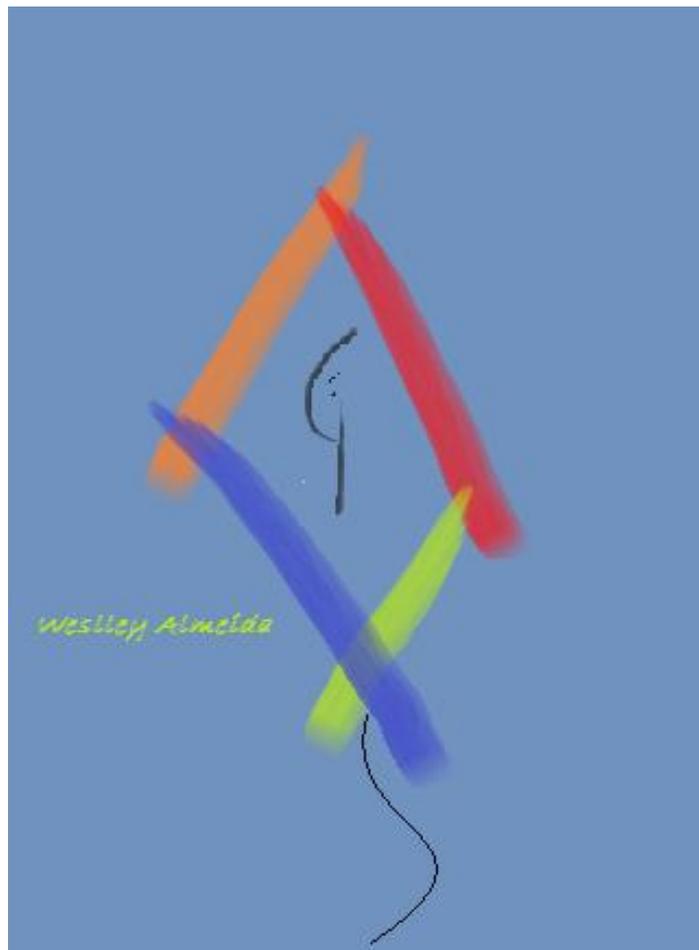


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 1 • Nº 8 • Jul.-Dez. (2016) • ISSN 1980-4571

100 Anos de Manoel Barros: Poesia da Simplicidade



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS DA UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 1 • Nº 8 • JUL.-DEZ. (2016)

ISSN 1980-4571



100 ANOS DE MANOEL BARROS

Poesia da Simplicidade

Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

CONSELHO EXECUTIVO

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC
Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC
Benedito Teixeira de Sousa – UFC
Elayne Castro Correia - UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC
Sávio Alencar de Lima Lopes - UFC
Solange Maria Soares de Almeida - UFC
Soraya Rodrigues Madeiro - UFC
Tania Almeida Colares - UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC
Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CAPA DESTA EDIÇÃO

Wesley Almeida – UEFS

AVALIADORES AD HOC

CONVIDADOS

Dariana Paula Silva Gadelha – UFC
Francisco Alison Ramos da Silva – UFC
Jivago Oliveira da Fonseca – UFC
Kamila Jéssick Duarte da Costa – UFC
Margarida Pontes Timbó – UFC
Maria da Glória Ferreira de Sousa – UFC
Rafaela Abreu – UFC
Raquel Ferreira Ribeiro – UFC
Sayuri Grigório Matsuoka – UFC

CONSELHO CONSULTIVO

Andrea Martins Lameirão Mateus – UFT
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes - UNESP
Carlos Eduardo de Oliveira Bezerra – Unilab
Carolina de Aquino Gomes – UFPI
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Fernando Maués – UFPA
Harlon Homem Lacerda Sousa – UESPI
José Roberto de Andrade – IFBA
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Márcio Ricardo Coelho Muniz – UFBA
Maria Edinete Tomas – UVA
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Rodrigo Ávila Agrela – UEMG
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI

APRESENTAÇÃO

Com “**100 anos de Manoel de Barros: poesia da simplicidade**”, a *Revista Entrelaces* brinda a complexidade singela e a matéria-prima do poeta, que encontra, no chão da terra, o êxtase da sua poesia, extraída do “amanhecer do rio” ou do “conversar com as águas”.¹ Neste volume, portanto, estão reunidos nove artigos que se debruçaram sobre a obra do poeta matogrossense com o intuito de desvelar a essencialidade das coisas inúteis, substância primeira da sua linguagem poética. Os estudos apresentam diversidade temática e teórica, com o fim de apreender a presença das coisas e da natureza. Entretanto, a percepção, presente em quase todos os textos aqui apresentados, é a do subversivo da palavra que “ama as coisas jogadas fora”.² Ao abordar a poesia manoelina, a partir da inutilidade das coisas úteis, Ana Cláudia Veras Santos destaca o distanciamento do poeta da sentimentalidade ao mesmo tempo que o aproxima da palavra-coisa, como meio de reinaugurar o sentido primordial das coisas que não têm importância. Contudo, a relação com a coisa, que reinsere o homem na ordem natural do mundo não aponta para sua utilidade, pois a poesia não é compreensão, mas incorporação. Assim, Ângelo Bruno Lucas de Oliveira chama nossa atenção para a importância da materialidade e funcionalidade dos inutensílios nos poemas “Sabiá com trevas”, “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” e “Comparamento”. Na esteira de Blanchot, o autor ressalta o paradoxo no qual se encontra a poesia: de um lado, ela quer explicar a realidade das coisas ou se apoiar nela, de outro, ela pretende ser absoluta, não se deixando apreender pela lógica do mundo. Abordando o instante do

¹ BARROS, Manoel de. *Escritos em verbal de ave*. São Paulo: Leya, 2011.

² BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

poema, o rascunho e a comunicação da poesia, Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz apresenta a poética da desutilidade das coisas inseridas na mudança de olhar do poeta em relação ao mundo à volta, revelando a potencialidade da imaginação poética.

Ainda na perspectiva do olhar que mira coisas “desimportantes”, Marlúcia Nogueira do Nascimento trata da infância partindo da ideia de que a criança é vocacionada para “transformar miudezas”, permitindo-lhe reinventar o mundo. Dessa forma, a autora enxerga na brincadeira infantil um paralelo com a arte poética de Barros, a qual inverte o sinal das coisas. Situando o poeta na fronteira do clássico com o moderno, Paulo Benites esquadrinha alguns poemas, buscando mostrar a constante fissura que é promovida entre o velho e o novo, algo que se desdobrará no tema da infância, no da troca de experiência, no do enraizamento e no da desterritorialização. O autor conclui, aproximando poesia e filosofia - únicos testemunhos capazes de acessar o passado -, e vê, no conceito de restos, a garantia do diálogo que Manoel de Barros mantém com a Modernidade. O tempo é assunto, também, do estudo de Yanna Karlla Cunha, que se propõe a investigar a vida do andarilho Bernardo, mostrando como a vida do andarilho se descreve e se narra por meio de imagens, e como essas vão abandonando mais e mais o caráter social, passando a expressar uma visão mítica, que rompe a fronteira entre passado, presente e futuro.

Isso não significa que o poeta está fora do mundo; pelo contrário, como bem observa Janaina Jenifer da Silva, revela aquela aversão “ao capital e aos valores de troca”, pois a matéria da poesia não tem significado comercial, portanto, não pode ser útil. Optando pela simplicidade das coisas, o poeta escolhe “refazer o mundo”, lidando com suas imperfeições. Dessa maneira, conforme Emaxsuel Roger Rodrigues, no ensaio que discute poesia e imagem, Manoel de Barros

cria imagens por meio de palavras, apreendendo o instante como se fora uma fotografia das forças infinitas para transformá-las em palavras e imagens finitas. Por fim, a poesia, circunscrita a um contexto dialógico, é analisada por Elaine Martins dos Santos Silva e Carlos Eduardo da Silva Ferreira. Partindo da leitura dos textos do Círculo Linguístico de Praga, os autores orientam a discussão para a relação dialética estabelecida entre a consciência do um e do outro. Por não vivermos alheios à ideologia, conforme os autores, visto que somos seres relacionais, precisamos construir possibilidades de fuga, ainda que em meio à “instabilidade da linguagem”.

Que esta edição comemorativa de homenagem a Manoel de Barros seja, também, um convite para aprendermos com ele o valor das coisas simples, a fim de que um passarinho escolha as nossas vozes “para seus cantos” e possamos aí, aprendendo a desaprender, descobrir os “descaminhos para as palavras”³.

Orlando Luiz de Araújo

Marcelo Peloggio

**Coordenação do Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal do Ceará - UFC**

³ BARROS, Manoel de. *Escritos em verbal de ave*. Op. cit..

100 ANOS DE MANOEL DE BARROS: POESIA DA SIMPLICIDADE

Adentrar, tentar analisar literariamente, pensar na poesia do sulmatogrossense e pantaneiro **Manoel de Barros**, que, neste ano de 2016, se fosse vivo, faria 100 anos, apresenta de imediato um desafio: como entender uma lírica capaz de unir, há um só tempo, a simplicidade que foge ao hermético e ao que deve ser útil e a complexidade de um texto explorador das mais incríveis possibilidades permitidas pela linguagem poética. Em “Teologia do traste”, o eu lírico do poeta reitera que: “As coisas jogadas fora por motivo de traste/ são alvo da minha estima./ Prediletamente latas./ Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas./ Se você jogar na terra uma lata por motivo de/ traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar”.

O saber e o conhecimento, a produtividade e o consumismo, tão ao gosto das sociedades ocidentais modernas, parecem ser alvos do desprezo da poesia de Barros. O poeta inverte os valores da modernidade, o que parece lixo, descarte, para ele, é o que de mais precioso há na poesia: “As coisas sem importância são bens da poesia” (verso de “Matéria da poesia”). Os versos livres de Manoel de Barros rompem com o que é considerado padrão e brincam com a linguagem, provocando e desafiando o leitor. Nada mais apropriado às possibilidades de abertura que só a arte literária é capaz de apresentar em toda a sua plenitude.

A poesia de Manoel de Barros é moderna e por isto mesmo também se caracteriza por se voltar para ela própria. Ou seja, seu eu lírico frequentemente reflete sobre a principal matéria prima da arte literária, no caso, a linguagem. A metatextualidade é um forte componente da sua poesia. A exemplo do poema VII do “Livro das

ignorãças”: “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz/ de fazer nascimentos—/ O verbo tem que pegar delírio”. Em entrevista a André Luís Barros, do Jornal do Brasil, perguntado sobre qual o tema do poeta, ele discorre: “O tema do poeta é sempre ele mesmo. Ele é um narcisista: expõe o mundo através dele mesmo. Ele quer ser o mundo, e pelas inquietações dele, desejos, esperanças, o mundo aparece. Através de sua essência, a essência do mundo consegue aparecer. O tema da minha poesia sou eu mesmo e eu sou pantaneiro. Então, não é que eu descreva o Pantanal, não sou disso, nem de narrar nada”.

Assim, a literatura de Manoel de Barros abre para quem dela usufrui, seja por deleite ou com o objetivo de pesquisa, um leque amplo de possibilidades de análise. E é esta a proposta dessa nova Edição da *Revista Entrelaces*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Uma justa homenagem aos 100 anos de nascimento desse grande poeta brasileiro.

Equipe Editorial da Revista Entrelaces

NOSSA CAPA

A imagem de capa desta edição de **Entrelaces**, intitulada “Plumagens de Pipa”, é composta de traços multicolores, representando a ludicidade da poesia que tem como fonte a experiência onírica trazida pela memória infante.

Os traços criam, nas bordas, entrecruzamentos, assim como os versos se cruzam para a existência dum poema. O fundo azul rememora os sonhos compostos de anil, onde voam os olhares de crianças. Ao centro do desenho, uma sugestão de pluma semiformada, lembrando também um “P” ao avesso.

A pipa e a pluma são símbolos de leveza e liberdade, sensações encontráveis em qualquer leitura de poemas do poeta homenageado: **Manoel de Barros**. Em celebração aos seus 100 anos, todos os voos de poesia.

Wesley Almeida⁴

⁴ Pesquisador de literatura, poeta e compositor baiano. Graduado em Letras pela UEFS e pós-graduado em Língua Inglesa. Nas horas vagas, pinta e desenha imagens que traduzem os feixes na íris de sua existência. Em 2014, na 7ª Feira do Livro - Festival Literário e Cultural de Feira de Santana, pendurou nos varais a exposição “Ecopoética: Ecologia, Imagem e Literatura”, que consiste na simbiose de imagem (desenho, pintura, fotografia) e poesia, tendo como sustentação o seu imaginário ecológico. É revisor do Jornal Fuxico, periódico do Núcleo de Investigações Transdisciplinares – NIT/UEFS, do qual também já foi vice-coordenador. Publicou, neste ano, o livro de poesias “Memórias Fósseis” pela Editus-UJESC. Recebeu, por essa obra, o Prêmio Sosígenes Costa de Poesia da Academia de Letras de Ilhéus. Mantém o blog Lê-tranças: <http://letrancas.blogspot.com.br/>.

EM HOMENAGEM A MANOEL DE BARROS

Querido Manoel,

que do barro viestes

e ao barro retornaste,

conta-me, como é ser terra? Lama fértil?

E renascer do lado avesso ao mundo que deixaste para trás?

Cilene Rohr⁵

⁵ Cilene Rohr é poeta e doutoranda pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

SUMÁRIO

MANOEL DE BARROS E A POESIA DAS COISAS INÚTEIS <i>Ana Cláudia Veras Santos</i>	9
DOS INUTENSÍLIOS DO POETA OU A ARTE DE ACENDER VAGA-LUMES: A POESIA DE MANOEL DE BARROS <i>Ângelo Bruno Lucas de Oliveira</i>	20
PALAVRAS DE DESCOMEÇOS: REFLEXÕES DIALÓGICAS EM “NO DESCOMEÇO ERA O VERBO”, DE MANOEL DE BARROS <i>Elaine Martins dos Santos Silva; Carlos Eduardo da Silva Ferreira</i>	30
POESIA E IMAGEM EM MANOEL DE BARROS <i>Emaxsuel Roger Rodrigues</i>	41
ESCUTAMENTOS DE BERNARDO: SOBRE O HAIKU JAPONÊS E “O LIVRO DE BERNARDO” <i>Janaina Jenifer de Sales</i>	52
LUGAR DE SER INÚTIL: A POESIA COMO RASCUNHO OU O INSTANTE DA POESIA <i>Lygia Barbachan de Albuquerque Schmitz</i>	64
MANOEL DE BARROS: O VOYEUR MENINO E AS SEDUÇÕES DA MUSA <i>Marlúcia Nogueira do Nascimento</i>	78
POESIAS: AS RASURAS DA MODERNIDADE NA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS <i>Paulo Benites</i>	89
O ANDARILHO BERNARDO NA PRODUÇÃO POÉTICA DE MANOEL DE BARROS <i>Yanna Karlla Cunha</i>	101

Manoel de Barros e a poesia das coisas inúteis

Ana Cláudia Veras Santos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

Manoel de Barros, poeta, artesão das letras e dos sentidos, prima pela linguagem em sua essência, atribuindo-lhe valores que fogem ao ajuste semântico. Desconfigura a ordem das coisas, pelo prazer de poetizar o que a maioria estabelecida considera apocáptico. Defende em suas poesias a liberdade plena da escrita, buscando inspiração nas referências de seu passado e na Natureza. Atribui à criança, ao andarilho e aos passarinhos o teor de suas “inutilidades”. Aqui, percorreremos parte de sua obra, com concentração em *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda* (1990). Pensamos em demonstrar um olhar acerca desse fazer poético e a partir daí tentamos desvelar sua construção poética, ornada de transgressão e composta por “estranhos devires”. O conjunto dessa obra é alimentado por imagens, recurso que Manoel utiliza com primazia, incorporando nessa junção certa racionalidade onírica, talvez surrealista ao primeiro instante, entretanto sem fugir de um substrato ético profundo. Percebemos uma constante autorreflexão poética, um fazer metapoético, em que o escritor discute a própria criação artística, sendo capaz de fragmentar e recriar o universo. A palavra na obra de Manoel de Barros perde sua “função” de representação do mundo e passa a criar outras possibilidades de realidade. O alcance do olhar aqui apresentado se deu à luz das ideias de Blanchot (2005) e Compagnon (1996), principalmente, através dos quais temos possibilidades de compreensão da dita literatura pós-moderna.

Palavras-chave

Manoel de Barros. Literatura pós-moderna. Poética.

Resumen

Manoel de Barros, poeta, artesano de las letras y de los sentidos, disfruta de la lengua en su esencia, dándole valores que no se ajustan a reglas fijas. Deshecha la orden de las cosas, por el placer de dar la vida a las cosas que la gran parte establecida no aprecia como poética. Es un autor de una poesía libre, busca inspiración en las referencias de su pasado y en la Naturaleza. Dice que el niño, el vagabundo y las aves son el contenido de su “inutilidad”. Nuestro punto de vista se concentrará en *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda*, (1990). Pienso en demostrar el hacer poético manoelino y su construcción, hecha de “devenires extraños”. La primacía de su trabajo es alimentado por imágenes, con una cierta incorporación de sueños, sin embargo rehuir de un sustrato ético de profundidad. Hay una constante reflexión poética sobre el hacer poético, en que el poeta habla de la creación en sí. Ahí, fragmenta y vuelve a crear el universo. La palabra en la obra de Manoel pierde su “función” de representación del mundo y comienza a crear otras posibilidades de realidad. Llegamos a esta opinión ya la luz de las ideas sobre la literatura pós-moderna de Blanchot (2005) y Compagnon (1996).

Palabras-clave

Manoel de Barros. Literatura pós-moderna. Poética.

Um substrato de ambigüidades, disfarces, uma semente genética de desencontros que veio desaguar nessa esquisita coisa de ter orgasmo com as palavras (Barros, 1990, p. 331).

O poeta passarinho

Manoel é, como há quem diga, um subversivo linguístico, coisa que reitera quando diz: “Temos que enlouquecer o nosso verbo, adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza” (BARROS, 1990, p. 341).

É um poeta que foge a toda e qualquer possibilidade de definição que delimita a sua obra em períodos, gerações ou movimentos artísticos. É o próprio Manoel que nos orienta sobre a sua atuação, esclarecendo que não pertence à Geração de 45 senão cronologicamente:

Acho que não pertença à Geração de 45. Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. (...) Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste. Li em Chestov que a partir de Dostoievsky os escritores começam a luta por destruir a realidade. Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se os deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar de morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós, a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu a unidade interior (BARROS, 1990, p. 308-309).

Defende a liberdade plena na escrita e busca inspiração nas referências de seu passado, na Natureza, companheira de toda a vida, e nas pequenas coisas que aprendeu a amar e a dar grande importância. Atribui à criança, ao andarilho e aos passarinhos o teor de suas “inutilidades”, diz que sofre da moral e envergonha-se de já ter publicado mais de dez livros.

Através do poema “Auto-retrato falado”, Manoel assim se apresenta:

Venho de um Cuiabá 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 e rios. / Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de / estar entre as pedras e lagartos. / Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz. / Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me / sinto como que desonrado e fujo para o / Pantanal onde sou abençoado a garças. / Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo / que fui salvo. / Descobri que todos os caminhos levam à ignorância. / Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de / gado. Os bois me recriam. / Agora eu sou tão ocaso! / Estou na categoria de sofrer do moral, porque só / faço coisas inúteis. / No meu morrer tem uma dor de árvore (BARROS, 2009, p.105).

Lápis, cadernos, borrachas e um passo na pós-modernidade

Da obra de Manoel de Barros, não escolhemos uma específica, preferimos trazer suas poesias descoladas da edição, ainda que a *Gramática expositiva do chão* (1990) tenha sido consultada com maior frequência. Dessa forma, apresentamos um olhar acerca do fazer poético manoelino e a partir daí tentamos demonstrar a construção do poeta, ornada de transgressão e composta por “estranhos devires”. Aliás, em Manoel os devires são bem possíveis.

É interessante ressaltar que Manoel de Barros, mesmo contrário a enquadramentos, como visto anteriormente, define o seu fazer poético e de seus contemporâneos vinculados ao fim das ideologias e da metafísica, à fragmentação, à desconstrução. Sintomas esses que associamos ao estágio literário da pós-modernidade.

Dessa forma, com a intenção de compreendermos melhor a dita pós-modernidade, recorremos à teórica e crítica literária Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 184), que pontua os seguintes traços como características do pós-moderno: “a ironia, a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto, o pastiche etc.” Perrone-Moisés constata que a definição do termo varia de acordo com o autor, crítico ou teórico.

Nesse sentido, a fim de estabelecermos conexões com a cronologia de nosso poeta e a situação de modernidade ou pós-modernidade, vejamos o que Octavio Paz, citado pela autora de *Altas literaturas*, observou:

Em 1964, ele detectava vários sinais negativos, indicando que o projeto moderno falhara, que a sociedade não estava se transformando em comunidade, nem o poema em poesia. Os sinais enumerados por Paz eram os seguintes: 1) o não-cumprimento de várias profecias de Marx; 2) o acirramento dos particularismos raciais, religiosos e linguísticos; 3) a adoção de formas estereotipadas de comportamento, ditadas pela propaganda comercial e política; 4) a elevação do nível de vida e a queda do nível da vida; 5) a prevalência do objeto sobre o usuário; 6) a prevalência da massa sobre o indivíduo; 7) o domínio dos sistemas de comunicação sobre os receptores; 8) o triunfo do signo sobre o significado, nas artes, da coisa sobre a imagem. O que ele descrevia era já a pós-modernidade (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 179).

Notemos ainda o que nos diz Compagnon (1996) acerca da concepção de pós-modernidade, que, para ele, seria:

Contrário aos dogmas da coerência, do equilíbrio e da pureza sobre os quais o modernismo se fundara, o pós-modernismo reavalia a ambiguidade e a coexistência dos estilos; cultiva ao mesmo tempo a citação vernácula e a citação histórica. A citação é a mais poderosa figura pós-moderna (COMPAGNON, 1996, p.109).

O que se percebe no decorrer da leitura de Manoel de Barros coaduna com o que o autor de *Os cinco paradoxos da modernidade* explicitou em sua teoria. Eis o que o próprio Manoel nos fala:

Acho que foi a minha inaptidão para o diálogo que gerou o poeta. (...) Sou um homem escutador e um vedor melhor. Mas só trancado e sozinho é que consigo me expressar. Assim mesmo sem linearidade, por trancos, por sugestões, ambíguo – como requer a poesia (BARROS, 1990, p. 307).

A trajetória do menino Manoel o levou a muitos encontros com outros poetas das palavras, das imagens, dos sons, e o direcionou também às ideologias e à perda dessas também. Ainda criança cultivou o gosto por Padre Antônio Vieira, personagem constante em sua poética, leu Marx, escreveu aos 18 anos *Nossa senhora de minha escuridão*, exemplar único que perdeu para ganhar a liberdade em tempos de perseguição aos jovens comunistas desafiadores do getulismo.

Viajou pela América Latina, onde se deparou com o encantamento dos habitantes de algumas tribos da Bolívia e do Peru pela palavra. Fixou-se por um tempo nessas localidades para conhecer os dialetos e “apropriar-se” da visão que tinham de que as palavras têm “vida, carne, aflição, pentelhos e a cor do êxtase” (BARROS, 1998, p. 20). Conquistou ali o dom de manipular a linguagem e paradoxalmente passou a atribuir valor soberano à palavra que também veio a dominar o poeta.

Seguiu viagem e chegou aos Estados Unidos por volta dos anos de 1940, lá fez curso de cinema e pintura. A partir de então, Picasso, Chagall, Miró, Van Gogh e Braque passaram a influenciar profundamente Barros, atribuindo ao último toda a sua liberdade criadora.

A palavra pela palavra

O conjunto da obra manoelina é alimentado por imagens, recurso que utiliza com primazia, assim como também fizeram/fazem outros ícones de sua inspiração: Fellini, Kurosawa e Chaplin. O criador de Carlitos o entusiasmou pela despreocupação que tinha com a linearidade. Apontamos o que nos diz Manoel:

Com Charles Chaplin, Carlitos faz um cozido de sapatos, e dos cadarços, uma boa macarronada. (...) Isto são *gags*. São alegres sandices cometidas com imagens. Eu faço *gags* com palavras. Assim: *entrar na prática do limo; O corgo ficava à beira / de um menino; Gramática Expositiva do Chão*. Poesia é também um pouco ser pego de surpresa pelas palavras (BARROS, 1990, p. 313).

O poeta incorporou em sua obra certa racionalidade onírica, talvez surrealista ao primeiro instante, entretanto sem fugir de um substrato ético profundo. Pensemos em suas escolhas temáticas:

A eleição da pobreza, dos objetos que não têm valor de troca, dos homens desligados da produção (loucos, andarilhos, vagabundos, idiotas da estrada), formam um conjunto residual que é a sobra da sociedade capitalista; o que ela põe de lado, o poeta incorpora, trocando os sinais. Há nesse procedimento o protesto contra uma situação hostil, que se imprime negativamente numa forma lírica que a exclui, ou apenas inclui aquilo que é seu excedente (WALDMAN in BARROS, 1990, p. 26).

Em entrevista à Revista *Grifo*, perguntaram a Manoel qual a matéria de sua poesia. Olhemos sua resposta:

Só bato continência para árvore, pedra e cisco. Em estudo sobre *O Processo*, de Kafka, o humanista Gunter Anders, observa o amor de Leni pelos processados. Leni acha que a miséria da culpa os torna belos. Sua compaixão pelas vítimas é que a leva ao amor. De muita dessa compaixão é feita a poesia de nosso século. Um fundo amor pelos humilhados e ofendidos de nossa sociedade, banha quase toda a poesia de hoje. Esse vício de amar as coisas jogadas fora – eis a minha competência. É por isso que eu sempre rogo pra Nossa Senhora da Minha Escuridão, que me perdoe por gostar dos desheróis. Amém (BARROS, 1990, p. 311).

Ora, em “Matéria de poesia”, podemos visualizar o fazer poético de Barros, sua intimidade com a palavra, o sistema rejeitado, o mundo do qual o eu lírico se aproxima, os avessos do significado, até mesmo um quê provocativo ao “mais do mesmo”. Percorramos um trecho do referido poema:

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma/ E que não pode vender no mercado /
Como por exemplo, o coração verde dos pássaros / serve para poesia (...)
Tudo aquilo que nossa / Civilização rejeita, pisa e mija em cima, / Serve para poesia (...)
As coisas jogadas fora / Têm grande importância/ Como um homem jogado fora /
Aliás é também objecto de poesia / Saber qual o período médio / Que um homem
jogado fora / Pode permanecer na terra sem nascerem / Em sua boca as raízes da
escória / As coisas sem importância são bens da poesia / Pois é assim que um
chevolé gosmento chega / Ao poema, e as andorinhas de junho (BARROS, 1990, p.
180-181).

Percebemos uma autorreflexão poética constante, um fazer metapoético no qual o poeta discute a própria criação artística. Aí é capaz de fragmentar e recriar o universo. Essa situação coincide com o pensamento de Blanchot (2005), uma vez que a palavra na obra de Manoel de Barros perde sua função de representar um objeto e ganha a “função” de criar possibilidades de realidade. Temos a palavra pela palavra inserida num espaço hegemônico. Há um artifício de transformação da irrealidade da coisa à realidade da linguagem.

Em *O livro do por vir*, Blanchot reflete sobre o processo de criação literária, ao qual nos detém neste instante:

E, contrariamente ao antigo pensamento segundo o qual o poeta diz: não sou eu quem fala, é o deus quem fala em mim, essa independência do poema não designa a transcendência orgulhosa que faria da criação literária o equivalente da criação de um mundo por algum demiurgo; ela não significa nem mesmo a eternidade ou a imutabilidade da esfera poética, mas, pelo contrário, transtorna os valores habituais que atribuímos à palavra “fazer” e à palavra “ser” (BLANCHOT, 2005, p. 287-288).

A poesia de Barros, de certa forma, busca instaurar uma nova realidade através do olhar, com iluminuras provocando a inspiração poética, valorizando os detalhes, transformando o lugar-comum em linguagem poética adornada pelo imaginário infantil, que transgride, distorce, entorta a realidade; um caráter criativo do olhar que transforma a fronteira entre o mundo exterior e interior, a busca pelo sentido primeiro, pelo “início de tudo” da palavra, algo como o que ela designaria antes de designar.

Há a ruptura com as formas tradicionais do verso, por outro lado o distanciamento da técnica e da tradição só pode se dar a partir de ambas. Pensemos uma vez mais em suas referências: Baudelaire, Rimbaud, Rabelais, Shakespeare, Vieira; todos, uma constante em sua poesia. É o próprio poeta que revela: “poesia está sempre no escuro regaço das fontes (...) urdir conotações dementes é saudável para a poesia” (BARROS, 1990, p. 318).

Nessa linha de pensamento, seguimos Bylaardt que nos orienta acerca da concepção de Maurice Blanchot:

Para Blanchot, não há janela alguma, nenhuma identidade entre o ser e a palavra. O que fica é a ausência, a não-existência do objeto, que foi assassinado pela palavra para renascer como outra coisa, como ideia. E essa ideia é definitiva, segura. Reter as palavras, por conseguinte, sem permitir que elas retornem às coisas, é garantir sua saúde, para nossa tranquilidade e firmeza de propósitos. Na linguagem literária, a palavra se comporta de maneira diferente: ela é pouca para as possibilidades que encerra. Uma vez aberto o lacre que limita os sentidos e faz compreender, abre-se o acesso a “*autres noms, moins fixes, encore indécis, plus capables de se concilier avec la liberté sauvage de l’essence négative, des ensembles instables, non plus des termes, mais leur mouvement, glissement sans fin de “tournures” qui n’aboutissent nulle part*”⁶ (BLANCHOT, 2003, p. 315). Se fosse isso apenas, a literatura já seria muito. Para Blanchot, o que faz a angústia da literatura é a busca de uma origem inexistente da palavra que se perde, a procura de um momento anterior, que não pode ser encontrado (BYLAARDT, Afinal, um gato é um gato ou um não-gato?, p. 11).

As árvores de Manoel

⁶ “*outros nomes, menos fixos, ainda indecisos, mais capazes de se conciliar com a liberdade selvagem da essência negativa, dos conjuntos instáveis, não mais dos termos, mas de seu movimento, deslizar sem fim de “construções” que não chegam a lugar nenhum*”

Após adentrarmos em alguns conceitos que aproximam a obra de Manoel da estética pós-moderna, veremos mais de suas poesias e a partir de então considerações pertinentes à construção da sua obra. Não visamos fazer uma interpretação crua, mas, sobretudo, apresentar possibilidades de olhares acerca da obra manoelina. É como diz Barros: “Eu escrevo com o corpo / Poesia não é para compreender, mas para incorporar / Entender é parede; procure ser uma árvore” (BARROS, 1990, p. 212).

Seguimos o pensamento do poeta, para quem a poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras, algo imprescindível para lembrar aos homens a respeito das coisas desimportantes:

Promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos direcionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares-comuns (BARROS, 1990, p. 310).

A fuga ao lugar-comum da palavra, a recusa à linguagem gasta, surrada, provoca a atribuição ao poeta, muitas vezes, de transloucado e alheio, ao que Barros rejeita ao dizer que não é alheio a nada e que o que escreve resulta de seus ensinamentos ancestrais e de seus envolvimento com a vida:

Arranjos para assobio
Sabiá com trevas

VI

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 a 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 exercer com elas o ofício de criado: /usá-las com quem usa brincos (idem, ibidem, p. 206).

Observe-se que o eu poético manoelino cria e recria elos com a palavra, reinventa o sentido para a escrita, numa ciranda de namorados. O poeta ora corteja, ora dessacraliza a amada:

O guardador de águas (ou Dicionários do Ordinário)

III

Nascimento da palavra:

Teve a semente que atravessar panos podres, criarnes de insetos, couros, gravetas, pedras, ossarias de peixes, cacos de vidro etc. – antes de irromper.

Agora está aberto no meio do monturo um grelo pálido.

Não sabemos até onde os podres o ajudaram nessa
obstinação de ver o sol.
Ó absconsos ardores!

É atro o canto com reentrâncias que sai das escórias
de um ser

Os nascidos de trapo têm mil escolhas...

P.S. – No achamento do chão também foram descobertas
as origens do voo (BARROS, 1990, p.276-277).

Das invenções de Manoel, são caras ao seu leitor, os muitos encontros que a metafísica ignora, por não saber que “a boca desarruma os vocábulos na hora de falar”. (BARROS, 1990, p. 292):

*Seis ou treze coisas que eu
aprendi sozinho*

12.

Que a palavra parede não seja símbolo
de obstáculos à liberdade
nem de desejos reprimidos
nem de proibições na infância
etc (BARROS, 1990, p.291-292-294).

Múltiplo Manoel

As múltiplas possibilidades significativas configuram parte importante do perfil estético de Manoel de Barros. O poeta que atravessou a poesia brasileira do século XX em sua grande parte e início do século XXI não é o que podemos chamar de um criador de estilo. Talvez o ato poético na obra manoelina seja reflexo da intimidade e da recusa que ele mantém com a escrita do outro, aquele sobre o qual Manoel pensa, reage, guarda preocupação, é o seu semelhante, o seu avesso, o próprio homem contemporâneo e desfragmentado:

*Retrato quase apagado em que se pode
ver perfeitamente nada*

I

Não tenho bens de acontecimentos.
O que não sei desconto nas palavras.
Entesouro frases. Por exemplo:
- Imagens são palavras que nos faltaram.
- Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
- Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
Ai frases de pensar!

Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo)
Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,
Retratos.
Outras palavras. Poetas e tontos se compõem com palavras.
(BARROS, 1990, p.296).

Interessante notar que Manoel, assim como Fernando Pessoa, poeta ao qual se refere frequentemente, tem sua obra perpassada por *egos* e *alter egos* que transmitem a incompletude que sobra na poética do menino do Pantanal:

Livro das ignoranças

Bernardo é quase árvore./ Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem de longe e vêm pousar em seu ombro. / Seu olho renova as tardes / Guarda num velho baú seus instrumentos de trabalho: um abridor de amanhecer / um prego que farfalha / um encolhedor 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 coma sua incompletude?) (BARROS, 2009, p. 97).

A escolha das poesias aqui ilustradas pode ser, do ponto de vista da autocrítica, uma arbitrariedade. Por outro lado, a seleção se legitima por elas representarem características recorrentes na construção do poeta Manoel de Barros. Vemos uma constante defesa da palavra livre do discurso pronto, acabado; a palavra de que o poeta faz uso em suas manifestações “insanas”, “incoerentes”, “ilógicas”; marcadas com neologismos e bem sucedidas na boca de uma criança, um bêbado, um louco ou qualquer eu lírico que o poeta, sinônimo de homem sensível, contraditório, inviável, queira dar.

A metapoesia aparece como forma talvez de defesa ou apenas de fixação do que se quer dizer. A frequente retomada às referências, o dizer às avessas, as visões surrealistas, irrealis, voltam-se sutilmente para a realidade, para o mundo à volta. O poeta não é um “desterritorializado”, e sim um ser que olha pelo olho da imaginação e palavreia desengajadamente, mas preocupadamente, o que lhe aflige. Intenta transbordar o sujo, o resto, o feio, o que não serve e que é motivo de escárnio nas páginas brancas, para valorizá-los, trazê-los à tona.

Manoel de Barros é um poeta difícil de ser teorizado. Sua poesia é inquietante e tranquilizadora a um tempo só. Fala por várias vozes, incluindo Bernardo, seu *alter ego*, à moda de Pessoa. Ora é criança, velho, garça, pedra, lata, palavra, rio, poeta, pantaneiro, amante da linguagem (sua concubina), ora escritor de inutilidades, que fica as voltas em leituras de dicionários, tem por arquissemas preferidos: árvore, sapo, lesma, antro, musgo,

boca, rã, água, pedra, caracol. Não tem métodos para escrever, contudo, não abre mão de que seja a lápis e em seus cadernos. Gosta de palavras curtas:

Se encontro um caracol passeando no muro, anoto. (...) Aprecio a solidão de Vivaldi. Inspira-me uma frase encontrada em Guimarães Rosa: “A poesia nasce de modificações das realidades linguísticas”, para o poeta essa frase é uma epifania. (...) No começo era o verbo. O verbo sem sujeito. Depois vieram as borboletas, as prostitutas e as virtudes teológicas. (...) Se a arte é o homem acrescentado à Natureza – como escrevia Van Gogh a seu irmão Theo – eu preciso de desreinar também. Preciso de ser de outros reinos: o da água, o das pedras, o do sapo. Tudo isso botava névoa no meu caderno. (...) De repente uma palavra me conhece, me chama, se me oferece. Eu babo nela. Me alimento. Começo a sentir que todos aqueles apontamentos têm a ver comigo. Que saíram de meus estratos míticos. As palavras querem me ser. Dou-lhes à boca o áspero. Tiro-lhes o verniz e os voos metafísicos. (...) Desprezo o real porque ele exclui a fantasia. (...) As nossas particularidades só podem ser universais se comandadas pela linguagem. (...) Acho, por fim, que jamais alcançaremos o veio da criação (BARROS, 1990, p. 332-334).

Foi parte de muitos ciclos, entre os quais, o da “ordinariedade”, bem como o ciclo da lesma, do sapo, da pedra, da água, da vida, do fim da vida, da raiva, do riso, da ironia, da polissemia, de memórias inventadas. Esses ciclos refletem o que são para Manoel, mesmo que não sejam, fingem como o poeta fingidor.

O resultado da busca pelo sentido ou do não-sentido da poética manoelina, se é que o temos, é mais um diálogo aberto, permanente, perene como os rios cheios de suas poesias, uma conversa próxima entre os fazeres poéticos atribuídos ao nada, ao que não se define, às inutilidades, à arte como inutensílio, acabada se aprisionada ao significado, livre e em desenvolvimento se liberta das regras e próxima do novo, do fluído, do menino, do vadio, do que não quer dizer e diz.

Referências

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2ª ed. 1990.

_____. **O guardador de águas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **O Livro das Ignorâncias**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **O livro do por vir / Maurice Blanchot**; trad. Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **Afinal, um gato é um gato ou um não-gato?** (mimeo).

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade / Antoine Compagnon;** trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Dos inutensílios do poeta ou A arte de acender vaga-lumes: a poesia de Manoel de Barros

Ângelo Bruno Lucas de Oliveira⁷
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente trabalho elege três poemas de Manoel de Barros, a partir dos quais é possível tecer comentários sobre a poesia e sua natureza. Constituem, pois, o *corpus* da pesquisa, o excerto número IX de “Sabiá com trevas”, o fragmento V de “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” e “Comparamento”. Os escritos mantêm similaridades com o pensamento de parte da teoria literária do século XX, que vê a literatura de modo distinto da tradição, atribuindo-lhe características como o vazio e a ausência de sentido. Pensadores que seguem essa linha teórica e que constituem a base teórica do presente estudo são, dentre outros, Barthes (2004, 2007, 2010), Blanchot (1997, 2005, 2011), Deleuze (2011) e Nancy (2013). A poesia de Manoel de Barros, como apresentada aqui, corrobora o pensamento dos autores, investindo a si própria de um caráter autorreflexivo e autocrítico.

Palavras-chave:

Manoel de Barros. Poesia. Ausência de sentido.

Abstract

This work elects three poems by Manoel de Barros, from which is possible to write commentaries about poetry and its nature. Thus, the *corpus* of this research consists of excerpt IX of “Sabiá com trevas”, the fragment V of “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada” and “Comparamento”. The writings are close to the thought of part of literary theory of the twentieth century. This thought sees literature of a different way, endowing it with features as the empty and meaninglessness. Thinkers who follow this theoretical line and constitutes the theoretical basis of this work, among others, are Barthes (2004, 2007, 2010), Blanchot (1997, 2005, 2011), Deleuze (2011) and Nancy (2013). The poetry of Manoel de Barros as shown here corroborates the thought of the authors, endowing itself with a reflective and self-critical character.

Keywords

Manoel de Barros. Poetry. Meaninglessness.

⁷ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará

*“Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore”
(Manoel de Barros)*

O título deste ensaio provém de duas das muitas maneiras pelas quais Manoel de Barros se refere à poesia. Autor de mais de vinte livros, um dos temas mais recorrentes de sua produção é o próprio fazer poético. Tanto é assim que dele já se afirmou: “Barros cria, por meio de seus poemas, um verdadeiro tratado poético confirmando os mecanismos utilizados por ele” (PINHEIRO, 2011, p. 13). Esse tratado, no entanto, não se faz por métodos acadêmicos ou investigativos, mas pelo contato da poesia consigo própria. Assim, os termos pelos quais a poesia barrosiana faz referência a si mesma aproximam-se todos do ínfimo e do inútil, tanto que um dos versos dos quais vem o título deste escrito diz: “O poema é antes de tudo um inutensílio” (BARROS, 2013, p. 159).

Ao aproximar a poesia da nugacidade e da nulidade, Manoel de Barros não se encontra só. Embora não com sua força poética e nem com suas imagens de “uma agramaticalidade quase insana” (BARROS, 2013, p. 243), outros pensadores do fazer literário fazem coro a seus versos, afirmando a não-utilidade da poesia. Com isso, longe de depreciar o verso poético, é intenção desses pensadores fazer reluzir a poesia em sua natureza mesma, despida de sentidos ou relações que possam embotar sua realidade. Eles, juntamente com o poeta, ao declararem que a poesia é um inutensílio, anunciam seu caráter complexo, que pouco se presta a enrijecimentos, mas que “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (BARTHES, 2007, p. 18). Desse modo, é nosso objetivo, neste ensaio, analisar a nulidade e o vazio que Manoel de Barros anuncia em sua poesia e confrontá-los com as ideias de alguns desses pensadores, a fim de nos apropriar de seus conceitos e poder, não decifrar, mas, quiçá, aproximarmo-nos e vislumbrar um pouco daquilo “de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela” (BLANCHOT, 2005, p. 293): a literatura.

Reconhecemos, no entanto, a grandeza do propósito e nossos mirrados limites. Assim, elegemos dentre a produção barrosiana três poemas que servirão de amostra para nossas considerações. São eles: o excerto número IX do poema “Sabiá com trevas”, publicado em *Arranjos para assobio* (1980); o fragmento V do poema “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada”, publicado em *O guardador de águas* (1989); e o poema “Comparamento”, publicado em *Ensaios fotográficos* (2000).

Dentre os pensadores que partilham da noção de poesia não-útil expressa por Manoel de Barros, selecionamos alguns cujo pensamento, julgamos, pode lançar luz não apenas teórica mas também poética sobre seus versos. São eles Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Adélia Prado e Susan Sontag.

Iniciamos nossa discussão pelo poema cujo verso já reproduzimos acima, o fragmento IX de “Sabiá com trevas”:

IX.

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz um bem 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.
(BARROS, 2013, p. 159).

O poeta abre o poema anunciando sua *desutilidade*, que não é dotada, na poética barrosiana, de um caráter negativo. Pelo contrário, essa negatividade é positiva e, por isso, paradoxal. É de se notar que o eu-lírico não renega a existência do poema. Chamá-lo de *inutensílio*, ao invés de caracterizá-lo simplesmente de *inútil*, é indício de que o poeta reconhece materialidade e funcionalidade no poema. Sua função é esta: não servir. Daí que preferimos à palavra *inutilidade* o termo *desutilidade*, uma vez que a serventia do poema é a de não ser útil. Não servindo, tendo uma existência, portanto, absoluta, da qual não admite ser demovido, parece-nos prudente então questionar: como se justifica o poema? E é Blanchot quem nos responde, referindo-se à literatura como um todo: “ela é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente” (BLANCHOT, 2005, p. 293). O poema não carece de justificativas que não as suas próprias. Sendo um objeto de natureza complexa e paradoxal, mais que explicar a realidade ou apoiar-se nela, o poema age como fundador, estabelecendo um mundo no qual os sentidos estão transtornados e no qual a lógica não se aplica como instrumento de mensuração. É isso que sabiamente afirma o menino do poema “Infantil”, que foi comido por uma onça e depois teve o corpo atravessado por um

caminhão: “Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia./ Eu não preciso de fazer razão” (BARROS, 2013, p. 377).

Outro algo que nos chama a atenção no referido poema é sua segunda estrofe, em que o eu-lírico afirma a necessidade de vestir-se de trapos para escrever. Sendo Manoel de Barros um poeta do ínfimo, cuja matéria de poesia é, além da palavra, um pente, uma árvore, uma lesma, um chevrolé gosmento, uma lata e as coisas mais ordinárias, não nos admira que o poeta reconheça a necessidade do trapo para escrever. Longe das roupas finas e bem costuradas da gramática, o poeta prefere os andrajos da escrita, em que os retalhos se juntam um ao outro sem a necessidade de ordem, coordenativa ou subordinativa. Ele parece querer escrever não um verso bem alinhavado, mas um verso atravancado, um verso cheio de abismos, fragmentado como alguém que se lança embaixo de um carro. Ele afirma o bem que faz ao poema uma janela e uma veia aberta. A janela e a veia aberta são interrupções, obstáculos à planura de uma parede ou ao fluxo saudável dos fluidos. Isso, para Blanchot, essa interrupção, é sinal de poesia.

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, o que era antes de ser coisa útil ou valor significativo. (BLANCHOT, 2011, p. 242).

Para Blanchot, o objeto artístico, sobretudo o literário, resulta de uma quebra na ordem normal das coisas. No caso da literatura, do uso comum da língua. Possuindo uma linguagem que não se presta à comunicação, uma linguagem de inutilidade, o verso poético aparece. Ele não indica sua serventia, mas sua natureza; daí ser inútil, ou melhor, servir para nada. Diferente dos utensílios, cuja natureza é absorvida por sua serventia, no poema, serventia e natureza são uma única e mesma coisa. Elas fazem o poema aparecer como objeto, como materialidade, não como portador de um sentido recôndito que é mister decifrar. Como afirma Roland Barthes, “a pretensão de ‘decifrar’ um texto torna-se totalmente inútil” (BARTHES, 2004, p. 63). É bem certo que, ao dizer isso, o autor de *O rumor da língua* não tinha em mente unicamente a escrita poética, mas a escritura como um todo. Espécimes dessa escritura, as produções de Manoel de Barros protagonizam essa inutilidade. Decorre disso que, a elas, podemos aplicar a frase do pensador francês, quando diz: “tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ [...] em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo” (BARTHES, 2004, p. 63).

Assim, o poema é um segredo eterno, do qual nenhum leitor — nem mesmo, quiçá, o poeta — conhece a totalidade. Isso porque, como diz Barthes, não há fundo, o poema não significa, o poema é.

É consciente disso, talvez, que o objeto de nosso estudo chega ao fim com o anúncio da morte do autor. Aquele a quem o vulgo considera detentor dos segredos poéticos admite a existência poética a partir de sua própria anulação. Ao termo *autor*, Barthes prefere *scriptor* (BARTHES, 2004), ou seja: o poema é feito por alguém que escreve e que, quando encerra sua ação, deixa de ser um escritor e é, tanto quanto nós, repellido pelo produto de sua escrita. Tanto quanto nós, ele pouco conhece de seus versos.

O escritor não pode permanecer junto da obra: só pode escrevê-la, pode, quando ela está escrita, somente discernir nela o acercamento do abrupto *Noli me legere* que o distancia de si mesmo, que o afasta ou o obriga a regressar àquela situação de “afastamento” em que se encerrou inicialmente, a fim de se converter no entendimento do que lhe cumpria escrever. De modo que se encontra agora de novo no início de sua tarefa e se encontra de novo na vizinhança, na intimidade errante do lado de fora [...] (BLANCHOT, 2011, p. 14-15).

Excluindo leitor e escritor de seu interior, o poema configura-se como coisa *desútil*, que não pode ser decifrada; é algo hermético, cuja abertura só se dá pelo lado de dentro e cuja finalidade é apenas esta: ser. Como afirma Jean-Luc Nancy: “O poema é a coisa feita do próprio fazer” (NANCY, 2013, p. 420). Isso ele diz num ensaio intitulado “Fazer, a poesia”, em que já desde o título percebemos a afirmativa intransitiva do ato poético. Ao interpor, entre verbo e substantivo, a vírgula, Nancy elimina o elo de subordinação naturalmente esperado pela ausência da pontuação. Uma vez eliminado esse elo, ambos os termos, “fazer” e “poesia”, tornam-se iguais e intransitivos, um implicando o sentido do outro. É o que diz o eu-lírico de Barros ao anunciar a desutilidade de seu fazer nos versos transcritos e também em outro lugar, onde fala: “Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia” (BARROS, 2013, p. 320). Desse modo, a poesia aparece em Manoel de Barros como um fazer por excelência, movido pela negatividade e sem nenhuma finalidade. Mais que querer dizer algo, ele quer, como diz o último trecho transposto, dizer nada, dizer o nada.

Isso nos leva ao segundo poema que elegemos:

V
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, 2013, p. 242).

Neste outro poema, Manoel de Barros acentua o que até aqui vínhamos discutindo. Se naquele outro anunciava a inutilidade do verso poético, neste ele revela um anseio da poesia: o de desexplicar, com o fim de dizer, como já sabemos, o nada. Parece exatamente fluir desse nada o jorro da poesia, como Blanchot nos informa: “é um nada que pede para falar, nada fala, nada encontra seu ser na palavra, e o ser da palavra não é nada. Essa fórmula explica por que o ideal da literatura pôde ser este: nada dizer, falar para nada dizer” (BLANCHOT, 1997, p. 312).

Novamente entra em cena a negatividade paradoxal da poesia, pois esse nada, longe de ser ausência completa, é presença da ausência. O que o poeta busca dizer em seu verso é inexprimível, é, quiçá, aquilo que Heidegger denominou de *coisidade da coisa*, que não se confunde com o somatório de suas características nem com suas propriedades, mas que é como uma essência, uma origem particular do objeto, à qual o acesso é negado. Hermética, essa coisidade só permite um acesso indireto, só permite que dela nos acerquemos, como aqui já ficou dito, nos desviando, indo para além ou para alguém dela. É por isso que, querendo dizer todas as coisas, o poeta tenta a via oposta, a de nomear “pelo menos, nenhuma”.

Nesse processo, ele se aproxima da experiência poética como a concebe Adélia Prado. Para ela, tal experiência se aproxima da religiosa: “Essa ausência, essa ausência do sentido também é uma experiência religiosa, porque é ausência de *sentido*” (PRADO, 1999, p. 18). Para a poetisa, assim como é vedado à língua humana descrever uma experiência espiritual, também é vedado ao poeta nomear a natureza, ou a essência, da poesia. Dessa maneira, ambas as coisas só podem se mostrar escondendo-se, só se revelam obstruindo-se e constituem o caráter complexo da linguagem que as nomeia, porque são “uma tentativa de falar do inefável, daquilo que não pode ser dito e que não tem palavras. Então a peleja humana é essa: é dizer, tentar dizer uma coisa que não pode ser dita por causa mesmo de sua natureza” (PRADO, 1999, p. 19). Diante dessa impossibilidade, portanto, resta ao poeta a desexplicação. Ou seja, rendido pela impossibilidade de fazer sentido, ele se submete à exigência do verso e deixa que o nada fale, deixa que as regras do fazer poético operem e que o texto se construa sem a vênua da razão ou da gramática. Essa rendição, contudo, não é passiva, é estratégica. Por meio dela o poeta busca acercar-se do recinto fechado do núcleo poético, para o qual a única descrição possível — e ainda incompleta — é aquela que se faz

no intervalo, na suspensão do sentido ou das regras, na interrupção, em que o objeto deixa de lado seu uso e revela sua natureza. Sendo, pois, a poesia instrumento de palavras, ela as transtorna, as faz vibrar fora do eixo e dizer aquilo que usualmente não diriam, ela faz “a língua fugir, [fá-la] deslizar numa linha de feitiçaria e não [para] de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação” (DELEUZE, 2011, p. 141). Funda-se, assim, uma língua nova em que, por exemplo, permitem-se os termos *inutensílio* e *desexplicar*.

Nessa tremulação, a poesia se constrói sem dar tributos a nada; torna-se, portanto, como já dissemos, inútil. E, ao seguir suas próprias leis, seus sentidos são únicos, não se deixando entrever. Por isso ao poeta resta desexplicar as coisas: sua função não é explicar o mundo e seus elementos, mas transtorná-los no campo poético e desestruturar seu sentido. Por isso Adélia Prado afirma: “uma poesia que é decifrável é uma má poesia” (PRADO, 1999, p. 22). Isso, dirão alguns, ameaça a crítica e a análise literária. É verdade. Isso as põe em xeque e as obriga a uma reorganização. Pois, anuviando os sentidos, Manoel de Barros, bem como outros escritores, permite que o poema apareça em sua concretude, “Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes”. Isso nos leva a um novo modo de encarar o objeto poético. Se não podemos mais decifrá-lo, se não há mais um sentido, se o poema é inútil e não explica nada, que fazer dele? Susan Sontag nos responde: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos, una erótica del arte” (SONTAG, 1984, p. 27). Desse modo, mais que buscar sentidos e interpretações para o poema, parece ser útil desfrutá-lo. Não por acaso Roland Barthes, em seu *O prazer do texto*, associa determinados tipos de escrita à fruição. São textos como os de Manoel de Barros que põem “em estado de perda [...] [fazem] vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, [fazem] entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 2010, p. 20-21).

Assim, no embotamento dos sentidos, o poema brilha em sua existência mesma. Como um vaga-lume cuja luz passa a ser percebida quando o sol declina, o poema de Manoel de Barros ganha volume quando cessam sobre ele os raios de uma leitura racional, decifradora, que tenta ver em suas linhas sentidos históricos, culturais e pouco poéticos. Seu *Livro de pré-coisas* (1985), cujo subtítulo é “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, começa com um “Anúncio”, no qual o poeta repele os já citados sentidos extratextuais que se possam associar a seus poemas. Ele diz: “Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos

de linguagem” (BARROS, 2013, p. 183). O Pantanal de seu verso não é real, é linguístico, como a Itabira que Drummond tanto cantou apesar de ter dito: “Não cantes a tua cidade, deixa-a em paz” (ANDRADE, 2011, p. 24).

A poesia em Manoel de Barros tem, portanto, esse caráter desexplicativo, uma vez que nela a linguagem é outra que não a da gramática e os sentidos não se podem decifrar, mas apenas ser deslindados, como nos informa Barthes. Como o fiel da experiência religiosa, Manoel de Barros sabe que o encanto da poesia provém daquilo que desconhece e do qual tenta se acercar. Decorre disso que sua linguagem, em vez de lançar luz, confunde o mundo e transtorna os sentidos. Rompendo com as normas, ela se enche de neologismos e empregos pouco usuais da língua, que a fazem obscurecer, que a fazem funcionar fora dos eixos e deixam luzir o poema em sua natureza de “vaga-lumes entortados de luz” (BARROS, 2013, p. 143).

Detenhamo-nos, agora, sobre “Comparamento”:

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 escuras: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito.
(BARROS, 2013, p. 354).

Neste poema, Manoel de Barros descreve com propriedade o processo pelo qual ocorre o obscurecimento do poema e sua inutilidade. Como vimos, a linguagem poética opera um *mau funcionamento* na língua, fazendo com que ela salte para fora de seus gonzos e diga aquilo que, corriqueiramente, não diz. Este talvez seja o labor do poeta: limpar as palavras, filtrá-las de seus sentidos já arraigados para que brilhem por si mesmas em sua materialidade e, funcionando mal, permitam que a linguagem desponte, e não o ser.

Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. Mas como é que isso acontece? Os seres calam-se, mas é então o ser que tende a voltar a ser fala, e a palavra quer ser. 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. (BLANCHOT, 2011, p. 35).

Blanchot sintetiza bem os assuntos que até aqui discutimos. Para ele, ao não designar nada que exista no mundo real, a palavra poética instaura a si mesma e fala por si só. Seu sentido não é mais o de representar, mas o de apresentar. Apresenta a si mesma, com sua existência real e livre de sentidos desgastados. Funciona seguindo suas leis próprias e tem como objetivo deixar que o nada fale; quer falar para nada dizer. Nesse processo, faz-se necessário que as palavras do poema não sejam as de um homem ou de um qualquer indivíduo, mas que elas falem por si mesmas. Assim, as tardes que pousam na beira das latas, os vidros moles que correm atrás das casas e as fivelas que prendem silêncios não podem ser verificados no cotidiano. Eles não são o homem que os escreve, mas tão somente palavras luzindo em sua materialidade. Como afirmou o poeta no primeiro poema de que tratamos, tornar-se autor de um poema é suprimir-se, é morrer, é retirar-se do verso para que ele exista por si só. E que é a existência do verso?

É quiçá aquilo que Heidegger denominou origem ou coisidade, aquilo que Blanchot chama de fala essencial e Adélia Prado intitula experiência religiosa. Descrever essas coisas não é possível com a língua cotidiana, que, como afirma Barthes, é “fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2007, p. 14). Para dizer essas coisas, é necessário trapacear a língua, fazê-la sair de seus trilhos costumeiros, fazê-la delirar e, portanto, libertá-la das folhas secas, das penas de urubu e dos demais trombolhos. É necessário filtrá-la. Como diz Adélia Prado, é preciso uma língua que expresse a existência do verso: “E essa língua, no caso, é o poema” (PRADO, 1999, p. 19).

E o poema, Manoel de Barros nos diz, é um inutensílio. Sua serventia é a de acender os vaga-lumes, para que brilhem. Sua poesia, ele parece nos querer dizer, quer nos pegar pelo sentido (não pelo significado, mas pela sensação). Ela se aproxima da erótica proposta por Sontag, pois pretere o significado em nome da beleza. E essa beleza é a do poema em sua materialidade. Manoel de Barros transtorna a língua, abala os significados, para ter, é o que nos parece, o prazer de ver a noite atravancada de vaga-lumes, mostrando não só a si mesmos, mas o espaço que os separa, o escuro, a noite, aquela *outra* noite anunciada por Blanchot (2011), na qual nada se vê e sobre a qual nada se diz, mas de onde provém o canto silencioso e inebriante, a origem, a essência, o ser mesmo da literatura.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Procura da poesia” in _____. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

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

BARTHES, Roland. “A morte de autor” in _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiótica literária do Colégio de França, pronunciada em 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte” in _____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

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

NANCY, Jean-Luc. “Fazer, a poesia” in *Alea*. Rio de Janeiro. Vol 15/2. P. 414-422. jul-dez, 2013.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente**: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros. 2011. 142 f. Tese (Doutorado em Letras) — Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PRADO, Adélia “A arte como experiência religiosa” in MAHFOUD, Miguel e MASSIMI, Marina (org.). *Diante do mistério: psicologia e senso religioso*. São Paulo: Loyola, 1999.

SONTAG, Susan. “Contra la interpretación” in _____. **Contra la interpretación y otros ensayos**. Trad. Horacio Vazquez Rial. Barcelona: Seix Barral, 1984.

Palavras de descomeços:
reflexões dialógicas em
“No descomeço era o verbo”,
de Manoel de Barros

Elaine Martins dos Santos Silva⁸

Carlos Eduardo da Silva Ferreira⁹

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

Tendo como objeto para análise o poema “No descomeço era o verbo”, VII Poema integrante da parte inicial de *O livro das ignoranças* (1993, p. 17), de Manoel de Barros, este artigo se centra a partir de estudos discursivos ligados a perspectivas do Círculo de Bakhtin, bem como trava reflexões sobre contribuições de Jacqueline Authier-Revuz (2004 [1982]) para análises deste nosso movimento. A partir de movimentos de produção de sentidos e de ressignificações, nós procuramos nos deter na produção de redes dialógicas que marcam um interdiscurso com os valores enunciados neste poema. Trabalhamos conceitos como tema e significação, alteridade, exotopia e discurso poético.

Palavras-chave

Manoel de Barros. Círculo de Bakhtin. Dialogismo. Produção de sentidos.

Abstract

Having as the object of analysis the poem “No descomeço era o Verbo”, VII Integrated poem of the initial part of *O livro das ignoranças* (1993, p. 17), from Manoel de Barros, this article centers from the discursive studies linked to the perspectives of the Bakhtin Circle, as well as makes reflections about the contribution of Jacqueline Authier-Revuz (2004 [1982]) for the analysis of this movement of ours. From the movements of production of meaning and resignification, we tried to hold ourselves in the production of dialogic webs that mark the interdiscourse with the enunciation values in this poem. We will work with theme and meaning, alterity, exotopy and poetic speech.

Keywords

Manuel de Barros. Bakhtin Circle. Dialogism. Production of Meaning.

⁸ Aluna especial da Pós-graduação da Unesp/Araraquara (autora).

⁹ Doutorando (Unesp/Unicamp/Univesp). Representante discente e coordenador-professor do CLG - Curso/Círculo de Linguística Geral (coautor e orientador).

Introdução

Este presente texto é engendrado a partir de reflexões¹⁰ que se posicionam no eixo teórico-metodológico dialético-dialógico de uma análise discursiva do discurso. A perspectiva discursiva que assumimos faz que possamos compreender que estabelecer diálogos entre enunciados/vivências é um princípio que rege a atividade da vida e da linguagem, ocupando este assunto um especial lugar de destaque nas reflexões do Círculo de Bakhtin. O dialogismo – “ciência das relações” – celebra a alteridade, a orientação de um “eu” a um “outro”, e constitui, por isso, a categoria primordial por meio da qual os pensadores russos/soviéticos tratam as relações sociais e culturais, sobretudo no que diz respeito à linguagem. Para o Círculo, a linguagem é um produto vivo de interação social e das condições material-históricas de cada tempo. É *nela e por* ela que vamos nos constituindo como sujeito.

Outro eixo de configuração do dialogismo é o da relação entre os enunciados. Na perspectiva bakhtiniana:

a palavra está sempre relacionada com o que já foi dito e com o que ainda há de vir. Ela não é um elemento solto, aleatório, perdido no imenso fluxo da comunicação verbal; pelo contrário, ela estabelece um diálogo contínuo e ininterrupto com outras palavras circundantes no meio social (FRANCELENO, 2005, p 25).

Podemos assim dizer que a proposta estética e a poética de Manoel de Barros encontram-se na “brincadeira” para com a palavra, espaço em que o poeta instabiliza sentidos não muito explorados/esperados e também traz um enunciado composto de outros enunciados, revisitando vozes de múltiplos lugares e as orquestrando num discurso poético.

Bakhtin nos fala a respeito do caráter constitutivo da linguagem: “(...) uma só voz, nada termina, nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida.” (BAKHTIN, 1992, p 54). Em

¹⁰ Este nosso texto emerge no interior de dois lugares de intensas reflexões: 1) na disciplina oferecida pelo programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa “Produção de sentido e alteridade”, ocorrida no primeiro semestre de 2015, ministrada pela Profa. Dra. Maria Célia Mendonça/Unesp-FCLAr e 2) no grupo de estudos de Linguística e Interdisciplinaridade CLG (Curso/Círculo de Linguística Geral), ministrado pelo doutorando voluntário Carlos Eduardo da Silva Ferreira (Unesp/Unicamp/Univesp) frente a estudantes que focavam principalmente o ingresso na Pós-Graduação em Linguística. Este curso é voltado para a comunidade em geral. A centralidade dos encontros é, focando reflexões interdisciplinares em Linguística, colocar em cena conteúdos e debates que promovam inter-relações entre Linguística e Educação, promovendo um espaço para o levantamento de propostas com foco na produção acadêmica de conhecimento. O conjunto das provas do Processo Seletivo para o Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa na Unesp/Araraquara é tomado como umas das bases/debates para o desabrochar das ações.

Assim, este artigo contém reflexões do trabalho desenvolvido pela aluna especial da Pós-graduação da Unesp/Araraquara, Elaine Martins dos Santos Silva (autora deste texto), orientado pelo representante discente e coordenador-professor do CLG, Carlos Eduardo da Silva Ferreira (coautor deste texto). Assim, destacamos aqui o CLG como o lugar que promoveu linhas articulatórias de desenvolvimento e apoio a iniciações científicas. Assim, como resposta a orientações promovidas neste grupo, oferecemos este espaço como lugar de construção e contribuição à comunidade, principalmente, de estudiosos do discurso.

nossos dizeres existem outros dizeres presentes, noção explicitada do que podemos entender por dialogismo. Nesse sentido, trazemos as contribuições de Jaqueline Authier-Revuz para a análise do poema, pois esta autora, apropriando-se e ressignificando conceitos e debates bakhtinianos, demonstra uma preocupação sobre relações de sentidos, tal como no pensamento do Círculo de Bakhtin, e de “captura” do/pelo sujeito em seu conceito de *heterogeneidade constitutiva* do discurso.

Como ela nos coloca: “Todo dizer tem necessariamente em si a presença do outro” (AUTHIER-REVUZ, 1982, p.14). Ao abordar sobre a *heterogeneidade constitutiva*, podemos compreender que os textos têm a propriedade intrínseca de se constituir a partir de uma dinâmica interação entre outros textos. Desta forma, todo texto é atravessado, ocupado, habitado pelo discurso do outro. Assim, dialogamos profundamente não com um objeto-texto-parado, mas sim com uma potencialidade de uma consciência do ser.

Compreender, segundo a perspectiva dialético-dialógica bakhtiniana, no nosso ponto de vista, coloca-nos a ler o mundo munidos de uma fina sensibilidade atenciosa a efeitos de produção de sentidos nas relações ideológicas intersubjetivas, que são dinâmicas, complexas, sistêmicas. Concebemos, neste parâmetro, que, sendo os processos interpretativos assimétricos uns aos outros pela diferença subjetivo-relacional de cada sujeito, entendemos que os sujeitos enfrentam um “problema de construir, no fluxo das instabilidades, uma estabilidade, e confessá-la ao Outro como uma posição provisória que permite propor uma hipótese” (GERALDI, 2003, p. 259). Sobre este “jogo” do provisório na construção de sentidos subjacente e inerente à linguagem, Ferreira (2015, p. 25-26) nos coloca que:

Há de se ressaltar, porém, que é nesta condição instabilizante que nós, sujeitos, nos instauramos como sujeitos, levando-nos a entender, assim, que a estabilização, o acabamento é sempre provisório, relação esta que permite o desdobramento espaço-temporal dos sujeitos, atrelando potencialmente uma memória do passado, um presente presentificado e uma memória de futuro, constituintes de um projeto de dizer. (...) O fluxo do devir propõe uma cadeia de “famílias parafrásticas de atos”. Entendemos que a provisoriedade é um estabelecimento fundante para a perspectiva dialógica, em que a constituição de si e do outro se dá na relação de graus de experiências.

De ordem teórica, a perspectiva bakhtiniana que assumimos faz-nos tomar como ponto de partida que reflitamos a conceituação de linguagem situada na perspectiva de uma prática social na qual o discurso, moldado pelas relações de poder e por ideologias, apresenta-se como uma rede de processos de significação, manifestação de pontos de vista, de subjetividades, provocando efeitos nas construções identitárias, nos sistemas de conhecimentos, crenças, os quais nem sempre estão aparentes na estrutura organizacional do

discurso introduzindo-se a ideia da constitutividade do sujeito pela e na linguagem.

Um dos aspectos mais inovadores da produção do Círculo de Bakhtin foi entender linguagem como um constante processo de interação mediado pelo *diálogo* – e não como um sistema autônomo por si mesmo, auto-organizador, mas sim condição/princípio articulada(o) pelo debate de posicionamento entre uma posição discursiva eu e uma posição posta a um outro no mundo. Ferreira (op. cit) nos coloca:

A visão filosófica da linguagem no círculo bakhtiniano é configurada numa trama de dizeres que marca não só uma estruturação comunicativa de um sujeito que se expressa, mas também o debate de marcas histórico-ideológicas de uma sociedade humana, que se alteram no decorrer dos tempos, produzindo um horizonte interpretativo para os sujeitos sócio-historicamente constituídos pela/na linguagem, centralizando estas questões para promover um debate sobre a trama discursiva que ao enunciarmos colocamos em cena. Desta forma, o círculo contribui significativamente para as questões sobre estabilidade e instabilidade dos sentidos, bem como para questões sobre as relações dos sujeitos com o mundo (alteridade; reflexão e refração dos sentidos; formas mais estabilizadas dos dizeres; interações entre os sujeitos; ética e estética, entre outras questões) (p. 31-32).

A partir dessa relação de sentidos trabalhada entre autores desta rede teórico-metodológica discursiva que estamos tomando neste nosso cenário de tramas, o conceito *heterogeneidade enunciativa*, desenvolvido na AD francesa com Authier-Revuz, nos mostra um olhar singular sobre/da linguagem no que se diz respeito à atribuição de um papel privilegiado na maneira de se compreender a constitutiva presença de discursos “outros” na fala de um enunciador. Authier-Revuz (2004) dividiu este conceito entre heterogeneidade mostrada e constitutiva, que abordaremos durante a nossa análise. Ainda segundo Authier-Revuz (2004), heterogeneidade constitutiva *do* discurso e heterogeneidade mostrada *no* discurso representam duas ordens de realidade diferentes: a dos processos reais de constituição dum discurso e a dos processos não menos reais, mas orientados numa dobra metadiscursiva de representação da constituição de um discurso. Para a autora, as marcas linguísticas formais de heterogeneidade mostrada podem ser distintas em, de um lado, aquelas que mostram o lugar do outro de forma unívoca, tais como discurso direto, aspas, itálicos, incisos de glosas; e, de outro, formas não marcadas em que o outro é dado a ser reconhecido num texto/discurso sem marcação unívoca, como o discurso indireto livre, ironia, pastiche, imitação etc.

Ferreira (2015, p. 44) ressalta forças centrífugas nesta correlação entre a ideia de heterogeneidade em Bakhtin e em Authier-Revuz:

Um ponto fundante de divergência reflexiva entre os trabalhos da autora e do círculo de Bakhtin é o posicionamento da atividade interpretativa, isto é, Authier-Revuz

desenvolve discussões acerca da constitutividade dialógica dos discursos – noção esta baseada nos escritos do círculo –, mas quando desenvolve reflexão sobre a heterogeneidade mostrada centraliza as práticas no foco de quem se coloca “ativamente” na busca dos sentidos, por mais que o termo “mostrada” sugira uma “pista” deixada por um sujeito produtor do discurso que no momento é um *já-dito*, um enunciado estabilizado, ele, o termo, remete a um sujeito que quer “ver” a questão da mostragem.

Entendemos, assim, que a autora privilegia a instância do estável, confrontando-se com as discussões do Círculo, que têm como centralidade os jogos do processo do *devir*.

Do poema e suas análises

Colocamos a seguir o poema e reflexões sobre produção de sentido a partir dele:

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava lá no começo,
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.
(BARROS, 1993, p. 17).

No poema percebemos que o autor criador – Manoel de Barros –, orquestrador de vozes, se utiliza de vários recursos metalinguísticos para a construção do seu discurso poético. Ele se apropria do discurso mítico-religioso já legitimado pelo falante-destinatário, (des)constrói e ressignifica um começo, fazendo um jogo/brincadeira com as palavras (léxico e ideias) quando permeia uma relação entre o verbo e o delírio deste. Desta forma, o autor-criador traz outra voz para o seu discurso, a voz de uma criança, que assume como autora e sujeito de um enunciado, em que ela causa uma ruptura com a norma padrão de língua (convencional).

No que tange do real ao imaginário, a repetição de palavras – criança e verbo – se entrelaçam e deslizam o fazer poético poemático. “Verbo” e “criança” configuram cenas que instauram no poema a ideia da relação entre palavras e descobertas. O estado da descoberta por “crianças” é a constante busca humana de significação, estado latente por experimentações, sensações de novidades.

No primeiro verso do poema “No descomeço era o verbo” temos a ideia de que as coisas não começam como princípio da total exclusividade, pensamento que retoma com dissonância a voz bíblica em João (1;1), que diz: “No princípio era o verbo”.

O poeta faz, então, uma alusão a um outro enunciado, trazendo à memória um outro dizer e ao se apropriar desse discurso mítico-religioso, ele produz um deslocamento da palavra que permite uma outra construção de sentido em seu poema. Mediante essa construção de outros sentidos recorremos à concepção de Authier-Revuz (2004). As palavras não são exclusividade de um enunciador. Elas são sempre escolhidas levando-se em consideração as palavras de um *Outro* que já foram ditas em algum lugar da história e, por isso, estão impregnadas de valores ideológicos, modificando os seus sentidos em função do momento, do uso e do lugar discursivo do enunciador. Podemos dizer, então, que há uma relação dialógica marcada pela heterogeneidade enunciativa que recupera um discurso atravessado por outro discurso.

Quando recorremos às contribuições de Authier-Revuz, temos o intuito apenas de demonstrar que alguns de seus estudos/concepções percorrem um caminho de significações bem semelhante ao do Círculo de Bakhtin e, muitas vezes, eles/elas se amparam nos conceitos bakhtinianos pela autora perceber uma relação de sentidos próxima ao conceber os seus conceitos sobre heterogeneidade. Vale ressaltar que a autora traz uma contribuição linguístico-semântica para a AD. Segundo Brait (2001):

Authier-Revuz se coloca como linguista e não como analista do discurso; o que faz com que ela permaneça no nível linguístico, na materialidade linguística, no que a autora chama de “fio do discurso”, e pode ser entendido como enunciado não no sentido de frase modelo, mais do ato da enunciação (p.9).

“Só depois é que veio o delírio do verbo”. Neste verso podemos recuperar a ideia da verdade, de tema – Verbo – e pressupõe que algo está fora da normalidade, da racionalidade – representação do mundo – dando um significado de sentidos usando a palavra “delírio”.

Amparando em uma perspectiva enunciativo-dialógica, Bakhtin (1992) procura explicitar a inter-relação entre a significação e o sentido (tema) e de que maneira ela se produz em um enunciado, isto é, como a palavra se (res)significa em contextos variados.

Um sentido definido e único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação como um todo. Vamos chamar o sentido de enunciação completa o seu tema. O tema deve ser único. Caso contrário, não teríamos nenhuma base para definir a enunciação, individual e não reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica completa que deu origem à enunciação.

“O delírio do verbo estava lá no começo”. Vemos aqui um imbricamento do tempo e do espaço, chamado pelos estudos do Círculo por *cronotopo*. Quando o poeta diz “estava lá no começo” este “lá” seria um lugar/espaço do começo do tempo/início ressignificante, nascimento das possibilidades de um novo viver/dizer. A noção de delirar está relacionada à condição de ressignificações que um ser expressa em seu viver. O começar de algo é, então, um mecanismo que a linguagem instaura, Pêcheux (1984) diria uma ilusão para produzir enunciativamente uma expressividade fundante na produção de novidades de sentidos.

“Onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*”. Neste enunciado percebemos que o poeta traz uma outra voz ao poema: a voz de uma criança, tornando autora-sujeito deste único enunciado estabelecendo, assim, uma relação dialógica de explicitação heterogênicamente.

Recorramos novamente aqui às contribuições de Jaqueline Authier-Revuz (2004) quando ela evidencia a presença do Outro através da heterogeneidade mostrada no discurso, relatado no poema por meio de um discurso indireto, que percebemos quando o poeta introduz a fala da criança com dizeres em itálico (marcas discursivas). Para a autora, marcar o outro no fio do discurso é uma forma de negociar sentidos, criando a ilusão de que apenas nestes momentos do discurso há um pertencimento a um ponto outro, ou que esse Outro está presente apenas naquele ponto do discurso, sendo que, de forma constitutiva, o Outro está presente em toda parte, em todos os pontos do discurso – o Outro é aspecto constitutivo de um “uno”.

“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.” Com o objetivo de traçar uma relação de sentidos entre verbo escutar, cor e som na imaginação da criança, dito que ela não sabe que uma coisa “não funciona” categoricamente como sentido para outra, e para justificarmos essa imaginação dentro deste “não saber”, continuaremos com as contribuições de Authier-Revuz (1998) nos detendo ao que ela chamou de comentários *metaenunciativos* da enunciação (p. 20) e aos “quatro campos de “*não-coincidências*” que o dizer representa. Localmente “confrontado” com os pontos alterados, os dizeres se desdobram. Abordaremos nesse verso apenas um dos campos das *não-coincidências*: a “*não-coincidência* entre as palavras e as coisas”, em que Authier-Revuz (1998; 2004) explica sua reflexão a partir da teoria lacaniana sobre real, imaginário e simbólico. Nessa *não-coincidência* do dizer,

constatamos a relação entre o real e a linguagem que nomeia esse real. As “coisas” são colocadas como objeto-real a nomear e as “palavras” como sistema simbólico significante. A língua, portanto, é vista como o instrumento utilizado para nomear, “capturar” um determinado senso de realidade. No entanto, a nomeação ou captura do real pela palavra não é de natureza direta, porque o real é, em sua essência, radicalmente heterogêneo à ordem simbólica. Ao discutir essa relação entre real e linguagem, Fonseca (2007, p.20) compreende que, a partir dos estudos de lacanianos, o real é o “impossível da linguagem”, mas o sujeito pretende representá-lo e imagina que alcança sua tarefa, senão não haveria o que ser dito. O sujeito, no entanto, tenta sempre alcançar e nomear esse real. Nesse esforço, neste verso do poema que estamos analisando percebemos a manifestação de fenômenos que expressam a *não-coincidência* entre as palavras e as coisas.

“E pois./Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer/ nascimentos – O verbo tem que pegar delírio.”. Na visão bakhtiniana, há a necessidade de considerar os enunciados como compostos de vozes (ponto de vista, visões de mundo que dialogam umas com as outras e que servem para mostrar que não existe enunciado puro). A essa interação ou confronto de vozes – explícitas ou implícitas – no interior de um texto/discurso – o autor chama de polifonia. Há de se dizer que no final do poema o poeta justifica o ter que pegar delírio do verbo com um cruzamento de vozes no discurso, afirmando que a poesia é voz de poeta e que essa voz cria/recria significados e sentidos por meio de um posicionamento. Podemos chamar esse mecanismo de “posição do autor” - e por que não de “posição de poeta” em nosso caso? Sendo assim, conforme o pensamento do Círculo de Bakhtin (apud TEZZA, 2003, p.37):

O poeta quando escreve, não seleciona um sistema abstrato de possibilidades fonéticas, gramaticais-lexicais, isso sim, as avaliações implícitas em cada palavra. Para o Círculo de Bakhtin, a palavra já entra carregada de opiniões, com todas as marcas de seu território valorativo.

Para as questões dialógicas que apresentamos aqui sobre traços da poética de Manoel de Barros, levantamos duas hipóteses ligadas à ideia de memória: uma que se apresenta como imagem poética e que constrói centralmente não somente nas reminiscências da infância, mas é interpelada e mediada pelo exercício da explicitação metalinguística constituindo, assim, configurações temporais que inter cruzam memória pessoal e memória crítica; uma outra que aponta para um movimento de heterogeneidade mostrada estabelecida por direcionamentos dialógicos a textos, a autores e artistas plásticos estabelecendo, desta forma, um trabalho com a memória cultural-coletiva. Desta dialética podemos estabelecer

uma rede que brote a ideia que, em face deste jogo de memórias, a discussão sobre tais *memorações* constitui uma autorreferência, levando-nos a entender que a poética de Manoel de Barros se constitui de um movimento subjacente em que trabalha a interação entre a memória do poeta e a memória do leitor, convidando-as para que elas se reúnam para construir sentidos.

Considerações finais

O desafio de analisar o poema, "No descomeço era o verbo", de Manoel de Barros, surgiu por meio de um ambiente de expressividades discursivas, ao qual se constitui um exemplo de rede social: o *Facebook*, relação esta que está, por hora, nos instigando a refletir sobre a produção de sentidos na inter-relação com a estrutura híbrida dos gêneros discursivos que constituem e comportam a ocorrência da expressividade poemática. Estes desdobramentos de olhares estão permitindo nossos passos atuais sobre processos de concepção e movimentações analíticas de interpretações a partir de relações dialógicas entrelaçadas na poética de Manoel de Barros. Consideramos que se trata de um discurso artístico, visto que o autor/criador percorre um caminho de relacionar sentidos – com as palavras – de valores na arte de uma outra forma que os valores já foram concebidos na vida, ou seja, traz para a obra artística outros sentidos aos enunciados. Para Bakhtin (1926), a arte é imanentemente social em suas relações. Assim, o discurso artístico ocorre de modo semelhante ao discurso da vida, influenciado por elementos extraverbais que encontramos resposta dentro do texto artístico. Desta forma entendemos uma interação e também uma inter-relação entre os discursos, vida e arte, portanto, o poeta desenvolve um processo de resignificação de sentidos da vida para arte.

A leitura dos textos do Círculo nos coloca a entender que compreender significa orientar-se para a consciência do outro e de um/seu universo instalado, esquematizando redes de uma memória discursiva composta por uma ética de juízo de valores, relacionando práticas sociais passadas, a fim de estabelecer no momento presente do acontecimento uma explicitação de interpretações, fazendo, num jogo assimétrico de relações, uma constante busca de estabilização (interpretação) de caminhos possíveis (sentidos). Os sentidos são produzidos sempre na relação dos discursos. E é nesta relação que há um atravessamento ideológico dos signos. Não vivemos alheios à ideologia. Fazemos uma contínua e vital operação de estabilização de sentidos em meio à instabilidade da linguagem. Esta dialética

dos jogos de instabilização é elemento central na temática poética instaurada no poema de Manoel de Barros fazendo-nos entender que este autor, deste modo, explicita no gênero poema a reflexão filosófica que o Círculo bakhtiniano traz em prosa. Neste diálogo entre *o discurso da vida e o discurso na arte* tecem-se vozes orientantes que partem do mundo das relações das *palavras-sujeito*.

Referências

AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas**: as não-coincidências do dizer. Tradução de Claudia R. Castellanos Pfeiffer, et al. Revisão técnica da tradução Eni Pulcinelli Orlandi Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

_____. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Apresentação Marlene Teixeira; revisão técnica da tradução de Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V. N. **Discurso na vida e discurso na arte**: sobre poética sociológica. Tradução de C. A. Faraco; C. Tezza. Circulação restrita. [1926].

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. 3ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BÍBLIA SAGRADA. N.T. João 1. Trad. de J. F. Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998, p. 134-136.

BRAIT, Beth (Org). **Estudos enunciativos no Brasil**. São Paulo: Pontes, 2001.

FERREIRA, Carlos Eduardo da Silva. **O discurso sobre a aula de matemática**: articulando vozes na revista *Nova Escola*. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Unesp, Araraquara-SP, 2015.

FONSECA, C. M. V. **Escavando o discurso e encontrando o sujeito**: uma arqueologia das heterogeneidades enunciativas. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2007.

FRANCELINO, Pedro Farias. A dimensão dialógica e socioaxiológica do discurso reportado em Bakhtin. In: **Graphos**. João Pessoa, Ano VI. N. 2/1, Jun./Dez., 2004.

GERALDI, João Wanderley. Depois do ‘show’, como encontrar encantamento? In: **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas, (44): 251-261, Jan./Jun. 2003.

PÊCHEUX, Michel. Rôle de la mémoire. In: **Histoire et linguistique**. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1984.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Poesia e imagem em --- *Manoel de Barros*

Emaxsuel Roger Rodrigues¹¹
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

Este artigo parte de algumas reflexões iniciais acerca da importância das imagens para a construção dos poemas de Manoel de Barros. Investigamos suas relações com o universo imagético, bem como referências no campo da pintura. Partimos, desse modo, de uma interpretação baseada em algumas considerações de Gilles Deleuze, sobretudo os dizeres deste autor sobre o ato de “pintar as forças”. Analisamos, por fim, alguns poemas presentes no livro *Ensaio fotográficos*, publicado no ano 2000.

Palavras-chave

Poesia brasileira. Literatura e imagem. Manoel de Barros.

Abstract

In this article, we try to develop some thoughts about the importance of images in Manoel de Barros' poem writing. We searched his relations to the imagetic universe, as well as his references in the painter field. We took into account considerations of Gilles Deleuze to analyse some poems which are present in the book *Ensaio fotográficos*, published in 2000.

Keywords

Brazilian poetry. Literature and image. Manoel de Barros.

¹¹ Licenciado em Letras, é estudante do Curso de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela UFBA - Universidade Federal da Bahia.

Os descomeços

No princípio estava o olho, não a palavra
Otto Pächt

Página | 42

Entender a poesia de Manoel de Barros não é tarefa simples, embora simplicidade seja um rastro importante na obra deste autor. Nossa tarefa, no entanto, não parece ser uma tarefa vã, pois a leitura de Manoel de Barros é sempre um retorno para algo que existe dentro de nós, por vezes escondido ou esquecido diante dos acelerados tempos contemporâneos. Voltar, portanto, a esse algo, a esse momento de infância e delírio, é também trazer novos olhares, novas percepções. Entre novos olhares e percepções, propomos, neste artigo, compreender a relação de Manoel de Barros com o universo das imagens, um universo rico e fecundo, o qual as palavras deste autor parecem sempre ter buscado. Nosso percurso, por vezes labiríntico, parte da ideia manoelina de que o verbo precisa pegar delírio, pois o verbo está no descomeço do mundo. Nos dizeres de Manoel de Barros:

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 voz de fazer / nascimentos -- / O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 1997, p. 07).

Assim, compreender um pouco esse verbo manoelino e algumas de suas facetas, múltiplas faces conhecidas e outras esperando serem descobertas, torna-se nossa missão. Nessa busca, utilizamos leitura e considerações do filósofo Gilles Deleuze, sobretudo seu princípio sobre “pintar as forças”, proposto no livro *A lógica das sensações* (2007). Deleuze, neste livro, lembra que, certa vez, Bacon quis pintar o grito, não uma figura que o representasse, mas o grito mesmo. Como uma figura, ou figuras ou cores, linhas e qualquer outro elemento que constituem uma pintura conseguiriam tal façanha? É sobre esse ato de Bacon, esse gesto de pintar um grito, que Deleuze discorre, argumentando que sequer a música – arte que parte do som – seria capaz de produzir um grito aumentando tão-somente a intensidade e a altura das notas. Seria necessário mais do que isso: seria necessário captar as forças de um grito na música, pintar as forças de um grito em um quadro. Como o próprio Deleuze ressalta:

(...) não se trata de modo algum dar cores a um som particularmente intenso. A música encontra-se diante da mesma tarefa, que não é a de tornar o grito harmonioso, mas de colocar o grito sonoro em relação com as forças que o suscitam.

Do mesmo modo, a pintura colocará o grito visível, a boca que grita, em relação com as forças. Ora as forças que compõem o grito, e convulsionam o corpo para chegar até a boca como zona limpa, não se confundem absolutamente com o espetáculo visível diante do qual se grita, nem mesmo com os objetos sensíveis assinaláveis, cuja ação decompõe e recompõe nossa dor. Quando se grita, é sempre graças a forças invisíveis e insensíveis que embaralham todo o espetáculo, que transbordam até mesmo a dor e a sensação. (DELEUZE, 2007, p.66).

Partimos desse princípio deleuziano para adentrar no universo da palavra literária e entender como Manoel de Barros utiliza a palavra para construir suas fotografias, no livro *Ensaio fotográfico*, ou seja, como ele capta as forças pela palavra no desenvolvimento de seu universo imagético. Essa ideia de captar as forças por meio das palavras nos remeteu, também, a outros autores que desenvolviam ideia semelhante de pintar quadros com palavras e de compreender como é possível tangenciar outras artes partindo de uma experiência com a escrita. Em *Água-viva* (1998), por exemplo, Clarice Lispector tangencia a descoberta das forças que constituem uma sensação, a dificuldade de transformá-las em um objeto palpável ou lógico. Sua personagem reflete, em ápices de existência e percepção, sobre escrever o que pintou, nomear o que estava (ou esteve) pronto diante de seus olhos e encontrava barreiras a serem transpostas pela escrita:

Quero por em palavras mas sem a descrição a existência da gruta que faz algum tempo pinteí – e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco (LISPECTOR, 1998, p. 15).

A existência do quadro vem das forças que o constituem. Clarice parece perceber a importância das forças da cor e da palavra, e consegue escrever a cor com seu livro; escreve o quadro com tamanha intensidade que somos capazes de percebê-lo, ou melhor, as sensações que ele nos trouxe. Enredo e lógica se perdem diante das forças que Clarice domina com a escrita. As palavras, desse modo, podem ser vistas não apenas como palavras, mas como as tintas que foram utilizadas para construir uma pintura; tintas que captaram as forças de uma gruta, as sensações dessa gruta, que, agora, se tornou miasma pela palavra. Outras reflexões acerca de como a palavra consegue adentrar o universo da cor podem ser produzidas a partir do poema “Impressionista”, de Adélia Prado, pois, nele, há a construção de uma imagem ou quadro em que a força da palavra foi captada conjuntamente com a força da cor, e sobra, aos olhos de quem lê esse quadro-poema, a contemplação de uma casa amanhecendo, de um alaranjado brilhante pintado com enorme intensidade pela poeta. “Uma ocasião, / meu pai

pintou a casa toda / de alaranjado brilhante. / Por muito tempo moramos numa casa, / como ele mesmo dizia, / constantemente amanhecendo.” (PRADO, 2003, p. 36)

Essas são as percepções iniciais para começar nossa análise do livro *Ensaio Fotográficos*, de Manoel de Barros, uma vez que entendemos que este autor irá se utilizar da palavra para criar fotografias. A construção e o desenvolvimento dessas imagens fotográficas são o que chamou nossa atenção. Partimos para um percurso de entender as forças captadas por Manoel de Barros, bem como os resultados de suas capturas.

O poeta e sua relação com a imagem

Manoel de Barros nasceu em Cuiabá (Mato Grosso), em 19 de dezembro de 1916. Conviveu desde muito cedo com a fauna e a flora do pantanal mato-grossense. Sua obra poética possui pilares bastante distintivos, como a presença da natureza característica dessa região, trabalhando sempre com a perspectiva do homem no campo, em contato com os animais, árvores, insetos, driblando a língua, sendo a criança que redescobre sabores novos a cada palavra reinventada. Em 1937, Manoel de Barros publicou seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), e, em 1942, *Face imóvel*. Nessas primeiras publicações, Manoel não possuía ainda a dicção que o distinguiria. Seu modo de poetar amadurecia junto com o próprio Manoel. Para Rogério Eduardo Alves:

(...) o escritor esteve preso a um estilo incerto, imitando os grandes autores de sua época enquanto procurava uma voz própria. A escritura do primeiro Manoel de Barros refletia, em seus versos inseguros, o impasse que ele mesmo vivia e que, não por acaso, caracteriza boa parte da literatura nacional, ou seja, a indefinição entre o campo e a cidade. A poesia que reflete essa indecisão está reunida no primogênito *Poemas concebidos sem pecado* (1937), mas pode ser observada, principalmente, nos textos de *Face imóvel* (1942) e de *Poesias* (1956), livros renegados pelo autor – uma vez não publicados em separado como os demais títulos – encontráveis apenas na antologia *Gramática expositiva do chão – poesia quase toda* (1990), da editora Civilização Brasileira (ALVES, 2005, p. 51).

Os poemas de Manoel apresentam uma terceira margem possível para a fuga do concreto, que sufoca a muitos, fuga do demasiado abstrato; uma terceira margem para a ironia, para o deboche da erudição, que o autor esconde em seus poemas e que, por vezes, dribla o leitor desatento, em versos como: “Poesia é voar fora da asa. / Aos blocos semânticos dar equilíbrio. Onde o / abstrato entre, amarre com arame. Ao lado de / um primal deixe um termo erudito. Aplique na / aridez intumescências. Encoste um cago ao / sublime. E no solene um pênis sujo.” (BARROS, 1997)

Nos poemas de Manoel, o lúdico é um acontecimento tão sério quanto ser criança-livre. Em sua dissertação de mestrado sobre a infância e a poesia na obra de Manoel de Barros, Mirian Theyla Ribeiro Garcia (2003), após explanar sobre a importância do devir criança no ato da escrita deste autor, ressalta que é necessária maior atenção a esse jogo entre o lúdico e o criativo no ato da leitura, pois estaremos mergulhando em nossa própria subjetividade, no que nos sobrevive de pueril, em nossas memórias pessoais. Esse mergulho na subjetividade é também um mergulho que revela o quanto cada um detém de criatividade, pois o ser humano é um ser de criatividade – com a língua, com as cores, com os sons, com os gestos – ainda que existam sistemas escolares com fortes tendências a equacionar e equilibrar formas de pensar, de agir e de criar. É, portanto, nas crianças, que se encontram as formas ainda puras da língua. É com elas, os seres que ainda brincam com o verbo, sem preconceitos da gramática ensinada na escola, que Manoel aprende e nos ensina. É da desordem das palavras, da sintaxe inusitada, das formas livres de se pensar e usar a língua que Manoel constrói seus poemas, suas fotografias. O próprio Manoel, em uma entrevista a Ana Cecilia Martins, ressalta um pouco sobre esse processo de escutar os acasos de língua de crianças e revela uma consciência já presente também em Rimbaud:

Aprendi com as crianças, por primeiro, que a mistura dos sentidos dá poesia. Ouvi meu filho certo dia: ‘Pai, eu escutei a cor de um passarinho’. Outra vez, por ler o *Correio Braziliense* [sic.], encontrei lá esta joia falada por uma menina de 7 anos: ‘Borboleta é uma cor que voa’. Veio Rimbaud e consagrou: ‘Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit’. Pois a desordem das palavras em poesia não é sagração? (BARROS, 2005, p. 14).

Tal como grandes pintores do século XX desconstroem a linguagem das formas e desregulam os traços do ser humano e da natureza, como Paul Klee, Pablo Picasso, Marc Chagall, artistas importantes dos movimentos vanguardistas do início do século passado e que, para Manoel, são referências para a sua obra, o poeta desregula a língua; entende ele que a desordem das palavras pode desregular a natureza e a imagem comum que aprendemos a fazer dela. Bem por isso, Manoel inventa novos verbos com substantivos, como “Uma rã me pedra...Um passarinho me árvore” (BARROS, 1998); suprime os adjetivos – doenças nos poemas. Desse processo, resulta a palavra-objeto, firme feito estátua no poema, firme feito uma fotografia, pronta a ser revelada pelos olhos do leitor. Desregulada, a palavra mostra suas várias faces, as mesmas várias faces possíveis que podemos encontrar em pinturas de Picasso.

O fato de retirar um verbo de uso comum não o transforma em poesia. Esse pode ser considerado um caminho para se chegar à poesia, como lembra Heidegger (2008). É, neste

caminho, em que o verbo vai, aos poucos, ganhando outras funções, em que as palavras se revestem de novos coloridos, que a busca pela poesia se transforma em busca incessante. No caso de Manoel de Barros, advogamos a ideia de que ele, como se portasse uma câmera fotográfica imaginária e poética, desenvolve suas buscas, suas caminhadas ao encontro de imagens e de fotografias. Algumas razões para isso podem ser encontradas no processo de educação ao qual Manoel teve acesso. Quando jovem, viajou aos Estados Unidos para estudar e lá entrou em contato com tudo o que estava em voga nos movimentos artísticos: o cinema de Buñuel, os referidos artistas Picasso, Klee, Chagall. Essas referências, como visto acima, vão influenciar a obra do poeta, sobretudo a relevância que o universo imagético terá na composição de seus poemas. Em entrevista, o autor lembra uma passagem em que outro grande escritor da literatura brasileira comenta sobre a relação de Manoel com o universo das imagens:

Uma vez falei com o Rosa na Divisão de Fronteiras do Itamaraty onde ele trabalhava. Conversamos sobre o nosso desgosto pelo mesmal na escrita. Ele disse: 'Eu fujo do mesmal pela renovação sintática. E você foge por imagens. Se alguém enxerga semelhança entre nós é porque trazemos para escritura nosso 'caipirismo'. Fiquei inflado de voar. (BARROS, 2005, p. 12).

Esse caipirismo que Guimarães Rosa cita é outro fenômeno que acompanha a obra de Manoel de Barros. Caipirismo que, embora pareça um termo pejorativo, mais se assemelha a uma forma de o poeta encontrar seus caminhos à poesia. Escrever para, primeiro, modificar ou entender o que está à sua volta. Compreender o seu finito. O pensador francês Maurice Blanchot é quem discorre sobre o finito que um escritor precisa buscar para poder escrever. Diante de um mundo de infinitas possibilidades, de infinitas imagens, cores, sensações, o escritor/artista lida com um dilema: a necessidade de buscar a finitude das coisas. Somente neste finito, é que a obra pode se realizar; somente no finito, é possível que a escrita se torne acontecimento. Nas palavras de Blanchot:

A influência do escritor está ligada a esse privilégio, o de ser senhor de tudo. Mas ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. Ora, não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado, de maneira que, se o escritor age bem realmente produzindo essa coisa real que se chama livro, desacredita também, com esse ato, qualquer ato substituindo o mundo das coisas determinadas e do trabalho definido por um mundo onde tudo é *agora* dado, e nada precisa ser feito além de gozá-lo pela leitura. (BLANCHOT, 1998, p. 305).

O finito de Manoel de Barros está em cada um de seus poemas, com seu caipirismo, com a impressionante capacidade de criar imagens por meio de palavras. Neste universo, um universo de cores, sensações, é que tentamos desenvolver uma análise que busca

um entendimento acerca de como o poeta captou as forças infinitas que abundam na natureza para transformá-las em finitas palavras e imagens. Iniciamos nosso percurso com poemas do livro *Ensaaios fotográficos*, publicado pela primeira vez no ano 2000. O primeiro poema apresentado no livro traz os seguintes versos:

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? /Fotografei esse carregador. /Tive outras visões naquela madrugada. / Preparei minha máquina de novo. / Tinha um perfume de jasmim num beiral de um sobrado. / Fotografei o perfume. / Vi uma lesma pregada mais na existência do que na pedra. / Fotografei a existência dela. / Vi ainda azul-perdão no olho de um mendigo. / Fotografei o perdão. / Vi uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. / Fotografei o sobre. / Foi difícil fotografar o sobre. / Por fim cheguei a Nuvem de calça. / Representou pra mim que ela andava na aldeia de braços com Maiakovski -seu criador. / Fotografei a Nuvem de calça e o poeta. / Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir sua noiva. / A foto saiu legal. (BARROS, 2000, p. 11-12).

Lembrando as considerações de Deleuze feitas acima, encontramos aqui a captação de forças do silêncio, do perfume, da existência, do perdão, do sobre. Palavras de conceitos abstratos tornados concretos pela lente do poeta. Aqui, o silêncio é personagem e suas forças estão no poema; o mesmo silêncio que consegue carregar um mendigo também pode ser fotografado e não apenas metaforizado em abandono do homem devido a problemas sociais de exclusão, de uma sociedade que não o suporta e não sabe o que fazer com ele. É um poema que descola um olhar clichê para um olhar que busca uma sensibilidade outra, pois não vemos um jasmim fotografado, mas as singularidades de jasmim, como o seu perfume. Temos a fotografia da existência a qual uma lesma está pregada, a fotografia do perdão no olho de um mendigo. A foto acaba por se tornar mais comovente porque não serve de espelho ao leitor, mas adentra em seu espírito e espelha a abstração de uma maneira quase cruel. Que tipo de lente seria capaz de enquadrar um azul-perdão no olho de um mendigo e dar foco tão-somente ao perdão? Está na sensibilidade de quem olha, de quem perscruta o mundo, tentando captar dele uma sensibilidade outra; tentando transformar um ato *maquínico* – pois uma fotografia exige um aparelho que faça uma intermediação entre o olho e o objeto a ser fotografado – em um ato sublime. É interessante pensar em como o “fotógrafo” Manoel de Barros, por meio de palavras, consegue humanizar sua câmera fotográfica imaginária, assim como pensava Vilém Flusser (2002). Quanto mais um fotógrafo consegue humanizar a máquina, mais chances tem de captar as sutilezas do mundo. Flusser discutiu essa ideia ao desenvolver uma filosofia da caixa preta. Em suas reflexões, o autor posiciona a capacidade

de a máquina manipular o que está sendo visto, pois há uma programação interna capaz de arquivar a luz e, como ela, se relacionar com a intensidade das cores. A função do fotógrafo é, portanto, não se deixar ser manipulado por essa caixa preta, mas manipulá-la, justamente no ato de fotografar: sair do movimento maquínico para adentrar no movimento humano. Este parece ser um grande ensinamento que os poemas de Manoel de Barros trazem ao mundo da fotografia: adentrar na linguagem humana, no caos da sintaxe, nas possibilidades outras de se construir frases para alcançar uma linguagem própria.

Fotografar é trabalhar com o instante, com o movimento. Fotografar é se entregar a um pedaço do mundo e dele fazer um recorte para ser visto. Como lembra Agamben, (2007, p. 29) “a fotografia é um lugar de descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança”. Neste momento do ato fotográfico, o fotógrafo tem nas mãos o destino de um objeto, de uma sensação. Objeto e sensação que poderão ter suas forças captadas e escritas em um arquivo para ser acessado. O fotógrafo é aquele que entra para o mundo das imagens como o poeta é aquele que entra para o mundo das palavras. E é isso que faz Manoel quando ele mesmo se assume e se conceitua enquanto poeta:

Vão dizer que não existo propriamente dito. / Que sou um ente de sílabas. / Vão dizer que eu tenho vocação pra ninguém. / Meu pai costumava me alertar: / Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som / das palavras / Ou é ninguém ou zoró. / Eu teria 13 anos. / De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que / se perdia nos longes da Bolívia / E veio uma iluminura em mim. / Foi a primeira iluminura. / Daí botei meu primeiro verso: / Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem. / Mostrei a obra pra minha mãe. / A mãe falou: Agora você vai ter que assumir as suas/ irresponsabilidades. / Eu assumi: entrei no mundo das imagens. (BARROS, 2000, p. 47).

Esse *ente de sílabas* tão capaz das maiores travessuras na língua entrou para o mundo das imagens. Lá, nos mostrou que o *morro bem que entorta a bunda da paisagem* e nos deixou o tom cômico de uma foto que pode ser cômica. Manoel não se esquece de frisar as dificuldades de ser poeta, de ser um apaixonado por algo que transita na boca das pessoas e que poucos dão valor, inclusive seu pai. É preciso, contudo, observar, olhar para o mundo, mesmo que às margens. Perceber essas margens como possibilidades maduras e acontecimentos importantes: língua, pessoas, indivíduos. O artista precisa mostrar-se sempre atento, sempre em busca do inusitado, do não essencial. Das experiências de Manoel de Barros, a capacidade de observar, de aprender com ele a mirar para o mundo as sutilezas é o que transforma sua leitura em uma leitura de imagens outras do mundo: fotografias de silêncios. Paul Valéry, poeta que vivenciou tempos em que o mundo começava a ser mais

acelerado, citado em um texto de Walter Benjamin, ressaltou a importância de ser o artista um grande observador do mundo, de viver em vigília, aprendizado que os poetas do século XIX e início do século XX, em meio à transição de um mundo rural para um mundo urbano, um mundo de adequações ao novo ambiente, à nova forma de perceber cultura, arte, poesia, legaram à humanidade. Comenta Valéry¹² que:

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não aludem a nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. (VALÉRY *apud* BENJAMIN, p. 220).

As observações são necessárias para a fotografia, para a poesia e para a arte. Elas são, também, a porta de entrada para o reino das imagens, um reino importante e bem desenvolvido por Manoel de Barros. Trata-se de um reino em que objetos, seres, coisas podem ter outras qualidades. É um reino em que a própria palavra pode ser considerada uma *despalavra*, uma palavra que atinge um outro estágio de significação pela forma como é construída por um prefixo de negação. Há uma duplicidade de mundos que a *despalavra* sugere; uma delimitação, se possível, ainda a ser feita. Podemos, no entanto, ter algumas certezas em relação a este mundo evocado pelo poeta: é um mundo em que os poetas têm o dever de fazer com que ele – o mundo – cresça, aumente com suas metáforas e que essas metáforas consigam refazer o mundo por novas imagens, novas fotografias.

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 sapos. / Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvores. / 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 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. (BARROS, 2000, p. 23).

O dever dos poetas é refazer o mundo. Haveria tarefa mais nobre? Enquanto trabalham, poetas reconstróem o mundo, quase como se fosse possível lidar com as deformações que o mundo apresenta. Manoel de Barros foi um poeta que construiu um lugar na literatura brasileira, um lugar que cada vez mais pesquisadores, leitores e crianças vão acessando, vão descobrindo e redescobrindo. Manoel tornou-se um poeta que convence seus

¹² Citação retirada do livro *A escritura nômade de Clarice Lispector*, de Simone Curi. Esta citação se encontra no livro de Walter Benjamin *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, p. 220.

leitores a também carregarem água na peneira, pois é quase impossível sair de seus textos sem tornar-se um pouco poeta, sem ter a vontade de entortar os verbos e escutar a cor dos passarinhos. No fim do ano de 2014, Manoel de Barros deu adeus a este mundo concreto e foi morar para sempre no reino da “despalavra”. Nos últimos versos do poema “Auto-retrato”, ele bem lembrava como seria essa passagem, essa transição definitiva e bela porque natural, essa transição que ele bem pintou, fotografou, escreveu: “Quero morrer no barranco de um rio: - sem moscas / na boca descampada!”

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ALVES, Eduardo Rogério. “O Manoel de Barros antes de Manoel de Barros”. In: **Poesia Sempre**. Revista publicada pela Biblioteca Nacional. Ano 13. Número 21 – Rio de Janeiro, 2005. 51 -59.

BARROS, Manoel. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

_____. **O livro das Ignoranças**. 4ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 1997.

_____. “A prática poética da infância”. In: **Poesia Sempre**. Revista publicada pela Biblioteca Nacional. Ano 13. Número 21 – Rio de Janeiro, 2005. 11 – 20. Entrevista concedida à Ana Cecília Martins.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**; tradução de Ana Maria Scherer – Rio de Janeiro. Rocco, 1997.

_____. **O livro por vir**. Tradução Leila Perrone-Moisés –São Paulo: Martins fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Equipe de tradução, Roberto Machado (coordenação)...[et al.]. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GARCIA, Mirian Theyla Ribeiro. **Exercícios de ser humano**: a poesia e a infância na obra de Manoel de Barros. Dissertação de mestrado. UNB. Brasília, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Maria Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Água-viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARTINS, Ana Cecília. A prática poética da infância. In: **Poesia Sempre**. Revista publicada pela Biblioteca Nacional. Ano 13. Número 21 – Rio de Janeiro, 2005. 11–20.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Ed. revisada. Rio de Janeiro: Record, 2003.

Escutamentos de Bernardo:

sobre o haiku japonês e

“O livro de Bernardo”

Página | 52

Janaina Jenifer de Sales¹³

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

Há muito tempo a poesia ocidental, assim como outras artes, rendeu-se aos encantos e exotismos da estética e da filosofia oriental, por meio do que ficou conhecido na época como “japonismo”. Essa tendência influenciou até mesmo os poetas modernistas brasileiros e, durante todo o século XX o “haiku” ou “haikai” passou a ser praticado no Brasil, chegando até os dias de hoje. Neste trabalho, faremos uma aproximação entre a poesia de Manoel de Barros e essa forma poética tradicional japonesa. Para tanto, utilizaremos a segunda parte da obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), intitulada “O livro de Bernardo”, bem como os ensaios “A tradição do haiku” (1954) e “A poesia de Matsuo Bashô” (1970), de Octávio Paz. O poeta e diplomata mexicano foi um dos grandes responsáveis pela divulgação desse tipo de poesia no Ocidente, e suas ideias servirão de base para que se possa compreender os elementos essenciais do haiku.

Palavras-chave

Manoel de Barros. Poesia brasileira. Haiku.

Abstract

It's been a long time since the Western Poetry, as well as other arts, surrendered itself to the charms and exoticism of Eastern philosophy and aesthetics, through what became known as "japonism". This trend has influenced even the Brazilian modernist poets, and throughout the twentieth century the "haiku" was practiced among them, coming up to the present day. This article makes a connection between the poetry of Manoel de Barros, and this traditional Japanese poetic form. Therefore, the second part of *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), entitled "O livro de Bernardo", is used. In order to allow the reader an understanding of the essential elements of haiku, Octavio Paz's "A tradição do haiku" (1954) and "A Poesia de Matsuo Bashô" (1970) are utilized. The Mexican poet and diplomat was a great responsible for the divulgation of this kind of poetry in the West.

Keywords

Manoel de Barros. Brazilian poetry. Haiku.

¹³ Mestranda pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FCL/Unesp, Assis – SP, Brasil. petite.janaina@gmail.com

O mundo de orvalho: uma introdução

*Esse mundo de orvalho
É só orvalho
No entanto, no entanto...*

Ao nos depararmos com um *haiku* como o de Issa, acima citado, muitas vezes nos perguntamos qual o impulso poético que nutre um poema como esse. E ele, prontamente, nos pergunta: “Trouxeste a chave?”. Para entrar no mundo do *haiku*, há dois caminhos: primeiro, como leitor munido de chaves, que sabe um pouco sobre a história dessa poética, dos temas, da forma; segundo, como leitor distraído, que passeia e, um belo dia, encontra um poema tão breve e tão pleno do sentido da vida, que acaba por ser arrebatado. Por essa aparente simplicidade e sua capacidade de sintetizar a essência das coisas é que o *haiku* ganhou o mundo e é praticado até hoje em diferentes línguas e culturas, inclusive no Brasil.

O *haiku* é uma forma aparentemente simples de poesia. Trata-se de um poema breve, composto de três versos de 5, 7, 5 sílabas, respectivamente, e que, tradicionalmente, não utiliza rimas, mas brinca com outros recursos da linguagem, como paronomásias, aliterações e outros jogos verbais. Em japonês, a grafia, os *kanjis* escolhidos e o tema são igualmente importantes, mas utilizaremos nesse breve estudo, sua forma ocidentalizada. Para tanto, trabalharemos principalmente com ensaios de Octavio Paz, (um escrito em 1954, o outro em 1970) que foi talvez o maior divulgador da arte oriental na América Latina, e D. T. Suzuki (1994), que foi um dos grandes divulgadores não só da Arte, mas da cultura japonesa nos Estados Unidos e, conseqüentemente, em todo o Ocidente.

O *haiku* surgiu de uma outra forma poética tradicional denominada *tanka*, poesia composta por cinco versos, divididos em duas estrofes: de três e dois versos, respectivamente; mas foi no século XVII, através das palavras de Matsuo Bashô (1644 – 1694), que o *haiku* atingiu sua forma mais sublime. É por esse motivo que a poesia japonesa é dividida em antes e depois de Bashô.

Matsuo Bashô, poeta viajante por natureza, conseguiu elevar a poesia japonesa às esferas da meditação. O *haiku* deixou de ser somente coloquial e satírico para tornar-se “um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta.” (PAZ, 1972, p. 156). Dessa forma, Bashô não rompeu com a poesia tradicional japonesa, mas a reinventou à sua própria maneira, de forma que o *haiku* passou, a partir de então, a ser reconhecido de

outra forma, seguindo os princípios que o aproximam ainda mais de uma estética regida pela filosofia Zen.

O senso estético cultivado em meados do século XVII foi decisivo para a apreensão artística entre os japoneses, e isso inclui também o desenvolvimento do *haiku* como conhecemos a partir de Bashô. Essa forma poética abandonou a linguagem rebuscada em prol da clareza, adotando uma linguagem mais popular em relação à língua usada pelos “intelectuais” da época. Assim, o *haiku* passou a ser mais praticado, uma vez que sua forma, seus temas e sua linguagem prezavam sempre pela compreensão, regida pelo princípio de *sono-mama*, o “tal e qual”, a percepção imediata que proporciona o momento de iluminação, conhecida como *satori*. Para Alan Watts (2005, p. 303), Bashô foi capaz de produzir uma poesia afinada ao espírito do *wu-shih*, o “nada especial” e era justamente esse o objetivo do bom *haiku*: olhar o mundo com olhos desacostumados, produzindo ao mesmo tempo estranhamento e identificação, numa leitura reveladora.

Para Suzuki (1994, p. 219-221), a Arte sempre é acompanhada de algo que nos aproxima de Deus, e o artista, transformado num agente do criador, que no momento da criação alcança o instante de iluminação, é o próprio *satori*. E diz ainda:

Alguns críticos dizem que as grandes obras de arte encarnam *yugen* (*myo- ritmo do espírito*) e através dele permitem que atinjamos a eternidade, que olhemos para dentro dos segredos da Realidade. *Yugen* é o mistério, o Inconcebível que pode ser sentido dentro de nós mesmos. Onde o *satori* ilumina, há energia criativa; onde essa energia é sentida, a arte transpira *myo* e *yugen*. Quando *satori* exprime-se artisticamente, produz obras que ecoam um “ritmo espiritual” ou “ritmo divino”, exibe o *myo*, ou ainda vislumbra o Insondável, ou seja, *yugen*. (SUZUKI, 1994, p. 220-221).

Nesta passagem, o autor destaca que a Arte japonesa realmente incorpora alguns princípios budistas. O *haiku* habilmente os acolhe, com naturalidade e sutileza. Um exemplo pode ser *myo*, o ritmo espiritual das coisas, sua vibração; ou ainda, *aware*, que toca a fugacidade da existência: “Esse mundo de orvalho/ é só orvalho/ no entanto, no entanto...”.

Trata-se aqui, de uma das formas poéticas mais concisas encontradas em toda a Literatura: 17 sílabas que comportam as maiores sensações que os seres humanos são capazes de sentir. Para Suzuki (1994), os sentimentos recusam-se a passar pelo crivo do conceito, e o *haiku*, sendo brevidade e significado, não pode ser produto da inteligência, mas da intuição. E é essa a grande diferença entre o pensamento oriental e ocidental, que opõe intuição e racionalidade. O *haiku* não poderia ter surgido no Ocidente, pois a estética ocidental busca uma aproximação, ainda que, muitas vezes “desrealizada”, para resgatar o conceito de Anatol

Rosenfeld (1969), enquanto o oriental se vê intuitivamente como parte da Natureza, ele e tudo que o cerca, mesmo aquilo que foi produzido por ele são a própria Natureza.

Suzuki explica, citando Dr. R. H. Blyth (1949-52) e usando o famoso poema de Bashô¹⁴, que o *haiku* é a expressão da iluminação. Quando o sapo salta e produz um barulho na água, Bashô, através da intuição, mergulha na Realidade. O autor cita um trecho do primeiro volume de *Haiku*, um estudo aprofundado de Blyth sobre essa forma poética:

Cada coisa está constantemente pregando a lei [Dharma], mas essa lei não é diferente da coisa em si. *Haiku*, é a revelação dessa pregação, apresentando-nos a coisa desprovida de todo o giro mental e descoloração emocional; ou melhor, isso mostra a coisa tal e qual ela existe e, ao mesmo tempo, não a separa do objeto, o objeto em sua unidade com nós mesmos... É uma maneira de voltar à natureza. À nossa natureza-lua, à nossa natureza-flor-de-cerejeira, à nossa natureza do cair-da-folha, em suma, à nossa natureza-Buda. É uma maneira com a qual a chuva mais fria do inverno, as andorinhas da noite, até mesmo quando o calor do dia e a duração da noite tornam-se vivos, agem em nossa humanidade, falam seu próprio silêncio e sua linguagem expressiva¹⁵. (BLYTH, s/a, p.270 ff.).

Para Blyth, o *haiku* toca de maneira epifânica a essência das coisas, de forma a fazê-las retornarem ao seu “tal qual”, como se flagrasse a essência de Tudo num poema tão curto que é quase silêncio.

Assim, o *haiku*, uma poesia que se encontra entre o som e o silêncio, é capaz de trazer à tona a revelação poética, a imagem-flagrante de uma realidade outra, disposta entre o Nada e o Absoluto das imagens e das sensações humanas.

1. De *haiku* & haikai

Durante muito tempo o Japão se manteve fechado ao Ocidente, mas a partir da segunda metade do século XIX, quando os Estados Unidos forçaram a abertura dos portos japoneses para relações comerciais, a estética oriental foi pouco a pouco sendo exposta aos olhos ocidentais, o que causou fascínio entre os europeus e norte-americanos. Na França, os

¹⁴ Aqui uma das inúmeras traduções desse poema, feita por Paulo Leminski em 1983: *velha lagoa/ o sapo salta/ o som da água*.

¹⁵ BLYTH, R. H. *Haiku*, I, pp.270, Tóquio: 1949-52 Apud. SUZUKI, Daisetz T. *Zen and japanese culture*. 5ª ed. Tokyo: Tuttle, 1994, p. 228.

Each thing is preaching the law [Dharma] incessantly, but this law is not something different from the thing itself. *Haiku*, is the revealing of this preaching by presenting us with the thing devoid of all our mental twisting and emotional discoloration; or rather, it shows the thing as it exists at one and the same time outside undivided from the object, the object in its original unity with ourselves... It is a way of returning to nature, to our moon nature, our cherry-blossom nature, our falling leaf nature, in short, to our Buddha nature. It is a way in which the colder winter rain, the swallows of evening, even the very day in its hotness and the length of the night become truly alive, share in our humanity, speak their own silent and expressive language. *As notas foram traduzidas pelo autor.

sinais da estética oriental já podiam ser notados ao final do século XIX, nos traços da pintura impressionista. Nos Estados Unidos esses traços também começaram a aparecer na mesma época. Para Octávio Paz, esse interesse tão grande sobre a cultura, os costumes e a arte japonesa veio a influenciar definitivamente todas as artes ocidentais, o que acabou, de certa maneira, por modificar também o seu senso estético:

A estética japonesa – melhor dizendo: o leque de visões e estilos que nos oferece essa tradição artística e poética – não cessou de nos intrigar e de nos seduzir, mas nossa perspectiva é diversa daquela das gerações anteriores. Embora todas as artes, da poesia à arquitetura, tenham se beneficiado com esta nova maneira de se aproximar da cultura japonesa, creio que o que todos buscamos nela é outro estilo de vida, outra visão de mundo, e também, do transmundo. (PAZ, 1972, p. 171).

Há diversas teorias sobre como o *haiku* foi introduzido no Brasil. Acredita-se que os primeiros poemas tenham sido vertidos não diretamente da língua japonesa, mas que tenham vindo através da influência das culturas francesa e norte-americana, que no início do século XX, juntamente com o surgimento das Vanguardas, eram forças definitivas dentro do que se produzia culturalmente no Brasil. Foi importante até mesmo, de alguma forma, para a composição do Modernismo brasileiro, se pensarmos na prática de uma poesia de cunho experimental e que aludia ao *haiku* em obras como *Pau-Brasil* (1925), de Oswald de Andrade.

Uma vez instalada no Brasil, a forma poética do *haiku*, ou haicai, como é mais comumente conhecido por aqui, passou a ser amplamente praticada, ainda que sem necessariamente seguir as normas clássicas de sua composição, ou ainda que de maneira alusiva.

Para Matsuda Goga, é possível listar três aspectos principais nessa tentativa de se praticar essa poesia no Brasil. Sendo a primeira vertente a dos poetas que procuraram manter o conteúdo do *haiku*, de forma que a concisão, condensação, intuição e emoção deveriam nortear seu conteúdo; a segunda, dos poetas que pretendiam uma aproximação da forma do *haiku* tradicional: poemas de três versos contendo 5/7/5 sílabas poéticas, rimas internas, uso de sons próximos aos sons da língua japonesa, entre outros; e por fim, aqueles que optam por manter o *kigo*, um aspecto muito caro ao *haiku* japonês e que diz respeito à aura da estação do ano em que foi escrito, seja pela referência direta através do uso das palavras “primavera”, “verão”, “outono” e “inverno”, seja por meio de uma alusão que evidencie alguma nuance, permitindo decifrar em qual estação foi produzido. O autor diz:

Penso que tenha começado na década de 1920 o esforço do abasileiramento do *haiku*, isto é, tentativas de exprimir em português as qualidades de concisão e mistério (sabor de *haiku*) dessa modalidade poética japonesa. Mas, a mais antiga

coletânea de haikai é *Haikais* de Siqueira Júnior (um livro elegante, contendo 56 poemas, um poema por página). Publicada em São Paulo, em 1933. (GOGA, 1988, p. 41).

Para o autor, havia muito interesse sobre o *haiku* no Brasil do início do século passado. Mesmo durante a Segunda Guerra Mundial, quando Brasil e Japão tiveram suas relações diplomáticas interrompidas, o *haiku* continuou em plena atividade no Brasil.

A partir de então, poetas brasileiros dos mais renomados passaram, de uma forma ou de outra, a praticar o *haiku*. Entre eles podemos citar desde Oswald de Andrade até Mário Quintana, passando por José Paulo Paes, Millôr Fernandes, Haroldo de Campos e até mesmo aqueles que são considerados haicaístas de mão cheia, como Alice Ruiz, Paulo Leminski e Pedro Xisto.

2. Escutamentos de Bernardo

*Uma rã me benzeu
com as mãos
na água*

O poema apresentado acima foi escrito por Manoel de Barros, poeta brasileiro que atravessou o século debruçando sua poesia sobre sua matéria essencial: a Palavra. Aqui e em tantos outros poemas breves, a referência ao famoso *haiku* de Bashô é clara, e não somente pela estrutura de três versos ou as aliteraões e assonâncias, recursos muito usados pelos haicaístas brasileiros, mas pela alusão ao que representam a rã e a água.

Para a poética de Manoel de Barros, a poesia é aquilo capaz de resgatar o elo entre o mundo natural, sensível, e o homem, tão corrompido, que já não recorda sua natureza. Sua poética nega o olhar adestrado, os valores do capital, o pragmatismo, cedendo espaço às banalidades de todos os dias, da vida no campo, das memórias da infância, revisitadas sob o ponto de vista da palavra poética. E o faz como quem reclama um tesouro perdido, como quem chama de volta a si mesmo, e, por meio da linguagem, retoma o olhar mais puro sobre as coisas cotidianas, como se as visse pela primeira vez. Forja na poesia o primeiro contato com o mundo, a descoberta de tudo e de si mesmo. Assim também, de alguma forma, é o *haiku*: um flagrante no cotidiano, que nos desperta ao essencial do mundo, da pedra, do som da água. Por isso a rã benze o poeta, que imbuí-se do mais essencial da vida e tenta, a todo custo, voltar a seu papel fundamental, o de obedecer à voz da origem, como um oráculo que é

capaz não só de ver, mas de enxergar a beleza contida na banalidade. Sobre o papel de fazer a linguagem retornar ao seu estado natural e polissêmico, Octavio Paz diz que:

Toda vez que nos servimos das palavras, nós as mutilamos. Mas o poeta não se serve das palavras. É um servo delas. Ao servi-las, ele as devolve a sua plena natureza, recuperando seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Em primeiro lugar, seus valores plásticos e sonoros, geralmente desdenhados pelo pensamento; depois, os afetivos; e, por fim, os significativos. (PAZ, 2012, p.55).

Na segunda metade do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), de Manoel de Barros, chamada “O livro de Bernardo”, o poeta cita um trecho de *Manuscritos de Felipa* (1999, pp.154-155), de Adélia Prado. Como um prelúdio dos poemas seguintes, o trecho anuncia a potência lírica presente na normalidade, no “tal e qual” das coisas: “A normalidade é assombrosa./ Sua puerícia é mesma carne de poesia.”. Essa temática da metapoesia ou ainda, da matéria poética, bastante recorrente na obra de Manoel, se faz também presente nesse segundo momento do livro, ainda que agora reconfigurada para caber na boca de um homem que dá voz ao silêncio: Bernardo.

No poema de abertura da segunda parte, “Pois pois”, como numa justificativa à fala poética de Bernardo, o eu-lírico diz que Padre Antônio Vieira, “pregava”, aqui em sentido duplo, de pregação religiosa e também, como seu mestre no fazer poético, aos leitores atentos que ouvissem a voz do “bárbaro”, do homem inculto a fim de aprender com ele lições como “ouvir a fala das águas” (v.4) ou o “silêncio das pedras” (v.5). Em seguida, diz que Bernardo, um de seus eu-líricos preferidos, nunca fez outra coisa senão seguir de maneira instintiva as lições de um grande prosador. Assim, o eu-lírico descobre que esse Bernardo, de tanto “ver e ouvir inexistências”, tem manias de poeta. Sendo Bernardo uma personagem criada a partir de um homem, que na vida real era mudo, levava muito jeito com a vida no sítio, cuidando das plantas e dos animais e não tendo muitos vínculos com a vida prática das grandes cidades, sua poesia só poderia ser breve, sem perder o caráter de revelação. Uma poesia de escutar o silêncio.

Seguem abaixo os poemas de abertura da segunda parte do livro:

POIS POIS

O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas
na boca do bárbaro.
Que para ouvir as vozes do chão
Que para ouvir a fala das águas
Que para ouvir o silêncio das pedras
Que para ouvir o crescimento das árvores
E as origens do Ser. Pois Pois.

Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores
Que ver o silêncio das formas.
E o formato dos cantos. Pois Pois.
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno,
os escutamentos de Bernardo.
Ele via e ouvia inexistências.
Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
poeta. (BARROS, 2013, p.47)

O BANDARRA

Ele só andava por lugares pobres
E era ainda mais pobre
Do que os lugares pobres por onde andava.
Falou de começo: Quem abandona a natureza entra a
verme.
Aves nutriam por ele deslumbramentos de criança.
Ele sabia o sotaque das lesmas
E tinha um modo de árvore pregado no olhar.
O homem usava um dólma de lã sujo de areia e cuspe
de aves.
Mas ele nem tô aí para os esterco.
Era desorgulhoso.
Para ele a pureza do cisco dava alarme.
E só pelo olfato esse homem descobria as cores do amanhecer.
(BARROS, 2013, p. 49).

O segundo poema, “O Bandarra”, carrega um outro esclarecimento. Conforme a definição do dicionário Houaiss, “bandarra” pode significar indivíduo ocioso ou preguiçoso; mandrião, vadio, ou ainda, vidente, adivinho. A segunda definição nasceu junto a Gonçalo Anes Bandarra, o poeta-sapateiro, que no século XVI ficou conhecido por escrever trovas proféticas, que anunciavam o futuro de Portugal e alimentavam a esperança da volta de D. Sebastião.

O Bandarra, aqui, representa o próprio eu-lírico, “Mas ele nem tô aí para os esterco” (v. 11), que nele encarna as três figuras: o poeta, o vadio e o vidente. E igualmente realiza profecias, “Quem abandona a natureza entra a verme.” (v. 4). Nesse poema, o eu-lírico deixa clara qual a sua concepção de poeta, quase propondo ao leitor essa volta ao homem natural, que abandona as ambições do mundo prático em nome da pureza do cisco, das grandezas contidas nas minúcias daquilo que os olhos veem todos os dias. O poeta tem de ser um vidente, como também já disse Rimbaud¹⁶, e ser capaz de ver o insondável e dizer o indizível. Essa é, no fundo, a proposta da Poesia, seja na poética de Bashô ou de Manoel de Barros, e é aqui que a poesia de Manoel toca o *haiku* tradicional japonês.

¹⁶ Referência à carta destinada à Paul Démeny, conhecida como a “Carta do Vidente”: “ Je dis qu’il faut être voyant, se faire voyant.”, em que diz que o poeta deve ser um vidente a fim de revolucionar a linguagem poética.

Muitos dos poetas modernistas e também os que vieram depois se inspiraram no *haiku* japonês, incorporando de uma forma ou de outra essa maneira de fazer de poesia. Com Manoel de Barros não foi diferente. Como o homem culto que foi, capaz de ler em diferentes línguas e tendo passado algum tempo em Nova Iorque, Manoel provavelmente teve acesso à moda do “japonismo” corrente no início do século XX entre os norte-americanos e europeus e assim como muitos poetas brasileiros ao longo do século XX e mesmo do XXI, realizou também sua releitura do poema breve japonês. Sendo assim, a segunda parte do livro, aberta pelos poemas “Pois Pois” e “O Bandarra” inicia uma sequência de 52 poemas breves, em sua maioria, compostos por 3 versos e que tematizam a dinâmica natural dos animais, das plantas e do próprio fazer poético. Para demonstrar um pouco da aproximação entre a releitura de Manoel e o haiku tradicional japonês, foram escolhidos alguns entre os poemas contidos nessa segunda parte do livro.

3
Dentro de mim
eu me eremito
como os padres do ermo. (BARROS, 2013, p.51).

O terceiro poema apresentado em “O Livro de Bernardo”, carrega em si uma referência clara à filosofia Zen, ao sentimento de religiosidade, aos monges e padres, quando o eu-lírico diz que se “eremita”, recolhe-se em si mesmo como os “padres do ermo”. Esse poema simboliza o parar diante da coisa, o mesmo movimento que se deve praticar na poesia: antes de dizer, calar, a fim de encontrar a palavra primeira.

8
O sol transborda
nas estradas
e no olhar das sariemas. (BARROS, 2013, p. 52).

O oitavo poema da série constrói uma imagem metonímica do sol, que se desdobra nas estradas e também nos olhos iluminados da siriema, ave de médio porte e nativa da América do Sul. Ao construir essa imagem, o eu-lírico revela a comunhão existente entre todas as coisas: sol, estrada, siriema e eu-lírico se equivalem, pois ao dizer “sariema”, sabemos que essa é a fala autêntica de Bernardo, que não há esforço nenhum em dizer “siriema”, conforme a norma culta. O que se faz presente aqui é uma perspectiva de mundo que equipara todos os elementos da natureza, até mesmo o poeta, revelando sua relação com um mundo em que um elemento não se distingue do outro, de forma perfeitamente harmoniosa.

17

Vi o verão
no meio das pedras
e um lagarto. (BARROS, 2013, p. 54)¹⁷

Nesse poema, há um elemento vastamente usado pelo *haiku*: o *kigo*. Trata-se do uso de uma palavra que indique a estação do ano em que o poema foi feito, seja na forma de alusão, por exemplo, utilizando uma planta específica daquela época do ano, ou por meio de uma referência direta, nesse caso, através da palavra “verão”. Novamente a imagem criada aproxima os elementos da natureza e é possível quase enxergar uma foto em que os raios de sol recaem sobre as pedras e um pequeno lagarto aparece entre elas. Um flagrante não tão raro em dias quentes de verão, mas a maneira como se revisita uma imagem comum, a melodia contida em “ver o verão”, essa sim é a revelação poética.

Pode-se perceber que há entre essas releituras do *haiku* em “O Livro de Bernardo” principalmente duas “vertentes” temáticas, a primeira, que se põe mais próxima da proposta tradicional do *haiku*, e a segunda, que parece delinear o projeto lírico em questão. Trata-se, em linhas gerais, de constatar o trabalho poético no momento da escrita. Depois de dizer:

40

Quase vestida de sol
vi a chuva
em cima do morro. (BARROS, 2013, p.59).

Diz em seguida:

41

Palavras
Gosto de brincar com elas.
Tenho preguiça de ser sério. (BARROS, 2013, p.59).

Dessa forma, de alguma maneira, o eu-lírico parece comentar o poema anterior no ato de compor um novo poema, dizendo que gosta de brincar com as palavras e por isso criou a imagem em que vê a chuva “quase vestida de sol”. Usando esse recurso, o poeta recompõe o momento de iluminação, característica do *haiku* tradicional, não só no ato de captar o instante em que vê, ou melhor, que enxerga a chuva, mas também é capaz de flagrar o momento da realização poética. Diferente do eu-lírico dos poemas de Bashô, Issa, Buson, o eu-lírico dos poemas breves de Manoel de Barros parece ter consciência do projeto poético cultivado na modernidade, o da metapoesia, que se mostra consciente de sua insuficiência, mas que busca

¹⁷ A primeira edição data de 2001.

revelar-se como uma oposição ao mundo prático e ao olhar mecânico, apesar de saber qual o lugar ocupado pela poesia e pelos poetas nos dias atuais.

Assim, embora consiga um efeito de naturalidade próximo ao proposto pela filosofia por trás da poética do *haiku*, aqui, vemos um eu-lírico que usa a voz de Bernardo, mas que se coloca de maneira íntima nessa linguagem que parece refletir o próprio pensamento, as constatações sobre a natureza que o habita e também sobre a natureza da linguagem: “O silêncio/ está úmido/ de aves”. (BARROS, 2001, p. 54) Para a voz de Bernardo, não há nada de mais natural que associar a umidade ao silêncio criando uma textura, e fazer dele um lugar habitado por aves.

Conclusão

Realizadas as considerações acima apresentadas, é possível chegar a algumas conclusões. A primeira delas é de que, certamente, Manoel de Barros em algum momento de seu projeto poético, tomou conhecimento das formas do *haiku* e isso já refletiu em sua obra muito antes de *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), mas já nos anos 70 em *Matéria de Poesia* (1970), ou em *Arranjos para assobio* (1980), ou ainda, no *Livro das ignorâncias* (1993). O fato é que poeta não fugiu à moda do “japonismo”, que pairou sobre as artes desde o início do século XX e reverbera ainda hoje.

Embora não se possa dizer que Manoel de Barros é um haicaísta, é possível sim dizer que o *haiku* de alguma forma entrou para sua aquarela de invenções poéticas, ainda que de uma maneira bastante particular e com o estilo inegável do poeta. A temática de sua poesia breve é muito semelhante aos preceitos do *haiku* tradicional: transformar a realidade através do olho do poeta, que torna-se um vidente das coisas óbvias e inúteis para mundo prático. Segundo Adorno, em *Palestra sobre lírica e sociedade* (1957), a poesia é anti-material, uma renúncia à reificação do homem:

A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 1974, p. 69).

E é assim que mesmo essa poesia breve de Manoel se mostra avessa ao capital e aos valores de troca. Tudo que é matéria de poesia não tem valor no mundo do comércio e não serve a nenhuma utilidade. Por vezes, rejeita até mesmo o saber normativo em prol da sabedoria popular: dizer “sariema” em vez de “siriema” é mais saboroso dentro do poema e

cabe melhor nessa poética. Essa poesia profetizada pelo homem puro, “Bernardo é quase árvore./ Silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem/ de longe...” (BARROS, 2010, p.322) assim como o *haiku* japonês, norteadado pela filosofia Zen, nos chama de volta à essência de tudo, que é também a essência da palavra.

Referências

- ADORNO, Theodor. W., **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, Livraria Duas Cidades, 2003.
- BARROS, Manoel de. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. São Paulo: Leya, 2013.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BASHÔ, Matsuo. Trad. SAVARY, Olga. **Haikais de Bashô**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- BATH, Sérgio. **Japão ontem e hoje**. São Paulo: Ática, 1993.
- GOGA, Masuda H., **O haicai no Brasil**. Trad. José Yamashiro. São Paulo: Oriente, 1988.
- GUTTILLA, Rodolfo Witzig (Org.). **Boa companhia: Haicai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- OHNO, Massao; KEMPF, Roswhita. Trad. SAVARY, Olga. **O livro dos hai-kais**. São Paulo: Massao Ohno, 1980.
- PRADO, Adélia. **Manuscritos de Felipa**. São Paulo: Siciliano, 1999.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- SUZUKI, Daisetz T. **Zen and japanese culture**. 5^a ed. Tokyo: Tuttle, 1994.
- WATTS, Alan. **El camino del Zen**. Retamar-Almería: Ediciones Perdidas, 2005.

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, libidinoso, 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 arrojado, 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.

Manoel de Barros:

o voyeur menino e as seduções da Musa

Marlúcia Nogueira do Nascimento³⁰
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

O presente texto propõe uma leitura da obra do poeta brasileiro Manoel de Barros, destacando a proximidade entre infância e erotismo, verificada na personificação da poesia, que busca seduzir o poeta para o jogo amoroso com a linguagem. Apresentando-se com regularidade nas composições de Barros desde o primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado* (1938), a figuração erótica da palavra e da matéria poética atua ora como ponto de intermédio entre a arte de criar e o artista, representado por uma persona infantil, que se depara com o poder sedutor da linguagem, ora como porta de entrada para questões sociais e humanas.

Palavras-chave

Infância. Erotismo. Poesia. Manoel de Barros.

Abstract

This paper proposes a reading on Brazilian poet's work Manoel de Barros, emphasizing the closeness between childhood and eroticism, seen in the personification of poetry in the poet's seduction for love play with language. Regularly presented in Barros' compositions since the first book, *Poemas concebidos sem pecado* (1938), the erotic figuration of the poetic word and of the poetic material acts either as an intermediate point between the art of creating and the artist, represented by a childlike persona who is faced with the seductive power of language, sometimes as a gateway to social and human issues.

Keywords

Childhood. Eroticism. Poetry. Manoel de Barros.

³⁰ Doutoranda em Letras – UFC

Conhecido por sua capacidade de revitalizar a linguagem por meio da criação poética e da brincadeira com as palavras, Manoel de Barros (1916-2014) fez da simplicidade uma das riquezas de sua voz lírica, tendo alcançado lugar cativo entre grandes nomes da literatura brasileira. Mais do que um recurso de expressão, a língua, para o poeta pantaneiro, sempre constituiu não só uma ferramenta de criação, sendo eleita também como um dos seus temas favoritos. Decorre disso o fato de ser a metalinguagem um dos traços evidentes de sua produção literária.

A esse conteúdo de reflexão sobre o fazer poético somam-se a infância e a presença de dados autobiográficos, que, não isentos da natural e advertida tendência de Manoel para a fabricação de “brinquedos com palavras”, percorre toda a sua produção. As “bobagens profundas” conversadas com os sapos, as frases gorjeadas ao vento e os seus “desenhos verbais” confirmam o intuito do fraseador mato-grossense de libertar as palavras do desgaste dos usos cotidianos, de elevá-las para o rés do chão, de engrandecê-las pelo inútil. Tais paradoxos justificam-se, porque, na sua visão delirante, “o poema é antes de tudo um inutensílio” (BARROS, 2010a, p. 174), por servir de abrigo para os “trastes” de natureza vegetal e animal.

Nesse terreno das coisas “desimportantes”, reinam a infância e sua inigualável vocação para transformar miudezas e “achados do chão” em legítimos aparelhos de reinvenção do mundo pela arte, ou, para continuarmos na terminologia de Manoel, pela “invencionática”. Sob essa perspectiva, mais do que jogo inocente, a ludicidade, na poesia barriana, propõe um pacto firmado com a lente poética de Barros para que essa reinvenção seja executada por via do devaneio e do *nonsense*, que propõe a inversão da lógica e das prioridades humanas. Nesse aspecto, a infantilização da arte e da vida, no sentido mais positivo possível, consiste em recurso apropriado para a concretização da cosmovisão de Manoel de Barros, ancorada no desapego material, na prática do ócio como escolha profissional e na plena entrega do poeta ao trabalho criativo.

Conservando a imagem dessa entrega e desejos recíprocos, dentre várias relações que podem ser estabelecidas a partir da perspectiva da puerilidade no conjunto da obra manoelina, destacamos a proximidade entre infância e erotismo em situações que simbolizam o despertar do poeta na criança, paralelamente à transformação do menino em homem, quando se efetua também o desabrochar da virilidade. Por meio da figuração, Manoel personifica a poesia, imagem feminina, sempre a seduzi-lo para o jogo amoroso com a linguagem. Assim, o presente ensaio põe em relevo figurações eróticas da palavra e da

matéria poética, verificadas com certa regularidade nas suas composições como intermédio entre a arte de criar e o artista, representado pela criança que se depara com o inarredável poder de sedução da poesia, e como porta que se abre para a abordagem de questões sociais e humanas.

Infância, quintal de “uma existência sem limites”

Habitante de um “quintal maior do que o mundo”, a infância, estado com o qual a obra de Manoel de Barros mantém ligação orgânica, empresta ao seu fazer poético a noção de traquinagem, de travessuras com a língua, para exercitar peraltagens verbais e para “apanhar desperdícios” (BARROS, 2015, p. 149). Desde *Poemas concebidos sem pecado* (1938), primeira publicação de Manoel, encontramos a centralidade da primeira etapa da vida na sua poesia. No poema de abertura do livro, intitulado “Cabeludinho”, designação que também representa uma espécie de alterego do poeta, já nos deparamos com o elemento infantil, levando-nos a supor que se trata de um encontro com a própria poesia: “Um dia deu de olho com a menina / com a menina que ficou reinando / na sua meninice” (BARROS, 2010a, p. 11).

A amplitude e a persistência do universo infantil em Manoel de Barros podem ser entendidas como o desejo de compor “uma existência sem limites”, à qual se reporta Gaston Bachelard (2006, p. 94), oscilando entre o tempo rememorado pelo poeta, em composições que apresentam teor autobiográfico, e a incorporação de um ser-criança que se apropria da sua voz, constantemente presentificado na atemporalidade do poema.

Para Bachelard, o potencial criador de um poeta assemelha-se à imaginação criadora infantil, pois ambos reconstruem a realidade por meio de devaneios e de imagens que emprestam sentidos metafóricos ao real.

Um excesso de infância é um germe de poema. Zombaríamos de um pai que por amor ao filho fosse “apanhar a lua”. Mas o poeta não recua diante desse gesto cósmico. Ele sabe, em sua ardente memória, que esse é um gesto de infância. A criança sabe que a lua, esse grande pássaro louro, tem seu ninho nalguma parte da floresta.

Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. (BACHELARD, 2006, p. 95)

Tal é a atratividade, intrínseca e recíproca, entre poesia e infância, segundo o psicólogo suíço, que o encontro entre ambas pode conduzir-nos à reconstrução curativa e libertadora de “pueris sofrimentos” por meio de uma “poético-análise”, ao nos devolver os privilégios da imaginação, os quais se transferem também para o leitor. Nesse sentido, conforme atesta a poesia manoelina, infância e poesia revestem-se de um potencial demiúrgico, capaz de instaurar um novo mundo e de proporcionar uma revolução na alma humana.

Em Manoel de Barros, além dessa ligação orgânica entre o mundo da arte e o mundo da criança, verificamos um alargamento da noção de infância, que envolve não somente o período dos primeiros anos de vida do ser humano, mas adquire o estatuto de uma cosmicidade que abrange quase todo o seu projeto estético. Tomemos como ilustração desse fato a série *Memórias inventadas*. Após a publicação do primeiro livro da sequência, *Memórias inventadas, a infância* (2003), numa delicada edição em folhas soltas guardadas numa caixinha, Manoel confessa ao editor a impossibilidade de escrever sobre as outras duas etapas, que corresponderiam à maturidade e à velhice, por um motivo tão simples quanto poético: “Eu só tive infância”. Por isso, o poeta desejava que as “caixinhas deixassem nos leitores um gosto de fonte” (BARROS, 2010b). E, com a constatação de que tudo é infância na existência do poeta, vieram, em seguida, *A segunda infância* (2006) e *A terceira infância* (2008).

Do modo como está marcada por traços fundamentais da puerilidade, enquanto espaço legítimo da criação poética, e voltada para o primitivo, a obra de Manoel, a princípio, pode dar a entender que nada traz de representativo da época contemporânea e de seus valores utilitaristas, pois se ancora na interioridade selvagem do Pantanal, na gratuidade dos elementos incivilizados da existência humana. Uma leitura mais cuidadosa, no entanto, revela que essa brincadeira poética pode ser compreendida como resposta ao racionalismo reinante na contemporaneidade, sobretudo, na complexidade dos centros urbanos, ao qual se opõe a vida natural que o menino poeta experimenta livremente. Dessa forma, é possível notarmos a essencialidade da relação natureza–infância–poesia na sua matéria literária:

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 graças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes criancinhas 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. Era o menino e as árvores. (BARROS, 2010b, p. 11).

Por conseguinte, a infância comparece na escrita barriana como elemento de transgressão, recurso que o poeta aplica “sem pudor” ao seu ofício de desestabilizar lugares-comuns da linguagem e do comportamento dos indivíduos adultos contemporâneos. Tal verificação é corroborada por Marina Haber de Figueiredo, ao afirmar que:

Nos textos de Barros, a representatividade da infância aparece com valores opostos aos da “vida adulta”, que, ao ser revisitada pelos sujeitos adultos dos textos escolhidos, sinalizam para a construção de uma nova forma de mundo. Os valores expressos na infância de Barros constroem discursos contrários, dada a maturidade existencialista – erótica e contemplativa – incutida nos sujeitos dos textos. (FIGUEIREDO, 2011, p. 11).

Por essa via, os tratados poéticos de Barros permitem-nos entrever que, ao se deixar regular por convenções, o ser humano priva-se de uma experiência existencial mais significativa com a natureza, com o ócio e com o próprio corpo. Dada a dimensão que essas experiências ganham na poética do poeta pantaneiro, o horizonte que se desvela a partir da perspectiva infantil enseja uma visada epifânica frente aos automatismos do cotidiano, quebrados pelo inusitado e pela permissibilidade insinuante da palavra poética. Essa última observação remete-nos a experiências contemplativas e sensoriais, centradas na infância, entre as quais se insere o erotismo como elemento temático e formal recorrente na escrita barriana.

O voyeur menino e as seduções da Musa poesia

Advindo da ideia de Eros, o deus-criança do amor, erotismo é um termo ligado à criação e à vitalidade humanas, daí a conotação sexual e sensual que a palavra assume, definindo-se, de acordo com o crítico francês Alexandrian (1989, p. 08), como “tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável”. A figura de Eros ganha correspondência feminina simbólica na representação da bela e sedutora Afrodite, deusa do amor, da fertilidade e da beleza.

Presente em diversas formas de expressão artística, ao longo da história humana, o erotismo, lembra-nos Alexandrian (1989), mantém uma relevante afinidade com o religioso e com a arte, uma vez que ambos requerem do indivíduo uma postura contemplativa, podendo desencadear um processo epifânico de descoberta do mundo e de si mesmo. Na poesia de Manoel de Barros, de acordo com afirmação de Thalita Melotto e Marcelo Marinho, “surge a ideia de que é preciso tornar eróticos os elementos da natureza, para que se possa criar um

relacionamento quase carnal entre o sujeito fruidor e o objeto fruído, forma de atingir o êxtase e a revelação epifânica decorrente desse êxtase”. (MELOTTO; MARINHO, 2009, p. 35).

Esse processo é mediado pela voz lírica da criança, que recria o mundo por meio da lógica de desconstrução do convencional, por antíteses e por paradoxos, que operam uma inversão de princípios norteadores do comportamento humano na época contemporânea, ao enaltecer o convívio íntimo das pequenezas naturais desprovidas de valor material. Daí o fato de o erotismo em Manoel de Barros não se identificar com o vulgar ou “o erotismo visto pelo senso comum”, pois atinge, nas palavras de Melotto e Marinho, “uma forma superiormente abstrata” de representação (2009, p. 36).

A partir do primeiro conjunto de poemas reunidos em *Poemas concebidos sem pecado*, o poeta, sob a roupagem da criança peralta, declara-se seduzido pelo encantamento das palavras. A sedução erótica do menino pela linguagem criativa vem metaforizada, inicialmente, no poema “Informações sobre a musa”:

Musa pegou no meu braço. Apertou.
Fiquei excitadinho pra mulher.
Levei ela pra um lugar ermo (que eu tinha que fazer uma lírica):
– Musa, sobre de leve em meus ouvidos a doce poesia, a de perdão para os homens, porém... quero seleção, ouviu?
[...]
– Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel principal, não quero nem pra meu cavalo; e até logo, vou gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...
E por de japa ajuntou:
– Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor de corno; por que não vai nela? (BARROS, 2010a, p. 31).

A inspiração romântica da “doce poesia” solicitada à Musa não só é rejeitada pela suposta divindade inspiradora, como o próprio eu lírico acrescenta ao seu relato uma avaliação irônica quanto a esse tipo de lirismo. À moda de outro Manuel, o Bandeira, Barros opta pelo “lirismo dos loucos e dos bêbados” (BANDEIRA, 1993, p. 129), ao qual podemos comparar o das crianças, como gesto legítimo de expressão estética em detrimento da tradição culta, alinhada a artifícios retóricos convencionais.

Sob esse prisma, como já assinalamos, infância e invenção artística assumem entre si uma relação íntima, de mútua procura erótica. No poema “Matéria de poesia”, temos um flagrante da sedução exercida pela poesia sobre os meninos:

Atrás de um banheiro de tábuas a poesia
Tirava as calcinhas pra eles
Ficavam de um pé só para as palavras
A boca apodrecendo para a vida! (BARROS, 2010a, p. 149).

Confirmando a predileção do menino e do poeta pelos desvios, a insinuação efetuada pela poesia personificada acontece de forma clandestina, “atrás de um banheiro de tábuas”, como é próprio de uma travessura de criança, que não se deve fazer publicamente. A arte de criar e a infância encontram, assim, ressonância uma na outra, e, desse enlace amoroso, surge o objeto poético, resultado de um ciclo que se repete assumidamente no projeto literário de Manoel.

A liberdade de experimentar e a visão não moralizante, defendidas pelo poeta, de maneira reiterada, surgem, em suas memórias, associadas à aprendizagem do poético e ao encantamento com as palavras artisticamente elaboradas; encantamento que chega a se confundir com o êxtase do prazer erótico. No poema “Parrrede!”, constante da “primeira infância”, Manoel recria a experiência em que, como castigo por estar fazendo “pecado solitário”, quando então estudante interno em um colégio de padres, foi obrigado a decorar trechos do “Sermão da Sexagésima”, do Padre Antônio Vieira:

Ao ler e decorar 50 linhas da Sexagésima fiquei embevecido.
E li o Sermão inteiro.
Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
E fiz de montão. (BARROS, 2010b, p. 29).

A partir dessa punição, duplamente prazerosa, o jovem poeta aprende o gosto pelo “equilíbrio sonoro das frases”, e o que deveria ser entendido como castigo, por um suposto delito moral, foi encarado por ele como uma aprendizagem do manejo das palavras. Conforme se repetem as alusões a experiências desse tipo ao longo da obra de Manoel de Barros, compreendemos o quanto ele, em vez do moralismo, próprio de instituições religiosas, mais simpatiza com o “torto”, aquilo que destoa do padrão. Assim é que o caso amoroso entre o poeta e as palavras inicia-se já na infância, de forma um tanto clandestina e silenciosa, contudo, sólida o suficiente para durar até a atual “terceira infância”, quando o poeta confessa: “Fomos formados no mato – as palavras e eu”. (BARROS, 2010b, p. 145).

Além de figurar como indivíduo que se rende aos apelos sensuais da poesia, a criança que protagoniza os poemas barrianos, geralmente de formato narrativo, envolve-se em situações de contemplação de imagens eróticas, que lhe despertam o interesse e são logo transformadas em matéria de reflexão sobre a vida. Assim, as ocorrências mais corriqueiras da discreta convivência dos seres rastejantes não escapam ao olhar atento da infância. Representativo dessa circunstância é o poema “Ver”, de *Memórias inventadas, a infância* (2003):

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra? Ou seria possuída? Eu era um perverso naquele espetáculo. E se eu fosse um *voyeur* no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (Pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas ao fim não dará na mesma?) Nunca escondi aquele meu delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver. Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e a pedra. [...] (BARROS, 2010b, p. 29).

Para Figueiredo (2011, p. 36), “as tardes de férias vividas nesse quintal representam as descobertas fora do mundo institucional; é a época do lazer, do não-compromisso com o oficial, é o prazer da descoberta pelo não imposto”. No entanto, a consciência do poeta, agora adulto a rememorar a cena, nota, com perspicácia, que, por trás do olhar descomprometido do *voyeur* infantil, está a diferença marcante entre a neutralidade do verbo “subir” e a força significativa do verbo “entregar (-se)”, instaurando, com esse questionamento semântico, uma problematização das relações de alteridade e do movimento contínuo de seduzir/ser seduzido, que envolve mesmo as mais sutis nuances do existir.

Outra faceta da presença do erotismo na obra de Manoel de Barros pode ser encontrada em *Poesias*, seu terceiro livro, publicado em 1947. O matiz erótico comparece no poema “A boca”, dirigido à “boca amarga / de namorada / nunca atingida”. (BARROS, 2010a, p. 64). O eu lírico, valendo-se da metonímia, rememora essa parte do corpo, que possui acentuado poder de sedução.

Agora penso
nessa abertura
com que por anos
me envenenaste,
com que por anos
a minha infância
tornaste impura,
tornaste indigna
de andar ao lado
de outras infâncias...
[...]
Porém és morta
Resignada,
Ó boca amarga
de namorada
nunca atingida,
sempre anelada,
boca perdida
para as saudades,
jamais beijada. (BARROS, 2010a, p. 64).

Diferentemente do propósito das composições da obra inaugural, que se declara “sem pecados”, observamos, nesse poema, a confissão de que o encantamento experimentado na infância era acompanhado das noções de impureza e de indignidade, só desmistificadas na idade adulta, quando o sujeito poético adquire outra percepção do objeto de seu desejo, e a morte, possivelmente simbólica, da “namorada” soa libertadora para ele.

Já no livro *O guardador de águas* (1989), Barros, mais uma vez, aproxima o trabalho de escrever da ideia de libertação pela intimidade erótica com a linguagem. Adverte-nos o autor de que é recomendável libertar-se do “sentido normal das palavras”, sugerindo, em vez da normalidade, a não castidade, proposta que se reveste de significado erótico e de profanação do estado cotidiano da linguagem. Esse sentido não normal, segundo o poeta, só é alcançado se houver um “relacionamento voluptuoso” e “incasto” com a palavra e “uma certa liberdade com a luxúria” (BARROS, 2010a, p. 265). Nesse caso, como ocorre em outras passagens demonstradas, o poeta refere-se ao fazer lírico como um exercício metafórico de perda da pureza verbal, ou seja, uma espécie de inocência a ser eroticamente corrompida.

Encontramos novamente a liberdade a que o poeta se permite com a palavra, no *Retrato do artista quando coisa* (1998), no poema de título homônimo. Tal como criança, admite ter “um senso apurado de irresponsabilidades” e associa a experiência da criação poética à própria experiência divina da Criação:

Tenho um senso apurado de irresponsabilidades,
Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
Experimento o gozo de criar.
Experimento o gozo de Deus.
Faço vaginação com as palavras até meu retrato aparecer. (BARROS, 2010a, p. 360).

Por meio da ligação erótica que o poeta estabelece entre seu ofício e o corpo das palavras – verbo –, o exercício estético de Manoel de Barros emula o gesto criador do universo, daí sua preferência pelo primitivo, pelos seres de natureza não humana (lesmas, pássaros, árvores, pedras, rios) e pela infância, enquanto estado de origem do homem.

A insinuação erótica das palavras aos olhos desejosos do poeta retorna ainda no decorrer de outras publicações, como em *Poemas rupestres*, livro de 2004. O poema “Maçã”, em cujo título notamos uma alusão à ideia do pecado original, relata uma espécie de brincadeira, na qual o poeta tenta alcançar a palavra, que sensualmente o provoca, mas ela resiste às investidas do seu admirador, entregando-se somente ao final, por “piedade”:

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. (BARROS, 2010a, p. 444).

Assim como em “Informação sobre a musa”, esse poema parece querer informar-nos também de que, embora o eu lírico corresponda às provocações da musa-palavra, essa não se entrega de pronto. Além da forte carga conotativa do termo “lesma”, se atentarmos para a autonomia demonstrada pela “palavra” no último verso, podemos concluir que, no jogo de provocar e resistir, o poeta não tem controle sobre a linguagem, antes, ao contrário, ele é dominado por sua volição.

Dessa forma, parece ser a sensualidade do corpo atrativo das palavras que incide sobre as escolhas lexicais, cabendo ao escritor reconhecê-las e acomodá-las nos versos, tal como ilustra João Guimarães Rosa, a quem Barros dá voz, no *Retrato do artista quando coisa*: “Veja a palavra bunda, Manoel / Ela tem um bonito corpo fônico além do propriamente.” (BARROS, 2010a, p. 363). O apelo erótico, portanto, não está somente no objeto, mas, sobretudo, na própria harmonia sonora contida no termo.

Além de relacionado à curiosidade pueril ou ao fascínio que a poesia personificada exerce sobre o poeta, o erotismo na poesia barriana contempla a banalidade do cotidiano, filtrada pelo olhar menineiro, sem preocupação com valorações morais, embora possa se revestir de ironia crítica. É o caso do poema “Maria-pelego-preto”, também do livro de estreia, pequenina narrativa da situação constrangedora de uma “moça de 18 anos”, obrigada, por dificuldades econômicas básicas, a exibir o corpo em troca de pagamento, que garantisse a sobrevivência de si e do “pai entrevado”. Nesse poema prosaico, em que comparece um conteúdo social, o olhar descobridor da criança, que se vê frente à nudez humana ou a da linguagem, também assinala sua presença: “A gente pagava pra ver o fenômeno. (...) Um senhor respeitável disse que aquilo era uma indignidade e um desrespeito às instituições da família e da Pátria!” A curiosidade menineira do *voyeur* do cotidiano e das inutilidades do Pantanal, no entanto, não sabe ver com olhos moralizantes: “Mas parece que era fome.” (BARROS, 2010a, p. 22).

Pela imagem que Manoel de Barros constrói da poesia, personificada ora em menina reinante ora em musa que seduz, o autor pantaneiro ilustra um de seus procedimentos

poéticos favoritos, ao qual nomeia de “desenhos verbais”. Um desenho dessa natureza, segundo o poeta afirma em entrevista no documentário *Só dez por cento é mentira* (2009), de Pedro Cezar, consiste em fazer o leitor enxergar uma imagem por meio das palavras.

O breve percurso que traçamos aqui procurou ressaltar alguns desses desenhos em que podemos verificar a presença do erotismo, de variadas formas e em diferentes pontos da obra de Manoel de Barros. Como procedimento metalinguístico, esse recurso ao erótico aponta para a relação amorosa e quase material que o escritor mantém com a linguagem poética, alimentada pela solicitude da infância para com a transgressão, enquanto crítica da cultura contemporânea e instrumento de reconstrução do mundo.

Referências

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. *In*: _____. **A Poética do Devaneio**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 36.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010a.

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

_____. **Meu quintal é maior do que o mundo**: antologia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

FIGUEIREDO, Marina Haber de. **Erotismo e contemplação em “Infância”, de Manoel de Barros**. São Carlos: UFSCar, 2011. Dissertação de mestrado. 131 f. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5710/3531.pdf?sequence=1> Acesso em: 14/09/2016.

MELOTTO, Thalita; MARINHO, Marcelo. Arte, Erotismo e representação do universo: da pintura rupestre a Manoel de Barros. *In*: MARINHO, Marcelo *et al.* **Manoel de Barros: o brejo e o solfejo**. ed. rev. e ampl. Campo Grande: Letra Livre; Brasília: Editora Universa – UCB, 2009.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA: a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Produção: Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes. [S.l.]: Artesanato Eletrônico, 2009. 1 DVD (81 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QZLC8wNVtfs> Acesso em: 15/09/2016.

Poesias: as rasuras da modernidade na poética de Manoel de Barros

Paulo Benites³¹

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Resumo

Este artigo tem como objetivo propor uma leitura de alguns poemas da obra *Poesias*, de 1956, de Manoel de Barros. Esta obra, terceira publicada, ao lado das duas primeiras, marca a fase inicial do autor. Ademais, em 1951, na antologia *Panorama da nova poesia brasileira*, organizada por Fernando Ferreira de Loanda, há a presença de onze poemas de Manoel de Barros, seis deles jamais publicados antes, os outros, incluídos na obra de 1956. Insistimos na leitura das obras iniciais de Manoel de Barros por perceber que, mesmo sob a influência de outras correntes estéticas, o poeta já demonstra marcas de um projeto estético singular, que aparecerão como imagens importantes em sua poética ao longo de uma produção consagrada pela crítica. Além disso, são os restos que garantem a presença e o diálogo de Manoel de Barros com a Modernidade.

Palavras-chave

Manoel de Barros. Modernidade. Poesia brasileira. Projeto estético.

Abstract

This paper aims to propose a reading of some of the poems, *Poesias*, 1956, work by Manoel de Barros. This work, the third published by Manoel de Barros, next to the first two, marks the initial phase of Manoel de Barros. Furthermore, in 1951, in the Anthology *Panorama da nova poesia brasileira*, organized by Fernando Ferreira de Loanda, there is the presence of eleven poems of Manoel de Barros, six of them never published in other books, the other, included in 1956. We insist on reading the original works by Manoel de Barros by realizing that, even under the influence of other aesthetic currents, the poet already demonstrates a singular aesthetic design marks, which appear as images in the poetics of Manoel de Barros along enshrined by critics. Furthermore, are the remains to ensure the presence and Manoel de Barros's dialogue with modernity.

Keywords

Manoel de Barros. Modernity. Brazilian poetry. Aesthetic design.

³¹ Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: peduardo_benites@outlook.com

Apresentando a discussão

A poesia moderna reside, em certa medida, na capacidade de absorção e desarticulação dos índices discursivos de seu tempo, principalmente no início do século XX, alargando seu território. Nesse sentido, o momento moderno, por excelência, tenciona a atividade poética em relação ao seu tempo. Bem sabemos que na literatura, desde há muito, o poeta atua como um *bricoleur*, isto é, um agente poético consciente de uma história e tradição que são referências com as quais dialoga para construir seu universo poético.

Para homologar essa ideia tomamos os exemplos dados por Alfonso Berardinelli de ampliação dos marcos circunscritos da poesia em nossos dias, como ponto de partida para a análise do nosso objeto. Para ele, a poesia forçou os seus limites:

1) recuperando dimensões da prosa ou, às vezes, da teatralidade; 2) reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna; 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica do tipo monista; 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico a meio caminho entre — universo humano da experiência e — idioleto estilístico. (BERARDINELLI, 2007, p. 179).

Em uma visão panorâmica de *Poesias*, podemos ver o rico repertório poético de Manoel de Barros no diálogo com a tradição. Tal obra surge em um momento da literatura brasileira em que se há uma espécie de balanço geral. Lembremos, por exemplo, *Poesias* (1924-1933), de Mário de Andrade; *Primeiros Poemas* (1937-1940), de João Cabral de Melo Neto; *Novos Poemas* (1948), de Carlos Drummond de Andrade; *Obra Poética* (1950), de Jorge de Lima; são obras exemplares de poetas já maduros que fazem uma retomada de suas poesias.

Em Manoel de Barros, contudo, há uma alusão muito forte com uma perspectiva de João Cabral. O poeta pernambucano, em seus textos críticos sobre a Geração de 45, diz que “não existe uma poesia, existem poesias” (MELO NETO, 1966, p. 142).

Diante deste contexto, também vale a pena lembrar que houve uma geração de poetas conhecidos como *Geração de 30*. Tal geração é marcada por uma produção que “filtra e amadurece o que fora semeado na década anterior, consolidando uma poética que se vale amiúde da distensão do ritmo e da linguagem” (JUNQUEIRA, 2008, p. 10). É neste cenário que Manoel de Barros surge na literatura brasileira, em 1937, e percorre todo o transcurso da história, alcançando a Geração de 45, para em 1956, publicar suas *Poesias*.

Na obra *Poesias*, como bem observou Sanches Neto (1997, p. 16), há “uma ruptura com a tradição de individualização”. O título da obra posta no plural já indica essa mudança, pois não se trata de uma única poética, mas sim da coadunação de diversas manifestações de poesia, como vimos nas apropriações de sonetos, de cantigas trovadorescas, do uso de personagens liricamente construídos como o *flâneur*, das ruas tortas, do extravasamento do olhar fixo que vinha sendo empregado em *Face Imóvel*, remetendo-se aos problemas e às crises porque passava o homem.

Nessa perspectiva, *Poesias*, segundo Sanches Neto (1997, p. 16), representa duas poéticas: “uma mais onírica, rarefeita, privada. E outra que retoma o projeto de *Poemas concebidos sem pecado*, interrompido com a publicação da segunda coletânea”. Em tal perspectiva, a leitura que se faz é de que a obra *Poesias*, em si mesma, tem, por um lado, como persona poética, a figura baudelairiana do *flâneur*, que em sua essência não se deixa fixar, permanece em constante mudança. E de outro, com o resgate do projeto de *Cabeludinho*, uma obra que se constrói *in progress*, ou seja, Manoel de Barros tem uma obra marcada pelo amadurecimento, pela experimentação de aspectos poéticos que se reproduzem ao longo de sua obra.

Antes, porém, em 1951, na antologia *Panorama da nova poesia brasileira*, de Fernando Ferreira de Loanda, encontramos onze poemas de Manoel de Barros. O poeta ainda jovem aparece ao lado de grandes nomes já consagrados da literatura brasileira, por exemplo, Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Cabral de Melo Neto, Paulo Mendes Campos, Ledo Ivo, dentre outros.

Na apresentação que Fernando Loanda faz de Manoel de Barros temos informações curiosas:

Manuel de Barros (sic) é de Corumbá, Mato Grosso. Nasceu em dezembro de 1916 e veio para o Rio de Janeiro em 1929, onde cursou o ginásio e a Faculdade de Direito. É, hoje, advogado e comerciante. Estreou em 1941 com *Face Imóvel*. Os poemas que aqui inserimos fazem parte dos livros inéditos: *Cabeludinho* e *Novos Poemas* (LOANDA, 1951, p. 54).

Ao apresentar brevemente a biografia de Manoel de Barros, Loanda traz a referência de sua formação e nascimento. Quanto às informações das obras, é curioso notar que a obra *Face Imóvel* é indicada como a obra de estreia de Barros. E suas obras inéditas, até então, *Cabeludinho* e *Novos Poemas*, que nunca foram publicadas.

Como mostramos acima, *Cabeludinho* é o título de um poemas da obra *Poemas Concebidos sem Pecados*, e logo após a antologia, em 1956, Manoel publica *Poesias*, e não *Novos Poemas*.

Na antologia de Fernando F. de Loanda aparecem onze poemas: “Ode vingativa”; “Viagem Marítima”; “Canção de Menina”; “Vadiação”; “Desespero”; todos publicados em *Poesias*, de 1956. “O solitário”; “O molusco”; “O cogumelo”; “Participação”; “Sou...”; “Poemas ao adolescente Rimbaud”; nenhum desses poemas foram publicados em qualquer obra de Manoel de Barros. Uma única referência mais próxima é o poema “O solitário”, pois há um poema com o mesmo título na obra *Face Imóvel*, mas construído de forma diferente.

Dos cinco poemas que restam, jamais publicados em outras obras, é possível notar uma aproximação bastante grande com os poemas de *Poesias*. São poemas acentuadamente marcados por certo hermetismo e muito ligados a uma estética da Modernidade. Passemos a analisar a obra *Poesias*.

Poesias: as rasuras da modernidade

Anunciado desde a abertura da obra: *Fragmentos de canções e poemas*, uma unidade lírica composta por dezesseis poemas, a obra *Poesias* já se insere no universo poético advindo da Modernidade.

O primeiro poema já anuncia uma visão dissonante dentro da própria obra de Manoel de Barros. O poeta vinha em uma corrente de versos prosaicos, ricos em erros criativos da linguagem, buscando o desprendimento das normas, depois passando por uma obra bastante hermética, e agora abre uma terceira obra com um soneto. O soneto que se repetirá ao longo da obra já quase em seu desfecho com o poema “Viagem”:

Rude vento noturno arrebatou-me
Para longe da terra, nu e impuro.
Perdi as mãos e em meio ao oceano escuro
Em desespero o vento abandonou-me.

Perdido, rosto de água e solidão,
Adornei-me de mar e de desertos.
Meu paletó de azuis rasgões abertos
Esconde amanhecer e maldição...

Um deserto menino me acompanha
Na viagem (que flores deste caos!)
E em rosa o sol me veste a me inaugura

Dou às praias de Deus: a alma ferida,

As mãos envenenadas de ternuras
E um buquê de carnes corrompidas.
(BARROS, 1990, p. 100).

Nesse soneto o poeta trabalha um esquema de rimas e ritmo, remetendo-nos a uma viagem ao clássico. Contudo, o aspecto de desvio da tradição de Manoel de Barros se faz presente, ou seja, o poeta recupera uma forma clássica de poesia e a subverte ao quebrar o esquema de versificação, descaracterizando a virtude da noção de poesia-pura. O esquema de rimas se mantém em (ABBA) nos dois quartetos. Já nos dois tercetos, não há um esquema de rimas que configuram o padrão do soneto e as rimas ficam um tanto embaralhadas em (CED/FEF). O mesmo ocorre no primeiro soneto da obra, pois o poeta não constrói um sistema padronizado de rimas e versificação, como se pode ver no primeiro quarteto:

Ah, florescer da tarde
De amor, no cais!
Entre navios altos
E velas brancas.
[...] (BARROS, 1990, p. 75).

Não há, como se pode perceber, um esquema de rimas e versos poéticos construídos de maneira a configurar um soneto clássico. Isto é, ao mesmo tempo em que o poeta recupera uma forma clássica e canonizada de poesia, ele a subverte e retira para si apenas elementos que lhe são interessantes, nesses dois casos, visivelmente o poeta faz uma alusão à forma e à estrutura, e a poesia fica submersa a tal estrutura.

Segundo Sanches Neto (1997, p. 15), “o hermetismo é usado agora com a finalidade de dar autonomia ao poético”. O poeta rompe com seu isolamento e se abre para a manifestação de diversas formas de expressão poética.

Percebe-se uma linguagem com resquícios do hermetismo que agora dão um tom de labor literário, advindo de uma poesia submersa. Sanches Neto faz essa referência no primeiro momento de seu livro *Achados do chão* ao intitular o capítulo com um verso de Manoel de Barros: *Ilhas submersas*.

[...] São mil coisas impressentidas
Que me escutam:
São os pássaros assustados, assustados,
Tuas mãos que descobrem o convite da terra
E os poemas como ilhas submersas...
(BARROS, 1990, p. 76).

Para Sanches Neto (1997, p. 14), o poema “enquanto ilha, símbolo do distanciamento da realidade circundante, e enquanto algo submerso – este adjetivo, ligado ao

substantivo ilha –, intensifica ainda mais o isolamento”. Contudo, não se trata aqui de um isolamento do eu-lírico, como vimos em *Face Imóvel*, mas sim uma poesia que está submersa no labor literário com que o poeta passa a exercer com essa obra.

Ainda nessa proposta de estabelecer diálogo com a tradição lírica, o quinto poema da primeira unidade lírica trabalha com a sonoridade dos versos;

Vadio e evadido
Vagabundeio só.
Amo a rua torta
E do mar o odor.

Dos muros as mossas,
Dos púcaros o frescor
Amo. E as uvas esmagadas.
E do mar o odor.

Vou tangido e raro!
Tangido vou.
Suspenso de ventos
E do mar, pelo odor.
(BARROS, 1990, p. 78)

O eu-lírico do poema insere no contexto a forma de arquitetar os sons dentro do poema. Por meio do movimento das palavras e dos versos, o eu-lírico constrói um imaginário de um ser andante que se preza às coisas desprezíveis como os púcaros, os odores, um ser que vai sendo tangido pelo vento e, por isso, sai sem rumo, há uma repercussão lírica que compõe uma série de marcas da tradição clássica de poesia.

O tom de esvanecimento do poema é construído pela composição sonora dos versos. Vejamos os dois primeiros versos: “Vadio e evadido/Vagabundeio só”. A aliteração feita pela fricativa “v” sugere a condição de um ser que “se vai”, ou se deixa ir. O mesmo ocorre no primeiro verso da segunda estrofe. As sibilantes são formadas pelas combinações entre os sons “os” e “as” (“dos”; “muros”; “as”; “mossas”). E na última estrofe o poeta constrói os versos a partir de um quiasmo, ou seja, há uma inversão cruzada das palavras que causa o efeito do ritmo do poema: (Vou tangido x tangido vou). O poema, ao propor uma reelaboração de formas clássicas de poesia, explorando o ritmo a sonoridade, traz à tona uma figura eminentemente poética: o *flâneur*.

O *flâneur* aparece em outro poema dessa obra: “Noções de ruas”: “As ruas inventam poetas que já nasceram tristes” (BARROS, 1990, p. 101). Assim como o *flâneur* que caminha a esmo se deixando desabrochar pela poesia, a poética de Manoel de Barros passa, a partir dessa obra, caminhar pela “rua torta”, como se viu na leitura do último poema.

Uma poética que floresce do desvio, do inesperado, da aglutinação de formas díspares que forcem a criação de algo inusitado.

Barros, ao importar para dentro de sua poética essa figura “da modernidade”, como afirma Charles Baudelaire, possibilita uma inscrição poética de busca em sua obra. Em Baudelaire, a ideia do “divagador” é o homem observador. É um ser

[...] ondulante, no movimento, no fugaz e no infinito. Estar fora de casa e no entanto sentir-se em casa em qualquer lugar; ver o mundo, estar no centro do mundo e estar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua só pode inabilmente definir (BAUDELAIRE, 1991, p. 107).

Em Baudelaire, a figura do “divagador” inspira o espírito que impulsiona o que será chamado, por ele, de modernidade. O objetivo do “divagador” está na “busca de algo que nos permitirá chamar a ‘modernidade’, já que não se apresenta palavra melhor para expressar a ideia” (BAUDELAIRE, 1991, p. 108-109). E a modernidade, segundo Baudelaire (1991, p. 109), “é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e mutável”. Diante disso, notamos um fato que nos permite dizer que a obra de Barros, ao incorporar o espírito do “divagador”, insere sua poética nas linhas tracejadas da poesia moderna.

É um percurso que está em trânsito. Notamos que na obra *Poesias*, obra em que aparece explicitamente essa relação com a figura do *flâneur*, já se dá o processo antropofágico do autor. Possivelmente em 1937, ressaltando que é o momento em que o poeta trava o embate maior com seu precursor, o fazer poético se apresenta em estado de busca. A figura do *flâneur*, em Barros, é construída sob o efeito do distanciamento, do afastamento de seu universo.

Vejamos, por exemplo, o poema “Olhos parados”:

Ah, ouvir mazurcas de Chopin num velho bar, domingo
de manhã!
Depois sair pelas ruas, entrar pelos jardins e falar com
as crianças.
Olhar as flores, ver os bondes passarem cheios de gente,
E encostado no rosto das casas, sorri ...
[...]
Sair andando à-toa entre as plantas e os animais.
[...]
Olhar e reparar tudo em volta ...
[...]
Pensar nos livros que a gente já leu, nas alegrias dos livros lidos.
[...]
Lembrar dos poetas e imaginar a vida deles muito triste.
Imaginar a cara deles como de anjos. Pensar em Rimbaud,

Na sua fuga, na sua adolescência, nos seus cabelos cor de ouro.

[...]

Como é bom a gente ter deixado a pequena terra em
que nasceu

E ter fugido para uma cidade maior, para conhecer
outras vidas.

[...]

Lembrar que tinha saído de casa sem destino, que
passara num bar, que ouvira uma mazurca,

E agora estava ali, muito perdidamente lembrando
coisas bobas de sua pequena vida.

(BARROS, 1990, p. 85-91).

Esse poema de Barros, construído de forma narrativa a partir das reminiscências da infância, da memória de experiências vividas, do acúmulo de sentimentos que se misturam com saudades e nostalgias que formam o ser do poeta. Aparece inscrito, nesse poema, “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Essa definição de Walter Benjamin sobre o narrador nos inspira a ler esse poema de Barros, pois é notória a atuação de duas figuras que se complementam no poema: o ser vinculado às suas raízes, e o ser que se desprende de seu lugar. Do mesmo modo, Benjamin apresenta as figuras do “camponês sedentário” e do “marinheiro comerciante”. Um, por sua vez, “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições”, o outro, a figura de “quem viaja e tem muito que contar” (BENJAMIN, 2012, p. 214).

O eu-poético que narra o poema “Olhos parados” encena as duas figuras metafóricas do narrador benjaminiano. De um lado a figura daquele que nasceu em uma pequena terra, mas que sentiu necessidade de fugir para a cidade maior, portanto, há o contraponto dentro do poema da visão do homem telúrico em detrimento do imaginário urbano. São duas experiências contrárias, mas que se complementam.

Ademais, no retrospecto da figura andante, Walter Benjamin, em sua obra *Passagens*, irá afirmar:

Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. Então chega a fome, Ele nem quer saber das mil e umas possibilidade de saciá-la. Como um animal ascético, vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar em exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio (BEJAMIN, 2009, p. 462).

É essa ideia de complementaridade, entre a figura que vagueia, que se reforça pela construção do poema. O poema é construído em uma circularidade temporal. Inicia-se ao ativar na memória o som das mazurcas de Chopin. Essa experiência de ouvir Chopin ativa no

eu-poético a sua “memória poética” que será evocada ao longo de todo o poema pelo percurso do narrador que sai andando pelas ruas. O narrador sai andando à-toa, olhando tudo, percebendo o entorno, observando cada detalhe que compõe o universo no qual está inserido. Fazendo uma digressão, o mesmo ocorre com a figura do “divagador” de Baudelaire que

contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma, ou batidas pelos bafejos do sol. Usufruiu das belas equipagens, dos soberbos cavalos, da elegância resplandecente dos grooms, da destreza dos valetes, do andar ondulante das mulheres, das belas crianças, felizes por viverem e por estarem bem-vestidas; numa palavra, da vida universal (BAUDELAIRE, 1991, p. 107).

Retornando ao poema de Barros, o eu-poético que narra o poema faz esse mesmo movimento, contudo, a partir de sua “memória poética” que é trazida à tona à medida que visualiza seu derredor. É uma fonte que contribui para a formação do poeta. Lembrar-se dos livros lidos, de Rimbaud, do tempo transcorrido que formou o ser por vir.

O ciclo se fecha nos dois últimos versos do poema a partir da inflexão verbal que o poeta utiliza. O poema se constrói com verbos usados no infinitivo (ouvir, sair, olhar, lembrar); em alguns momentos utiliza o presente, como em: “como é bom...”; e no final o narrador do poema constrói um verso com verbo no pretérito imperfeito: “E agora estava alí”.

Nesse momento o leitor percebe que o poema é narrado no tempo mesmo do fluxo de consciência do eu-poético. Ouve-se o som das mazurcas de Chopin e se deixa levar pelo andar sem rumo, se despreendendo da realidade a tendo-se apenas às memórias. E no final lembrar que foi exatamente uma experiência vivida que o levou a divagar, e agora, no momento mesmo, se vê perdido em suas próprias memórias.

O poema mostra o percurso do eu-poético que sentiu necessidade de se afastar de si e de seu lugar de origem. O que sugere que a figura do *flâneur* na obra de Barros atua no sentido de um ser poético que busca um caminho próprio. Os temas da poética de Barros são encontrados no momento mesmo em que o ser poético se depara com suas nostalgias: “Eu tenho saudade do aventurei nômade, que eu nunca fui” (BARROS, 1990, p. 321).

Nesse sentido, percebemos de pronto a importância de toda a formação do poeta:

Aproveito do chão assonâncias, ritmos. Aproveito do povo sintaxes tortas. Guardo sugestões de leituras. Estruturo os versos. E só dou por acabado um poema se a linguagem conteve o assunto nas suas devidas encolhas. As nossas particularidades só podem ser universais se comandadas pelas linguagem. Subjugadas por um estilo. E isso é tão velho como abrir janelas. Acho, por fim, que jamais alcançaremos o veio da criação. As palavras embromam em vez de aclarar. O poço está cada vez mais escuro e fundo. Até a eternidade. Amém (BARROS, 1990, p. 334).

Essa fala de Barros mostra sua essência antropofágica. A figura do *fâneur* é aquela que revela o ser que busca seu caminho, que ao observar seu entorno retira para si os elementos importantes para a formação de seu compêndio poético, isto é, não somente o material poético em si, mas sim, todas as ressonâncias que formam sua atividade literária.

Como bem corrobora a fala de Barros citada acima: “isso é tão velho como abrir janelas”. Ou seja, o ser poético é um ser que recebe todas as ressonâncias quanto são viáveis para sua formação. No caso de Barros, embora se encaminhe para a fase de experimentação poética, necessita de um afastamento de si e de seu mundo, o que, conseqüentemente o leva a afastar-se de seus precursores.

Ao lado destes poemas de *Poesias*, combinando imagens e temas, podemos colocar os poemas da antologia *Panorama da nova poesia brasileira*. Notemos, por exemplo, o poema *O cogumelo*:

Apesar da lógica existo.
Cosida às paredes de meu corpo
(Repolga no cepo)
com olho e mãos.

Alguém carcome meu olho.

Eu abasteço as pedras.
Recebo suas emanações físicas.
(BARROS, 1951, p. 57).

Este poemas de Manoel de Barros, jamais publicado em suas obras, dialoga muito de perto com as imagens construídas nos poemas de *Poesias*. Um poeta que confere a imagem de um corpo preso aos seus próprios recantos. Há um questionamento por parte do eu-lírico quanto à existência, que mesmo sem a lógica, algo que Manoel de Barros, ao longo de sua obra, subverte, existe.

A existência está, ela mesma, presa ao corpo. Seja este corpo físico, como as pedras que existem como um corpo físico, seja como um corpo poético, criado por meio das imagens metafóricas, na relação entre o olho que vê e a mão que registra. No verso “alguém carcome meu olho”, é possível notarmos uma relação com o poema “Olhos parados”, que observa e se destrói com as marcas do tempo, com as ruínas e os restos da memória.

Essa ideia dos restos, daquilo que se está carcomendo, Manoel de Barros falará adiante, em suas entrevistas. Ao ser questionado se pertence ou não à Geração de 45, Manoel responde:

Acho que não pertenço à Geração 45 senão cronologicamente. Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos ou endireitar sintaxes tortas. [...] Agora a nossa

realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas (BARROS, 1990, p. 309).

Essas ruínas das quais o poeta fala, se referem, em um sentido mais profundo, ao seu próprio fazer artístico. Ao longo do tempo, é possível notar que Manoel de Barros veio articulando sua poética pela recomposição de fragmentos; fragmentos do eu, do ser, do mundo, da arte; e há, em sua poética, uma tentativa de recompor aquilo que fora “carcomido pelo olho”. Em outra análise de sua consciência criadora o poeta diz:

Nossa arte é feita de restos. São aproveitamentos de materiais e passarinhos de uma demolição. Acho que quando escrevi isso eu fala da realidade do mundo. Me referi às injustiças esquisitadas no corpo do velho mundo, que era preciso destruir. Me referi às estruturas podres da civilização. E penso que é com os restos dessa civilização que estamos fazendo arte hoje. A minha poesia é cada vez mais fragmentada porque as palavras me acham assim: mais fragmentado [...] (BARROS, 2010, p. 110).

Os restos, matéria da poesia de Manoel de Barros, é uma ideia muito próxima de Walter Benjamin. Em sua obra, Benjamin tratou do *topos* da ruínas e dos restos, de modo metafórico: “Do ato inicial destrutivo resultam as ruínas, os escombros, os fragmentos e até mesmo os farrapos e detritos” (Benjamin 1983:574).

As ruínas e, mais ainda, os detritos, elementos caros à filosofia de Benjamin e matéria de poesia de Manoel de Barros, são valorizados assim que passam a ser vestígios de um mundo anteriormente intato. Há um processo de articulação entre o tempo passado e o tempo presente, espaço das ruínas, por excelência.

Os restos são apenas restos, mas para a poesia e para a filosofia, muitas vezes são os únicos testemunhos que permitem o acesso ao passado. No caso da poética de Manoel de Barros, são os restos que lhe garantem o diálogo com a Modernidade, que rasuram toda sua obra.

Referências

BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão**: Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 305-343.

_____. Conversas por escrito. In: _____. **Gramática expositiva do chão**: Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 305-343.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles; *et. al.* **Fundadores da modernidade**. Tradução de Philippe Willemart. São Paulo: Ática, 1991, p. 102-119.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. Obras Escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. 8. ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. **Das Passagen-Werk**. Ed. por Rolf Tiedemann. Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1983.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da prosa à poesia**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JUNQUEIRA, Ivan. Anos 30. In: JUNQUEIRA, Ivan. **Roteiro da poesia brasileira: anos 30**. São Paulo, Global, 2008.

LOANDA, Fernando Ferreira de. **Panorama da nova poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1951.

MELO NETO, João Cabral de. A geração de 45. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MULLER, Adalberto (org.). **Manoel de Barros: encontros**. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

SANCHES NETO, Miguel. **Achados do chão**. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

O andarilho Bernardo

na produção poética de

Manoel de Barros

Página |
101

Yanna Karlla Cunha³²

Universidade Federal de Rio Grande (FURG)

Resumo

A partir da análise da produção poética de Manoel de Barros, este artigo tem como objetivo a construção de uma narrativa que contempla a vida estética do andarilho Bernardo, personagem mais recorrente deste poeta, que personifica o vagar sem pressa, a despreocupação com o tempo e o rompimento com a ideia de uma identidade fixa. O intuito é apontar como o mundo vivido por Bernardo surge por meio de imagens que abandonam cada vez mais seu caráter social, nas primeiras obras, e passam a expressar uma visão mítica, rompendo-se o fio entre passado/presente/futuro. Para isso, pautei-me, principalmente, na perspectiva poético-filosófica de Gaston Bachelard para mostrar que o movimento dessa personagem amplia a relação do homem com a natureza e consigo mesmo, bem como para pensar as imagens como devaneio poético, vividas primeiramente na imaginação, sem a preocupação de buscar uma causa psíquica que explique o seu surgimento. Também utilizei as discussões de Octavio Paz e Mircea Eliade para destacar a relação de Bernardo com o sagrado.

Palavras-chave

Liberdade. Bernardo. Devaneio poético.

Abstract

This article focuses on the poetic production of Manoel de Barros and, more specifically, on the aesthetic life of Bernardo, his most recurring character who personifies the wandering in no hurry, the lack of concern about time and the disruption of the idea of a fixed identity. The present analysis points out that the world of Bernardo emerges from images which progressively shift from a social nature (which is stronger in the first books of Barros) to a mythic vision (in a process that breaks the line past/present/future) and that his movement enlarges the relation between man and nature, as well as between man and himself. As a theoretical approach, the poetic and philosophical perspective of Gaston Bachelard enabled the study of those images as poetic daydreams and the ideas of Octavio Paz and Mircea Eliade were considered to highlight the relation between Bernardo and the sacred.

Key-words

Freedom. Bernardo. Poetic daydream.

³² Doutoranda em História da Literatura pela Universidade Federal de Rio Grande. Mestre em História da Literatura. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4290500J2>.

Introdução: “Livre, Livre é Quem não Tem Rumo”

A imagem do andarilho na produção de Manoel de Barros surge, de um modo geral, como um sujeito que personifica o vagar sem pressa, a despreocupação com o tempo e o rompimento com a ideia de uma identidade fixa. A liberdade dos andarilhos encanta Manoel de Barros, tanto que quando questionado se existe alter egos em sua poesia, em entrevista a Eduardo Alves (2001), o poeta responde que a eles deixa a tarefa de realizar os seus sonhos frustrados e exemplifica: “eu quis ser andarilho no Pantanal. Mas nunca agi no sentido de ser um andarilho. Então inventei alguns que fizeram isso por mim”. A declaração reforça a importância do andarilho como um ser que habita a poesia, como um modo de vivenciar o que os aspectos biográficos e espaciais limitam o homem.

Essas características estão fortemente presentes nos desdobramentos da imagem do andarilho Bernardo, na produção poética de Manoel de Barros, principalmente em *Guardador de águas* (1989) e *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), nas quais se percebe a ênfase na relação da personagem com a ideia de liberdade e o seu modo de estar no mundo, como também a forma como se relaciona com o espaço e com outros sujeitos.

1 Modo de ser de Bernardo

O modo como Barros constrói as ações e objetos que envolvem o universo de Bernardo mostra como estamos diante de uma experiência poética:

Desde criança ele fora prometido para lata
Mas era merecido de águas de pedras de árvores
de pássaros.
Por isso quase alcançou ser mago.
Nos apetrechos de Bernardo, que é o nome dele,
achei um canivete de papel.
servia para não funcionar: na direção que um
canivete de papel não funciona.
(BARROS, 2010, p. 366).

A expressão “prometido para lata” remete ao imaginário popular dos andarilhos como o “homem do saco”, imagem que se encontra em outro poema³³. Porém, a conjunção adversativa “mas”, que inicia o segundo verso, rompe com essa ideia e mostra que o andarilho do qual o poema faz referência não é esse andarilho marginalizado e que cata latinhas nas cidades.

³³ Imagem presente no poema “Andaleço”, publicado no Livro sobre Nada.

O andarilho desse poema é um ser merecido de águas, de pedras, de árvores e pássaros; elementos que serão recorrentes na intermediação entre a figura de Bernardo da Matta e o meio exterior. O fato de ter quase alcançado ser mago indica que essa personagem ultrapassa o plano meramente material e físico da vida. Seus apetrechos também não

cumprem a mesma função que as coisas teriam no plano empírico, como por exemplo, seu canivete de papel, que servia exatamente para não funcionar. A ênfase, desse modo, está na construção da imagem e não na sua função prática, conferindo-lhe mais liberdade.

Uma liberdade que não está expressa apenas na caracterização de Bernardo, mas também no plano da expressão. Os poemas, os versos que dizem algo a seu respeito, bem como a produção como um todo do poeta analisado, não segue uma linearidade. Após o seu nascimento em *Livro de pré-coisas*, encontra-se apontamentos a seu respeito, ora sendo mencionado em fragmentos de poemas, ora atuando como sujeito poético ou personagem.

Bernardo “morava em seu casebre na beira do rio” e “não sabia nem o nome das letras de uma/palavra”. Percebe-se, nessa construção, sua simplicidade, sua ligação com alguns elementos da terra e das águas, o que interfere no seu olhar sobre o mundo. É um sujeito que é apresentado como criativo, sensível, que valoriza tanto o efêmero como o eterno e que, acima de tudo, é capaz de colocar em foco as pequenas coisas do nosso cotidiano. A função mais destacada e repetida para essa personagem é a de transfazer a natureza, tanto que tem, em seu quintal, uma oficina para tal ocupação:

Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer
Natureza.
(Objetos fabricados na Oficina, por exemplo:
Duas aranhas com olho de estame
Um beija-flor de rodas vermelhas
Um imitador de auroras ___ usado pelos tordos.
Três peneiras para desenvolver moscas
E uma flauta para solos de garça.)
Bernardo é inclinado a quelônio.
A córnea azul de uma gota de orvalho o embevece.
(Ibidem, p. 245).

A natureza é transfeita pelos objetos fabricados e se distanciam dos objetos comumente percebidos em nosso cotidiano, aos quais são atribuídos valores de mercado. Surge, então, o “imitador de auroras”, as peneiras para desenvolver moscas e as flautas para garças; objetos que não são construídos para o consumo.

Bernardo constrói seus objetos em seu quintal, no contato direto com a natureza, por isso apropria-se de elementos presentes ao seu redor para fabricá-los. Na constituição dos objetos percebe-se uma troca entre os reinos animais e vegetais. Por exemplo, as aranhas com

“olho de estame” aproximam-se das características da própria flor, visto que suas pernas podem ser pensadas com as flores do estame.

Estar diante desse sujeito poético é estar diante de um novo modo de existência. O seu desenvolvimento deixa à mostra não apenas o seu mundo e o seu modo de viver, mas também o modo de viver que está ausente. O confronto, no ato da leitura, entre o que está ausente e o que está presente coloca ainda mais em destaque a necessidade de olharmos para a interioridade de uma sociedade, que cada dia mais se encontra vazia de significações simbólicas.

Acompanhar o olhar da personagem em destaque contribui para reestabelecer a importância do ínfimo, dos seres que a sociedade descarta. Suas imagens proporcionam uma epifania, muitas vezes coloca diante dos olhos a manifestação do sagrado, por isso Bernardo aparece sempre em um contexto no qual a linguagem não é suficiente para expressão e, muito menos, a razão é capaz de compreender.

No livro *Tratado Geral das grandezas do ínfimo* (2001) encontra-se uma parte intitulada “O livro de Bernardo”. O sujeito lírico, do poema que abre o livro, afirma que passou anos fazendo os apontamentos da fala da figura mencionada. No total, são 52 poemas que demonstram as construções imaginárias desse personagem e elementos que circundam o seu mundo e que estão disseminados em outros poemas, tais como a relação com a árvore, com as águas, com os sapos, com as conchas, com os caramujos, com as rãs, com os passarinhos, com as formigas, etc.

Um dos apontamentos diz “quando eu crescer eu vou ficar criança”. O ficar criança, o olhar infantil possibilita a Bernardo um maravilhar-se com os seres e o mundo à sua volta, bem como criar um universo no qual não há limites: “Ele tinha visões que remetiam a gente para a infância”. Portanto, a linguagem para a personagem não estava relacionada com a função de explicar racionalmente as coisas, pois ele dementava as palavras, libertando-as para novas construções.

O sujeito poético ainda alerta que Bernardo nunca fez outra coisa, “Que ouvir as vozes do chão/Que ouvir o perfume das cores/Que ver o silêncio das formas/ E o formato dos cantos”, e por isso pensava que a personagem tinha “cacoete para poeta” (BARROS, p. 411). Aos verbos ouvir e ver são acrescidas outras funções, em um processo sinestésico inusitado, que possibilita a humanização dos elementos da natureza, aspecto recorrente na produção de Manoel de Barros.

Até aqui, se mostrou evidente a relação intrínseca que Bernardo estabelece com a Natureza, porém quero destacar, mais especificamente, que o modo como ele se relaciona com as águas e com as árvores deixa implícito o movimento do plano horizontal para o vertical.

1.1 Bernardo e as águas

Ao tratar do simbolismo das águas, Eliade (1993) diz que elas são a matriz de todas as possibilidades de existência. Tem como característica primordial a virtualidade, podendo a qualquer momento adquirir materialidade. Ademais, acrescenta às águas a função de receptáculo de todos os germes, de onde nasce todas as formas e para onde voltam, completando assim o ciclo cosmogônico.

As águas podem ser pensadas como fonte de vida, de renascimento, de regeneração, de fecundação, etc. Não pretendo esgotar a potencialidade simbólica das águas, mas sim destacar os aspectos que se fazem presentes na produção poética de Manoel de Barros, principalmente nas imagens que envolvem Bernardo. Neste caso, coloco em destaque o seu caráter fecundante, principalmente na sua relação com a terra, muito latente na poesia deste poeta.

O aspecto transitório ligado à água se faz muito presente na construção poética do andarilho de Barros. Bernardo está, com muita frequência, vinculado à imagem do rio e outros derivados das águas, tanto que em seus pertences encontra-se “um vaso de colher chuva”:

XXII.
Achei entre os pertences de Bernardo um vaso
de colher chuvas, um cachimbo
e um rosto de inseto dependurado na calça.
Bernardo tem fé quase assim de molusco.
Para saber dos passarinhos só precisa de suas
Ignorâncias.
(BARROS, 2010, p.279).

A fé da personagem é de molusco, que se enquadra na categoria de animais invertebrados, marinhos, de água doce ou terrestre. A presença de animais como estes que oscilam entre a água e a terra é uma constante em sua poética. A relação dele com as águas e desta com seu vagar ficou evidente no capítulo anterior nos versos “Prospera pouco no Pantanal o andarilho. Seis meses,/ durante a seca, anda. Remói caminhos e descaminhos./ Abastece de perna as distâncias. E, quando as estradas/ somem, cobertas por águas, arrancha”

(Ibidem, p. 214). Como Bernardo é, principalmente, um andarilho do pantanal - não se pode perder essa característica de vista-, pois as chuvas afetará diretamente seu movimento.

O movimento da personagem não é apenas horizontal, além disso não se dá em um espaço marcado. Ao contrário, o seu movimento é vertical, interior e, muitas vezes, acontece com ele parado. Ou seja, movimento não é resultado de deslocamento físico, é um movimento repousante. É nessa perspectiva que se pode aproximar o movimento de Bernardo ao movimento das águas de um rio, que aos nossos olhos é sempre a mesma, mas é também sempre outra.

A obra que mais destaca a semelhança entre sujeito (Bernardo) e o rio (águas) é o *Guardador de águas* (1989), na qual também atua como personagem. Difícil mencionar esse livro sem o remeter ao livro *Guardador de rebanhos*, do heterônimo Alberto Caeiro, ao qual Barros estabelece um diálogo.

Essa obra heteronímica de Fernando Pessoa destaca a figura de um escritor em busca do reestabelecimento do homem com a natureza. O olhar, o contemplar a natureza presente em Caeiro também é colocado em destaque em Barros.

Caeiro afirma em uma de suas estrofes:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender.
(PESSOA, 2010, pag. 63).

A importância em desaprender, para “ver quando se vê”, é também um ponto ressaltado na personagem analisada. Como bem alerta Caeiro, o saber ver sem estar a pensar exige um estudo profundo, um “desaprender 8 horas por dia”, como escreve Manoel de Barros. No verso “triste de nós que trazemos a alma vestida!”, do poeta português, também encontra um paralelo em Barros quando esse diz que está cansado de palavras “fatigadas de informar”.

Entretanto, enquanto em Caeiro percebe-se um sujeito lírico melancólico que constata o distanciamento do homem e natureza e está em busca de resgatar esse vínculo, em Manoel de Barros há um olhar desde o início integrador entre o reino animal, vegetal e

mineral. Enquanto em Pessoa há o predomínio do pensar, mesmo que por negação, no autor de *Livro de pré-coisas* há a materialização da própria reflexão de Caetano.

Há, ainda, o diálogo com Fernando Pessoa em *O guardador de águas*, no qual Bernardo, em uma espécie de total integração com a natureza, faz encurtamentos com as águas, espreme-as em um vidro até que a água se ajoelhe diante dele:

II

Esse é Bernardo. Bernardo da Matta. Apresento.
Ele faz encurtamento de águas.
Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros
Até que as águas se ajoelhem
Do tamanho de uma lagarta nos vidros.
No falar com as águas rãs o exercitam.
Tentou encolher o horizonte
No olho de um inseto- e obteve!
Prende o silêncio com fivela.
Até os caranguejos querem ele para chão.
Viu as formigas carreando na estrada duas pernas de oco
para dentro de um oco...E deixou.
Essas formigas pensavam em seu olho.
É homem percorrido de existências.
Estão favoráveis a ele os camaleões.
Espreado na tarde-
Como a foz de um rio- Bernardo se inventa...
Lugarejos cobertos de limo o imitam.
Passarinhos aveludam seus cantos quando o veem.
(BARROS, 2010, p. 239) .

Essa imagem de guardador de águas pode ser interligada à imagem anterior do vaso de colher chuvas encontrado com ele. Grande parte dos animais que figuram nesse poema, e que estão em contato com Bernardo, está vinculada ao elemento água/terra e possui como característica principal: o poder de se metamorfosear, entre eles, lagarta, caranguejo, camaleões e rãs. São animais pequenos, distantes das nossas percepções cotidianas e que simbolicamente mantêm relações com as estações do ano. Esse é o universo para o qual o olhar da personagem analisada se dirige e nos encaminha ao mesmo tempo.

No verso “No falar com as águas rãs o exercitam” deparamo-nos com outro elemento ligado ao simbolismo da água, no qual, segundo Chevallier (2009): “Na China antiga, as rãs eram usadas, ou imitadas para conseguir chuvas”. Sendo assim, destaca-se por suas metamorfoses; simbolizando a ressurreição, a rã desperta a natureza com o seu canto para indicar a vinda das chuvas, um dado muito importante no imaginário de Manoel de Barros.

Por essa função comunicante da renovação, a rã vincula-se ao dialeto da figura de Bernardo em outro poema:

Bernardo escreve escorreito, com as unhas, na água,

O Dialeto-Rã.
Nele o chão exuberava lanhos.
Bernardo conversa em rã como quem conversa em
Aramaico.
Pelos insetos que usa ele sabe o nome das chuvas. (...).
(BARROS, 2010, p. 244).

O Dialeto-Rã cumpre a função de unir, pela linguagem, homem e natureza. Assim, ao expressar, Bernardo deixa as suas marcas, as suas vivências e o seu modo de pensar por meio de seu entendido dialeto. A sua escrita é na água, por isso fluída e em constante transformação. A semelhança com o Aramaico marca a aproximação com a cultura mais ampla, mantendo um diálogo com uma língua remota em nossa história, o que significa a intencionalidade de trazer à tona uma comunicação perdida entre homem e natureza, que sairá do plano horizontal, representado pelas águas, para o plano vertical, representado pelas árvores.

1.2 Bernardo-árvore

A árvore é, sem dúvida, a imagem vegetal que aparece de modo latente no imaginário poético de Barros, na sua relação com o ser e com o seu fazer poético. Para Bachelard (2001, p. 208), “o devaneio vegetal é o mais lento, o mais repousado, o mais repousante dos devaneios”. Essa afirmação remete-nos, automaticamente, ao ritmo de Bernardo, ao movimento que faz lembrar a afirmativa de Barros do “pantanal estático”, desenvolvida no *Livro de pré-coisas*. O ritmo é um aspecto fundamental na construção do andarilho, visto que o sua ação principal é a errância, tanto física, quanto interior.

O ritmo, neste caso, não é apenas a representação de sons, da alternância de sons acentuados e não acentuados, mas também como nos afirma Paz (1982, p. 70), o “ritmo não é medida, mas sim ponto de vista”. Desse modo, é possível entender que o repouso de Bernardo e seu movimento desprezioso são atitudes que o coloca como um sujeito que vive à margem da visão de uma sociedade pautada pelo ritmo regido pelos pressupostos da industrialização.

Bernardo contrapõe-se a esse homem industrial, capitalista, tecnológico sem ser anacrônico, pois há também um universo construído para abarcá-lo. Ou seja, ao mudar o modo de pensar e estar no mundo, há conseqüentemente a transformação do meio circundante e vice-versa. É nesse processo de transformação que o imaginário vegetal vem contribuir para pensarmos essa personagem.

Ao promover a confluência entre o homem e o vegetal, Manoel de Barros traz aspectos desse último para repensar o sujeito do seu tempo e também deixa implícita uma concepção de sua poesia. Em estado de árvore, a figura de Bernardo da Mata promove o ponto de contato entre o subterrâneo e o transcendente. Sua raiz busca a origem do Ser, mas não para fixar uma essência, mas sim para “transver” o mundo pela imaginação.

Sobre a simbologia da árvore Bachelard ressalta:

Viver como uma árvore! Que crescimento! Que profundidade! Que retidão! Que verdade! No mesmo instante, dentro de nós, sentimos as raízes trabalharem, sentimos que o passado não está morto, que temos algo a fazer, hoje, em nossa vida obscura, em nossa vida subterrânea, em nossa vida solitária, em nossa vida aérea. (BACHELARD, 2001, p. 230).

Nesta passagem, o teórico enfatiza as raízes como meio de conexão com o passado, com o subterrâneo, bem como a imagem vertical da árvore. Ao explorar o simbolismo da árvore, Barros mostraria que a (sua) criação poética torna consciente à parte mais secreta de nós mesmos, àquilo que está no subterrâneo da nossa existência, ao mesmo tempo em que essa descoberta possibilita a concepção de novas possibilidades de viver no mundo.

Em outras palavras, como diz Octávio Paz (1982, p. 80), “o poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é um futuro”. Pode-se ver esse processo na imagem da árvore, visto que, como afirma Bachelard, esta carrega um simbolismo de integração, por isso “a árvore está, em toda a parte ao mesmo tempo. A velha raiz - na imaginação não existe raiz jovem - vai produzir uma flor nova. A imaginação é uma árvore. Tem virtudes integrantes de uma árvore” (2003, p.230).

Bernardo/árvore é, portanto, o símbolo da própria poesia, na qual a palavra é a sua seiva. Em estado de árvore, a personagem traz à tona outra imagem importante: o pássaro, ampliando a ideia de liberdade, de transcendência:

Bernardo já estava uma árvore quando
eu o conheci.
Passarinhos já construíam casa 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 o seu maior sonho era ser um arãquã para compor o amanhecer. (BARROS, 2010, p.476).

O sujeito lírico, neste poema, já conheceu Bernardo em estado de árvore. Seu chapéu funciona como metáfora dos galhos nos quais os passarinhos costumam pousar. As borboletas também têm intimidade com o também dito Bernardão, e até os cachorros usam a sua perna como poste, tamanha a conexão entre essa personagem e as características do vegetal em questão.

Página |
110

No entanto, a árvore, por mais que esteja estática aos nossos olhos, tem em seu movimento uma continuidade; o seu crescimento é lento, porém está em constante regeneração. Desse modo, quando é pensado que se concretizou a imagem dessa personagem, ela cria asas e “avoa”. A sua transformação, entretanto, não é em qualquer pássaro, mas em um arãquã, ave significativa no território Pantaneiro e cuja principal característica é o hábito de viver mais nos galhos das árvores do que na terra. Seu canto costuma anunciar o amanhecer e o entardecer, por isso o sonho de Bernardo em ser um arãquã.

Nesse sentido, o aspecto transformador e regenerador do vegetalismo contribui para a compreensão da poética de Barros, pois como bem menciona Mircea Eliade (1992, p.73) “o modo de ser do Cosmos, e sobretudo sua capacidade infinita de ser regenerar, é expresso simbolicamente pela vida da árvore”. Se no simbolismo da água a marca principal é a horizontalidade e a profundidade, na imagem do vegetal (árvore) o foco está na ideia de verticalidade, ou seja, a união entre a profundidade e o transcendente.

Sobre a confluência de Bernardo/árvore lê-se:

XII
Ele tem pertinências para árvore
O pé vai-se alargando, via de calangos, até ser
raizame. Esse ente fala com águas.
É ringo de voz e pernas.
Se esconde atrás das palavras como um perro.
Formigas se mantimentam nas nódoas do seu casaco.
De um turvo cheiro órfico os caracóis o escurecem.
Um Livro o ensinou a não saber nada - agora já sabe.
Estrela encosta quase em sua boca descalça.
(BARROS, 2010, p. 246).

Esse poema traz novas informações acerca de Bernardo da Mata e novos elementos relacionados a ele. Se no poema anterior as borboletas pousavam em seu paletó, carregadas pela brisa, aqui se vê a presença das formigas se alimentando em seu casaco. O adjetivo “nódoas” deixa marcado uma parte de sua caracterização.

Aprendeu no “Livro” não saber nada, por isso suas aprendizagens vêm do seu contato com a natureza, como o falar com águas, da intimidade com a estrela, os caracóis e o lagarto. Enquanto o calango, a formiga e os caracóis se ligam ao mundo terrestre, a estrela o vincula ao mundo celeste, de modo que Bernardo está sempre na fronteira entre o terreno e o celeste, por isso a árvore surge com imagem que potencializa sua constituição.

A sua pertinência para árvore vai sendo mais bem explicada, no poema, principalmente pela imagem do calango. Ressaltam-se, então, os pés rentes ao chão, como os calangos, que é rengo de perna e que vai se alargando até virar raizame. Em outras palavras, o caminhar constante do andarilho não exclui a possibilidade de criar raízes. Neste caso, o vocábulo “raizame” é melhor que “raiz” porque representa multiplicidade, sendo a reunião de muitas raízes. É rengo de voz também, o que reforça o silêncio de Bernardo.

Sendo assim, os sentidos mais latentes na personagem são o ver e ouvir, como bem mostra o poema:

Bernardo da Matta nunca fez outra coisa
Que ouvir as vozes do chão
Que ouvir o perfume das cores
Que ver o silêncio das formas
E o formato dos cantos. Pois Pois.
Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
escutamentos de Bernardo.
Ele via e ouvia inexistências.
(BARROS, 2010, p. 411).

Nesse ver e ouvir, há um processo sinestésico, pois se ouve o “perfume das cores”, escuta-se “as vozes do chão”, se vê o “silêncio das formas” e o “formato dos cantos”, por isso, o dizer que ele via e ouvia inexistências. Devido a esse caráter, ao expressar os “escutamentos” de Bernardo é necessária uma construção simbólica inaugural, que fuja das imagens convencionais.

Em outro poema, irrompem construções imagéticas que reforçam esse tom inaugural da imagem construído acerca da personagem:

IV
O que ele era, esse cara.
Tinha vindo de coisas que juntava nos bolsos –
por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos
de guardar moscas, selos, freios enferrujados etc.
Coisas
Que ele apanhava nas ruínas e nos montes de borra de
mate (nos montes de borra de mate crescem abobreiras
debaixo das abobreiras sapatos e pregos engordam...)
De forma que recolhia coisas do nada, nadadeiras, falas
de tontos, libélulas – coisas
Que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos

retratos...
Até que de noite pôs uma pedra na cabeça e foi embora.
Estrelas passavam leite nas pedras que carregava.
Vagou transpedregos, anos.
Se soube que atravessou Paris de urina presa.
Estudou anacoreto.
Afez-se com as estradas e o cheiro de ouro dos
escaravelhos.
Um dia chegou em casa árvore.
Deitou-se na raiz do muro, do mesmo jeito que um rio
Fizesse para estar encostado em alguma pedra.
Boca não abriu mais?
Arbora em paredes podres.
(BARROS, 2010, p.241).

Na primeira parte desse poema, o tom inaugural afasta-se da ideia de um criador e, por isso, Bernardo surge pela transformação das coisas, sendo que os elementos da natureza estão no homem e o homem está nos elementos da natureza. Ele é o resultado do que traz consigo, sua construção é a partir das “Coisas” que estão à sua volta e, ao final, transforma-se em árvore, passando a cumprir a função de *arborar* “paredes podres”.

As coisas “ajuntada” e “apanhada” pela figura analisada não são aquelas vinculadas a uma utilidade prática, mas sim “coisas do nada, nadadeiras, falas de tontos, libélulas – coisas”. Como mostra o sujeito lírico, essa relação com as “Coisas” ensinou a personagem a ser “interior”, “como o silêncio no retrato”, ou seja, um sujeito que só pode ser enxergado por quem o vê além das aparências. Assim, o seu ser, neste poema, está intrinsecamente ligado ao modo como ele percebe o exterior, ao passo que o exterior amplia-se ao ter como centro a construção de um sujeito cuja ênfase é dada ao espaço interior. Essa correlação entre interior/exterior deixa implícito um novo modo de pensar o Homem e o Mundo, sendo a árvore a imagem arquetípica dessa visão, pois ao mesmo tempo que fornece a ilusão de rigidez, está em constante movimento.

A transformação de Bernardo, a partir das coisas, mostra a ausência de hierarquia entre sujeito e o seu meio, além de atribuir um caráter sagrado às pequenas coisas encontradas em nosso cotidiano. A comparação do personagem com o silêncio do retrato destaca sua existência para além da materialidade do corpo. Se o retrato fixa uma imagem, o silêncio ausente dinamiza o olhar do sujeito em relação à imagem.

Na segunda parte, a personagem “pôs uma pedra na cabeça e foi embora”. O foco passa a ser a sua errância: “Vagou transpedregos, anos”, que termina quando a figura de Bernardo da Mata “chega em casa árvore”. A ilusão de imobilidade da árvore representa a verticalidade alcançada pela personagem, visto que essa imagem mostra o que denominei de movimento repousante.

Assim como a fluidez das águas se juntam à rigidez da pedra, o arvorecer no poema também se relaciona ao rígido: “paredes podres”. O adjetivo podre, porém, ameniza a fixidez das paredes e seu caráter utilitário. Portanto, o vagar do sujeito, no poema, tem seu término na sua transformação em árvore. Para Bachelard (2001, p.228) “A vida vegetal, se estiver presente em nós, infunde-nos uma tranquilidade de ritmo lento, seu grande ritmo tranquilo”. Desse modo, a imagem que fecha o poema revela a grandeza íntima relacionada a Bernardo e concretiza a imagem do movimento repousante.

Movimento que está diretamente relacionado ao fazer poético de Manoel de Barros, pois como afirma a crítica Berta Waldman (1990), a poesia barriana não evolui, amadurece. Dito de outro modo, o amadurecimento é o tema recorrente e percebido na imagem árvore, que não se desloca, mas se transforma; o que permite a cada obra o aprofundamento na percepção sobre ser humano.

Considerações Finais

Ao aproximar-se da poética de Barros é necessário certo distanciamento da racionalidade como meio de perceber o mundo e as coisas, para que se possa surpreender a cada verso. Por isso, nos adverte o poeta: “Poesia não é para descrever, mas para descobrir”. Assim, vivenciar, esteticamente, a trajetória da personagem destacada, mostra que Barros buscou reconstruir o sentido do homem para si mesmo como um ser integral, em um mundo a ser criado por ele e a partir de uma experiência imaginária com a linguagem.

Dessa experiência surge um universo que rompe com as ideias reducionistas destacadas pela percepção do sujeito e a sua relação com o exterior. Abre-se, com isso, a possibilidade de repensar a realidade em sua complexidade e em uma perspectiva que envolve os fenômenos físicos, biológicos e sociais.

Em Bernardo, a profundidade apresenta-se pela verticalidade de seu caminhar, pela intensificação do contato com o mundo circundante, o que lhe confere um ritmo peculiar. Suas andanças, não se dão no sentido horizontal, têm como objetivo estabelecer uma comunhão entre espírito e a natureza, cujo destino não está na chegada, mas sim no caminho.

Acompanha-se, portanto, uma maturidade na expressão poética de Manoel de Barros no que se refere a Bernardo e ao modo de expressar sua vivência. Se este é um sujeito andarilho, pantaneiro, a busca por uma linguagem condizente com a sua existência e com a sua comunicação é uma constante na produção deste poeta.

Pelo exposto, pode-se dizer que a leitura dos poemas e das obras nas quais Bernardo figura como personagem sugere que a perspectiva relacionada a ele, aos poucos, deixa de ser o social e passa a destacar uma visão mítica, rompendo-se o fio entre passado/presente/futuro.

Referências

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

_____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a segunda infância. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

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

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

_____. **Manoel de Barros busca o sentido da vida**. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel09.html>>. Acesso em: 19 jan. 2013. Entrevista concedida a José Castelo.

_____. **Três momentos de um gênio**. Revista Caros amigos, São Paulo, edição 117, dez, 2006. Entrevista concedida a Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues.

CHEVALLIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

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

GONÇALVES, C. Walter Porto. **Os (des)caminhos do meio ambiente**. São Paulo: Contexto, 1998.

PAZ, Octávio. **O arco e a Lira**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caeiro**: poética II. Porto Alegre: L&PM, 2010.

