lugar em que osso de ovo/ E em que latas com vermes emprenhados na boca./ Porém./ O nada destes nadifúndios não alude ao infinito menor de *ninguém*./ Nem ao *Néant* de Sartre./ E nem mesmo ao que dizem os dicionários: *coisa que não existe*./ O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letra minúscula.)/ Se trata de um tratal [...]” (BARROS, 2010, p. 242, grifos do autor).

ANTELO, Raul. Imagens como força. **Crítica Cultural**, Santa Catarina, v. 3, n. 2, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/117/128>. Acesso em: jul. 2015.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. 3. ed. Ilustração Wega Nery. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1997.

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

BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**, 3: a ausência do livro: o neutro, o fragmentário. 1. ed. São Paulo: Escuta, 2010.

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

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

BORGES, Jorge Luis. A Procura de Averróis. In: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Vários Tradutores. São Paulo: Ed. Globo, 1999. 1 v.

_____. **El hacedor**. Madrid: Alianza Ed., 1981.

METÁFORA. In: DICIONÁRIO aulete digital. O dicionário da língua portuguesa na internet. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: ago. 2015.

NANCY, Jean-Luc. **Ser Singular Plural**. Trad. Antonio Tudela Sancho, Madrid: Arena, 2006.

RIMBAUD, Arthur. **Prosa poética**. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

SALAZAR, Elza de Fátima; GOMES, Selma Veiga Francisco. **A voz do professor especialista**. Resgatando a memória e narrando histórias de vida. São Paulo: Baraúna, 2013. p. 58-59.

SÓ dez por cento é mentira. Direção de Pedro Cezar. Produção de Pedro Cezar, Katia Adler e Marcio Paes. Rio de Janeiro: Artesanato Eletrônico, 2009. 1 DVD (81 min).

ZAMBRANO, María. Por qué se escribe. **Revista de Occidente**, Madrid, n. 132, p. 318-328, 1934. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4580949>>. Acesso em: jul. 2015.