

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS – CECEN  
MESTRADO EM LETRAS – TEORIA LITERARIA

MALTHUS GONÇALVES MEDEIROS PEREIRA

**REVERDECER EM SI:**  
A POESIA DA SIGNIFICAÇÃO EM MANOEL DE BARROS

São Luís  
2018

MALTHUS GONÇALVES MEDEIROS PEREIRA

**REVERDECER EM SI: A POESIA DA SIGNIFICAÇÃO EM MANOEL DE  
BARROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação (Mestrado) *stricto sensu* em Letras, da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação – PPG/UEMA, como requisito parcial para obtenção do grau em Mestre.

**Área:** Teoria Literária

**Orientador(a):** Profa Dra Dinacy Mendonça Corrêa

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Memória

São Luís  
2018

Pereira, Malthus Gonçalves Medeiros.

Reverdecer em si: a poesia da significação em Manoel de Barros/Malthus Gonçalves Medeiros Pereira. – São Luís, 2018.

94f.: il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

1.Poesia – Manoel de Barros. 2. Literatura Brasileira. I. Título.

CDU 82-1

**MALTHUS GONÇALVES MEDEIROS PEREIRA**

**REVERDECER EM SI: A POESIA DA SIGNIFICAÇÃO EM MANOEL DE BARROS.**

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_\_/2018

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Dinacy Mendonça Corrêa  
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA (Orientadora)

---

Profa. Dra. Katia Carvalho da Silva Rocha  
Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão - UEMASUL (Examinador interno)

---

Prof. Dr. Marcel Álvaro de Amorim  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ (Examinador externo)

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vocação e eleição.

À UEMA, por ter sido a casa de meus estudos acadêmicos, meu canto de aprendizado. O lugar onde iniciei minha caminhada pelo pensamento e pela pesquisa. O lugar onde aprendi a ser aluno e a também ser professor.

À Coordenadoria de pós-graduação da UEMA e ao Departamento de Letras da UEMA, pela luta incansável em prol da melhoria de nossa Universidade.

Aos professores do Curso, pela disponibilidade e desejo irmanado pelo conhecimento. Em especial à minha orientadora Profa. Dra. Dinacy Mendonça Corrêa, e aos membros da banca de defesa, Prof. Dr. Marcel Álvaro de Amorim e Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha com todo respeito e gratidão, carinho pela participação em uma história que começou no dia em que um aluno de ensino médio chegou atrasado e os colegas gritaram “É poeta, professora!”.

Aos meus filhos Rebeca e Benjamin e aos que virão (Aurora e Josué). Reis-filósofos. Junto a eles (e ao meu lado), minha esposa Elaán Cristina de Carvalho. A ti, o maior elogio a que este trabalho se propõe: Não precisas ser coisa alguma. Te amo. Todo dia. Te amo. Nas vozes do dia e na inexatidão do tempo.

Aos colegas, que estenderam uns aos outros uma amizade transbordante, multifacetada e sempre cheia de saudade. Como esquecer seus nomes? Como deixar de lado a afecção que me causam? Somente me permito nomeá-los aqui pelos temas de meu trabalho: Alessandra (sensibilíssima), Paulo (múltiplo), Talia (ato e potência), Sarah (gloriosa), Ernani (Manoelino), Saulo (genial vidente), Rayron (incapaz de menos), Everaldo (Bernardo), Ane Beatriz (Doçura e força ao mesmo tempo), Vanessa (coração e voz), Gil (olhar e encantamento), Layssa (riso fácil, abraço doce), Giselle (puro sentimento), Maria-Tatá (elegância)... Vocês serão grandiosos – brilharão como estrelas.

Aos meus pais, Mariano e Maria de Jesus, que, nas horas de maior dificuldade, ajudaram o filho na casa dos quarenta anos a cumprir o sonho acadêmico. Reconheço como pai a realidade desse amor: sei que minha vitória é a vitória de vocês.

À minha comunidade da fé. Meu lugar de viver o Absoluto na realidade espiritual de compreensão onde aquilo que sou é visto pelos olhos do que serei. Minha igreja local, onde sou nutrido à fé que conquistou o mundo e a mim.

Ao Thiago Ribeiro. Ainda que distante, parte da memória com que escrevo na decisão de partilhar sonhos e pensamentos. Soldados que se carregaram durante guerras. Horas são minutos para amigos.

Aos meus amigos André Lisboa, Michael Lima e Jedaías Silas, que me ajudaram com tempo, cuidado e suporte, para que a escolha que fiz por voltar a estudar não afetasse tão terrivelmente minha família. Existe amigo mais chegado que um irmão.

À família Correa, nas figuras de Jeferson e Míriam, que me receberam, adotaram e perdoaram como se eu fosse um filho.

À diretoria e coordenação da Escola José do Nascimento Moraes, minha constante amizade pela compreensão com horários tão complicados quanto os meus. À Pimentel, meu diretor, eternizo minha gratidão.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo maior a percepção do aspecto criacional do poeta como característica existencial, na medida em que este, ao inutilizar a linguagem, a torna liberta do utilitarismo burguês e pervasivo pertencente a nosso tempo de embotamento e entretenimento. Tal estudo tem como escopo os escritos de Octávio Paz (2012), Agamben (2015), Moretti (2014), Zubiri (2011) e, em especial, Todorov (2014). A ação de tornar-se o escritor apropriado ao exercício poético fez de Manoel de Barros mensagem, que precisa ser vista em seu anúncio de inutilidade, reinterpretada aqui como a característica divina da criação, a capacidade da invenção como possibilidade não apenas de texto, mas de recepção e percepção da realidade. A pesquisa e análise acabam por afunilar-se num estado de percepção da necessidade da experiência do absoluto, de um reverdecer.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Inutilidade; Transvisão; Criação; Invenção.

## **ABSTRACT**

This work has as its main objective the perception of the creational aspects of the poet in an existential characteristic, insofar as he, by rendering language grammatically useless, sets it free from the bourgeois and pervasive utilitarianism, structural elements in our time of dullness and entertainment. This study has as its scope the writings of Octávio Paz (2012), Agamben (2015), Moretti (2014), Zubiri (2011) and, especially, Todorov (2014). The action of becoming the appropriate writer to the poetic exercise made Manoel de Barros's message, which needs to be seen in his announcement of uselessness, reinterpreted here as the divine characteristic of creation, the capacity of invention as a possibility not only of text but of reception and perception of reality. Research and analysis end up in a state of perception of the necessity of the experience of the Absolute, of a "greening".

Keywords: Manoel de Barros; Worthlessness; Transvision; Creation; Inventiveness.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 . UMA BIOGRAFIA FICCIONAL DE MANOEL DE BARROS</b> .....	19
1.1 Nascimento, infância e juventude .....	19
1.2 A experiência da inutilidade.....	22
1.3 A maturidade e celebridade.....	25
1.5 Considerações biográficas.....	28
<b>2. POÉTICA E MEMÓRIA</b> .....	33
2.1 Memória primeira e o desconcerto da realidade .....	33
2.2 Dor e realidade .....	36
2.3 A glória e a memória.....	38
2.4 A poesia e o ilogismo .....	40
2.5 O poeta como <i>vedor</i> .....	42
2.6 Sobre os domínios da poesia .....	44
2.7 A inutilidade.....	47
2.8 Linguagem, poética e eternidade.....	54
2.9 Aletheia e aporia.....	57
<b>3. A POESIA DO REINO</b> .....	60
3.1 A Significação .....	60
3.2 Contra a dissonância.....	66
3.3 O utilitarismo e a significação poética Manoelina.....	73
<b>4. REVERDECER</b> .....	78
4.1 A Memória do Divino .....	78
4.2 O Reino de Deus é das crianças .....	79
4.3 Bernardo da Mata, ou a criança que guiará.....	82
4.4 A escrita do corpo .....	85
4.4.3 A escrita do espírito.....	90
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	95
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	98

## INTRODUÇÃO

A problemática da criação, mais uma vez, impõe-se como tema, não importando (e talvez por conta destas) as ondas de nihilismo e ceticismo que insistem, vez por outra, em sobrevir, como uma esfera, na consciência humana de certo tempo – no caso, o nosso. Somos um estranho fruto e resultado do fim da crença antepassada da Ciência como técnica de descoberta do que seria verdade e de uma tentativa de um novo romantismo, um simulacro, de matizes claramente *ex-óticas*, na tentativa de se encontrar um sentido. Elemento *ex-ótico*, que se manifesta em movimentos de espiritualidade e esteticismo, numa fluidez, cada vez mais rápida e epidérmica, de difícil contemplação e um retorno ao irracionalismo, exemplificado em motes como “não sei o que pensar, só sei sentir” e coisas afins.

Certos que, e conscientes disto, tal busca não é nova e nunca se revelou indiferente. Sempre o humano encontrou-se diante dessa noção. A significação é um cálice de vida que buscamos. Como uma espada sobre nossa cabeça, a existência pede justiça e, sob tal aporia, construímos impérios e lendas, história e sentido.

É nessa tensão, que chega a ser lugar comum (ou simplesmente a percepção geral), o fato de que, um trabalho de pesquisa ou análise, venha a se revestir, também, de uma relação/revelação da própria pessoa que explora, investiga e paradoxalmente percebe-se e expõe-se, num exercício do outro e de si. Essa ação é um algo, um *événement*, que caminha entre o desejo da contínua pesquisa (o que vai contra os necessários prazos de um processo acadêmico) e a paixão pelo objeto e até mesmo pela demanda. O tempo corre contra nós e ao mesmo tempo, paradoxalmente, torna o momento como algo especial, uma vez que a eternidade pura e simples ser-nos-ia quase certo, um longo tempo de tédio e *ennuie*. Destarte, em vez de amaldiçoar o parco tempo de pesquisa, por certo, devo-lhe ser grato por forçar-me a estar sempre diante de meu objeto, cavar-lhe dentro de mim e pesquisar-lhe dentro de outros (os que percorreram este caminho antes e trazem as marcas de sua própria caminhada).

É sempre um perigo tratar de autor tão amado e, como já dito, tão percorrido. A voz multifacetada do poeta encontra ressonância após ressonância, de forma que este trabalho não pretende ser uma *suma metaphisica* ou tentar desvencilhar ou destrinchar a metafísica poética de Manoel de Barros no encontro deste com o absoluto – longe disso! É apenas uma caminhada de percepções do que o poeta pode representar diante de e em confronto com um mundo, cujo mantra é *mais, melhor, moderno*. Assim, consciente de todos os percalços e perigos, o leitor detém-se diante do poeta com esperança. Este interesse é o interesse de quem busca uma resposta, ou pelo menos um conforto no enfrentamento de um tempo mercadológico e

aporístico, a percepção de uma era na qual a própria linguagem do divino foi reduzida a uma espécie de mercantilismo, no engolfamento de um tipo de capitalismo dispersivo, diluído em todas as instâncias de relações humanas. Por isso, há um duplo interesse no estudo do poeta: o do leitor, pela profundidade do impacto de seus textos, por sua capacidade de implodir a linguagem, tornando-a imagem ao invés de som; e o interesse metafísico, pelo resgate do Maravilhoso, do sentido *arché* da poesia, na função de *possuído* do poeta. O tratamento Manoelino do texto é um tratamento real, corpóreo: “Eu escrevo com o corpo” (BARROS, 2012, p. 178). “Palavras [...] têm carne aflição pentelhos” (BARROS, 2012, p. 249). Isso nos livra do fetichismo, nos leva a reencontrar o Espírito para além de qualquer dualidade.

Eis a razão de existir deste trabalho. Este texto defende que esse sentido pode ser encontrado no aspecto demiúrgico que a poesia institui no poeta, do poeta entusiasmado por sua musa, pontuado no Íon de Platão<sup>1</sup>. Onde está a pertença? A pertença tentada pela política estava em nosso aspecto missional, uma razão de viver. A pertença da religião cristã, pelo aspecto redentivo: somos de alguém. A pertença do poético está no aspecto *demiúrgico*: é sendo criadores que nos encontramos com o divino, a dinâmica da poesia é esta: somos possuídos pela poesia ao mesmo tempo que criadores sob sua influência. O que dá sentido e dignidade à existência é o ato criador. Daí, o homem urbano, metropolitano e operário; o homem-instrumento, o homem-mercado-de-trabalho, a revelar-se, neurótico e doente. Um homem que se lançou no desespero narcísico, na decadência esteticista, passa a necessitar de eflúvios epidérmicos, que servirão de simulacro à autenticidade. Já o homem que redescobre a significação, a redescobre poeticamente, como um reverdecer.

Para além das necessidades de pesquisa acadêmica, tal assunto desdobra-se em uma necessidade filosófica, até mesmo no sentido mais antigo em que a Filosofia se estabeleceu: como uma soteriologia. Os grandes ramos da filosofia pré-aristotélica foram, na interpretação de Paul Tillich, soteriologias, mistérios culturais, tentativas de libertar-se do medo do *não-ser* e da ansiedade. A paralisia de se ver como ser-para-morte. O homem, um inadaptado, um *étranger*, pressionado pela infundável angústia de existir e pela consciência da finitude. O homem que sente o desespero e estende as mãos para aquilo que cegamente tateia na intuição do que *está-lá*: o *Absconditus*. No lugar onde aparentemente só a linguagem poética consegue conceber – ou talvez transcrever.

Aqui, se defende uma poética que venha a ser uma tentativa de se ir para além da dicotomia entre o sentir e o pensar, do aristotelismo ao cartesianismo, dicotomia que se tornou

---

<sup>1</sup> Cujas referências e citações e escrutínio dar-se-ão mais adiante neste trabalho.

nossa herança filosófica e até mesmo nosso *way of thinking* (“modo” de pensar<sup>2</sup>). Não somos apenas seres que pensam, nem somente seres que sentem. Tais definições, apesar de válidas, deixam pontos em branco e questões sem solução e, especialmente, sem validade poética. Para o poético Manoelino, não somos partidos: somos seres de afecção, de alteridade. Para além do corpo e da mente, somos seres de *recebimento*, de *impressões*. Aquilo que chega a nós, antes de qualquer coisa, é o que vem a nós, ou seja, a recepção crua da realidade, da alteridade agindo sobre nós, antes mesmo de qualquer processamento. A anamnese é o termo chave dessa percepção. Primeiras impressões. Aquilo que podemos rudemente dizer que vem cru, antes de ser percebido ou compreendido, e, desse modo, chega até nós. A presença da realidade imprime-nos a própria existência, tal qual a máxima retirada do poema de John Donne, em que os sinos não dobram pelos finados, mas pelos vivos a quem é anunciado o fim da existência<sup>3</sup>. A realidade nos traz o outro e é esse outro o substrato e a revelação mimética de nossa própria consciência. O poético como linguagem da alteridade e da afecção. Da relação entre o ente e a experiência, ou melhor, da experiência sobre o ente.

Quando aquilo que é real, como alteridade, nos invade – rompendo a dicotomia do corpo e nos afetando para antes de qualquer pensamento, há somente a realidade do corpo – e aí não importa o que se acredite; diante do real torna-se quase impossibilidade a negação de que os homens são seres desejantes e seres para a morte – seres do corpo.

A *afecção* é traduzida em resposta e esta se torna formação e revelação. Algo se cria e renasce, reverdece: a alma segue o corpo (a mística sempre esteve tão próxima da vida libertina!<sup>4</sup>). O corpo está liberto da interpretação da alma. Não há divisão ou dicotomia na afecção. O evento é recebido na violência do *estar-lá*. O olho abre-se para o mistério, para o encantamento. Surge o olhar poético.

Esse surgir talvez não seja a verdadeira expressão, se cremos que o poeta *já* está lá. É um predestinado, um *váter*, um vidente. Na expressão de Cruz e Souza, um *assinalado*. Nada é mais terrível que ser um profeta, um vidente – viver entre Deus e os homens, mirar os dois mundos e assim ver para além dos horizontes, onde... a propósito, na Teologia Cristã, o próprio

---

<sup>2</sup> Embora a tradução portuguesa não faça juz à ideia de “caminho” do termo inglês, ou seja, uma perspectiva próxima ao aoristo grego, modo verbal que indica a ideia de um evento *por vir* e que, de certa forma, *já veio*, por estar sendo cumprido.

<sup>3</sup> (Each man's death diminishes me, For I am involved in mankind./Therefore, send not to know/For whom the bell tolls/It tolls for thee) [...] a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. Assim, não perguntes por quem os sinos dobram; eles dobram por ti” Tradução pessoal.

<sup>4</sup> Grande exemplo pode ser encontrado nos libertinos barrocos, sobre os quais Michel Onfray trata em sua “contra-história da filosofia”. Tal tema será explorado no último capítulo, quando trataremos sobre o reverdecer do corpo, do erótico.

Deus precisou encarnar-se para poder ver o mundo dos homens – numa estranha linguagem para nosso racionalismo, precisou “aprender”, vivendo o que seria o ser humano.

A situação de ver-se como portador da poesia não é gratuita. O próprio termo “significação” tem como etimologia latina *significatio,ōnis*, como ato de indicar, de assinalar. Desse modo, é tratada, aqui, uma poesia que possui, que assinala e predestina; que revela o poeta como alguém que foi chamado para ser um vater, um vidente, aquele que vê os mundos que ninguém mais vê. Um poeta como Manoel de Barros permitiu-se *trans-ver*, fazer uma educação, talvez, não pela pedra (como o colega engenheiro João Cabral), mas pelo barro e pela água. E como ocorre na tradição bíblica, do barro fertilizado pela água, vem o jardim, morada de Deus enquanto criador (*o Elohins*), ... em contraponto aos demônios ...videntes de desertos e terras arrasadas<sup>5</sup>!

O reverdecer então, é formativo ao nosso poeta, pois este viveu cercado de barro e água; entre sapos e garças, entre ribeirinhos e doutos da sabedoria das insignificâncias. Isso o fez *trans-ver* e, na memória poética, tudo o que houvera visto afirmou a potência e o significado dos seres e das palavras; não as que dizem, *mas as que tudo dizem*, na transposição da dicotomia significante-significado.

E o que significaria esse *trans-ver*? Seria a educação do olhar para além do que se pode ver, de uma maneira que não se vê vulgarmente. O poeta cata cacos, ou seja, reúne suas inutilidades para se rir daquilo que se dogmatizou como forma de ver a realidade, para pôr o mundo de ponta-cabeça; no melhor modelo *Ridendo Castigat Mores*, nosso poeta se ri do edifício burguês. Manoel transgride e transgride radicalmente, unindo a beleza divina da alteridade com o riso perverso e satânico da destruição do ilusório, trazendo a beleza da crítica marxista desconectada da seqüidão utilitarista do partidarismo.

Já se faz perceptível, diante do já exposto, a validade do poeta para uma época como a nossa, peremptoriamente tecnicizada, em que, da espiritualidade à poética, até mesmo o amor e o sexo passaram a ser vivenciados sem maravilhamento. O corpo e a alma sem maravilhamento deixam de ser divinos. O corpo instrumentalizado faz par à alma instrumentalizada. O pragmatismo e utilitarismo burguês do “para...” (alguma coisa) como expressão validatória define esse tipo de existência cujo usufruto é cinismo, separação narcísica e solidão existencial.

---

<sup>5</sup> Isaías 34:13,14 e crescerão espinhos nos seus palácios, urtigas e cardos nas suas fortalezas; e será uma habitação de chacais, um sítio para avestruzes. E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e *Lilite* pousará ali, e achará lugar de repouso para si. (BÍBLIA, AA - Grifo nosso)

Este trabalho almeja discorrer, então, sobre uma poética de maravilhamento, do *wonderfully made*. O que pode ser entendido como um discurso sistemático sobre um assunto em que se tenha debruçado. Como, porém, dissertar sobre maravilhas como o Absoluto, a inutilidade e o reverdecer? Todos são termos poéticos e, como *poesis*, serão muito mais experimentados que explicados. Pode-se ver a memória como *background* da experiência poética. Também reconhecemos aqui a incompletude da ação – seu paradoxo. Mas, como calar, se o paradoxo é a própria existência e seu retrato? A experiência *senciente* inteiriça (reiteração enfática) almeja unir-se nesse trabalho ao elemento acadêmico.

Dessa forma, esta análise não poderia prescindir dos teóricos que trabalham esses elementos da narrativa do Absoluto, em que o memorial e o poético irmanam-se e, ao mesmo tempo, diluem lugar e tempo; linguagem como morada e a significação como fundamento escatológico do tempo que vem, o *now and not yet*. Os teóricos da Filosofia da linguagem, os teólogos e os teóricos da literatura, neste assunto, chegam a temas confluentes. Cada um deles dedicou-se, em algum momento, a analisar a linguagem diante do além, do tempo que virá. Destaca-se a importância de Xavier Zubiri (2011) em sua contribuição, ao desenvolver seu objeto de estudo numa proposta de significação para além do cartesiano homem da reflexão: o homem *senciente*, o homem das afecções, promovendo, assim, uma justa representação do poético Manoelino, no qual não podemos negar nem a realidade do que foi vivido, nem sua representação memorialista e poética. O recorte, que nos fornece o *corpus* para análise de tais temas, contempla poemas selecionados dos livros *Matéria de poesia*, *O guardador de águas* e *o Livro das ignorâncias*, todos de nosso autor.

**Matéria de poesia** (1970), é a *vox fidei* de um poeta já conhecedor de sua matéria. Aos 58 anos o poeta destila sua poética pantaneira, universalizando o particular e pontuando seu credo poético e político no espaço do mato e do humano. Interligando esses dois universos, na possibilidade de revelar sua invencionice e rir-se do além homem do militarismo brasileiro, trocando-o sem cerimônias pela disputa de cuspe entre as crianças do pantanal. Os neologismos, abrindo mundos novos e, ao mesmo tempo, mundos infantis, prenhes de criação e verdor.

**O guardador de águas** (1989) é de (feita as contas) 15 anos depois do **Matéria de poesia** (1970) e, logo no título, nos envolve em dois universos: o de Manoel e o de Caeiro. Manoel desdobra-se em Bernardo e se dispõe, ainda mais, a buscar um guia (como Fernando Pessoa fez com Caeiro e Nietzsche com Zarathustra). O Pantanal e as palavras sentem ainda maior diluição e a presença de Bernardo dá o tom – como no próprio genitivo escondido no sobrenome “da Mata”.

Por sua vez, **Livro das Ignorâncias** (1993) é um dos mais emblemáticos de Manoel de Barros. Na temática do desaprender para retornar ao estágio de “re-ver o mundo” (transvê-lo, na linguagem do nosso trabalho), a proposta de matéria de poesia é retomada e ainda mais radicalizada. Este é, talvez, o livro que melhor representa a busca pela linguagem da afecção: linguagem que liberta nossa mente do julgo do significado, permitindo-nos a direta apreensão *senciente* do texto.

Embora se precise passar por toda a obra poética de Manoel de Barros, foram escolhidos os referidos livros, nesta empreitada, por estarem entre os mais emblemáticos da produção do poeta, bem como os mais representativos para nosso trabalho, trabalho surgido como resultado do efeito pessoal do texto Manoelino. O restante da obra poética, ainda assim, não será posta de lado, sendo paralelamente citada por conta de, por vezes, precisarmos tratar de outros momentos de nosso autor, contemplados em outros livros, como a exemplo, de forma mais pontuada no primeiro capítulo o livro **Poesias (1943)**, por tratar com especificidade da infância, acaba por ser o livro por excelência da biografia do poeta.

Ainda assim, este *corpus* foi escolhido porque os diversos temas da obra Manoelina foram trabalhados em diversos momentos; mas, sob o olhar deste texto (que é o do reverdecer, da significação, da metafísica do chão, que nosso poeta emprega), são os que mais contêm textos representativos para nossa pesquisa e tratam dos temas abordados aqui, de forma mais amadurecida, o que é perceptível na comparação entre estes e os primeiros livros de nosso autor, ainda trabalhando, paulatinamente, a transgressão poética.

A instância teórico-metodológica, aqui utilizada para a abordagem da poesia de Manoel de Barros, foi a proposta que tem surgido no discurso de vários pensadores como Octávio Paz (2012), Agamben (2015), Moretti (2014), Zubiri (2011) e, em especial, Todorov (2014) – que defende uma redescoberta do humano, por meio da plenitude, que nada mais é que um encontro com a beleza que nos faz entrever o divino, sendo isto, por natureza, sempre a consciência de alguma coisa percebida, porém não conceituada. A escolha desses autores está debaixo de uma linha teórica bastante sintética, uma vez que suas imagens são vívidas, experimentadas, sentidas, em e para além do corpo, numa mensagem (*Logos*) de pertença e plenitude.

Quanto à fortuna crítica, irmanaremos-nos com obras de Cruz (2009), Kelcilene (2006), Pinheiro (2008), Azevedo (2007) e Rodrigues (2006), alguns dos quais desenvolveram trabalhos que grassaram caminhos parecidos a respeito das diversas percepções que assomam o leitor de Manoel de Barros. Esses trabalhos por vezes tocam em cordas harmônicas no texto manoelino, constituindo parte de nossa busca pela melodia do tema do reverdecer, do sublime e da plenitude. À leitura do corpus seguiu-se a leitura da fortuna crítica e a organização

dos temas a partir de um crescendo na obra *Manoelina*, que perpassa por dois caminhos: a experimentação cada vez mais radical com a linguagem e os relances mais pontuados de temas ligados à plenitude e ao Absoluto.

Os principais conceitos deste trabalho e suas pressuposições são o assunto de cada um dos capítulos, orientados, assim, por percepções diversas, contudo complementares. Uma poesia que se descubra na destruição da linearidade da construção gramatical busca alcançar o homem antes que este seja alcançado por suas ferramentas de conhecimento. A ausência de sentido da linguagem bloqueia o segundo passo, já automatizado em nós, fazendo com que se estenda o período de encantamento com a palavra. Tal encantamento assemelha-se à forte expressão da criança diante das primeiras palavras e do poder que estas têm de tornar os objetos, a elas associados, eternos, mantidos. O poema *Manoelino*, em seu ilogismo, permite-nos revivenciar aquilo que as crianças e os tontos possuem – o maravilhamento do simples.

Para tanto, foram essenciais os conceitos de *significação*, de *afecção*, de *percepção senciente* e de *inutilidade*. Repercute, também, a crítica marxista, com relação ao homem reduzido a instrumento do capital e a ressonância da voz do *Logos*, em paradoxal ausência e presença, despertando esse homem para a autenticidade.

A *inutilidade*, como proposta radical de existência, encontra eco em Walter Benjamin, em especial em seu tema do Anjo da História<sup>6</sup>, denotando que, a bem da verdade, o homem somente se torna identificado, em uma natureza autêntica (ou divina, diria o Nietzsche de *Ecce Homo*), se este percebe que: o que deve ser tomado da burguesia não é a força de trabalho, mas o *produto* do trabalho, que torna esse homem um co-criador; não mais um operário – aquele que opera; não um utensílio – aquele/aquilo que tem uma utilidade. O trabalho criador, para além do produto, dá ao homem intimidade com sua criação, plenificando-o e autenticando-o. Em suma, trazendo ao homem *significação*.

A *afecção* é o conceito de Xavier Zubiri para os elementos da experiência, que nos trazem a presença do real, antes mesmo que este seja tomado pela linguagem. Essa experiência do Real é indizível e, portanto, sincera, não mascarada. E é nela que podemos ter certeza de algumas coisas, como, por exemplo, a alteridade dos elementos para além de nós. Assim, a poética *Manoelina* é de uma alteridade para além da linguagem, do menino que vê, do poeta vidente, das palavras visuais, pois estas não precisam de linguagem ou de som – importantíssimo como reação, pois nossa estrutura (de linguagem e poética) se dá na presença de som: rimas, ritmos,

---

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica. 2016

repetições. A imagem como fundamento, na poesia, é transgressora por princípio. A percepção anterior à linguagem, *senciente*, sendo a base desse conhecimento.

O *reverdecer* é o trazer do novo homem. Do homem útil, de utilidade não referente ao conceito articulado, sistemático, industrial, mas sim do entusiasmado, daquele que é tomado pela pedra magnética da musa e se dispõe, junto a ela, a reconhecer-se, a oferecer-se, a si mesmo, como ferramenta da poesia.

O primeiro capítulo desta dissertação é uma **Biografia ficcional**. Uma coleta de entrevistas, memórias, documentários e poemas da infância de Manoel de Barros. É sobre esse discurso das afecções que nos debruçaremos sobre as palavras apreendidas, as visões, os despropósitos, as utopias, os rompimentos com a linguagem e a descoberta do asco e da aporia, diante do mundo e do homem da cidade.

O segundo capítulo, intitulado **Poética e memória**, trata sobre como a experiência transmuta-se em poética e como isso, na experiência de Manoel de Barros, torna-se um convite ao salto, ao ilogismo, a uma trans-visão. O poeta busca o encontro da verdade, da *A-letheia* – aqui conceituada como *fixão*, ou seja, a tentativa de manifestar uma forma própria de poesia, que nos leve a manter a afecção mais que a lembrança como *motif* da linguagem. Memória viva que afeta e magnetiza o poeta, imantando-o para a afecção do leitor.

O terceiro capítulo, sob a égide da **Poesia do Reino** é quase um manifesto contra a embrutecimento do Moderno. Aqui, o ser encontra-se ante o maravilhoso e entramos, para além do conceito de afecção, no conceito de *inutilidade*. A percepção que o considerar algo útil em nada é elogioso; na verdade, uma redução da dignidade do humano. O poeta revela, então, sua grandiosidade de, não somente se ver, mas tornar-se inútil como modelo de existência, apresentando-nos, a partir disso, Pedro e Bernardo, seus interlocutores das insignificâncias.

O quarto e último capítulo trata do **Reverdecer** – que pode ser visto no tratamento poético da *anamnese*, ou seja, na escrita das percepções *per si* da era pré-linguagem. Sob o impacto do reino do cotidiano maravilhoso, do perene maravilhamento infantil, o texto estender-se-á sobre a experiência, sobre a descoberta do mundo, do corpo e do espírito, terminando com o retorno à metafísica do chão, o humano como porta do divino.

As perguntas ressoam na problemática levantada: há lugar para a poesia, hoje, no mundo? De que modos ela poderia ser uma resposta válida ao Nihilismo e ao embotamento que grassam as instâncias da vida? Onde ela perscrutará a verdade? Onde ela virá de encontro ao nascimento do humano? Longe de ser uma escolha gratuita, esta ocorreu porque é ela que, num contexto de imanência, pode expor-se, de forma a auxiliar a percepção daquilo que não é imanente. É nela

que pode haver a correlação e a simbologia necessárias para que o indizível se apresente. Ela é o meio do devir e a linguagem em potência como significação.

Em tal multiplicidade o eu-lírico Manoelino encontra seu lugar na historiografia literária brasileira, sendo ombreado a poetas chamados de pós-modernos. Tal classificação, embora sob críticas (qual classificação está incólume a isso?), será aceita, em nosso trabalho, por entender-se que a poética de nosso autor revela-se como uma resposta ao utilitarismo – seja da poesia, seja do modernismo, trazendo de volta a busca do numinoso, numa metafísica espinozana que encontra seu protótipo em Alberto Caeiro (na já citada nomeação de *O guardador de águas*, claramente relacionada ao Pessoaano *O guardador de rebanhos*)

Assim, a relação do poeta com a metafísica de sua poesia não é apenas modo de expressão, mas um elemento que lhe dá respostas e oferece pertencimento. Pertencimento maravilhosamente relacionado à memória, em um passado que habilita o presente. Maurice Halbwachs (1990), *assinala* que o passado não se auto-preserva, só podendo persistir se possuir uma ligação com as percepções do tempo presente. Essa ligação, de caráter vital para a memória coletiva, se dá, segundo o autor, pela interação de ideias e lembranças de grupos e de indivíduos, onde/quando a memória do outro é o referente para se conferir significado e sentido para dado evento que passa assim a ser atribuído ao passado da coletividade.

A ordem seguida é a da causalidade. Uma vez que o conhecimento da palavra chegou ao poeta em certo tempo e lugar – evento que pertence à narrativa e à memória. Ao mesmo tempo, são as consequências de tal experiência que redundarão na *fixação* do momento e tornarão o poeta aquele que é, o criador. A experiência da afecção marca o vâter, não sendo mais permitido a ser quem era, mas tornando-o aquilo que lhe estava proposto, o paradoxo essencial daquele que se percebe predestinado. A experiência poética assume tal encontro. A memória é invadida num afã de uma guarda de afecções que nos define e nos revela (também *aletheia*) quem somos. No rio do sono e do esquecimento, a experiência do poético carrega o *Logos* de nos acordar, eternizando o passado, por meio da memória, no poético. Na experiência poética de Manoel de Barros, os eixos interdependentes: “desenhos verbais” e “impossíveis verossímeis” (BARROS, 2012, p. 07) coexistem, auxiliando na criação por meio de suas transgressões da linguagem.

A proposta de Manoel de Barros é perceptivelmente radical, tanto quanto nos foram radicais outros cabais personagens transgressores da realidade: Wilde, Poe, Whitman e Gandhi entre outros. Em suma, as formas contraculturais de desobediência civil e espiritual. Nisto não se é de admirar que, por vezes, o poeta tenha sido estudado, em termos de literatura comparada, com outros autores, notadamente Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. Esse caminho não foi o nosso escolhido, por entender que a obra Manoelina é um caminhar, cuja

singularidade deve ser observada em seu desenrolar, também diante de elementos não tão ligados à literatura comparada – que já possui notável número de trabalhos acadêmicos, mas especialmente a relação desta poética com o tema filosófico do Absoluto, que tem surgido nos escombros do Marxismo e da Contemporaneidade. A volta dos sentidos de plenitude e alteridade.

Vê-se que, não por acaso, que a proposta, por diversas vezes repetida por MB (Manoel de Barros), é a da inutilidade que, longe de ser uma forma de claudicante autoestima, apresenta-se, de modo picaresco, como seu oposto, uma vez que, a verdadeira redução do homem e o eclipsamento da beleza do humano é o ser reduzido ao objeto útil. Úteis são ferramentas. A utilidade resulta na morte da poesia. A inutilidade, pelo contrário, traz a prova de que não somos utensílios, não sendo possível então o descarte do homem. Este é belo *per se*. Por isso, somente sendo inútil o poeta pode ser um arauto veraz da mensagem poética: “Sei que os meus desenhos verbais nada significam. Nada. Mas se o nada desaparecer a poesia acaba. Eu sei. Sobre o nada eu tenho profundidades” (BARROS, 2010, p. 07).

É também de se pontuar que um trabalho, como o que temos diante de nós, presta-se a uma tarefa inglória, embora processualmente *fulfilling*<sup>7</sup>. Ao servir como mecanismo de avaliação, ou seja, parte de um processo instrumental e pragmático, ainda que acadêmico, sofre “existencialmente”, uma vez que deve seu surgimento, enquanto texto, ao mesmo Nihilismo que combate. Ao ter como seu objeto a poética da inutilidade, ao tentar desvendar e, sob uma esperança quase mística, ter relances de plenitude, este espaço torna-se lugar de encontro e, dentro da poética da potência de Manoel de Barros, um mundo particular. O Introito de MB, à sua obra completa, já avisa o que encontraremos em seus aristotélicos quatro exemplos<sup>8</sup>: “1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua” (BARROS, 2012, p. 07).

Imagina-se tal proposta de estudo acadêmica-poética, por vezes analítica, mas, como anteriormente observado, nosso poeta define sua poesia como uma imagem verbal. Então, na verdade, sua poesia, mais que analiticamente, deve ser observada em paralelo às necessidades de toda uma época que, tendo lançado fora as utopias, torna, agora, a vê-las (ainda que não sob a inocência idealista que outrora usufruíram), como intrinsecamente necessárias à vivência do humano e à condição que buscamos de poder ver para além dos subprodutos sociais em busca do invisível, do desconhecido.

---

<sup>7</sup> Plenificadora

<sup>8</sup> Que, em si, já é uma certa brincadeira infantil com a teoria dos 4 discursos de Aristóteles. “o discurso humano é uma potência única, que se atualiza de quatro maneiras diversas: a poética, a retórica, a dialética e a analítica (lógica)” in Carvalho, Olavo de Aristóteles: Os Quatro Discursos. <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_arist.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_arist.html)> acessado em 15 de mar. de 2017.

## 1 . UMA BIOGRAFIA FICCIONAL DE MANOEL DE BARROS

A este capítulo será dada uma tarefa paradoxal: biografar uma pessoa que se declara não biografável, de modo que se pode afirmar, que em vez de prejudicar, será ainda mais dadivosa tal empreitada, pelo já reconhecimento da poesia imbrincada à vida, e, em que, nos meandros da memória, subsistem linhas-guia que se destinam a clarificar temas de noções dentro de uma poética.

O que torna mais difícil é uma circunstância própria do eu-lírico Manoelino: a questão de que a poesia, como vidência, no olhar diferenciado, não é biografável. Os heterônimos pessoanos têm biografias que nos apontam como lê-los e como percebê-los, em relação ao poeta Fernando Pessoa. Manoel de Barros dizia-se biografável “em 3 linhas”, pois, como escrever mil páginas sobre o poeta das inutilidades e das quinquilharias? Ainda assim é uma empreitada que vale a pena ser feita, até mesmo porque, dentro da afirmação de MB, podemos perceber que estamos diante, não apenas de uma obra poética – mas de uma vida que se doou à *poesis*.

Uma biografia de Manoel de Barros pode levar-nos a uma identificação com o poeta, embora este insista que são todas algo como memórias inventadas. É nessa biografia, que, analogamente ao poeta, catamos os cacos de invenção que participaram de sua própria experiência de vida.

### 1.1 Nascimento, infância e juventude

Não sou biografável. Ou,  
Talvez seja. Em três linhas  
1- nasci na beira do rio Corumbá  
2- Passei a vida recolhendo coisas inúteis.  
3- Aguardo um recolhimento de conchas. E  
que seja sem dor, em algum banco de praça,  
espantando da cara as moscas mais brilhantes<sup>9</sup>.

Nascido Manoel Wenceslau Leite de Barros, à beira de rio, nos tempos de chuva forte, de grandes sapos que apareceriam para se chutar, no papel dito de 19 de dezembro de 1916, no Beco da Marinha. Filho do capataz João Wenceslau Barros e de Alice Pompeu Leite de Barros. Cedo, mudou-se para Corumbá – Mato Grosso do Sul, onde se fixou de tal forma, que se creu corumbaense.

---

<sup>9</sup> BARROS, M. de. **Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito**: Entrevista. [15 de abril de 1989]. São Paulo: Revista da Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho.

Cresceu no Pantanal, onde o pai houvera decidido instalar fazenda com a família: construir rancho, acercar terras, viver a vida no braço, amansar gado selvagem. Ali, abriu os olhos (olhos tão importantes para ver, des-ver e trans-ver) para o mundo – pois fora para a fazenda, por volta de um ano de idade – sendo lá não Manoel, mas “Nequinho”, como era chamado. Cresceu, brincando no terreiro, em frente à casa: criança de fazenda, de pé no chão, entre os currais e as coisas “desimportantes”<sup>10</sup>, que levantariam o dedo em riste, demarcando sua obra para sempre. “Ali o que eu tinha era ver os movimentos, a atrapalhação das formigas, caramujos, lagartixas. Era o apogeu do chão e do pequeno”. (GOMES, 2013, p. 56)

#### OLHOS PARADOS

[...]

Ah como é bom a gente ter infância!

Como é bom a gente ter nascido numa pequena cidade  
banhada por um rio.

Como é bom a gente ter jogado futebol no Porto de Dona  
Emília, no Largo da Matriz,

E se lembrar disso agora que já tantos anos são passados.

Como é bom a gente lembrar de tudo isso. Lembrar dos  
jogos à beira do rio,

Das lavadeiras, dos pescadores e dos meninos do Porto

Como é bom a gente ter tido infância para poder  
lembrar-se dela

E trazer uma saudade muito esquisita escondida no  
Coração.

(BARROS, 2010, *Poesias [Poesia Completa]*, p.62)

A memória se vislumbra nesse poema: os olhos parados remetem ao desligamento do presente que o revivenciar das sensações outrora vividas como se voltassem a acontecer agora, como em um mergulho em direção ao passado. A reiteração do “Como é bom”, encontra eco nas bem-aventuranças bíblicas – como é bom! Como é afortunado! A infância ressurge como protetora da alegria diante do hodierno, embora com uma contra-indicação: uma certa saudade inominável, que não se sabe boa ou ruim.

Como de costume, entre as famílias (especialmente as de sua época), para o bem da educação dos filhos, aos oito anos iniciou sua vida escolar em colégio interno de Campo Grande. Depois, ainda na tradição estudantil à época, completou os estudos no Rio de Janeiro. Dizia não se ter apetecido ao estudo, não se destacara como grande estudante, até a descoberta dos livros de Padre Antônio Vieira: “A frase para ele era mais importante que a verdade, mais importante que a sua própria; O que importava mesmo era a estética, o alcance plástico. Foi quando percebi que o poeta não tem compromisso com a verdade, mas com a

---

<sup>10</sup> BARROS, M. de. **Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito**: Entrevista. [15 de abril de 1989]. São Paulo: Revista da Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho.

verossimilhança <sup>11</sup>." Aqui, revelada uma importante dicotomia: dez anos de internato, ensinaram-no a disciplina; e os clássicos, a rebeldia da escrita. Assim, sua revelação poética ocorreu aos 13 anos de idade, quando ainda estudava no Colégio São José, dos Irmãos Maristas (RJ)

O choque da independência, o tema; ao descobrir o sentido total de liberdade com *Une Saison en Enfer*, de Arthur Rimbaud (1854-1871), tão logo deixou o colégio. Descobriu a multiplicidade de sentidos da poesia. Tendo conhecido o engajamento político, leu Marx e entrou para a Juventude Comunista. Seu primeiro livro, aos 18 anos, não foi publicado, mas salvou-o da prisão. Pichara "Viva o comunismo", numa estátua, e a polícia foi buscá-lo na pensão onde morava. A dona da pensão, intercessora, pediu para não levarem o menino, que havia até escrito um livro. O policial pediu para ver e viu o título: "Nossa Senhora de Minha Escuridão" – frontispício barroco já mostrando o menino entre o divino e o profano, entre o espírito e o corpo. O policial não entendeu. Deixou o menino e levou a brochura, único exemplar que o poeta perdeu para ganhar a liberdade.

#### OLHOS PARADOS

[...]

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

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

Como é bom chegar a este ponto de olhar em torno

E se sentir maior e mais orgulhoso porque já conhece outras vidas...

Como é bom se lembrar da viagem, dos primeiros dias na cidade,

Da primeira vez que olhou o mar, da impressão de atordoamento.

Como é bom olhar para aquelas bandas e depois comparar.

(BARROS, 2010, *Poesias [Poesia Completa]*, p. 62)

As experiências, paulatinamente, criaram o repertório de vivências e, conseqüentemente, no repertório estético, o comparativo “olhar em torno”, o “ver outras vidas”. A descoberta da alteridade passa a ampliar seus círculos; os choques das primeiras impressões, as visões opostas de infinito para o menino do mato: a infinita “cidade” e o infinito “mar”, a afecção atordoadora sobre o menino que descobre a cidade, as lutas políticas e, como vimos, a repressão policial.

Tendo sido tomada sua primeira tentativa poética, seu primeiro livro então acabou por ser publicado no Rio de Janeiro e se chamou **Poemas concebidos sem pecado** (1937). Livro feito para e pelos amigos. Caracterizadamente um *debut* anônimo. Foram produzidos apenas 21

---

<sup>11</sup> Ibid

exemplares, um destes ficando para o poeta e os outros distribuídos entre os colegas. Começando assim, oficialmente, a obra poética de Maneco.

## 1.2 A experiência da inutilidade

Quando da soltura de Luiz Carlos Prestes, após terríveis dez anos de prisão, sob o regime estadonovista de Vargas. Manoel, dentre outros, estava expectante que ele tomasse uma atitude contra o que os jornais do partido chamavam de "o governo assassino de Getúlio Vargas"<sup>12</sup>. Foi, assim, junto à multidão, ouvi-lo, num discurso hoje considerado histórico, no Largo do Machado, no Rio. Estranhado pelo tom estritamente político do discurso, decepcionou-se de tal modo que nunca mais se esqueceu: "Quando escutei o discurso apoiando Getúlio — o mesmo Getúlio que havia entregue sua mulher, Olga Benário, aos nazistas — não aguentei. Sentei na calçada e chorei. Saí andando sem rumo, desconsolado. Rompi definitivamente com o Partido e fui para o Pantanal"(GOMES, 2013, p.56).

A VOZ DE MEU PAI

[..]

Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um escritório complicado.

Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito ao negro asfalto.

Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha na pedra.

Varo becos, bancos e buzinas.

À noite, porém (ó cidade tentacular!),

Me rendo.

Resfolegante como um boi, paro.

Vasta campina azul de água me olha, me contempla, me aglutina

E suja-me de iodo a roupa...

— É o mar!

Meu rosto recebe a brisa do mar.

Fecho os olhos.

Descanso.

Os ventos levam-me longe...

Longe...

Entro na casa onde nasci.

(BARROS, 2010, *Poesias [Poesia Completa]*, p.75- 76)

\*\*\*\*\*

[...]

Abro os olhos para pensar nos homens que me viram crescer.

Homens tristes como seus cavalos.

<sup>12</sup> JORNAL "O POVO" ONLINE (REDAÇÃO). **Morre o poeta Manoel de Barros, aos 97 anos** <<http://www20.opovo.com.br/app/maisnoticias/brasil/2014/11/13/noticiasbrasil,3347375/morre-o-poeta-manoel-de-barros-aos-97-anos.shtml>>. Campo Grande. 13de novembro de 2014. Acesso em 30 de abril de 2017.

Abro os olhos e sinto  
 E sei  
 Que a força que me inclina hoje para a terra  
 Essa avidez que as minhas mãos possuem  
 E a frescura que minha alma adquire quando as chuvas  
 molham estas plantas. (BARROS, 2010, *Poesias [Poesia Completa]*, p. 77)

\*\*\*\*\*

Tenta funcionar para o trabalho, mas a aporia cáustica o consome. A máquina será um dos temas de sua poética. A máquina do trabalho que o mantém. Carlitos o emocionará para o resto da vida. O chão o convoca através da lembrança e demanda mais participação. Mas, a ideia de lá se fixar e se tornar fazendeiro ainda não se havia consolidado no poeta. Seu pai quis arranjar-lhe um cartório, mas ele preferiu passar uns tempos na Bolívia e no Peru, “tomando pinga de milho”. De lá, foi direto para Nova York, onde morou um ano. Fez curso sobre cinema e pintura, no Museu de Arte Moderna. Pintores (como Picasso, Chagall, Miró, Van Gogh, Braque) reforçavam seu sentido de liberdade. Entendeu, então, que a arte moderna veio resgatar a diferença, permitindo que “uma árvore não seja mais apenas um retrato fiel da natureza: pode ser fustigada por vendavais ou exuberante como um sorriso de noiva” e percebeu que “os delírios são reais em Guernica, de Picasso”. Sua poesia já se alimentava de imagens, de quadros e de filmes.

XXXIV. (lembrança)  
 Em 1912,  
 Entrei para uma seita desativada cujos membros  
 um pouco dementados  
 Se ocupavam de ouvir a ressonância deles  
 mesmos nas palavras  
 (igual que os louquinhos quando ouvem paredes)  
 Comecei a saber menos sobre meus desencontros.  
 Uma porção de lodo forçou para baixo a minha  
 voz.  
 Aprendi que no escuro eu enxergo melhor.  
 Orvalho benzeu meu olho.  
 P.S.: Esse é um trecho da autobiografia  
 religiosa que estou escrevendo para enfeitar a  
 noite do meu bem.  
 (BARROS, 2010, *Concerto a céu aberto para solo de aves [Poesia Completa]*, p.283)

No poema há uma ideia cáustica sobre o tempo socialista, sob efeito da Vulgata Socialista: uma “seita desativada”, sem ação, sem força. Palavras belas, ressonantes, mas sem ação. “louquinhos que ouvem paredes”. Uma transformação melhor o espera: o uso das coisas simples, o lodo, o chão, o orvalho. A percepção que de “no escuro” poeta enxerga melhor. O

poeta percebe-se intrinsecamente ligado à cultura, em uma autobiografia que está ligada à pintura, imagem e música de arranjo impressionista de Dolores Duran.

OS OUTROS: O MELHOR DE MIM SOU ELES

...as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes.

(BARROS, 2010, *Livro sobre nada [Poesia Completa]*, p. 349).

Outra paixão, o cinema: Chaplin o encantava por sua despreocupação com a linearidade. Para Manoel, os poetas da imagem são (os diretores) Federico Fellini, Akira Kurosawa, Luis Buñuel ("no qual as evidências não interessam") e, entre os mais novos, o americano Jim Jarmusch. Tinha como credo confessante ser um "'vedor' de cinema. Mas numa tela grande, sala escura e gente quieta do meu lado<sup>13</sup>". Na feitura das coisas, o cinema terá primorosa participação (em sua natureza surrealista).

2.

Muita coisa se poderia fazer em favor da poesia:

a – Esfregar pedras na paisagem.

b – Perder a inteligência das coisas para vê-las. (Colhida em Rimbaud)

c – Esconder-se por trás das palavras para mostrar-se.

d – Mesmo sem fome, comer as botas. O resto em Carlitos.

(BARROS, 2010, *Matéria de poesia [Poesia Completa]*, p. 148)

Aos 30 anos, Manuel recebe um terreno da família para os lados do Pantanal, no qual desenvolve uma fazenda, ali gastando nesse processo 10 anos de planejado trabalho, preparando-a para uma grande meta: possibilitá-lo à autossuficiência. Permitindo-o tornar-se o imbecil que tanto almejava, trocar o mundo dos atos pelo de palavras. Preparar uma fazenda é fácil, preparar-se para a poesia, para o pensar poético “é uma pedreira”.

I

Não tenho bens de acontecimentos.

O que não sei fazer 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 de palavras.

Poetas e tontos se compõem com palavras.

(BARROS, 2010, *O guardador de águas [Poesia Completa]*, p. 263)

<sup>13</sup> BARROS, M. de. **Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito**: Entrevista. [15 de abril de 1989]. São Paulo: Revista da Folha de São Paulo. Entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho.

Os elementos do Capital lhe são estranhos. As palavras comerciais são ressignificadas: “fazer desconto”, “bens”, “entesouro” só servem para o poeta se forem usadas com palavras. Se não, serão apenas “atos” ou “ruídos”. O *homo laborans* não é a meta do poema. Matar-se por nada que traga evento, que marque as retinas não é apetecível. Vida em palavras torna-se imagem. Há um tomar, possuir, ocupar, que inicia com a palavra-imagem e termina no Ser.

### 1.3 A maturidade e celebridade

Voltando ao Brasil, o advogado Manoel de Barros conheceu a mineira Stella, no Rio de Janeiro, e os dois se casaram em três meses. No começo do namoro, a família dela — mineira — preocupou-se com aquele rapaz cabeludo, que vivia com um casaco enorme, trazido de Nova York e que sempre se esquecia de trazer dinheiro no bolso. Mas, naquela época, Stella já entendia a falta de senso prático do noivo poeta. Viveram bem, mesmo com a celebridade do poeta, que a esposa confidenciou que lhe trazia, sim, um pouco de ciúmes. No amor trazido por essa convivência, Manoel a chama de "guia de cego"<sup>14</sup>. Stella o desmente: "Ele sempre administrou muito bem o que recebeu"<sup>15</sup>. E se viram, durante toda a vida, apaixonados, morando em Campo Grande (Mato Grosso do Sul). Tiveram três filhos: Pedro, João e Marta (que fez a ilustração da capa da 2a. edição do Livro das pré-coisas) e sete netos.

Embora conhecido por alguns e já laureado, lhe foi *sui generis* o ano de 1985. Millôr Fernandes, grande artista, múltiplo e sensibíllissimo, lança ao público, em sua coluna nas revistas **Veja** e **Isto é?** e no **Jornal do Brasil**, a poesia de Manoel de Barros numa espécie de aviso aos jovens do que seria a verdadeira poesia. Após esse *debut* para as luzes, outros fizeram o mesmo: Fausto Wolff, Antônio Houaiss. Os intelectuais iniciaram, através de tanta recomendação, o conhecimento dos poemas que a Editora Civilização Brasileira passou então a publicar, em quase sua totalidade, sob o título de **Gramática expositiva do chão**.

Após esse momento, o poeta passa a ser reconhecido, nacional e internacionalmente, como um dos mais originais do século e mais importantes do Brasil, ombreado com Drummond e Adélia Prado na voz poética e com João Guimarães Rosa na linguagem. Também se dirá que na poesia surgiu, segundo alguns, um escritor encantado pela mesma musa que o colega Graciliano Ramos. Na verdade, ainda há muito a se dizer sobre sua poética.

<sup>14</sup>CEZAR, Pedro. **Só dez por cento é mentira**: [documentário]. 2008. 78 min, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OaXiOwnP2bQ>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

<sup>15</sup> Ibid

Guimarães Rosa comparou os textos de Manoel a um "doce de coco". "Tenho por sua obra a mais alta admiração e muito amor." Segundo o escritor João Antônio, a poesia de Manoel vai além: "Tem a força de um estampido em surdina. Carrega a alegria do choro." Millôr Fernandes afirmou que a obra do poeta é "única, inaugural, apogeu do chão." E Geraldo Carneiro afirma: "Viva Manoel violer d'amores violador da última flor do Laço inculta e bela. Desde Guimarães Rosa a nossa língua não se submete a tamanha instabilidade semântica". Manoel, o tímido Nequinho, se diz encabulado com os elogios que "agradam seu coração". (GOMES, 2013, p.58).

Antes mesmo do reconhecimento público, seus pares já o laureavam: o poeta foi agraciado com o Prêmio Orlando Dantas, em 1960, conferido pela Academia Brasileira de Letras, pelo livro *Compêndio para uso dos pássaros*. Em 1969, recebeu o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal, pela obra *Gramática expositiva do chão* e, em 1997, o *Livro sobre nada* recebeu o Prêmio Nestlé, de âmbito nacional. Em 1998, recebeu o Prêmio *Cecília Meireles* (literatura/poesia), concedido pelo Ministério da Cultura.

Manoel de Barros escreveu entre cerca de 35 livros publicados no Brasil, Portugal, Espanha e França. Em toda sua obra, chegou a apresentar características do Modernismo brasileiro, Vanguardismo europeu e Oralidade brasileira. O filólogo Antonio Houaiss o compara a São Francisco de Assis, "na sua humildade diante das coisas". Ainda segundo Houaiss, a poesia de Manoel de Barros, sob a aparência surrealista, é de uma enorme racionalidade: "suas visões, oníricas num primeiro instante, logo se revelam muito reais". Manoel foi definido por muitos como "o Guimarães Rosa da poesia". "Desde Guimarães Rosa a nossa língua não se submete a tamanha instabilidade semântica", disse o poeta Geraldo Carneiro sobre ele<sup>16</sup>.

Por conta de sua visão tão própria, avolumou-se curiosidade sobre seu processo criativo, suas influências surrealistas e suas pinceladas fauvistas no texto. Também, por outro lado, sobreveio à crítica, tratando sua escrita como desleixo em relação à linguagem. Numa entrevista, já emblemática, concedida ao jornalista e poeta José Castello, ao ser perguntado sobre qual sua rotina de poeta, respondeu:

Exploro os mistérios irracionais dentro de uma toca que chamo 'lugar de ser inútil'. Exploro há 60 anos esses mistérios. Descubro memórias fósseis. Osso de urubu, etc. Faço escavações. Entro às 7 horas, saio ao meio-dia. Anoto coisas em pequenos cadernos de rascunho. Arrumo versos, frases, desenho bonecos. Leio a Bíblia, dicionários, às vezes percorro séculos para descobrir o primeiro esgar de uma palavra. E gosto de ouvir e ler "Vozes da Origem". Gosto de coisas que começam assim: "Antigamente, o tatu era gente e namorou a mulher de outro homem". Está no livro "Vozes da Origem", da antropóloga Betty Mindlin. Essas leituras me ajudam a explorar os mistérios

---

<sup>16</sup> JORNAL "O POVO" ONLINE (REDAÇÃO). **Morre o poeta Manoel de Barros, aos 97 anos** <<http://www20.opovo.com.br/app/mainsnoticias/brasil/2014/11/13/noticiasbrasil,3347375/morre-o-poeta-manoel-de-barros-aos-97-anos.shtml>>. Campo Grande. 13 de novembro de 2014. Acesso em 30 de Abril de 2017.

irracionais. Não uso computador para escrever. Sou metido. Sempre acho que na ponta de meu lápis tem um nascimento<sup>17</sup>.

Interessante era a sinceridade e a exposição do poeta aos recônditos de si mesmo. Dizia que o anonimato havia sido por conta de um certo orgulho, de não gostar de procurar as pessoas para pedir algum tipo de favor. Essa indisposição à publicidade deu trabalho aos amigos literatos. Praticamente, num caso de invasão de propriedade privada, os amigos se propuseram a levar a montanha a Maomé – no caso, o fardão da Academia Corumbaense de Letras.

Amigos de longa data do poeta, Reginaldo Araújo, 68 anos e Abrão Razuk, 74, ambos presidente e vice-presidente da ACL/MS, disseram que o jeito amuado de Manoel não impediu que ele ocupasse a cadeira número 1 da Academia. “Insistimos muito pra ele ser condecorado, mas ele não queria. Até que ele disse que da casa dele e do sofá ele não saía. Fizemos a cerimônia de posse ali mesmo, bem simples, como ele era<sup>18</sup>”.

Não tinha o costume de se levar muito a sério, nem queria saber do que ficou: "Aliás, não tenho mais nada, dei tudo para os filhos. Não sei guiar carro, vivo de mesada, sou um dependente<sup>19</sup>", fala. “Os rios começam a dormir pela orla, vaga-lumes driblam a treva. Meu olho ganhou dejetos, vou nascendo do meu vazio, só narro meus nascimentos.” (CUNHA, 2013, p. 58). Até mesmo o fim do vigor de juventude o levou à poesia, transmutando as dificuldades em imagens poéticas de resplendor e reverdecimento.

Lançado em 2007, o diretor Pedro Cezar filma **Só dez por cento é mentira** – documentário sobre a vida do poeta. O título do filme refere-se a uma frase de Manoel de Barros: "Noventa por cento do que escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira<sup>20</sup>". Aventura cinematográfica preciosa devido à leveza do biografado e passeio visual definitivo de sua intimidade. Nada afeito ao reconhecimento acadêmico, lembra com carinho dos que se aproximaram por sensibilidade, dos que partilham do mesmo encantamento e maravilhamento, em relação à vida.

Morre numa quinta-feira, 13 de novembro, às 08:05h do dia. Estamos em 2014 e o poeta estava em vias de completar 98 anos (faltava-lhe pouco mais de um mês). Seu corpo foi enterrado no mesmo dia ao fim (18 horas). Memória liberta da experiência transmutando-se,

<sup>17</sup> CASTELLO, José. **Manoel de Barros busca o sentido da vida**. [Reportagem e entrevista]. in <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/castel09.html>>. O Estado de São Paulo, Caderno 2, agosto de 1996. Acesso em 30 de abril de 2017.

<sup>18</sup>MOREL, Lucia. '**Até na morte ele foi generoso**', diz filha de Manoel de Barros. [reportagem]. Especial para o Estado de S. Paulo. 13 Novembro 2014. Disponível em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,ate-na-morte-ele-foi-generoso-diz-filha-de-manoel-de-barros,1592405>> acesso em 30 de abril de 2017.

<sup>19</sup> Ibid

<sup>20</sup> CEZAR, Pedro. **Só dez por cento é mentira**: [documentário]. 2008. 78 min, son., color. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OaXiOwnP2bQ>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

agora, de memória em experiência e afecção aos que o leem. A planta foi cortada, mas as raízes estão lá, plenificadas no mesmo rio de significação, em que as memórias inventadas tiveram por existir.

#### 1.4 Considerações biográficas

A VOZ DE MEU PAI  
 Sei bem  
 Que todas essas coisas têm raízes na casa  
 No menino selvagem que deixava crescer os cabelos  
 Até caídos na estrada  
 Colhidos, como flor de lixeira  
 Na estrada...  
 Fecho os olhos de novo.  
 Descanso.  
 (BARROS, 2010, *Poesias [Poesia Completa]*, p.78)

Raízes. O chão. Os húmus. A humildade das coisas simples e inúteis. O “cabeludinho” é reencontrado na lembrança. No cata-cata dos objetos pela rua, o lixo, o tesouro do simples, o tesouro do menino selvagem, talvez ainda selvagem pois a voz ainda subsiste nele, como um ato de rebeldia. O exercício da mobilidade para a cidade grande requereu o exercício da rebeldia de se voltar ao simples, ao libidinosamente simples – o prazer do pé no chão, de catar caco, de chutar sapo, de voltar-se ao original. Aí se apresenta a dualidade, que é o princípio da invenção. A dualidade que se apresenta como formativa da literatura brasileira (nosso barroco nunca abandonado). E, em Manoel, manifesta-se como o “retrato em branco e preto”, da descoberta do barroquista Antônio Vieira e da poesia para além do domínio das palavras. Os conceitos antitéticos de Manoel, que se levantam contra os tecnicismos modernos e modernistas, apontando um outro caminho para além de tudo. Um caminho que se achega ao inefável, talvez ao incompreensível, como o pássaro que come em nossa cozinha, não sabendo ser ele, talvez, comida.

Algumas tradições extremo-orientais recusam, da mesma forma, as representações maniqueístas – ainda que de maneira bastante diversa da do cristianismo. Poderíamos evocar assim todas as humildes artes que enriquecem um cotidiano: cuidar de um jardim, arrumar um buque, dispor objetos, justapor tecidos, embalar um pacote ou servir o chá. Em seu pequeno ensaio que faz o elogio da penumbra, Junishiro Tanizaki lembra que, pelo menos em teoria, os antigos japoneses procuravam poetizar cada coisa e, em vez de quererem suprimir ou dissimular uma sujeita, tendiam a fazer dela um ingrediente do belo (TODOROV, 2014, p. 318)

O desvencilhar da linearidade narrativa nunca foi problema para o poeta – seu passo era maior: para além do desvencilhar da narrativa, era o desvencilhar da linearidade da palavra, da

linearidade sistemática da vida. As respostas normais não o satisfizeram. O marxismo não lhe foi contingente – nesse ponto, irmanou-se a Walter Benjamin: marxismo que somente se opõe ao capitalismo não é comunismo; é “vulgata marxista”. É dogmática anticapitalista, em vez de socialismo, como Benjamin pontua:

Josef Dietzgen anuncia: o trabalho é o nome do redentor dos tempos novos. Na melhoria do trabalho [...] é nisso que consiste a riqueza, que agora será capaz de tornar realidade o que até agora nenhum redentor foi capaz de fazer. Essa concepção de trabalho própria da vulgata marxista não se preocupa muito em responder à questão de saber como é que o seu produto pode reverter a favor dos trabalhadores enquanto eles não forem detentores do produto de seu trabalho. É uma concepção que apenas leva em conta os progressos na dominação da natureza, mas não os retrocessos na sociedade. Revela já aqueles traços tecnocráticos que mais tarde iremos encontrar no fascismo (BENJAMIN, 2013, p. 15).

Os temas aqui estudados, sob a ótica da poética de MB, são claros dentro dessa perspectiva: *a autenticidade é inutilidade* – como se fosse um bom jargão francês. Contracultural e moderno, ao mesmo tempo que nos lança de volta ao mato e ao que é visto como pequenez e inutilidade.

O nada destes nadifúndios não alude ao infinito menor  
de ninguém.  
Nem ao *Néant* de Sartre.  
E nem mesmo ao que dizem os dicionários: coisa que  
não existe.  
O nada destes nadifúndios existe e se escreve com letra  
minúscula.)  
Se trata de um tratal.  
Aqui pardais descascam larvas.  
Vê-se um relógio com o tempo enferrujado dentro.  
(BARROS, 2010, Poesias [Poesia Completa], p.242)

Algo bem interessante, na biografia e nos gostos manuelinos, é a proximidade ou algumas situações tangenciais entre Manoel de Barros e Carlos Drummond de Andrade. Os dois estudaram em colégios de Padre; os dois inclinaram-se ao Comunismo de Prestes; os dois têm, em sua poética, uma estreita relação com o corpo, fazendo com que este se manifeste mesmo na poética destes autores os ecos barrocos e as tensões entre o tempo presente e o *eschaton* (o tempo que virá). A poesia dos dois é uma poesia do tempo certo, não cronológico, mas existencial, um tempo difuso entre a memória e o porvir. O porvir de Drummond é por demais afetado pela Utopia e pelo pessimismo que vê o tempo como um escorrer. Tal não acontece em MB. O tempo em Manoel não escorre – desliza. Eventos são trazidos de forma que aquilo que lhe toca (também nas retinas cansadas, mas curadas pela terra) é contrabalanceado no desejo premente de sua coragem de ser. O poeta então se revela no desejo. Diferentemente de Drummond, não luta contra ele. Ao contrário, permite que a vida seja desejo.

A relação do poeta com a política aparenta, também, não ser assunto; mas aí ele ombréia com outro autor brasileiro: Graciliano Ramos. Embora sem citações diretas, como uma publicização do Partido, a inclinação para a esquerda política se reflete na escolha pelos pobres. Em Graciliano, os sertanejos de *Vidas Secas* e o exercício de Anamnese em *Infância*. Em MB, a escolha por Pedro, Bernardo e os “pretos da fazenda” revelam a inclinação do poeta e a percepção de que há mais vida nas coisas pequenas e insignificantes do que nas grandes e celebradas. Sua grande percepção nos “retratos à carvão” – a duplicidade do discurso antepondo a arte e a crueza da vida e, ao mesmo tempo, associando, angustiantemente, os pretos da fazenda como seres incompletos, não vistos como seres humanos – seu aprendizado da vida que divide e sua incapacidade de naturalizar essa divisão abusiva. Nisso é que ele foi comparado a São Francisco de Assis (por sinal, bastante citado em sua obra), em sua capacidade de ver a vida em sua naturalidade não dicotomizada, numa *oikonomos* medieval de formigueiro, no qual todos, até mesmos os menores, tem seu lugar e tarefa, não havendo, portanto, quem seja jogado fora. Nessa *oikonomos* o Deus de Manoel de Barros é o Deus das formigas.

#### FORMIGAS

Não precisei de ler São Paulo, Santo Agostinho,  
São Jerônimo, nem Tomás de Aquino, nem São  
Francisco de Assis —

Para chegar a Deus.

Formigas me mostraram Ele.

(Eu tenho doutorado em formigas.)

(BARROS, 2010, *Ensaaios fotográficos [Poesia Completa]*, p.392)

A obra, então, surge como um grande eixo por onde essas radiais espraiam-se: a infância, o social, a língua, a linguagem das quinquilharias, Bernardo, Pedro e o universo das latas, dos sapos e das coisas de sentir. O ser a partir do outro. Uma obra poética de imensa envergadura e de uma sinceridade dolorosa – a afecção. Lê-se Manoel de Barros porque dói. Uma dor de lembrarmos que as verdades sob a simplicidade são as mais fortes. A realidade é alteridade e afecção. É a percepção da fazenda como o mundo e a descoberta, desde aí, da dor e da injustiça do mundo. É o tornar poético da vivência para dar resposta – onde o mundo que se revela a nós é nosso mundo e outro de modo contíguo.

Como experiência poética percebe-se, por vezes, ao andar, algo que nos leva a transver: uma visão, uma percepção na qual se misturam lembrança, experiência e devaneio, mas que é parte do processo de *poesis*, por permitir que haja uma infusão momentânea de viver o poético em nosso dia a dia “O poema enfeitiça a palavra, infundindo-lhe significados exalados da combinação de *realidades oníricas* que subvertem as margens da linguagem”. (FERNANDES

1987, p.70 – grifo do autor). No poema, a realidade é a realidade do onírico, do absurdo, do para-além-do-real. Assim sendo, não um real vulgar.

Portanto, a história com “dez por cento de mentira” não poderia ser uma biografia vulgar. Uma verdadeira biografia é uma imensa narrativa de uma realidade pertencente. E nisso, é válida, porquanto a absorção do que é pertencente aos outros revela partes de um todo inumerável.

A possibilidade poética é a possibilidade de ser invadido. Poesia é encantamento, ou um “estar possuído”, como replica Platão a Íon (PLATÃO, 2011, p.45). Num mundo em desconexão, a poesia é pontifícia, na medida em que aponta para o Absoluto, ao mesmo tempo que reencontra o homem, em seu anestesiamiento com relação ao semelhante, e volta a abrir-lhe os olhos para a alteridade e à beleza da existência do outro! Aqui poema e biografia encontram-se na experiência da epifania, na possibilidade de a plenitude unir-se ao cotidiano e o lirismo, em estado puro, poder surgir. Nessa experiência convivem os temas desse trabalho: a experiência senciente, imagística, que aponta para o absoluto, o surreal e nos traz a sensação de plenitude – o toque divino, a voz que ressoa sem som, no maravilhamento do ilogismo.

O poema biográfico e metalinguístico revela-nos então uma escolha existencial da qual, podemos dizer, então, que as experiências, em sua transvisão poética, são quase iluminações, momentos em que a vida encontra sentido, para além da mesquinhez, **do nojo Drummoniano (Nausea Sartreana, absurdo kafkiano)** e nos damos à anamnésica afecção de plenitude, sentido e maravilhamento. O Absoluto revela-se a nós e se apropria de nós, fazendo com que a descoberta suplante o momento, em peso, pureza e profundidade.

O mesmo se passa para todo amor; o Absoluto não está já aqui, situado fora de nós, pronto para que se venha colhê-lo, devendo ser fabricado a todo instante: o acaso de um encontro torna-se a necessidade de uma vida, mas que pode desaparecer tão rapidamente quanto surgiu. O Absoluto ao qual temos acesso não é qualitativamente diferente do relativo, é apenas um estado mais denso e depurado. A mistura que causava horror aos gnósticos e aos maniqueístas, diz a verdade da condição humana (TODOROV, 2014, p. 320)

Assim, a vivência do poeta é grande depósito de experiências para aquilo que surgiu como foi experimentado. Lembranças suas, dos outros e do mundo, que a capacidade poética desenvolve, até chegar àqueles que o leem, tornando-se parte de outras existências, em que o reverdecer do poeta encontra nosso desejo de reverdecer e, tal como guia, profeta e vater percorramos os caminhos que ele, de antemão trilhou, em busca de nossas próprias afecções, na esperança do encontro com o reverdecer, o simples e o radical – a *radix*, a raiz e suas possibilidades no fio da existência



## 2. POÉTICA E MEMÓRIA

O capítulo atual tem como objetivo captar os instantâneos da experiência e da alteridade como participantes de uma visão, de uma revelação poética. Nessa suspensão, a vida, como a conhecemos, constrói-se: é nossa primeira realidade e é realidade, uma vez que nos traz a presença do outro, da alteridade. Nada há de mais certo senão o que está diante de nossos olhos e interage conosco. É a partir daí que os pontos dos dias e da vivência se tornam linha. Por isso que nesse primeiro momento o espaço chega a assumir em alguns momentos lugar mais ou tão importante quanto o tempo, na descoberta da alteridade. Num contexto quase mágico, podemos dizer que tudo “fala” conosco.

### 2.1 Memória primeira e o desconcerto da realidade

Para além da biografia existe a necessidade de pontuar o porquê e o como a experiência poética é desenvolvida dentro do contexto da experiência. Todos os seres que estão para além de nós estão vivos na medida em que estão lá. A primeira vida é plenipotente – *full of magic*. A realidade imediata é nossa primeira narrativa e nossa primeira tentativa de tornar o maravilhoso humanamente inteligível.

#### ENTRADA

Perdoem-me os leitores desta entrada, mas vou copiar de mim alguns desenhos verbais que fiz para este livro. Acho-os como os *impossíveis verossímeis* de nosso mestre Aristóteles. Dou quatro exemplos: 1) É nos loucos que grassam luarais; 2) Eu queria crescer pra passarinho; 3) Sapo é um pedaço de chão que pula; 4) Poesia é a infância da língua.

(BARROS, 2010, *Poesia Completa*, p.07)

A glória, como eternidade, do texto Manoelino vem de sua invocação à memória inventada, onde a linguagem manifestou-se tão viva que explodiu em significações, onde os conceitos se misturam e definem-se a partir das memórias aparentemente atropeladas, mas dispostas de acordo com os efeitos que causavam ao pequeno Maneco. O surrealismo das percepções do avô que mora “na árvore”. Os ferimentos de guerra, entremeados na visão infantil e na audição da oralidade histórica, trazem um repertório *senciente* prenhe das imagens acima citadas e que culminam na poética de afecção.

#### INTRODUÇÃO A UM CADERNO DE APONTAMENTOS

Meu avô ainda não estava morando na árvore.  
Se arrastava sobre um couro encruado no  
assoalho da sala.  
O vidro do olho de meu avô não virava mais e  
nem reverberava.

Uma parte estava com oco e outra com arame.  
Quando arrancaram das mãos do Tenente  
Cunha e Cruz a bandeira do Brasil, com a  
retomada de Corumbá, na Guerra do Paraguai,  
meu avô escorregou pelo couro com a sua  
pouca força, pegou do Gramofone, que estava  
na sala, e o escondeu no porão da casa.

(BARROS, 2010, *Concerto a céu aberto para solos de aves [Poesia Completa]*, p.271)

Aqui se unem os elementos históricos e da memória, absorvidos na riqueza da linguagem visual do poeta: a chinelinha de couro, do avô quase cego, as crenças políticas, o medo, o milenarismo. Tudo isso e mais, nada escrito didática, referencial ou sistematicamente, mas num todo, como num buquê de percepções. O mundo eternizado na memória.

O processo de crescer do poeta, em diversos momentos, é um processo de quebra, mais que de consumação. Uma vez que o mundo sofre de um processo de “desdivinização”, de morte de Deus ou do Divino, o modo anterior de explicá-lo não pode ser mais utilizado, não mais é válido. Não há mais um deus no trovão ou uma voz que trema os montes: no novo mundo, não há magia. Entra-se no processo de aprendizado técnico e racional – a chegada do novo mundo é via racionalização. Esse choque é uma das primeiras relações de nosso poeta com a educação que recebera: *Nisso que o menino contava a estória da rã na frase/ Entrou uma Dona de nome Lógica da Razão. / A Dona usava bengala e salto alto* (BARROS, 2009, p. 485).

O menino não foi compreendido. Precisava de uma correção. Tornar-se ortodoxo. Vem o educador: o ser polimorfo não definido por gênero, mas que se mostra **como** a representatividade de todo o mundo adulto e da obrigatoriedade de adequar-se, isto é, crescer. A poética surreal da criança vai de encontro à instrumentalização referencial da linguagem e, conseqüentemente, sua representante: a pleonástica “Dona Lógica da Razão”. Essa personagem identifica e satiriza o mito moderno: o mito da lógica como sinônimo da verdade. Nesse mundo não há onírico, portanto, seus viventes nunca aceitariam o paradoxo de G. K. Chesterton: “os pagãos tiveram sonhos com realidades” (CHESTERTON, 2010, p. 121).

*Ecce Homo*. Eis o homem – no caso, o ser polimorfo (de salto alto e paletó) que, em sua verdade, requer a interrupção da narrativa, do ato de criar “do menino”. É o “entrou”, a invasão do ambiente. E em maiúscula autoritativa: “Dona”; “Lógica”; “Razão”. O menino vê seu mundo de “rã” e “lata” (em minúsculas) perder o valor diante da fala despótica da “Dona”, termo símile de senhorio e de posse. No novo ambiente da escola, a linguagem poética encontra aquilo que lhe tornaria o que se deveria vencer: o mundo dos homens e sua lógica esmagadora, incapaz de perceber as nuances da riqueza da existência poética. E aquilo que ela não entende, ela esmaga – é o totalitarismo da razão:

POEMINHA EM LÍNGUA DE BRINCAR

Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou:  
Mas lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e  
ademais a lata não tem espaço para caber uma  
Tarde nela!

Isso é Língua de brincar

É coisa-nada.

O menino sentenciou:

Se o Nada desaparecer a poesia acaba.

E se internou na própria casca ao jeito que o jabuti se interna.

(BARROS, 2010, *Exercício de ser criança [Poesia Completa]*, p.486)

Essa relação da narrativa mágica, como natural à infância e desconstruída na vida adulta, encontra expressão também em outro autor avesso à pretensão da verdade em que a lógica se firmou, como C. S. Lewis ressalta:

Era uma vez quatro crianças – Pedro, Susana, Edmundo e Lúcia – que se meteram numa aventura extraordinária, já contada num livro que se chama O leão, a feiticeira e o guarda-roupa. Ao abrirem a porta de um guarda-roupa encantado, viram-se num mundo totalmente diferente do nosso, e nesse mundo, um país chamado Nárnia, tornaram-se reis e rainhas. Durante a permanência deles em Nárnia acharam que tinham reinado anos e anos; mas, ao regressarem pela porta do guarda-roupa à Inglaterra, parecia que a aventura não tinha levado quase tempo algum. Pelo menos ninguém notara a sua ausência, e eles nunca contaram nada a ninguém, a não ser a um *adulto muito sábio*. (LEWIS, 2002, p.05 - grifo nosso).

Nos dois textos, há o resultado básico do enfrentamento do mundo mágico-narrativo infantil e do mundo professoral adulto: o fechamento da experiência à criança. A ironia é o espelhamento natural daquilo que pode ser computado ao mundo infantil: no texto de Lewis pontua-se que ninguém notara a ausência das crianças; o poeta, em seu texto, pontua sua disputa desigual, enquanto menino que era, na insistência em sua narrativa. A professora de lógica “bosteava”. Ao mesmo tempo, para os dois autores, há os adultos perceptivos, mesmo diante do mundo poético que se guarda em aporia. Para Manoel de Barros, há também um adulto perceptivo, embora o menino (que sabemos ser poeta) não se revele ao padre:

CABELUDINHO

No recreio havia um menino que não brincava  
com outros meninos

O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos

— POETA!

O padre foi até ele:

— Pequeno, por que não brinca com os seus colegas?

— É que estou com uma baita dor de barriga  
desse feijão bichado.

(BARROS, 2010, *poemas concebidos sem pecado [Poesia Completa]*, p.13)

Embora negue com as palavras finais que apontam para um esboço de auto ironia já reconhecidamente poético (e com grande entrada na literatura luso-brasileira, como em Gil

Vicente e Drummond), o eu-lírico acaba por expor a si mesmo, dentro do texto, ao dizer que o padre “teve um brilho de descobrimento nos olhos”. “Descobrimento”, revelação. O padre viu o que aos outros estava velado, encoberto. O ensimesmar-se podia ter diversas respostas que manteriam na oralidade o encobrimento, mas nenhuma delas poderia negar a revelação em maiúsculas “POETA” ...

Mais uma vez a descoberta de si, faz-se pelo outro, a alteridade, como parte da revelação e o poeta sendo revelado em seu segredo, à revelia, por alguém que, para encontrá-lo trans-viu o menino afastado, no recreio. O menino assinalado.

## 2.2 Dor e realidade

A dor egoísta e infantil de não ser entendido é transmutada antes do crescimento. Torna-se outra dor, mais imbrincada com a existência, com a realidade e com as novas percepções do que está acontecendo: a dor do outro. O mundo desigual e divisivo mostra que o poeta não é o único que sofre e o mais importante: no sofrimento, este se encontra irmanado. A série de poemas intitulado “retratos a carvão” traz um texto de quem abriu os olhos para o mais triste da realidade: o arrancar da criança a possibilidade de ser criança.

POLINA  
 — Como é seu nome?  
 — Polina  
 Não sabia dizer Paulina  
 Teria 8 anos  
 Rolava na terra com os bichos  
 Tempo todo o nariz escorrendo  
 — Você tem saudade do sítio, Polina?  
 Que tinha.  
 — O que você fazia lá?  
 Que rastejava tatu.  
 Voltava correndo avisar o padrasto: lá no brenha tem uma!  
 Tornasse pra casa sem rasto apanhava no *sessô*.  
 Era *sessô* mesmo que empregava.  
 Usava uma algaravia  
 Herdada de seus avós africanos e diversos assobios para  
 chamar nambu  
 O pirizeiro estava sempre carregado de passarinhos...  
 Polina há dois meses foi-se embora de nossa casa  
 Um bicho muito pretinho com pouca experiência de  
 sofrimento  
 Mas pra sua idade o suficiente.  
 (BARROS, 2010, *Poemas Concebidos sem pecado [Poesia Completa]*, p.25)

A semente da percepção já alcançava o poeta e seu mundo de imagens locava-se com o mundo de palavras e de vocabulário diante de si – na intimidade da palavra “carvão” como

apelido dos “pretos” da fazenda; a vida de coleguismo com as crianças, não importando as diferenças de vida e estrutura social, e conseqüentemente, a invasão da narrativa infantil pelas experiências das outras crianças, lidas dentro do poema com três vozes: a de Polina: “lá no brenga tem uma!”; a do poeta infante: “a dois meses foi-se embora” e a do adulto: “mas pra sua idade o suficiente”. A interação das vozes mostra o reconhecimento da dor e a percepção do absurdo da experiência vivida por algumas pessoas. A crueza do título também se manifesta na situação polissêmica da expressão “retratos à carvão”, que é uma expressão usada para tratar de pinturas incompletas, toscas, certos rascunhos de segunda classe, o que o pequeno Manoel guarda como percepção das relações sociais dentro da fazenda. O olhar poético, ao contrário de eufemizar, *amaciar* o absurdo dessas relações de poder, vindica a realidade, ao expor, de forma ainda mais pungente, os grupos de sua infância, a situação em que alguns grupos viviam, especialmente na vivência como subclasse.

A terrível condição de alguns antepõe-se ao poeta, marca-o e afeta. A experiência do absurdo humano apresentou-se. O poeta percebe o mundo absurdo e paradoxal também fora do ambiente do discurso. A poética Manoelina, além de uma poética de metalinguagem e cética quanto à fé cega na lógica, ao dogma da lógica como verdade, também se torna uma poética da condição humana, onde a exploração e a loucura lógica da modernidade são denunciadas e se entrevê algum tipo de resposta. A resposta básica se torna então um deslocamento, de modo que, por meio de uma nova visão, um mundo diferente possa apresentar-se.

PASSEIO Nº 4

O homem se olhou: só o seu lado de fora subindo  
a ladeira...  
Caminhos que o diabo não amassou — disse.  
Atrasou o relógio.  
Viu um pouco de mato invadindo as ruínas de  
sua boca!

(BARROS, 2010, *Matéria de Poesia [Poesia Completa]*, p.160)

O poema acima é emblemático dessa percepção. O homem a andar estava inconsciente de si mesmo. Isso até o momento em que “se olhou”. Ao ver-se, percebe-se como outro, invadido por sua própria alteridade. Vê o corpo que sobe a ladeira, observa este corpo em ascensão e esforço como algo à parte – só o lado de fora subindo. A fala do trabalho amaldiçoado, no que o que era pão (fruto do trabalho) torna-se labor, operar (caminhos, caminhar); objeto torna-se verbo. O homem de dentro fala ao de fora e toma uma decisão: atrasa o relógio. Desobedece. O homem que atrasou o relógio tem salvação: não está preso ao trabalho, não precisa mais correr. Também não se encontra absorto em si – olha de fora. Mato nasce em sua boca – há chance de reverdecer.

### 2.3 A glória e a memória.

Se a função da memória, em sua expressão, na narrativa, é não esquecer, não se pode então fugir: seja o autor, seja o escrevente, há um lugar vívido/vivido ou imaginado/sentido de onde o texto surge, de onde ele *vem*. E na poesia, o não-ser do tempo incrusta-se ao ser, por conta da memória – toma seu lugar na construção do poeta. Para Ricouer, “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa” (RICOUER, 2012, p. 09). A palavra a ser enfatizada aqui é “articulado”: o tempo é premido e enredado nas disposições do universo humano quando e à medida em que é articulado. Seria, então, presumível a eternidade como um tempo livre da articulação narrativa? A poética revelaria a eternidade? O texto poético, assim, teria o poder de lançar mão do tempo e espaço em prol da afecção poética – o que é, pode-se ver como verdade, pelo número de trabalhos e monografias sobre o surrealismo e o onírico (outra categoria de suspensão do tempo e espaço) na obra de Manoel de Barros.

Se o surrealismo “afasta o conteúdo dos sentidos impostos pelo hábito”, a poesia Manoelina afastará as palavras de seus significados “impostos pelo hábito”. Pela poesia, a palavra é retirada de seu estado de inércia, abrindo-se para o devir das coisas e do mundo. A palavra transformada será a instauradora de uma nova realidade, de um novo mundo, aberto ao maravilhoso e ao sonho. Através de uma nova lógica (ou novas lógicas), o ser humano tem a chance de alcançar os tesouros materiais e espirituais questão alheios à realidade concreta. Pela poesia, o homem terá um novo olhar ante os seres, as coisas e o mundo a seu redor. (PINHEIRO, 2008, p. 26)

Por vezes, os que ousaram libertar o texto das amarras do tempo fizeram-no por boas intenções, (uma vez que é claro que a linguagem é ferramenta do poder e serve para a manutenção dos grupos dominadores), mas caíram no erro do Evangelista citado pelo Pe. Antônio Vieira, em seu sermão de Santo Antônio aos Peixes: se o sal “perder o sabor?” Ou “Se o sal não salgar?<sup>21</sup>”. Tal interrogação barroca espelha a crítica de J.G. Merquior aos formalismos (notadamente o estruturalismo) destacada por José Luís Jobim. Vejamos:

Conteudistas no Brasil daquele momento predominantemente se viam como de esquerda e, a bem da verdade, foi no próprio ambiente eslavo que se produziram as primeiras críticas àquele formalismo, inclusive políticas. Leon Trotski, por exemplo, na década de 1920 em seu *Literatura e Revolução* (cuja primeira edição brasileira é, não por acaso, de finais de 1960), já apontava a estreita relação daquele movimento teórico com os futuristas russos, o que, segundo ele, levaria a uma concepção equivocada de que a arte se encontra sempre “em obras de formas puras”. Essa suposta concepção explicaria a virulência do ataque de Trotski à escola formalista que ele considera um

<sup>21</sup> VIEIRA, Pe Antônio. **Sermão de Santo Antônio**. Pregado em S. Luís do Maranhão. Disponível em < [www.biblio.com.br/conteudo/padreantoniovieira/mstoantonio.htm](http://www.biblio.com.br/conteudo/padreantoniovieira/mstoantonio.htm) > acesso em 20 de março de 2017.

aborto, porque, na sua visão, os formalistas, ao proclamarem que a essência da poesia está na forma, teriam reduzido sua tarefa a uma análise essencialmente descritiva e semiestática de elementos da arte vistos como formais, deixando de lado a conexão com o social. (MERQUIOR, 2009, p. 24).

Embora transgressora, em sua radical transvisão, o texto manuelino escorre no capitel de nossas próprias lembranças, irmanando-as com ele, pelo sofrimento do predestinado, o bode expiatório, o “servo sofredor<sup>22</sup>” da poesia – todo *aedo* será visto, mas não entendido: por isso, objeto de ignomínia. Nosso autor não conseguiu ser incluído em escolas, grupos ou definições. Não é difícil saber o porquê: na era das “ciências da linguagem”, não se poderá dizer que se viva nem uma, nem outra. Não será *ciência*, pois em muito a ciência moderna em sua vertente positivista caiu sobre si mesma, tornando-se fonte de “verdades” e dogmas que arrastam tudo e se tornaram, por isso, inabilitadas à permissão do pensamento. Nem será *linguagem*, pois ciência é dissecação, é trabalhar com corpos mortos (e não com formas vivas) em sistemas sociais pulsantes. As ciências da linguagem como surgidas nos séculos XIX e XX são sal que não salga.

Não se pode retirar o tempo do texto; isso é dissecá-lo, matá-lo. Se isso não ocorrer automaticamente, será lançado outro subterfúgio. Lançar o texto no espaço e, conseqüentemente, paganizá-lo, mimetizá-lo numa imanência comparativa, na qual a referência sempre será a estrutura ou outro texto.

Na poética Manoelina, os elementos temporais do texto, portanto, são forças pulsantes, dando a este uma *raison d’etre*. Sem esses elementos, textos são palavras como estruturas (tão emblemático é o nome “Estruturalismo”: “esqueletos?” – e não apontam os dilemas nos quais a própria obra surgiu), sendo por isso, uma questão que para muitos se tornou ultrapassada como míope – a problemática de se querer avaliar a estrutura como algo desvencilhado de espaço e tempo, termina por esvaziar questões de veraz importância no texto, que somente o olhar para fora pode clarificar, uma vez que esses dilemas são reflexos e produtos das questões relativas e pertencentes ao tempo, ao espaço e à história, não sendo captáveis simplesmente pelo estudo único da estrutura, que em sua beleza serve para transpor os umbrais do somente degustável e aporístico e aponta para a liberdade da afecção de nos transtornar nos caminhos do ilogismo e na libertação da *ratio*.

---

<sup>22</sup> Relação Judaica do assinalado, do servo sofredor, do bode expiatório, aquele que carregaria os pecados do povo, recebendo vicariamente a ira de Yahweh, que o Judaísmo interpreta como o sofrimento do próprio povo judeu e o Cristianismo interpreta como a paixão de Cristo.

## 2.4 A poesia e o ilogismo

O ilogismo é um retorno à Natureza. É a revolta contra o niilismo da *ratio*. A razão, ao ser entronizada como ferramenta da verdade, esquematizou, definiu, limitou – a razão tomou pelas mãos sua coirmã, a proporção, e junto a ela classificou e subdividiu o entendimento do mundo. A ditadura do esquemático, do definido “definitivo” levantou-se contra o que os gregos chamavam de multiforme (a η πολυποικιλοσοφια του θεου)<sup>23</sup>. O Logos plenipotente, reduzido diante da realidade, confinado ao panteísmo espinoseano, apresenta-se como uma caricatura da verdadeira realidade última na qual “a troca de Deus pelo mundo corresponde por implicar a permissão para que a natureza siga seu curso, a troca do absolutamente necessário e inevitável por sua caricatura demoníaca” (BARTH, 2016, p. 94).

Quando, porém, o Logos reverdece, sua essência o retoma no ilogismo. Irrompe mais uma vez o poético. As visões do céu e da terra se misturam. As mais diferentes percepções de mundo se coadunam na escolha de novas palavras e novas ligações: (1) Rios, batam palmas...<sup>24</sup>; (2) O mar, quando acaba na areia...<sup>25</sup>; (3) A terceira margem do rio...<sup>26</sup> O ilogismo é a primeira criação poética. Aristóteles considera que a primeira figura-ícone-*semeion* de linguagem é a metáfora<sup>27</sup>. Também é o primeiro ilogismo.

### VII

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.

Há que se dar um gosto incasto aos termos.

Haver com eles um relacionamento voluptuoso.

Talvez corrompê-los até a quimera.

Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.

Não existir mais rei nem regências.

Uma certa liberdade com a luxúria convém.

(BARROS, 2010, *O guardador de águas [Poesia Completa]*, p.265)

O “sentido normal” das palavras não pode conter o poema. Palavra censurada “casta” perde seu poder e significação. Palavra cheia de vida é palavra que salta do chão e consegue subir “até a quimera”. O Simbolismo de Rimbaud manifesta-se aqui pela negação do claro, a proposta de “escurecer as relações entre os termos”, dando-os o poder de significar aquilo que a luxúria insiste: o gosto pelo outro, pela palavra que contempla sonhos.

<sup>23</sup> Multicolorido saber (de Deus)

<sup>24</sup> “Os rios batam as palmas; regozijem-se também as montanhas...” (Bíblia, ARA, Salmos 98:8)

<sup>25</sup> “O mar que se acaba na areia/Gemidos da terra apoiados no chão/Entre todos que usam os dentes do arpão/Apoiados em cada parede pela mão/Pela mão que criou tantas trevas e luz” (RAMALHO, Zé. Ave de prata, 1979)

<sup>26</sup> ROSA, João Guimarães. **A terceira margem do rio**. In: Primeiras estórias. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p.73-74.

<sup>27</sup> ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 19.

A manifestação do niilismo na linguagem ocorre quando esta se transfere de *linguagem da potência* e da significação para a *linguagem do poder*. Onde quer que ocorra tal corrupção, a linguagem, de divina, passa a ser humana/demônica: de criadora de mundos, passa a ser uma manifestação de poder, uma nova Babel, centro de poder porque “E era toda a terra de uma mesma língua e de uma mesma fala<sup>28</sup>”. Toda poesia que abandonou o ilogismo entregou-se ao artificialismo, ao jogo linguístico-semântico, ao esvaziamento e por fim, ao niilismo e ao desespero erótico. A poética sem potência não é mais divina, porém demônica. Anda em círculos, sufocada por estar num mundo que não lhe pertence. Dada aos demônios do artificialismo, se vê oprimida, sofre uma aporia.

O ilogismo não é obscurantismo. Tampouco hermetismo. O ilogismo é denúncia e revelação da palavra tornada mecânica, instrumentalizada, repetida, usada, fodida e sem alma. Essa palavra precisa ser reencantada. A classificação de camadas de palavras, sua hierarquização entre as que prestam e as que não prestam, revela uma sociedade que se divide entre aquilo que presta e o que não presta. E é nessa retomada do encantamento que ocorre a retomada do homem. Não somente no sentido combativo marxista, mas, especialmente, no sentido existencial, poético, numa manifestação peculiar do espírito hegeliano, que foi a experiência da “luz interior”, que ajudou os *quakers* ingleses, dentre todos os grupos religiosos, a verem o horror da escravidão mais de um século antes das primeiras leis internacionais.

É nessa dignidade intrínseca que a poética de Manoel trata do homem. Bernardo, o homem/criança perfeito<sup>29</sup>, é uno/único. Com a natureza, com os seres e as coisas. Inútil à instrumentalização, nos é considerado incapaz. Isso o livra da neurose, traz a incapacidade de se ver pelos olhos do capital. Transver é ter o olho limpo de terra.

A VOLTA (Luz interior)

Raiz é que acha a lama pura. De tarde passarinho me descobre. Eu toco minha vida com 70 flautas. Beleza e glória das coisas o olho é que põe. Bonito é o desnecessário. É pelo olho que o homem floresce. [...] A língua é uma tapagem. E tão subterrânea a instalação das palavras em meu canto como os silêncios conservados no amarelo.

(BARROS, 2010, *Livro de pré-coisas [Poesia Completa]*, p.224)

No último quartel da modernidade, a era da mecanização, a aporia manifesta-se em personagens emblemáticos como o Joseph K de Franz Kafka, um caso clássico de uma peça que não funciona no conjunto da engrenagem. Sentir-se deslocado é ser natural diante de classificações que dialogam com o poder e a exploração. Aqui, tanto Kafka quanto nosso poeta

<sup>28</sup> “Ora, em toda a terra havia apenas uma linguagem e uma só maneira de falar”. (Bíblia, ARA, Genesis 11:1)

<sup>29</sup> Do *teleios* grego, aquilo que exatamente aquilo que deve ser.

irmanam-se com Drummond, de quem Afonso R. de Santana caracteriza assim a retomada da aporia:

Em 1942 publicava Drummond o livro José, que incluía um poema com o mesmo nome por título. Em 1968, em Boitempo, aparece o poema “K”[...] José não tem lastro familiar. Não tem sobrenome, não se sabe de onde veio nem para onde vai. Tem a chave na mão, mas não existe porta. Quer voltar ao passado, mas o passado secou. Suas alternativas não passam de hipóteses seguidas de reticências. Até a morte lhe é estranha. José é essencialmente o ser aporético. É uma espécie de zero à esquerda, símbolo de uma era de massificação, época de objetos e não de sujeitos (SANTANA, 2011, p. 61).

Essa ilustração também aponta outro ápore: o Carlitos, dos tempos modernos<sup>30</sup>. Aqui, mais uma vez, se vê lançado o conflito história e memória, na visão de tempo mecânico. Lançada, a linguagem, entre a existência utilitária e o desejo imanente de eternidade, que é a própria gênese do *eschaton* e da memória. Desse modo, uma relação de uma potência da poética com o tempo sempre será uma relação ambígua. Partindo da dialética, retrata-se que a história é uma sequência de dominações. A consequência é que a língua e a linguagem também servirão ao dominador: o que dizer do francês normando, como língua da corte da Inglaterra saxã, do sânscrito como língua sagrada, do latim medieval e do onipresente inglês? A língua e a linguagem do dominador são absorvidas no desejo mimético – nada mais lógico, nada mais histórico, nada mais artificial. A dominação é *aporia*, à medida que oferece, de antemão, as respostas, de acordo com sua carga ideológica.

## 2.5 O poeta como *vedor*

O poeta é aquele que consegue ver as rachaduras da aporia, os rasgos na túnica inconsútil da ideologia e conseqüentemente, do tempo em que vive. Ele é o vedor, o vidente. Ele é o *vater*, o antiédipo<sup>31</sup>, o profeta cego, na tradição simbólica dos cantores/vedores da glória (do vater cego em Homero, Odin, chegando até as ilustrações de Camões e os modernos óculos de fundo de garrafa de Joyce). Em todos esses, o brilho dos tempos fenece em contraposição ao brilho dos homens. O homem é dono de si, não dos deuses ou da pátria a quem (a exemplo de Joyce), até como ameaçador ele se apresenta, uma vez que a pátria é a mãe<sup>32</sup> da religião moderna e a manifestação do poder do espaço: “O nacionalismo moderno é a forma atual em que o espaço

<sup>30</sup> CHAPLIN, Charles. **Tempos modernos**. Estados Unidos, 1936. 87 min. 01 Filme.

<sup>31</sup> Visto aqui como princípio como arquétipo oracular a quem na verdade Édipo é quem serve de antinomia, uma vez que este vê tudo, menos o próprio destino.

<sup>32</sup> “Dos filhos deste solo és mãe gentil...” in PEREIRA, Avelino Romero Simões. **Hino Nacional Brasileiro: que história é esta?**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 38, p. 21-42, July 1995. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/71352>>. Acesso em: 24 mar. 2018.

governa o tempo, e onde o politeísmo é realidade diária” (TILLICH, 2009, p.72), mas é possuído pela memória e pela palavra e paradoxalmente, as possui, para que as revele.

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 ao ponto de entulho.

Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las  
pro chão, corrompê-las

até que padeçam de mim e me sujem de branco.

Sonho exercer com elas o ofício de criado:

usá-las como quem usa brincos

(BARROS, 2010, *Arranjos para assobios [Poesia Completa]*, p.172)

Aludindo aqui aos poetas modernos e simbolistas, o caldo de cultura que vai da Belle époque aos redutores do adjetivo (tais como Hemingway), nosso poeta defende outra abordagem às palavras: nem espalhafatosa ou etérea; muito menos em ponto de osso, sem carne e formações. Para Manoel a palavra inútil e lançada fora, lascada (quebrada), “decaída” pode ser corrompida poeticamente até sujá-lo de branco. É com elas que ele se propõe ao tema deste trabalho: encontrar o reverdecer sendo criador. Elas são sua obra e seu ornamento. É nessa palavra que o poeta encontra a revelação de ente criador.

No processo de revelação, o poeta participa numa dinâmica de aproximação e afastamento, de ver-se como filho de seu tempo e de se projetar para além deste, como os vampiros de Anne Rice, que sofrem o oblívio de não mais permanecerem diante da nova era e de seus novos homens. Os vampiros ficcionais sofrem o destino dos escritores fadados ao seu tempo, perdidos diante do novo, em que “acorda e percebe aquilo que há décadas temia [...] o estilo, moda ou forma de existência que tornaram a imortalidade tão atraente foram varridos da face da terra. E não há mais nada para aliviar o desespero” (RICE, 1992, p. 259). O escritor sofre desse mesmo temor: tornar-se peça de história, não de literatura. Esta pode ser, e será história e crítica histórica, mas no fundo sempre será memória, pelo testemunho, pela apropriação afetiva que as grandes narrativas proporcionam. Tal apropriação não é aleatória, mas também não é consciente ou planejada. Repousa sob o signo da vivência, do repertório, da experiência.

O eu-lírico, em Manoel de Barros, não é simplesmente uma persona, um pseudônimo tal qual os jogos poéticos de um Gonzaga, sendo muito mais um *archos*, um arquétipo narrativo, cuja forma narrativa da memória é focalizadora. A memória do poeta não se espraia nem se condensa, mas o guia, pelo fio de Ariadne, em seu caminhar. Nessa narrativa, sempre haverá um sentido, um *vocatio* subjacente: o poeta nasceu poeta.

Poesia é uma coisa que a gente não descreve, a gente descobre. A gente acha. Eu sou procurado pelas palavras. Não tenho inspiração. Não sei o que é isso. Só conheço de nome. Eu então acho que eu sou excitado por uma palavra. As palavras se apaixonam por mim. As amigas que elas têm pelo mundo se encontram pelo cheiro para desabrochar num poema e desabrocha em mim (PEREIRA & MARINHO, 2000, p. 70).

A capacidade de ver, do poeta, torna-o mais que um, pois vê o *de si* e o *dos outros* em si. Daí, podemos dizer que as dimensões da poesia Manoelina são herança. Vozes que se manifestam múltiplas “Múltiplas e surpreendentes são as dimensões atribuídas à linguagem escrita em Manoel de Barros. No ato de mexer com as palavras, a poesia desse escritor pantaneiro propõe novas maneiras de ver o mundo convencionalmente percebido pelo homem”. (PEREIRA & MARINHO, 2000, p. 70). O poeta-vidente, na verdade, é uma antena para o Absoluto, um apaixonado pela afecção, pela possibilidade de tocar o elemento de plenitude que nos cerca e pode nos livrar da aporia e do desespero. E é essa afecção, essa percepção da realidade, na qual a memória se afoga, que o leva a poder redefinir e significar a linguagem.

## 2.6 Sobre os domínios da poesia

A poesia possui um *dominium* claro. Sua graça é retirada a partir do momento em que a essência se afasta, quando, em vez de causar a afecção, ela começa a passar pela dissecção. Uma poesia domada, estruturada, esquematizada não revela, uma vez que é a poesia que se dispõe, num mundo sem devaneios, a ser oráculo, a verdade da significação, da potência do poder-existir, da possibilidade do ilógico e da iluminação, de possibilitar a visão e tornar o homem um vidente, ou, nas palavras de Paz:

O poeta não escolhe as palavras. Quando se diz que um poeta procura a sua linguagem, isso não significa que ele fique recolhendo expressões antigas e novas pelas bibliotecas ou mercados, e sim que, indeciso, vacila entre as palavras que realmente lhe pertencem, as que estão nele desde o começo, e outras aprendidas nos livros ou na rua. Quando um poeta encontra sua palavra, logo a reconhece: já estava nele. E ele já estava nela. (PAZ, 2014, p. 53).

Esse conceito de duplo pertencimento é uma das formas mais metafísicas, nas quais a existência poética se revela. O pertencimento é feérico, febril. É uma ponte para o original – à medida em que esse original é a natureza mesma da linguagem: “Se por obra da poesia a palavra recupera sua natureza original – ou seja, sua possibilidade de significar duas ou mais coisas ao mesmo tempo – o poema parece negar a própria essência da linguagem: a significação ou sentido”. (PAZ, 2014, p. 55).

E é nesse paradoxo que o poético nos alcança. Nela, o “erro tem vez<sup>33</sup>” na poética recalitrante de Leminski. Também o Guardador de Rebanhos pode declarar: “eu nunca guardei Rebanhos” (MOISÉS, 1997, p. 105). O paradoxo, nossa relação mais primária com a existência, é a essência da poesia. Ela não requer causalidade ou factualidade. Ela não precisa deles. Ela é a voz dos deuses, a voz que cria mundos. Uma voz que “só vem com o recolhimento, com o esvaziamento do precursor<sup>34</sup>” (BLOOM, 1991, p.15).

O telurismo de Manoel de Barros supera o regionalismo na medida em que ultrapassa o relato referencial paisagístico do pantanal, para ser uma *identificação metafísica do homem com a terra e com a natureza*. O telúrico, em sua poesia, não é apenas a assimilação da Terra pelo homem, mas a absorção por qualquer ser vivente de todos os elementos constitutivos da paisagem local. O olhar para a terra, para baixo (CRUZ, 2009, p.13 - grifo nosso).

Por que, então, ela não é vista desse jeito? Simplesmente porque a agenda ocidental moderna não é criadora, mas sistematizadora. A verdade, durante muito tempo, foi o dogma, depois a lógica, depois a ciência e, antes da falência total da sistematização da era moderna, a mística científica, o *eschaton da ciência* sob a frase "a ciência um dia terá todas as respostas". Voltou-se à fé, só mudando o objeto dogmático. Segundo Todorov, ocorreu a “aterrissagem do absoluto” (TODOROV, 2014, p. 262). Ainda que a revolta pós-moderna tenha desestruturado todos os edifícios, através da filosofia da diferença, inclusive sobre as estruturas da linguagem, ainda não se libertou completamente, porquanto ainda se tenha a necessidade de uma resposta: o que é ser criador? E o que é ser livre? Quando realmente há verdadeira liberdade? Há ainda liberdade ao se tratar do sentido?

A resposta da poesia é que: traz significação, e que liberdade e sentido advêm da inutilidade. A possibilidade de ser-em-si. O fim do sentido como eterno exercício de interpretação. A manifestação da alteridade na linguagem, quando o sentido se manifesta como plenitude. O ser invadido pela presença do outro como afecção mais significativa – e entendendo-se o outro supremo como o Absoluto, como um retorno ao que é mais estrutural em nós.

30  
 Minha professora me emprestou um livro do  
 Todorov.  
 Todorov escreveu que a linguagem poética  
 pertence à pré-história.  
 Pensei que a conversa que ouvira, um dia,

<sup>33</sup> LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 161.

<sup>34</sup> Usamos toda a citação para ficar mais claro “Assim como o Deus da Cabala, também o novo poeta forte precisa se auto-limitar para criar; o recolhimento da própria voz só vem com o recolhimento, com o esvaziamento do precursor”. (BLOOM, 1991, p.15).

das rãs com as pedras e das pedras com  
as águas.  
Havia de ser linguagem pré-histórica e até  
quase poética.  
Faltasse talvez apenas a harmonia das  
palavras.

(BARROS, 2010, *Exercício de ser criança [Poesia Completa]*, p.463)

A linguagem poética pertence ao antes do sentido. É descoberta e encantamento. Quem pode percebê-la? Quem consegue ouvir rãs, pedras e águas. A poesia, então, é considerada a expressão da significação, do váter, o desdobramento de um vidente que não somente reconta o passado, mas o reconstrói, à medida que o narra para além do elemento, presentificando-o na revisitação da linguagem, nova mecânica da *fixão* (fixar o evento, a impressão), da *a-letheia* (o não-levar ao *Lethe*, o rio cujas águas transmitem a graça do esquecimento, em contraposição à glória da lembrança – o aspecto heroico e trágico da memória), agora como aquilo que não deve ser esquecido, que precisa ser guardado. A significação, neste trabalho, é conceituada como o encontro com o ato criador. A negação do operar, do despersonalizar, o reencontro com o produto do trabalho. A religião da dignidade do ser-criador. A filosofia de contestação, da qual MB advém (o marxismo), utiliza o termo “alienação” para tratar dessa desconexão entre o homem e a realidade e o homem e seu trabalho. Sendo aqui mais exato: entre o homem e o fruto de seu trabalho. A incapacidade de fruição, que lhe foi roubada no processo de mecanização do trabalho e da mais valia. A divisão de classes e, conseqüentemente, e a aporia da linguagem pela falta do campo de vivência: o *homo faber* não consegue viver e, para a boa manutenção do poder, nem deve (entendendo-se, aqui, viver como o fruir da existência, o cultivo da beleza e do ócio criativo).

O homem operário é um homem em neurose profunda. Um instrumento e uma mercadoria, preparando-se para o mercado de trabalho, na eterna instrumentalização de si mesmo, na busca do aplauso em ser o empregado do mês, dado ao melhor explorador de si mesmo. Vivendo em escravidão, sem haver quem o levante. A significação é um levantar. Um abrir de olhos diante da aporia e da alienação. Um vislumbre, vidência, transver. Ouvidos para ouvir, olhos para ver – o olho doente de nosso poeta é lavado de terra. MB surge como váter para além da aporia. Mas, para isso, ele mesmo precisa passar pela angústia do desejo de ser aquilo que se vê. Surgem os viventes das grandezas do ínfimo. Bernardo, Pedro... recorrentes figuras que já romperam a alienação e com as quais o poeta aprende. É sua ascensão à infância. A percepção da poesia em radicalidade existencial. A significação é a tentativa do brilho de ser em si. Glória (*doxa*) significa, basicamente, brilho, aquilo que se vê. O homem neurótico é visto, não se vê. Um Narciso que precisa dos olhos dos outros para saber-se e conhecer seu

valor, espelhando-se na alma dos outros. Galho seco em busca de nutrição. Quanto à significação, é autenticidade; romper a contradição de ser aquilo que os outros vêem ou desejam de si mesmo. Negar-lhes este papel. A busca do autêntico e singular contra o homem tomado pela necessidade de ser, inconsciente à realidade de que *já é*.

## 2.7 A inutilidade

A mesma revolta que nutriu a contracultura; e antes dela, os movimentos finisseculares (século XIX) soam na mesma harmonia, levando a entrever que o poeta é um herege, à medida que proclama o fim dos edifícios sagrados da modernidade urbana e industrial, de forma que *volta à natureza e lança fora a linguagem como instrumentação*, entendendo que todas essas revoltas não expõem o paradoxo primordial porque ainda deificam os elementos imanentes. Karl Barth, escrevendo sobre a relação da modernidade e do cientificismo com o Divino, conclui que:

Os contrastes dentro deste mundo divino (natureza e cultura, materialismo e idealismo, capitalismo e socialismo, mundanismo e eclesialidade, imperialismo e democracia, entre outros), porém não são tão sérios como aparentam. São contrastes *dentro* do mundo, para o qual não existe paradoxo, nem não, nem eternidade. (BARTH, 2016, p. 94).

Todorov remonta sua análise aos românticos e sua negação da sociedade industrial:

“Pela via da beleza, estamos certos de aceder ao Absoluto [...] e porque o belo goza de tal privilégio? Pelas razões já indicadas por Schiller. A definição que lhe dá Schelling é ‘o infinito representado de modo finito’. O belo designa nosso contato com o infinito. Ao mesmo tempo, a beleza e sua produção na arte encarnam a atividade livre, não submetida a um objetivo particular, o que caracteriza também a relação com o divino” (TODOROV, 2014, p. 272).

Por isso, a poesia, talvez, seja hoje a forma, por excelência, de salvação. O que ocorre com um mundo sem eternidade, sem *eschaton*? Vive o presente, espetaculariza-se. Assim, o texto narrativo e a exposição formalística positivista, espetacularizada do formal, não podem e não servem para o desvencilhamento, para que os barcos das almas possam alcançar o mar pessoano da autenticidade, onde o preciso e o impreciso se misturam.

As teorias críticas, surgidas nos séculos XIX e XX, proclamaram que o fim da alienação dar-se-ia pelo reconhecimento dos sistemas de opressão ou daquilo que podemos usar como palavra geral “o sistema”, uma vez que sua estrutura é intrinsecamente opressora.

Não é apenas isso. A revelação do mal-estar da Matrix, do sistema, não trouxe a utopia. Paradoxalmente, aprofundou o embotamento, num processo de sentimentalização e imanência

que se tem aprofundado e acelerado nos últimos dois séculos. O jornal, subproduto burguês do enciclopedismo, foi engolido pelo folhetim e carcomido por este, num processo autofágico de renovação/reestofamento, que o reestruturou em sua proposta de oferecer informações. Hoje, em sua versão televisiva, por novelas, ele precisa tornar-se uma novela em si mesmo: a narrativa das notícias que, para melhor efeito, precisam ser dadas espetacularmente. Redatores procuram um ritmo de discurso poético e popularesco (emotivo), os âncoras tornam-se celebridades; são agora capa de revistas (*amusement magazines*). O universo da informação imbrincado ao universo do entretenimento. Ficamos sob a égide do inócuo, pois, em grande parte, estamos dentro de um elemento sensacionalista que vende a ideia de que é informação quando, na verdade, é passatempo.

O *Bild* foi o primeiro a falar com o cadáver: esta era a brincadeira que se fazia nos anos 1970 a respeito de um jornal popular alemão, cujos repórteres, já à época, eram bem eficientes para estar na hora em todos os acidentes, crimes e escândalos e catástrofes naturais, sendo mestres do excesso. A piada daqueles tempos já há muito não existe – não é nem mais um exagero digno de menção. Desde em que reféns são entrevistados ao vivo, enquanto seus sequestradores apontam um revólver para sua cabeça, ou desde quando as lágrimas, os gritos e balbucios de feridos de morte ou em estado de choque começaram a penetrar *live*<sup>35</sup> as salas de estar, não se entrevistam, é verdade, cadáveres, mas sim pessoas fadadas à morrer e à beira da morte. (TURCKE, 2010, p. 13).

A questão original em relação à opressão foi mudada para um conhecimento espetacularizado da opressão. Na modernidade os limites foram descartados para um melhor aproveitamento dos espaços. A exploração passou a ser celebrada. A lógica do fique-rico-rápido subverteu a dicotomia das estruturas de exploração e criou o homem que explora a si mesmo: com o nome de *empreendedor*.

Não é que o sujeito narcisista não queira chegar a alcançar a meta. Ao contrário, não é capaz de chegar à conclusão. A coação de desempenho força-o a produzir cada vez mais. Assim, jamais alcança um ponto de repouso na gratificação. Vive constantemente um sentimento de carência e de culpa. E visto que, em última instância, está concorrendo consigo mesmo, procurar superar a si mesmo até sucumbir. Sofre um colapso psíquico, que se chama de *burnout* (esgotamento). O sujeito do desempenho se realiza na morte. Realizar-se e autodestruir-se aqui coincidem. (HAN, 2017, p. 85-86)

Como dar uma resposta? Ilogismo e inutilidade. Sim, por conta da certeza de que somente o ilogismo e a celebração da inutilidade podem demonstrar o grotesco do que se vive. O grotesco dessa situação deve ser exposto para que crie o riso destruidor, por isso é preciso algo além. É preciso o ceticismo, que em nosso poeta chega a um *state of art*: criança arredia, jovem

---

<sup>35</sup> Ao vivo

utopista, adulto “não produtivo”, vagabundo profissional – como retratado na primeira parte de nosso trabalho.

POEMA

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.  
 Para mim poderoso é aquele que descobre as  
 insignificâncias (do mundo e as nossas).  
 Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.  
 Fiquei emocionado e chorei.  
 Sou fraco para elogios.

(BARROS, 2010, *Tratado geral das grandezas do ínfimo [Poesia Completa]*, p.403)

O trans-ver inutiliza – e isso é bom. Ver o fraco como forte nos liberta das grandes ambições humanas: dinheiro (ouro) e poder (descoberta). Como pode o sistema segurar alguém que não está preso a ele? Que se especializa em insignificâncias? Em sua confissão de fé, Manoel de Barros explicita em afirmações simples e rudes/rudimentares a material de que é feito a poesia. Ela se serve do que *não serve*:

MATÉRIA DE POESIA

Todas as coisas cujos valores podem ser  
 disputados no cuspe à distância  
 servem para poesia

[...]

As coisas que não levam a nada  
 têm grande importância

Cada coisa ordinária é um elemento de estima  
 Cada coisa sem préstimo  
 tem seu lugar  
 na poesia ou na geral

[...]

As coisas que não pretendem, como  
 por exemplo: pedras que cheiram  
 água, homens  
 que atravessam períodos de árvore,  
 se prestam para poesia

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma  
 e que você não pode vender no mercado  
 [...]

As coisas que os líquenes comem  
 — sapatos, adjetivos —  
 têm muita importância para os pulmões  
 da poesia

Tudo aquilo que a nossa  
 civilização rejeita, pisa e mija em cima,  
 serve para poesia

[...]  
 Pessoas desimportantes  
 dão pra poesia  
 [...]  
 O que é bom para o lixo é bom para a poesia

[...]  
 As coisas jogadas fora  
 têm grande importância  
 — como um homem jogado fora

Aliás é também objeto 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 de poesia  
 (BARROS, 2010, *Matéria de Poesia [Poesia Completa]*, p.146-148)

Da forma mais monocórdia possível, utilizada nos uníssonos credais, Barros estrutura seu poema dentro de uma divisão a partir de suas repetições, leves estribilhos, paralelismo. Os elementos físicos -se a ser coisas, coisas que não servem para nada... mas que servem para a poesia. Detritos que compõem a imaginação afetiva, visual, em contraposição à imaginação utilitária – coisas que falam à memória, não à ganância. No meio do poema as generalizações tornam-se elementos pontuados, na medida em que “cada” coisa “sem préstimo” torna-se útil para a poesia. Só o inútil pode ser desinventado.

A poesia do “des” em Manoel de Barros é a poesia da negação, da desconstrução incessante e radical, é a poesia do sempre inatingível e, portanto, obscuro. [...] 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. (AZEVEDO, 2007, p. 02).

Por isso é que a vivência poética só funciona a partir da reinvenção da palavra, da palavra liberta. Ver com outros olhos da mesma forma que somente um cético pode ser um místico. A realidade é uma questão por demais essencial para que seja tornada como algo que subsiste somente na imanência, sem qualquer vislumbre de alteridade. A poética requer um estranhamento e a imanência, tomada como única realidade, acaba por se revelar como pouco mais que uma caricatura da essência, por falta da plenitude que a esta caracteriza.

A naturalidade ininterrupta não é pura. De nada lhe adianta ser transfigurada religiosamente. Nela sempre se encontram ocultas a não natureza e a antinatureza, que só espreitam pela hora de seu irrompimento. A troca de Deus pelo mundo corresponde, por implicar a permissão para que a natureza siga seu curso, a troca do absolutamente necessário e inevitável por sua caricatura demoníaca, que se encontra fundamentalmente numa mesma linha com aquele. (BARTH, 2016, p.94).

A tessitura poética é hoje a mais clara porta para a transcendência, não por ser a única; mas, aparentemente, as outras portas foram eclipsadas por um pragmatismo humanista e utilitário. A resposta da arte ao utilitarismo da linguagem foi a *desutilitarização* da linguagem. O retorno à palavra mítica, visual e abstrata. A palavra abstrata impõe-se como maravilhamento. É uma reação à concretude, no sentido da linguagem do objeto. A verdadeira palavra de maravilhamento torna-se uma palavra inútil, por incapaz. A questão que surge é: incapaz de quê? De expressar o tom realmente maravilhoso do que se encontra para além de si mesma. Paradoxalmente ela não falha, pois, embora não expresse, aponta, torna-se *semeion*. A aporia do maravilhoso – o numinoso. O termo grego que impõe essa palavra que é usada a dizer, mas não diz, simplesmente por não poder é *αρηφα ρηματα* (palavras inefáveis). Aqui, nessa expressão, encontra-se a gênese do maravilhoso, pois, como explicar um mundo que não é o nosso com nossas palavras? *Traduttore traditore*, como dizem os italianos.

A poesia barreana, apreciada como exercício de transver o mundo, aposta na recombinação do código estabelecido a fim de libertá-lo da determinante documental e conseguir transcender a arrumação habitual. Se há, talvez, uma ruptura em sua obra, está relacionada à fragmentação, à quebra da linearidade frasal. O que se nota é o oposto de uma leitura linear – não mais que alinhavos numa tentativa de tessitura. A linguagem, por não se ajustar ao raciocínio retilíneo, solicita do leitor uma convergência para um outro pensar que se encontra mais próximo do imaginativo. O poeta é antes de tudo desinventor de práticas costumeiras do mesmo caminhar instaurando a cada instante um outro olhar, outro saber/sabor, outro dimensionar. (CUNHA, 2009, p. 25).

O modernismo em sua nuance abstrata intuiu isso. Na pintura de Kandinsk, o maravilhamento interpõe-se ao se desenvolver uma obra não-representativa, portanto criativa e não somente imitadora. A potência da criação, na pintura abstrata, manifesta-se, então, na literatura, quando as palavras sofrem um desdizer, um “desinventar”, como se o corpo destas estivesse diluído dentro de um novo universo, criando uma nova semântica, aquilo que Manoel de Barros chama de “Ascensão”:

#### ASCENSÃO

Depois que iniciei minha ascensão para a infância,  
 Foi que vi como o adulto é sensato!  
 Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?  
 Como não furar lona de circo para ver os palhaços?  
 Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?  
 (Ausência da voz é infantia, com t, em latim.)  
 Pois como não ascender até a ausência da voz  
 Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo —  
 ainda sem movimento.  
 Onde a gente pode enxergar o feto dos nomes —  
 ainda sem penugens.  
 Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da  
 pedra. A escutar

Os primeiros pios dos pássaros. A ver  
 As primeiras cores do amanhecer.  
 Como não voltar para onde a invenção está virgem?  
 Por que não ascender de volta para o tartamudo!  
 ((BARROS, 2010, *Tratado geral das grandezas do ínfimo [Poesia Completa]*,  
 p.160)

A ascensão aqui é a paradoxal subido ao ínfimo. A infância é intromissão na vida na medida em que fura a “lona de circo”. Aqui no poema se manifesta uma das grandes percepções de Manoel de Barros, ascender à infância até que não haja linguagem, até que se chegue ao feto do Verbo, no paradoxo teológico de que o ápice do Verbo – sua encarnação – se manifestou no silêncio do Verbo enquanto feto (paradoxo tornado mais agudo pela proximidade toante da aliteração nos dois termos). São esses elementos na poética Manoelina nos quais a potência poética nos dispõe à percepção do maravilhoso e de sua intromissão e remissão do mundo tacanho, mesquinho e referencial no qual somos engolfados. Friedrich escreve assim:

A mudança que se verificou na poesia do século XIX trouxe consigo uma mudança correspondente nos conceitos da teoria poética e crítica. Até o século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito da ressonância da sociedade, era esperada como um quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras, como conforto salutar também na representação do demoníaco, em que a própria lírica, embora distinta como gênero dos outros gêneros, não foi, de forma alguma, colocada acima deles. Em seguida, porém a poesia veio a colocar-se em oposição a uma aguda ruptura com a tradição; a originalidade poética justificou-se, recorrendo a anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira a salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia, que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se à liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sofreria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia. (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

Tal se mostra, então, um novo caminho, apresentado pelo poeta como revelação pessoal em uma súplica poética:

XXI  
 Ocupo muito de mim com o meu desconhecer.  
 Sou um sujeito letrado em dicionários.  
 Não tenho que 100 palavras.  
 Pelo menos uma vez por dia me vou no Morais ou  
 no Viterbo —  
 A fim de consertar a minha ignorância,  
 mas só acrescenta.  
 Despesas para minha erudição tiro nos almanaques:  
 — Ser ou não ser, eis a questão.  
 Ou na porta dos cemitérios:  
 — Lembra que és pó e que ao pó tu voltarás.  
 Ou no verso das folhinhas:  
 — Conhece-te a ti mesmo.

Ou na boca do povinho:  
 — Coisa que não acaba no mundo é gente besta  
 e pau seco.  
 Etc  
 Etc  
 Etc  
 Maior que o infinito é a encomenda  
 (BARROS, 2010, *Livro das ignorâncias [Poesia Completa]*, p.304)

Na proposta poética de se pensar no simples, no inútil, são expostas as rachaduras da modernidade. E é essa inadequação que promove o brilho sobre o concreto da estrutura capitalista. É sobre isso que Wanessa Cruz, em seu trabalho sobre o poeta, declara:

Manoel de Barros compõe uma poesia que proporciona o (des)concerto e a (des)ordem da estética surrealista tornando possível dizer o indizível. E a maneira que o poeta encontrou foi mediada pela construção da imagem, em que é possível aproximar os opostos. A união dos contrários só se viabiliza pelos jogos de palavras: —A imagem diz o indizível. [...] há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer (CRUZ, 2009, p.15).

A inutilidade é a pedra de toque desta poética. É necessário que se celebre a inutilidade. É a resposta poética a um mundo esquizofrênico, maniqueísta, utilitário e burguês. MB se destaca não somente por, como alguns árcades e românticos, ter antevisto essa disposição, mas especialmente, por ter transformado isso em proposta de vida. Seu bucolismo é uma negação do concreto que nos aflige e que, embora “concreto” não é real, uma vez que, no ambiente por natureza do novo, do grandioso, do melhor e moderno, o edifício burguês finca suas estacas. Sua inutilidade não é de discurso: é ato significativo de alguém que se encampa em meio às inutilidades, pois sabe que, pelo menos estas são reais, são algo *em si* e não *para* algo. “no reino do útil, *nada* é um fim em si mesmo – mas sempre *um meio para se fazer alguma coisa*. Um utensílio. E, em um mundo de utensílios, só resta uma coisa a fazer: trabalhar” (MORETTI, 2014, 44). Não há espaço para o estudo, o sonho, o filosofar. Tais coisas são coisas de doidos ou de vagabundos. Alcinha que o poeta toma para si:

LEMBRANÇAS  
 Eu estava com dezessete anos, diante do mar!  
 Lia Knut Hamsun.  
 Meu vagabundo tocava em surdina...  
 Um grande rio de poesia  
 Atravessava-me, doce...  
 (BARROS, 2010, *Poesias [Poesia Completa]*, p.75).

“Diante de mar”, o grande, o inefável mar, causa, junto com a leitura, um efeito sobre aquele jovem. Ele descobre-se ao perceber em música dentro de si e nisso descobriu seu trovador: um “vagabundo”. O resultado disso é que a percepção desse momento carrega em si

um resultado: o que é imenso reduz-se à capacidade do poeta, o rio transforma-se em mar e passa, ou melhor, perpassa por ele, dando-lhe a revisão daquilo que vivencia, um encontro com a personalidade amada, o vagabundo interior, a alcunha que o poeta toma para si, o supremo desvencilhar do mundo do *homo faber*.

## 2.8 Linguagem, poética e eternidade

A linguagem é a pedra de toque na manifestação do transver. Não a linguagem dominada, domada, porém a transgredida. O próprio poeta se define a partir da transgressão “Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina”. (BARROS, 2012, p. 257).

Toda uma experiência moderna foi desenvolvida sob a premissa heideggeriana de que a linguagem é a casa/morada do homem. Tal desenvolvimento revela a estéril busca dos temas e das questões de poder e domínio travestidos de linguagem: o ministério da verdade, a “microfísica” do poder, do Tao da física, das relações semi-pitagóricas do poder das línguas sagradas, o ressurgimento da *wicca*, a definição do mantra como modelo popular ocidental, travestido de *rock* e *psicodelia*. Inúmeras são as variações modernas do uso da linguagem em sua força e poder mítico, mágico ou religioso.

Linguagem é potência, força, domínio. As palavras dominam. Assim, a ausência de linguagem será percebida na era do poder como paz, mas uma paz que advém da pertença – e isso indica que talvez, só haja um verdadeiro entendimento da poética de Walt Whitman ou de Caeiro após Scheleiermacher, em quem o sentimento religioso é intraduzível e se reflete na relação eu-tu de pertença, para além da linguagem. A linguagem do poder criou e cria totalitarismos, a necessidade da rendição<sup>36</sup>. Por isso, o poeta revisitará a linguagem com outras mãos e a verá com outros olhos. O poético se torna a negação do poder e a abertura a tudo aquilo que o poder rejeita e cuja linguagem não consegue representar. Toda renovação tem parte de seu surgimento na necessidade de uma linguagem e de suas imagens – que são representações do indizível, a exemplo dos românticos, segundo Edmund Wilson:

O poeta romântico, portanto, com sua linguagem túrbida ou opalescente, com suas simpatias e paixões, que o levam a acreditar-se transfundido no seu meio ambiente, é o profeta de um novo vislumbre da natureza: ele descreve as coisas como realmente são, e uma revolução na imagética da poesia constitui, em realidade, uma revolução na metafísica (WILSON, 2004, p. 31).

---

<sup>36</sup> Não sendo parte do escopo de nosso trabalho, mas é interessante notar o título do francês Michel Howlebach, “submissão”, que é uma tradução da palavra islâmico (o submisso). Ele pontua que somos a era da submissão e do controle. Uma era totalitária.

Mas como criar poesia sem linguagem? E como criar uma linguagem que seja potência, mas não poder (*dominium*), uma linguagem de pertença, decisória, que se aproxime do homem, ao mesmo tempo em que este se aproxima dela? A linguagem do poder temo-la, e de muitas formas, manifesta na cultura de massa, no jornalismo, na política, na religião e na pretensa filosofia dogmática estruturalista, que se torna mais uma vulgata marxista, problematizando toda visão para além de si mesma, como mais uma invenção burguesa. O problema é sempre o mesmo: domínio.

Por que isso não é reconhecido claramente? Por nos encontrarmos em aporia. Benjamin crava o prego no túmulo, ao perceber isso claramente:

O social é, no seu estado, manifestação de forças espectrais e demoníacas, mas muitas vezes numa tensão extrema para com Deus, no seu impulso para sair de si próprias. O divino manifesta-se nelas apenas sob a forma de violência revolucionária [...] no mundo por vir, o poder não violento de Deus será superior ao poder divino. Uma tal percepção não deve ser procurada na esfera do social, mas na percepção epifânica, em última instância e acima de tudo na linguagem, a começar pela do divino. (BENJAMIN, 2013, p. 34).

A estrutura da linguagem que temos sustenta nossa percepção do universo. Em Manoel de Barros, linguagem é transgredida e, ao perder a estrutura fundamental de ferramenta, torna-se epifania e assim se livra do peso do poder. A quebra da linguagem, portanto, é a chave poética que nos revelaria o além de nós – e até mesmo o além do tempo, como na assertiva de que a “a linguagem está ela mesma em questão pela distância entre o ‘que’ e o ‘como’” (RICOEUR, 2012, p. 17).

Ao transgredir a linguagem, tornando-a invasão *senciente*, e se pontuar o que, como alguém de fora vê, o eu-lírico manuelino torna a exploração do homem metafisicamente eterna e com isso ainda mais odiosa, como nos dois excertos seguintes de *Matéria de Poesia*, um credo de fé *gauche*:

1.  
Cada coisa tem seu préstimo  
Tem seu lugar  
Na poesia ou na geral  
(BARROS, 2010, *Matéria de Poesia [Poesia Completa]*, p.146)

A leitura tripartite, em redução, redundante numa dicotomia que resulta por fim numa escolha única implícita, criando visualmente um triângulo invertido. Num correlato do trabalho de perspectiva da pintura, que leva os nossos olhos na direção pretendida – no caso, o chão.

Cada	Coisa	Tem	Seu	Préstimo
Tem		Seu		Lugar

Na poesia

Ou

Na geral

A redução traz tanto a beleza das aliterações consonantes, que se biparte na mente (cada coisa tem seu lugar / cada coisa tem sua função). Na organização, as coisas têm lugar, mas somente à medida em que “prestam” para alguma coisa. Se não prestam, é lixo, o que é melhor, pois “O que é bom pra lixo é bom pra poesia” (BARROS, 2012, p. 147). As coisas inúteis também têm a dignidade de serem objeto de desejo para a poesia. São válidas. Prestam. Nem que seja para qualquer um, a “geral” (e aí nos invade de forma surrealista o ambiente do estádio de futebol, denotando a poesia como um algo de todos, um elemento público e reverberante). A afirmação contrária, aqui, dá lugar ao que não merece. Ainda assim esse lugar é ironizado, por ser na poesia ou na geral. “na geral” como lugar do vulgo, do povão, lugar para qualquer um. Abre-se o poema para o lugar do homem.

1.  
As coisas jogadas fora  
Tem grande importância  
- como um homem jogado fora  
(BARROS, 2010, *Matéria de Poesia [Poesia Completa]*, p.147)

Ao se definir o lugar de algo no mundo entre aquilo que “presta” e o que “não presta”. O lugar ausente, o genérico “jogar fora” passa a pertencer, em nossa deformidade, também ao não-lugar do homem, do homem “sem préstimo”, sem utilidade, que não presta, que não serve. Ementa-se um *post-scriptum*, um “Aliás”, como se o homem pudesse ser apenas uma lembrança, algo que se pensou somente ao final de tudo.

1.  
Aliás é também objeto de poesia  
Saber que o período médio  
Que um homem jogado fora  
Pode permanecer na terra sem nascerem  
Em sua boca as raízes da escória  
(BARROS, 2010, *Matéria de Poesia [Poesia Completa]*, p.147-148)

A ironia aplicada ao tempo estruturado, um tempo de estudo (saber), o tempo positivista. O homem como objeto sociológico desse saber terrível. O eu-lírico eterniza esse homem jogado fora ao torná-lo estranhamente, não objeto de estudo, mas objeto de poesia. A poesia retira esse homem dos dados e dos números – eterniza-o, tornando-o imagem e poesia. Consequentemente, somos confrontados com sua situação. Une-se o vidente ao o profeta, o que vê ao que denuncia. Nas palavras de Paz, “o poeta moderno não fala a linguagem da sociedade nem comunga com os valores da atual civilização. A poesia do nosso tempo só pode escapar da solidão e da rebelião mediante uma mudança na sociedade e no novo homem” (PAZ, 2014, p. 50). Os termos

“escapar” e “tempo” demonstram o problema enfrentado pela poesia: a prisão do tempo, a aporia das ideologias de uma era e o necessário escape, o ir para além do tempo, em busca do que está lá, para além da aporia: o Eterno, a Plenitude e a Aletheia.

## 2.9 Aletheia e Absoluto

A poesia, nesse novo nível, mostra-se naquilo que Todorov levanta como questão: como “viver o Absoluto” (TODOROV, 2014, p. 251), essa condição inerente a toda existência humana? É exatamente essa condição de vivência, essa fome interior pelo *Deo absconditus*<sup>37</sup>, que revela a poesia da significação. Nessa condição é que se considera ser a poesia de Manoel de Barros. Como invasiva, violenta. Atraca-se sem pedir licença, manifestada em sua força pantaneira, chamando a atenção, ou melhor, requerendo-a, como o faz um espelho na água ao nos convidar a contemplá-lo, enquanto *en passant*. Esse querer, tão difícil de ser conseguido, é manifesto no *escrevo andando* dos Românticos a Caeiro, no texto que se faz sob o impacto na esperança de que o efeito seja transmitido ao leitor, como em Platão:

“Enquanto um poeta depende de uma musa, outro depende de outra – dizemos que ele é possuído, o que é muito próximo: pois ele é tomado – e desses primeiros anéis, dos poetas, por sua vez, outros são pendurados a outros e se entusiasman, uns suspensos por Orfeu, outros por museus, mas muitos são possuídos e tomados por Homero: tu, íon, tu és um dele e é possuído por Homero” (PLATÃO, 2011, p. 45).

A escrita Manoelina sofre, paradoxalmente, do paradoxo enunciado pelo mestre pessoano “pensar em Deus é desobedecer a Deus” (MASSAUD, 2012, p. 112). Por isso, nos é precípua a inglória tarefa de abordá-la, em sua verdade de poética, questão que outrora, no Positivismo, seria rechaçada com escárnio e vitupério. Contudo, na era em que vivemos, não nos parece tão tresloucada. Num certo sentido, não somos biografáveis. Nisso, coerentemente já, desde algum tempo, certos teóricos passaram a perceber a autobiografia enquanto auto-ficção, submetendo-se aos ditames recorrentes das escolhas textuais, sempre intencionais. A biografia de Manoel de Barros é uma ficção, na medida em que escolhe o transver poético, um algo preñado de significados. Reduzir o homem a dados ou fatos é morte em vida. No exercício poético, contenção é um ato contraditório, até mesmo por ser uma não-ação. É reduzir o sonho à linguagem e, assim, mais uma vez nos encontramos com a diminuição do autor, com seu

---

<sup>37</sup> O Deus escondido é uma expressão usada no livro de Atos que se torna uma expressão da mística oriental no sentido em que o rosto de Deus nos é escondido, revelado por mecanismos outros que não a da experiência pessoal, uma vez que esta somente vem por revelação, ou seja, pelo desejo do próprio Deus de desvelar-se.

apagamento, sua transformação em dados e informações. Ele, que já havia decidido não se tornar *machina, homo faber*.

A VOZ DE MEU PAI  
 Sou ligado por cordões e outros aparelhos secretos a um  
 escritório complicado.  
 Portas mecânicas me subtraem e me devolvem súbito ao  
 negro asfalto.  
 Entro e saio do edifício que come meu rosto e o cunha na  
 pedra.  
 (BARROS, 2010, *Poesias [Poesia Completa]*, p.75-76)

O poeta nega-se a estar preso aos aparelhos – a ideia de um escritório/uti, que transforma o sujeito em paciente, passivo. Sabe que, caso isso ocorra, perderá seu olho vedor, será curado do seu “olho lavado de lama”. Não será mais dotado do dom da transvisão – este se perderá e a voz se calará – ainda que o texto continue a ser produzido, desconectado do chão, da lama e do que torna a capacidade de ver uma realidade afecionada. A violência do edifício é surpreendente. Insiste em manter o poeta preso a si. A personalização do edifício traz a violência que retira “o rosto”, a individualidade do poeta, cunhado na pedra, no barro seco. Lama tornada em algo “útil”. Sua reminiscência nos serve como irmanamento e com isso somos encontrados na mesma angústia em que ele se encontrou.

O poeta precisa não se permitir, então, a redução ao utilitarismo. Fazer parte de um sistema ou projeto “para...”. O olho “enlamecido” do poeta não é curável, a não ser às expensas da própria poesia. A poesia, nesse quesito, é sempre o coroamento da intencionalidade, elevando-se, desde Homero, como forma, não apenas de exercício racional, mas também em busca do espelho da emoção, a empatia, na qual a imagem do homem se mostrará e este se revelará a si mesmo.

De algum modo, revendo o passado recente, podemos dizer que a tradição da Arte Moderna substituiu o substrato religioso por um lugar vazio, a ser preenchido conforme as conveniências do momento. Como resultado da ausência de um conteúdo (ou religioso ou idealizado) que fornecesse uma direção de sentido para a criação do artista. Alternativamente, se apresentou a expressão do sujeito autoral como núcleo autêntico e original daquela criação. manifesta-se assim o pressuposto de que criar é fazer emergir de um sujeito intransitivo um produto artístico cuja gênese ocorre no próprio autor, colocando em segundo plano os fatores contextuais. (MERQUIOR, 2015, p. 33).

Desse modo, os problemas da arte moderna se encontram em suas próprias contradições: ao se desbancar a poesia de natureza clássica ou romântica, caiu no mesmo utilitarismo que denunciava, sendo engolfada pelo capitalismo dispersivo, que agora desfez o laço e se reinventou como capitalismo artista, como o discurso burguês e moderno ressignificados: nada de passado, só o que vale é o novo, o original, o moderno.

O valor do processo engolfou a necessidade do fim, do objeto criado, destruindo assim o elemento estético que se seguia como pós-fim criador: a fruição. A possibilidade de declarar o prazer do, e ao, objeto criado, contemplá-lo, dignificá-lo e anunciá-lo como imagem de si. O capitalismo artista<sup>38</sup> dissolve isso na estetização do mundo, onde, na rapidez do processo, o poder criador é exaurido, uma vez que, ainda que a arte seja utilizada, não o é para fruir, mas sim para sorver. O processo deve ser rápido, para que um novo produto-artista, gourmetizado, possa tomar o lugar. A liquidez dessa arte retira a aura de plenitude da obra, transformando-a em algo “exclusivo” ou VIP. Num processo de cadaverização, a arte pop, que era um grande riso sarcástico contra as ilusões da imagística publicitária, um libelo e denúncia contra a efemeridade, foi absorvida e as obras futuristas, agora, estão em museus. Sem ressignificação, somente isso resta: o envelhecimento – uma glória que não carrega a eternidade, somente traz o passado.

---

<sup>38</sup> Conceito de Gilles Lipovetisky relacionado à fixação pelo *gourmet* e pelo *design* nessa nova expressão do capitalismo.

### 3. A POESIA DO REINO

Este capítulo trata da resposta poética ao mundo moderno, surgido sob os ditames de um capitalismo pervasivo, que instrumentaliza a todos e cuja resposta pode ser uma poesia de significação, que consiga desvencilhar-se das dicotomias e paradoxos aparentes propostos como mecanismos de realidade. Expõe a dissonância do mundo moderno, sua fetichização e ausência de significado.

#### 3.1 A Significação

A poética da significação está em direção a uma nova linguagem. A linguagem desenvolvida nos últimos anos e, especialmente depois das revoluções industriais, naturalizou a mecanização do homem e dos conceitos industriais na vida humana, tanto que a beleza decadente, do século XIX, era notadamente artificial e logo foi denunciada como tal – o preciosismo da *belle époque*. Refugos incômodos não demoraram a aparecer: *Eros* e *Thanatos* fetichizaram-se nos bolsões de pobreza e depravação das novas cidades industriais; a alta classe não está melhor: o esteticismo grassa por entre a burguesia, os novos aristocratas. O homem, em tal circunstância, despersonaliza-se, sente o aniquilamento do artificialismo e grita por uma salvação dos céus, que não pode vir do cristianismo burguês, também artificial. Ao chamado, à época, “filisteísmo” burguês, o artista responde com o artificialismo dos sentidos, *les paradis artificieles*. O que no Romantismo era protesto, transforma-se na decadência; o que era *fugere urbem* tornado ruralismo romântico, ressignifica-se num salto temerário ao inconsciente.

Dois escritores respondem à necessidade da nova narrativa do devir (e um outro vive a resposta, por estar no novo mundo), embora saibam, eles próprios, amalgamados a essa mesma decadência. Para se libertarem, criam, eles mesmos, seus mestres e demiurgos sob o novo espírito: Zaratustra e Alberto Caeiro. Estes surgem (não foram criados) como mestres daqueles que escrevem/replicam seus aforismos (método dos mestres). A literatura da significação ressurge – como uma necessidade em eras de artificialismo, tal como o foi no romantismo de Novalis e Nerval. Essa guinada manifesta seu advento no século do fato histórico e da arqueologia. O século em que a ciência *explica*, mas não *conforta*. Ensina, mas não *revela*. O século do Nilismo, expresso coerentemente na explosão de romances de aventura, cada vez mais violentos e grotescos, como anteposto a uma sociedade estática e moralizante. Nada mais que uma fuga epidérmica a quem não se propõe nem ao filisteísmo nem se lança à decadência.

A manifestação da escrita da significação é a reação do espírito humano a esse momento. Fugindo da égide moralizante de que “aquele que esquece a história está fadado a repeti-la” e caminhando para a reescrita radical, que requer, para começar, uma nova mente. E uma nova mente é alcançada com uma nova linguagem. Simbolicamente, novas eras de reverdecimento requerem uma nova experiência com a linguagem – uma glossolalia, uma vez que as palavras antigas não mais conseguem exprimir o novo.

Manoel escreve como quem faz escavações. Há uma busca por uma linguagem nova, uma estética inaugural instaurando um ato reflexivo no qual a palavra retorna à fonte original para recuperar a linguagem perdida: —Carrego meus primórdios num andor. Minha voz tem um vício de fontes. Eu queria avançar para o começo. Chegar ao criancamento das palavras. Essa procura incessante da língua original justifica seu processo de dissecação da palavra, de seu desnudamento —descascando-a até o caroçol, numa poesia que é devolvida às suas origens, recuperando as múltiplas possibilidades que nossa língua tem de abrir ao homem a visão do extraordinário. (CRUZ, 2009, p. 14).

Esse é o “fascínio da heresia<sup>39</sup>”, anunciado por todos os decadentes que vaticinavam um novo mundo, classicistas perdidos num século de filisteísmo: Poe, Wilde, Eliot, Huysmans, Baudelaire. A linguagem precisava ser reestruturada, reescrita, revista. O Modernismo se caracteriza pelo abandono da linearidade da narrativa até o limite daquilo que alguns se puseram a chamar de *narratofobia*. Os olhares dos modernistas se voltavam à linguagem.

Os últimos modernistas se encontram na linguagem como representatividade, mas ainda debaixo do “como”, ou seja, debaixo da força de intelecção. Os relances da potência podem ser vistos, mas falta o abandono radical da intenção. A literatura está ainda adulta. autoconsciente dessa limitação, porém intrinsecamente e indissolúvelmente adulta. Precisa libertar-se, precisa voltar a ter o poder de criar, de moldar o homem do barro. A poética da *significação* já está a surgir.

Nesse sentido, a infância em seus poemas transcende sua própria condição cronológica e permanece atuante em sua sensibilidade e o poeta se reporta a ela, não como vivência passada, mas como uma dimensão subjetiva que o acompanha ainda hoje. Assim, Manoel de Barros não só resgata o passado em busca de sua infância, mas a mantém consigo aos noventa e dois anos num corpo lúcido que a idade ainda não vergou. (CRUZ, 2009, p.14).

A partir da ideia da infância, alguns se voltam à grande heresia para além do Modernismo: a busca do Absoluto. Ao encontro do sublime, sem as amarras da linguagem, a permissão do incognoscível “realmente a integração das palavras e dos significados não se sujeita às próprias margens semânticas, mas à intuição criadora do poeta que as emprega e as submete a um

---

<sup>39</sup> GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia** — de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

universo semântico ilimitado” (FERNANDES, 1987, p. 75). Esse é o mito, a pergunta e a resposta *inicial e final* falando mais uma vez às camadas mais harmônicas que vibram no interior humano. Esse é o caminho da poesia da inverossímil e do inominável, de uma significação, de se chegar, como compôs Leonard Cohen, no acorde que “fala” com Deus<sup>40</sup>.

Eu ouvi que havia um acorde secreto, que Davi tocava e que agradava ao senhor. Mas tu, no fundo não te importas com música, não é verdade?”  
Bem, ela vai assim, a quarta, a quinta/ a queda em menor e a subida em maior, o confuso Rei compondo seu Aleluia<sup>41</sup>

O apontar da composição retoma a ideia do inefável, do indizível, que não se encontra no cognoscível e que não se adequa ou se limita à linguagem. É uma percepção do compositor de que as buscas anteriores, se foram infrutíferas, nova demanda se faz necessária. Esta se dá ao mesmo tempo em que se percebe o afastamento, cada vez maior, do humano, de sua possibilidade de plenitude: Aparentemente não se busca mais as cordas interiores; a busca humana, agora, é epidérmica – o simulacro do emocionar-se na Modernidade.

A poética tem sido um dos últimos bastiões de encantamento e de encontro com o divino. Numa era de desencanto, o epidérmico nos enfada. Retornamos à superfície, sufocados pelas ondas das diversas experiências, mas nosso interior continua seco. Sentimos a falta do vislumbre, do contrastante a nós, do eterno, do *numinoso*.

A necessidade de se levantar a questão do mágico, do maravilhoso, ocorre por conta da sequidão narcísica, de tédio e desespero que boa parte das novas gerações tem vivido. O encantamento como desejo de viver, como libido, mas tem-se percebido um caminho em direção ao ensimesmamento, por não aceitarmos, que ser humano é viver em contradições. A positividade absoluta é inumana.

Hoje o amor se positiva em sexualidade, a qual está também submissa à ditadura do desempenho. Sexo é desempenho. *Sexyness* é o capital que precisa ser multiplicado. O corpo, com seu valor expositivo equipara-se a uma mercadoria. O outro é sexualizado como objeto de excitação. Não se pode amar o outro, a quem se privou de sua alteridade; *só se pode consumi-lo* (HAN, 2017, p. 26-27 – grifo nosso)

A vivência virtual (que não é vida, não há vida no artificialismo) aprofundou o narcisismo, embotando o ser humano, criando os manifestantes de computador, *blasés*. Não mais se pinta flores nas salas como os congêneres do sec. XIX, mas troca-se o olho pela máquina e a experiência pelo registro. É de pensar no coroamento do tédio, talvez como a decisão de não

<sup>40</sup> Haleluya: Álbum: The Complete Studio Albums Collection Artista: Leonard Cohen Duração: 4:37

<sup>41</sup> “I heard there was a secret chord / That David played and it pleased the Lord/ But you don't really care for music, do you?/ Well, it goes like this, the fourth, the fifth/ The minor fall and the major lift/ The baffled King composing Hallelujah

mais decidir, como hoje já nos é dada, automaticamente, por mecanismos como o Google, que completam nossa pesquisa e, assim, acabam por *pesquisar em nosso lugar!* (e isso dentre as palavras que o próprio mecanismo escolheu).

O grande perigo do embotamento é que ele que mata o espírito criador que outrora manifestávamos como pura vida (a vida da infância) da criança em nós – e mata o espírito criador na criança. O poeta percebe isso e escolhe a loucura da palavra:

Um dos principais traços que caracteriza a poética de Manoel de Barros é a invenção, a criação, a "loucura da palavra". Sua literatura não reproduz a realidade, mas, sim, tende à criação de uma nova realidade em que —[...] o universo é reinaugurado em benefício de uma disfunção do real. Para o poeta, fazer poesia é errar o idioma, errar as coisas, ser errante, aventurar-se, nunca andar na trilha, ser agramático. Considerando a poesia como uma aventura errática, compara-a com a existência dos andarilhos: —[...] os andarilhos não andam por caminhos traçados. Eles fazem seus caminhos. Mas não sabem aonde chegar. E se um dia chegam, eles nem desconfiavam O poeta justifica que, —[...] andando na reta e por cima de trilho você não enxerga além. [...] (CRUZ, 2009, p. 22).

O grande início do filosofar, que é o espanto, no faz reler Jostein Gaarder, a partir de sua definição da filosofia como alumbramento, a partir da noção de criança, da noção de infância.

Certa manhã, o pai, a mãe e o pequeno Tomás, que tem dois ou três anos, estão sentados na cozinha durante o café-da-manhã. De repente, a mãe levanta-se e vira-se para o lava-louça: nesse preciso momento, o pai começa a voar em direção ao teto, enquanto Tomás observa.

O que te parece que Tomás diz? Provavelmente, aponta para o pai e diz: — O pai voa!

Certamente que Tomás ficaria admirado. Mas o pai faz coisas tão estranhas que um pequeno voo acima da mesa já não tem importância aos seus olhos. Todos os dias faz a barba com uma máquina engraçada, por vezes sobe ao telhado para orientar a antena da televisão — ou enfia a cabeça junto ao motor do carro e aparece depois todo negro.

Depois, é a vez da mãe.

Ela ouviu o que Tomás disse e volta-se rapidamente. Como achas que reagirá vendo o marido a esvoaçar sobre a mesa da cozinha?

O frasco da marmelada cai-lhe imediatamente da mão, começará a gritar de medo.

Talvez tenha de ir ao médico, mesmo depois de o pai se ter sentado de novo na cadeira.

(Ele já devia ter aprendido há muito tempo como se comportar à mesa!).

Porque é que Tomás e a mãe reagem de forma tão diferente? É uma questão de hábito.

(Toma nota disto!). A mãe aprendeu que os homens não podem voar. Tomás não. Ainda não distingue o que é possível do que não é.

(GAARDER, 2012, p. 35.)

Como retornar a um estágio assim, como de encantamento infantil, um estágio onde tudo são mundos? Todorov descreve tal sensação como de Plenitude. É por ela que Vargas Llosa se declara um conservador. Luc Ferry sente a saudade do que não teve e Octavio Paz percebe a

política como um jogo de aplacar o desejo pela experiência última, que Paul Tillich chamará de *Fundamento do Ser*. É emblemático perceber como essas grandes mentes estiveram a se posicionar. Eles perceberam o vazio. O que surgiu, a manifestação última, não foi a utopia, mas um capitalismo dispersivo, prenhe de noções temporais como “validade” e “utilidade”, que a todos submete a um estágio e situação existencial de profunda solidão e vacuidade ideológica.

No retorno à questão inicial, voltou-se a perceber que o cinismo existencial é metafísico. Somente a descrença neste mundo se nos pode apresentar ao outro. Para alguns, aqui aprofunda-se o problema, pois, para um mundo em que não há o místico, não há um além a ser apresentado. A caricatura Espinoseana de Deus é tão imanente que não se opõe a nós e, portanto, está tão perdida quanto. Só nos resta a fantasia como refúgio e utopia criadora. Por isso, o suicídio, como assunto e solução recorrentes. Na Modernidade, não há resposta à pequenez da vida.

Eliminando-o (o sentimentalismo), veremos que a fantasia é, aqui, ousadamente elevada a uma faculdade que, além de bem conhecer sua condição de ilusória, também a quer, graças à convicção que nada, certamente entendido ainda por Rousseau como nulidade moral – não permite outra produtividade do espírito a não ser a imaginária; só esta satisfaz a necessidade de desdobramento da interioridade. Com isto cai por terra o dever de medir com a legitimidade objetiva e lógica o produto da fantasia e de mantê-lo afastado do puramente fantástico. A fantasia torna-se absoluta. (FRIEDRICH, 1978, p.25).

Esse aspecto negativo receberá um duro golpe na lírica mais contemporânea. Não se pode fugir da sensação de plenitude e a fantasia apenas emula tal sensação. Ao se encontrar o realismo da fantasia, esquece-se de que a função da poesia não é encontrar a realidade, mas criar uma. Adorno percebe isso, até mesmo dentro do romance.

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Como já dito, a crença poética de Manoel de Barros se apresenta, como num manifesto, baseada em dois eixos interdependentes: “desenhos verbais” e “impossíveis verossímeis” (BARROS, 2012, p. 07). O poeta anuncia que fala a verdade por meio daquilo que é impossível de ser verdadeiro. Sua obra, então, se distingue por dois rios: o da imagem, da alucinação do real, pois a beleza da vida suplanta a dos sonhos (observemos que seria isso o elemento de reconstrução que havia sido perdido na modernidade). Um ideário poético para além do tempo

e até mesmo do sonho, uma vez que o encantamento permite o uso da poesia para se revelar realidades que estão obliteradas no ambiente narcísico do Capital.

O outro rio é aquele do qual flui toda *poiesis*. A ação da *poiesis* é obrigar ao salto, à interpretação para além das palavras. O vislumbre de um mundo para além de si, para além das comezinhos diárias, indo e arrastando o prosaico mundo em que se vive para um encontro consigo (a *Aletheia*, a verdade como revelação, onde a *Aletheia* se confunde com o *Logos* de Plotino, Ambrósio e Agostinho), embora muito mais um colapso, ou um confronto (o que, no Judaísmo, se encontra representado, narrativamente, como o confronto entre Jacó e o Anjo).

É desse confronto com a verdade que se vislumbra o mundo da significação e é nela que o grito de uma harmonia (de um cosmos) se levanta contra os elementos demônicos do caos, representativo, em nossa era, na terminologia dos “homens ocos” de Eliot. Dos homens diante das górgonas do não-ser. Os homens dissonantes incrédulos e incapazes de um retorno à inocência. O Antônimo do “homem oco” é o “poeta”.

## XII

*Teologia do traste* – Manuscrito do mesmo nome, contendo 29 páginas, que foi encontrado nas ruínas de um coreto, na cidade de Corumbá, por certo ancião adaptado a pedras. Contou-nos o referido ancião, pessoa saudavelmente insana de poesia, que sobre as ruínas do coreto BROTAVAM ÁRVORES / OBRAVAM POBRES / MORAVAM SAPOS / TREPAVAM ERVAS / CANTAVAM PÁSSAROS. E que, ali, o cansaço era muito desenvolvido, bem como o amarra-pinto e o guspe-de-taquarizano.

(BARROS, 2010, *Arranjos para assobios [Poesia Completa]*, p.176)

O “saudavelmente insano poeta” é, na verdade, o único que não enlouqueceu diante da modernidade. E descobriu que, pra falar de Deus, precisava-se de apenas 29 páginas, pois o que é inominável, desde a primeira palavra, é apenas invencionice e é nela que deve ser encontrado. Mais uma vez, os ecos de Caeiro se fazem sentir na metafísica da existência e na inutilidade da demanda por um Santo Graal de sentido que, necessariamente, sirva ao homem industrial, negando-se, por fim, a voz própria da poesia.

## VI

Pensar em Deus é desobedecer a Deus  
Porque Deus quis que não o conhecêssemos,  
Por isso se no não mostrou...

Sejamos simples e calmos,  
Como os regatos e as árvores  
E Deus amar-nos-á fazendo de nós  
Nós como as árvores são árvores  
E como os regatos são regatos

E dar-nos-á verdor na sua primavera  
 E um rio aonde ir ter quando acabemos....  
 E não nos dará mais nada, por dar-nos mais seria

[tirar-nos mais (Pessoa, 1988, p. 112)]

A significação traz em si o gérmen da mística, do paradoxo. Na significação vivenciamos o “verdor na sua primavera” e chegamos ao ápice da existência, onde ter tudo é prescindir de tudo e nada mais desejar.

### 3.2 Contra a dissonância.

A dissonância é a voz da lírica moderna. Um homem ainda em conflito, um homem ainda diante do ônus da existência. Um ônus por toda dor e desespero que nos rodeiam; a falta de sentido, as forças do *não-ser*, gritando vitória todo o tempo. No centro do redemoinho, encontra-se a ansiedade. É ela que transgride todo o desejo de paz. Ela é o poder da incompletude eternizado, sempre diante de si. O homem diante, da vacuidade, é um ser em desespero. O homem diante do desencanto; é um homem terminalmente doente, moribundo.

O que é o homem? É reflexo. Seja de luz ou de sombra, em esperança ou em ocaso. A relação da existência em si e da existência poética é vinculada ao reflexo, à mimese. René Girard elevará a mimese ao sentido básico, por excelência, uma vez que será a nossa postura diante da alteridade que nos lançará para frente. Então talvez a grande pergunta não seja “quem somos nós?”, mas “diante de quem somos?”. René Girard desenvolve, como o romance transformou essa relação diante do eu com o outro em inveja:

Somente os romancistas revelam a natureza imitativa do desejo. Essa natureza é difícil de se perceber em nossos dias pois a mais fervorosa imitação é a mais vigorosamente negada. Dom Quixote se proclamava discípulo de Amadis e os escritores de sua época se proclamavam discípulos dos antigos. (GIRARD, 2009, p. 38).

Ao contrário do romance, na poesia, a diferença entre o homem e a criação é que, para este, na gratuidade da vida, há uma decisão: poetizar a existência, torná-la poética, em seu desvencilhar. Negar-se à vacuidade do desespero. Isso é potência poética – e é dessa força que está imbuída a poética de Manoel de Barros.

#### POEMA

A poesia está guardada nas palavras — é tudo que eu sei. /  
 Meu fardo é o de não saber quase tudo. /  
 Sobre o nada eu tenho profundidades. /  
 Não tenho conexões com a realidade. /  
 Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro. /  
 Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as nossas). /

Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil. /  
 Fiquei emocionado. /Sou fraco para elogios.  
 (BARROS, 2010, *Tratado geral das grandezas do ínfimo [Poesia Completa]*,  
 p.403).

Essa ação de poetizar a existência, no que é pequeno, no que seja inútil, rompe com os dualismos que estavam a nos impedir de chegar ao Absoluto. Todorov descreve uma “tradição dualista” (TODOROV, 2014, p. 254) que faz com que tenhamos, em nossa condição humana, “[no] íntimo uma dificuldade que os homens tentam superar”:

A dificuldade está em que os seres humanos ao mesmo tempo dispõem de uma existência finita e são dotados de uma consciência aberta ao infinito. Eles podem tudo englobar, analisar o Universo inteiro e a eternidade, e ao mesmo tempo sabem que são somente uma partícula minúscula e dispersa da poeira deste universo, ocupando aí somente uma ínfima fração do seu desenrolar temporal (TODOROV, 2014, p. 255).

Aí então a demanda pelo Absoluto, que é o vencer da dualidade, do maniqueísmo e da vida, em cuja narrativa os relances do maravilhoso sejam percebidos, ainda que em meio aos terrores da existência e às incoerências do espírito.

PASSEIO Nº 4  
 O homem se olhou: só o seu lado de fora subindo  
 a ladeira...  
 Caminhos que o diabo não amassou — disse.  
 Atrasou o relógio.  
 Viu um pouco de mato invadindo as ruínas de  
 sua boca!  
 (BARROS, 2010, *Matéria de poesia [Poesia Completa]*, p.160).

“Só o lado de fora subindo a ladeira”; a inconsciência é um resto. Também é matéria de poesia. O poeta que transvê apercebe que a inconsciência é um passeio por si mesmo, onde, diferente de todos, o relógio não precisa ser adiantado, mas sim atrasado. A poesia é um demiurgo que possui seu próprio tempo, seu próprio *Kairós*. O húmus então *reverdece* e o profeta do mato renova seu chamado, sua vocação. As ruínas da velha *pólis* cedem ante a redescoberta da voz poética.

A pergunta filosófica, por excelência, para os poetas a partir de 45, é se poderia ainda haver poesia após Auschwitz. De muitas formas, sua resposta foi **sim**, se tal for uma decisão humana. A *poesis* não somente é nossa obra. É nossa identidade. Na *poesis*, nos tornamos *poiema* (obra prima). O desespero cede lugar à esperança. O homem vindica sua existência. Assume um destino e futuro. Assume a beleza rebelde da inutilidade pois, no mundo do Capital, somente o inútil é sagrado; todo o resto é ferramenta, é utilitário e utilizável, portanto descartável.

A maior riqueza /  
do homem/  
é sua incompletude./  
Nesse ponto/  
sou abastado./

Palavras que me aceitam/  
como sou/  
— eu não aceito./  
Não aguento ser apenas/  
um sujeito que abre/  
portas, que puxa/  
válvulas, que olha o/  
relógio, que compra pão/  
às 6 da tarde, que vai/  
lá fora, que aponta lápis./  
que vê a uva etc. etc./

Perdoai. Mas eu/  
preciso ser Outros./

Eu penso/  
renovar o homem/  
usando borboletas.

(BARROS, 2010, *Retrato do artista quando coisa [Poesia Completa]*, p.374).

Nos últimos dois séculos, a poesia foi escolha de rebeldes, dos que se dispuseram contra a corrente. Os Parnasianos, mesmo que tecnicistas, entendiam que o elitismo da poesia era um claro anúncio à burguesia, de que o reino de uma elite pelo poder econômico e não pela cultura era uma falácia do capital. A poesia foi também o caminho de transgressão mais escolhido pelos pós-modernos, em suas gerações de formas livres e representativas do caos urbano, que assomava pelo início do século XX. Após a guerra mundial e suas duas carnificinas, ergue-se uma reação tradicionalista, um reino-tradição, os *fifties* americanos, o lugar comum, entediante e neurótico. Domestica-se a prosa, a poesia e a música. A bomba está armada, uma vez que o *kitsch* não é esteticismo. Não se pode ser lindo e angustiado para sempre. Necessária é uma revolução.

Tal revolução teria suas sementes fincadas nos anos 1950 e eclodiria na década de 1960, abalando até mesmo as noções de linguagem. O formalismo, do início do século, reinventa-se no estruturalismo e os elementos mais jovens reclamam por uma revisão da história, numa disposição de tudo colocar em jogo e em pratos limpos. A revolução da contracultura. No desenrolar da história, temos a raiva incontida no *punk* e *heavy metal* dos 1970, o vazio *yuppie* dos 1980 e a raiva *grunge* dos 1990, chegando até agora ao *blasé* indie dos *Millenials*. Aqui, surge o rompimento: nosso poeta, ao ser descoberto, estava, há muito, incólume em sua fazenda, ignaro dessas ebulições (embora, como já vimos, não desaperecebido das questões fundamentais

de exploração), escrevendo em seus (diversos) caderninhos. Desenvolvendo sua relação com sua musa, conseguiu abrir-se para o mundo, além do escritório, a caverna moderna e suas sombras na parede. Escreveu e apresentou-nos sua poesia e até mesmo seus cantos, seus salmos, ou melhor, seu antissalmo.

ANTISSALMO POR UM DESHERÓI

a boca na pedra o levava a cacto  
 a praça o relvava de passarinhos cantando  
 ele tinha o dom da árvore  
 ele assumia o peixe em sua solidão  
 seu amor o levava a pedra  
 estava estropiado de árvore e sol  
 estropiado até a pedra  
 até o canto  
 estropiado no seu melhor azul  
 procurava-se na palavra rebotalho  
 por cima do lábio era só lenda  
 comia o ínfimo com farinha  
 o chão viçava no olho  
 cada pássaro governava sua árvore  
 Deus ordenara nele a borra  
 o rosto e os livros com erva  
 andorinhas enferrujadas  
 (BARROS, 2010, *Gramática expositiva do chão [Poesia Completa]*, p.125-126)

O “desherói” come o ínfimo com farinha. É seu alimento e sua vocação: “Deus ordenara nele a borra”. Um Salmo de reverdecimento: o homem de pedra se torna cacto, resseca; está fora de seu ambiente, o Pantanal. Ele está seco e precisa voltar à sua vocação, uma vez que tem o “dom da árvore” e precisa reencontrar-se em sua realidade. É bem notável que, se para Rousseau havia uma supressão entre fantasia e realidade, a significação poética, em Manoel de Barros, é de um realismo metafísico que, não apenas suprime essa dicotomia mas, simplesmente, não dá conta dela. Não é um debate em seu mundo. Já em Rousseau, a divisão é clara e nos lança, automaticamente, no processo de evasão. “O país da fantasia é, neste mundo, o único que merece ser habitado; a essência do homem é tão nula que só é belo aquilo que não existe” (FRIEDRICH, 1978, p.25). O que nos leva a outro problema: onde fica a imaginação criadora? A resposta se torna um semi-agnosticismo.

Acresce-se a esta formulação o conceito de fantasia criativa, cujo direito é criar, com a disponibilidade do sujeito, o não existente e de colocá-lo acima do existente (Confessions, II, 9) [...] a fantasia é, aqui, ousadamente elevada a uma faculdade que, além de bem conhecer sua condição de ilusória, também a quer, graças à convicção que nada, certamente entendido ainda por Rousseau como nulidade moral – não permite outra produtividade do espírito a não ser a imaginária (FRIEDRICH, 1978, p. 25).

A *ipssissima vox* da dissonância é a rapidez. Esta não nos permite passar a veracidade da informação pelo crivo do tempo, antiga peneira das heresias e desvencilhamentos. Interessante isso: uma notícia que se vê história, mas que não se dobra ao tempo. É a aporia própria da pós-verdade, onde o representativo simbólico consumiu a realidade. O embotamento diante das notícias é o resultado de seu hiperventilar, numa sociedade excitada, em que as doses precisam ser cada vez mais fortes e as informações que são apreendidas não fazem sentido. As tecnologias de informação não estão preocupadas com o objeto ou o fato, ou até mesmo com o ponto de vista, mas com o meio, o sentir. sendo esse sentir a manifestação do narcísico.

Simplesmente vivemos na época da verdade privativa. O privatismo manifesta-se no portátil; a *voz personae* é a única voz. A privatização de tudo resulta na escolha da virtualidade real. A notícia, então, se torna verdade narcísica, neurótica. Tudo se sabe porque tudo se sente. O narcísico não se reconhece. Sua paixão por si mesmo tornou-o o único e o outro. é incapaz de reverdecer. Falta-lhe honestidade, o que é uma tragédia, pois a honestidade está, intrinsecamente, ligada à humildade. Ao reconhecimento do desconhecimento: ao *Zohar*. ao inteligível. ao silêncio e ao calar. Toda experiência, verdadeiramente poética, é uma experiência de calar: as palavras são expressões do não-dito, do insofismável. O encontro sempre é com o desconhecido, o outro. Todo encontro apresenta-nos elementos de uma busca cega. Tateamos o outro, seus tons, suas expressões, sua voz, suas palavras. Todo esse esforço somente prova o desconhecer. Todo pretense conhecimento do outro é desonesto. A honestidade revela a cegueira em se nominar; a desilusão em se repetir. O conhecimento do outro é calar.

APÊNDICE:

Olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros

Coisa é uma pessoa que termina como sílaba

O chão é um ensino.

(BARROS, 2010, *Arranjos para assobios [Poesia Completa]*, p.184)

Por isso. Manuel de Barros não dualiza sua poética. Ele a mantém num espaço liberto, não-neurótico, não dicotomizado. O espaço poético do chão, ele lugar de ensino. Nesse espaço poético da imaginação, a criação é o rei e o reino pertence às crianças e, sendo delas, portanto, a partir delas, a visão do universo de Manoel. O dualismo dá lugar à unidade, ao ensino do chão. Ao *pleroma*, o elemento que vence toda dualidade – a qualidade inerente ao ser-em-si. Essa unidade age como manifestação, como congraçamento entre a realidade e a metafísica. Não há dicotomia. O céu, ao invadir a terra, torna da terra um céu. A existência, agora, é solar e se revela na dimensionalidade dos seres. É neles que este se revela e se dimensiona.

Em fins do século XIX, Paul Valéry resgata o valor etimológico do termo poética entendido como tudo que se relaciona com a criação de obras das quais a linguagem é, ao mesmo tempo, a substância e o meio e não o conjunto de

regras para a poesia. Para Valéry, —o fazer, o *poëin*, é aquele que termina em alguma obra que se convencionou chamar de —obras de espírito|. Considerando a origem grega do termo poética - *poietike techne: creación*, a poesia barroca é uma legítima obra de invenção. Manoel de Barros possui o gosto pela invenção da realidade, onde o poético reside em —fazer nascimentos|. Afirmo que, —[...] quem descreve não é dono do assunto; quem inventa é e admite que —[...] noventa por cento do que escrevo é invenção, só dez por cento que é mentiral. [...] (CRUZ, 2009, p. 30).

À mortalidade humana deve-se dar lugar à imortalidade. O homem, na *poesis*, pode ser/compartilhar deus. Ele se torna, transforma-se, transmuta-se, então, de filho do desespero para filho da eternidade. Carrega sobre si, agora, um novo ônus: o de revelar a verdade de ser-em-si um criador, não servindo mais à ansiedade, mas sendo em si o portal, o meio pelo qual a potência, para além do agora, emergirá ou, sob outra imagem ainda mais escatológica, invadirá, manifestará.

Tal imortalidade não será sobre o poeta como um semideus romano, em sua busca de glória, porque este não está buscando a imortalidade, como meta para si, mas sua eternidade estará em ser o perfeito meio do Espírito, a possibilidade da significação se realizar na obstrução do *homo faber* e na realização do incognoscível. É a poética da transgressão.

A escrita nos alcança em plenitude porque segue aquilo que buscamos: a perfeição. Como há uma transgressão de palavras o elemento criacional se torna perfeito e assim somos arrebatados para dentro do ilogismo poético, de sua outra irrealidade. Somos conduzidos “a um lugar que ainda não sabemos nomear, mas que, de saída, sentimos que nos é essencial. É um lugar de plenitude” (Todorov, 2014, p. 08). A criação de um mundo é o exercício de *teleios* e é um exercício de utilidade. O mundo criado nos serve, mas essa utilidade reafirma nossa autoafirmação como criadores, lançando-nos para longe do desespero oriundo da vacuidade.

Ao negarmos a possibilidade de sermos criadores, só nos restará o desespero - que é nossa situação atual. A de destruição de nossa autoafirmação, pois a utilidade que se requer de nós, faz-nos definirmos a partir do outro. Não somos mais criadores, mas operários – os que operam, os que agem – não é à toa, o pragmatismo, a grande política e religião de nossos tempos cansados. O ambiente do *homo faber* é o ambiente da lógica, da produtividade, da eficiência – puro desespero. A loucura da lógica é pontuada por Chesterton.

Se você discutir com um louco, é extremamente provável que leve a pior; pois sob muitos aspectos a mente dele se move muito mais rápido por não se atrapalhar com coisas que costumam acompanhar o bom juízo. Ele não é embaraçado pelo senso de humor ou pela caridade, ou pelas tolas certezas da experiência. Ele é muito mais lógico por perder certos afetos da sanidade. De fato, a explicação mais comum para a insanidade nesse respeito é enganadora. O louco não é um homem que perdeu a razão. O louco é um homem que perdeu tudo exceto a razão (CHESTERTON, 2007, p. 34).

O exercício do desespero é resultado do exercício da utilidade. Tal como uma maldição grega, a obrigação de termos de nos provar como necessários, o tempo todo, nos exaure, nos torna incapacitados de re-ver o encantamento. De redescobri-lo. Precisamos de uma metafísica da existência. De um olhar para a mágica do aspecto criador, do encantamento em produzir, em gerar.

A autoafirmação espiritual ocorre em cada momento em que o homem vive criadoramente nas várias esferas de significação. Criador, nesse contexto, tem o sentido não de criação original como é desempenhado pelo gênio, mas de viver espontaneamente, em ação e reação, com o conteúdo de nossa vida cultural. A fim de ser espiritualmente criador não se precisa ser um artista, ou cientista, ou estadista criador, mas deve-se ser capaz de participar intencionalmente de suas criações originais. (TILLICH, 2001, p. 36).

Manoel de Barros apresenta, em contrapartida, a desenvolvida e acumulada capacidade de ser inútil. De cultivar a inutilidade, tornando-se, assim, o váter, o profeta perfeito para a poesia. O paradoxo irresistível: o utensílio daquilo que é inútil.

#### 2.7

O ocaso me ampliou para formiga.  
Aqui no ermo estrela bota ovo.  
Melhoro com meu olho o formato de um peixe.  
Uma ave me aprende para inútil.  
A luz de um vaga-lume se reslumbra.  
Quero apalpar o som das violetas.  
Ajeito os ombros para entardecer.  
Vou encher de intumências meu deserto.  
Sou melhor preparado para osga.  
O infinito do escuro me perena.

(BARROS, 2010, *Livro das ignorâncias [Poesia Completa]*, p.184)

O “uso” das palavras é perdido na existência não utilitária destas. É um uso sem utilidade. Significante sem significado. Abstrato em essência. Auto-existente. Não se presta à ferramenta, nem à aceleração do mundo dos computadores. É da brincadeira e da invenção. Por isso, ele até mesmo brinca com sua musa, não precisa se preocupar sequer com seu desejo (da musa) por proeminência.

Minha musa sabe asneirinhas/  
que não deviam de andar/  
nem na boca de um cachorro!/  
Um dia briguei com Ela/  
fui pra debaixo da Lua/  
E pedi uma inspiração:/  
Essa Lua que nas poesias dantes fazia papel/  
principal, não quero nem pra meu cavalo

(BARROS, 2010, *Poemas concebidos sem pecado [Poesia Completa]*, p.31)

O saber transgressor da musa faz o poeta rir: a transformação das palavras, em sua redução eufemística, mostra o prazer que isso causa, embora traga espanto, o fato de vir de onde vem. O próprio Manoel sabe que sua musa é diferente das outras. Tão viva que, com ela, se pode viver uma relação de aproximação e afastamento, como dois amantes. No afastamento, subentende-se o desejo da volta, pois a troca pela lua não foi benfazeja e o poeta reclama que a lua não serve mais para fazer poesia (sic), o romantismo notívago era fuga antierótica e não resposta viva.

### 3.3 O utilitarismo e a significação poética Manoelina

Criar utilidade, para a literatura, pode ser tão positivista e burguês quanto vê-la de modo didático-histórico. O utilitarismo destrói o numinoso. Um Sagrado que nos serve, no sentido em que deve ser útil é, em primeiro caso, uma caricatura e, em último, uma blasfêmia.

O que diz Novalis sobre a poesia refere-se quase exclusivamente à lírica, a qual aparece agora como o poético pura e simplesmente. Pertence à sua essência a indeterminabilidade e a infinita distância de todas as outras formas de literatura. É verdade que, vez por outra, ele a chama de representação do sentimento, todavia com esta expressão defrontam-se outras que interpretam o sujeito lírico como uma disposição neutra como uma totalidade interior que não se prende a uma situação precisa. No ato poético, a ponderação fria detém o comando. O poeta é aço puro, duro como uma pederneira [...] a lírica é uma oposição que canta contra um mundo dos hábitos, na qual os homens poéticos não podem mais viver, pois são homens divinatórios, magos. De novo, portanto a paridade da poesia com a magia [...] a magia poética é severa, uma fusão da fantasia com a força do pensamento, é um operar profundamente distinto em seu efeito de simples prazimento o qual, agora, deixa de ser o acompanhante da poesia. Da magia, Novalis deduz o efeito de encantamento “cada palavra é um encantamento”, uma evocação e um exorcismo da coisa que se nomeia. Daí a mágica da fantasia, e o mago é poeta[...] sua linguagem é autônoma, sem finalidade de comunicação. (FRIEDRICH, 1978, p. 25).

Uma poética de criação deve ser tão auto-existente quanto seu criador, como se pode observar numa obra de Pollock ou Kandinski. Uma obra de criação traz em si a aura criadora. Esta fala ao homem e o leva a uma conexão, a um *step-up*, uma Ascensão.

Ao dominar o texto, inserindo ações culturais ou agendas ideológicas, não se permite ser dominado por ele. E isso é um ato contra a significação. É reduzir a voz da eternidade e lançá-la em esquemas pré-estabelecidos de compra e venda. A magia perde sua aura, transforma-se em técnica, em mágica. A escrita que domina o texto com algum tipo de utilitarismo termina por servir à máquina, o fruto estranho da árvore burguesa industrial.

V. A MÁQUINA:  
A MÁQUINA SEGUNDO H.V.,  
O JORNALISTA

A Máquina mói carne  
 excogita  
 atrai braços para a lavoura  
 não faz atrás de casa  
 usa artefatos de couro  
 cria pessoas à sua imagem e semelhança  
 e aceita encomendas de fora

A Máquina  
 funciona como fole de vai e vem  
 incrementa a produção do vômito espacial  
 e da farinha de mandioca  
 influi na Bolsa  
 faz encostamento de espáduas  
 e menstrua nos pardais

A Máquina  
 trabalha com secos e molhados  
 é ninfômana  
 agarra seus homens  
 vai a chás de caridade  
 ajuda os mais fracos a passarem fome  
 e dá às crianças o direito inalienável ao  
 sofrimento na forma e de acordo com  
 a lei e as possibilidades de cada uma

A Máquina engravida pelo vento  
 fornece implementos agrícolas  
 condecora  
 é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,  
 que não defecam na roupa!  
 (BARROS, 2010, *Gramática expositiva do chão [Poesia Completa]*, p.139-140)

A máquina é ninfômana: ela nunca está satisfeita. Ela “engravida pelo vento”, está sempre desejan-te. Nunca satisfeita, nunca em contemplação, nunca no presente; sempre insatisfeita, ativa, futuróloga, premiando seus melhores representantes. Precisa da exploração para satisfazer a decadência eroticizada do *ainda*, do *mais*, do *melhor*. O pornificado, o *gourmet* e a visão do prazer em todas as coisas é método claro e simples de embotamento. O conhecimento, que angustia e acorda, é restringido; o desconhecimento que leva ao *porsuit*, à busca incansável, quase persecutória, é negada na sociedade do exposto. Na máquina, não há vergonha (não se defeca na roupa), não há timidez ou sedução. A pornificação requer contrato, que tudo esteja às claras – o oposto exato ao sexo humano, de descobrimento do outro, da fantasia.

A grande quantidade de informações, sobretudo a visual acaba sufocando-a (a expectativa). A hipervisibilidade não pode ser acrescida e não se coaduna com a força da imaginação. [...]. Flaubert lança mão precisamente da negatividade e do retraimento visual para retratar a fantasia erótica. No cenário erótico do romance (Mme Bovary), paradoxalmente, não existe quase nada para se ver (HAN, 2017, p. 69).

A hiperinformação é o ruído da máquina, nos impedindo de parar, de refletir. Somos imersos numa voz que pode ser ouvida pelos meios de comunicação e mídias de massas e seus conglomerados que (o que é de conhecimento público e pacífico) são os donos das grandes editoras e, conseqüentemente, donos da distribuição e do conhecimento – ou da escolha pela retenção daquilo que poderia nos retirar do sistema, da aporia da *rat race*. Na terminologia de Tillich, estamos diante de algo *demônico*, uma vez que o numinoso cede lugar a um projeto claro, de produto cultural feito, tendo em vista, não o *estranhamento*, mas o *entretenimento*.

O demoníaco cega, não revela. No estado de possessão demoníaca, a mente não está de fato “fora de si mesma”, mas em poder de elementos dela mesma que aspiram ser a totalidade da mente, apoderam-se do centro do eu racional e o destroem. (TILLICH, 2005, p.126).

Tal processo é tão pervasivo que domina até mesmo o ambiente eclesial.

Recentemente ouvi de um amigo envolvido no mercador de música religiosa sobre o interesse das grandes indústrias fonográficas no mercado evangélico<sup>42</sup>...fico preocupado com o espírito empresarial desse mercado. Esse mesmo amigo disse que as indústrias fonográficas planejam com mais de um ano de antecedência qual deverá ser o tipo de música que dominará o mercado. Isto quer dizer que num escritório qualquer, alguns executivos (muitos deles nem sequer cristãos), com dados e pesquisas na mão, decidirão o que os cristãos irão gostar ou não nos próximos anos; e faremos isso achando que é uma “obra do Espírito”. (SOUZA, 1999, p.17).

O mesmo acontece com a literatura. Num mundo de *best-sellers*, esperar o público gostar é uma tarefa arriscada. Lança-se a isca, sabendo-se que o livro será uma trilogia, que virará filme ou, mais importante para as novas gerações (talvez devido a possuir menor duração), série. As redes sociais serão usadas *ad nauseam*. Hiperexposição: não basta *trailers*, agora temos *teasers* (provocadores). E que até mesmo o *MacDonalds* fará o “Mac lanche feliz” no tema do último filme-livro, ou livro-filme, ou filme-filme-filme/livro-livro-livro ou *spin-off*. Utilitarismo, em cada passo dado e planejado pelos que detêm o controle do sistema. Capitalismo pervasivo, rabiscando garatujas em cada parede. Ideologia do consumo. Uma ideologia de prazer eterno, elemento sobre elemento. O movimento, servindo ao não-pensar, não-refletir (nem ao menos ao concatenar). Um sentir que não é estranhamento, que não traz afecção. Um sentir que é apenas uma extensão de si mesmo. Os algoritmos de Internet, que cercam e sugam suas pesquisas, para circundar a tela do computador de coisas que *talvez você goste*.

---

<sup>42</sup> Em 2016, ficou famosa no Brasil uma propaganda televisiva com o mote “você adora, a som livre toca”. Terminou por se tornar um canal no *Facebook* e no *YouTube*.

De outro lado, as lutas de inserção social, embora possuam interesses conflitantes e em superfície opostos ao capitalismo hipermoderno, utilizam as mesmas ferramentas e as mesmas formas de manipulação. Nas duas situações, a arte e a literatura perdem, uma vez que são reduzidas a ferramentas para a *evangelização* ideológica de partidos, nacionalismo, blocos econômicos, *black blocs etc.* O lado não importa mais. A literatura perdeu. Perdeu, por ser uma literatura servil, dada aos elementos de controle e, portanto, sem autenticidade e significação. A obra não revela mais o estado das coisas, nem levanta hipóteses ou descontentamentos – uma literatura que não arranca paralelepípedos das ruas, apenas grupos raivosos circundados e apaixonados por sua própria aporia ideológica.

Aqui, podemos dizer que a poética de Manoel de Barros é bastante radical. Não que ela se exima. Não. Ela defende um lado: o da própria literatura. Da metafísica do cotidiano. O mundo politizado é um mundo do homem, tanto quanto o mundo apolítico/pornopolítico do Capital. O mundo metafísico é o mundo da poética, do deslumbramento, do riso para além da dor e da realidade para além de filtros. Uma poética radical que recusa ao embotamento. Um desvencilhar, muito mais que um aglutinar despersonalizado da última ideologia dos *think tanks*, das *it girls*, dos *Youtubers* ou dos fazedores de opinião. O movimento e a aceleração que impedem a reflexão, são trocadas por lata, sapo, chuva, musgo e lama. A raiva é trocada pela gratidão. A aporia é trocada pela porosidade da compreensão. A *a-letheia* revela-se mais uma vez. A recusa ao embotamento é uma recusa ao esquecimento.

Ser como as coisas que não têm boca!  
Comunicando-me apenas por infusão  
por aderências  
por incrustações... Ser bicho, crianças,  
folhas secas!

(BARROS, 2010, *Compêndio para uso dos pássaros [Poesia Completa]*, p.117)

Não se pode escrever poesia sem ser poético sem “Ser” (em maiúsculas). Mas se pode usar a literatura e a poesia sem o ser. Basta que estas se tornem ferramentas, mais uma vez, a serviço dos donos do mundo e sob seus ditames, não importando seus nomes: realismo socialista, literatura regionalista, outro Brasil e qualquer tipo de ideologia. O texto comprometido com o poder morrerá debaixo do concreto da redução.

(na escrita burguesa) tudo está compactado e concatenado; nunca se salta um passo [...] nessas frases que, à maneira da consciência prosaica de Hegel, compreendem o mundo segundo categorias como “causa e efeito, finalidade e meio”. *Especialmente* finalidade e meio [...] racionalidade dirigida ao seu objetivo e governada por ele; “razão instrumental” na variação de Horkheimer. Dois séculos antes de Weber, a passagem de Defoe ilustra as concatenações léxico-gramaticais que foram a primeira corporificação da [...] razão instrumental como uma *prática de linguagem* – perfeitamente articulada

ainda que completamente inadvertida – bem antes que se tornasse um conceito. É um primeiro vislumbre da mentalidade burguesa e da grande contribuição de Defoe a ela: a prosa como um estilo do útil. (MORETTI, 2014, p. 46).

A verdadeira poética conclama o fim de tudo isso. Requer a rosa que dilacere o concreto, o nojo e a náusea. O poeta é o váter que percebe o mecanismo. O que se propõe e se dispõe contra ele. Sabe que a feiura da poesia representa a beleza do real. O projeto burguês de artificialismo e de entorpecimento, precisa ser superado. O concreto e o “chão da capital”, feitos para ser um *não-lugar*, um lugar de passagem, não suportando alguém que sente, que pare, que contemple. Pior: alguém que, como um váter, levante-se em imperativos para que esse mundo se dobre em contemplação. “Uma flor nasceu”. A poesia alimenta-se da contemplação do poeta, daquele que se sabe assinalado. Um homem e sua mensagem.

Uma flor nasceu na rua! /Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. /Uma flor ainda desbotada/ilude a polícia, rompe o asfalto. /Façam completo silêncio, paralisem os negócios, /garanto que uma flor nasceu. [...] Sua cor não se percebe./Suas pétalas não se abrem./Seu nome não está nos livros./É feia. Mas é realmente uma flor.[...] Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde/e lentamente passo a mão nessa forma insegura./Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se./Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico./É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. (DRUMMOND, 1878, p.14).

Não há tema sobre o qual se possa discorrer. A poética é o que resta. O toque com o sublime deve ser restabelecido “lentamente passo a mão nessa forma insegura”, um contraposto à força dos “bondes, ônibus, rio de aço do tráfego”. A flor feia que “ilude a polícia”, que traz luz numa época de trevas, ainda que não aberta. Essa flor traz o despertamento ao poeta. A mão move para que o homem se mova diante da poética. Talvez, não somente uma obra poética: uma vida poética. A autenticidade de reverdecer. Movimento após movimento tentou vencer o edifício burguês, até agora sem sucesso ou com sucesso relativo. Na busca do Absoluto se redescobre poeticamente a flor: é necessário um reverdecer.

## 4. REVERDECER

Neste último capítulo, chegamos ao término da proposta pela plenitude: reverdecer. A disposição de encontrar o poético que se manifesta, essencialmente, na necessidade da plenitude, no desejo pelo Absoluto. No reverdecer, completam-se (não se querendo dizer que terminem aqui) as possibilidades da poética da significação. Trataremos então desse tema no esteio de uma linearidade, que ocorre por meio das experiências das epifanias, de sua anamnese, que é a memória da afecção em si; também pela descoberta da pessoa-evento que toma o poeta pela mão, chegando à descoberta de si mesmo, pela voz do corpo e pela voz do espírito, indissociadas.

### 4.1 A Memória do Divino

O reverdecer é guardar a memória do divino, daquilo que em nós reitera que o paradoxo é a base da existência e que nós somos *nós-em-contraposição* ao outro de nós e para além de nós: o humano, o selvagem e o divino. Guardamos lembrança primal de tudo, para além da consciência, mas sempre a partir da definição de sermos “nós”, e essa definição é aguçada no estranhamento, seja para a significação, seja para o narcisismo; no ser-para-si ou no ser-para-o-outro. A escolha poética é a da significação, do reverdecer, pois é neste que todas as coisas têm valor, porque são valoradas pela afecção que nos causam.

A raiz do reverdecimento é a anamnese, que pode ser rudemente descrita como um processo de reencontro, de rememoração gradativa, uma caminhada em si mesmo, para redescobrir as verdades essenciais de sua vivência pré-empírica, um processo historicamente feito por filósofos. Assim a anamnese nos retrata a era da descoberta do outro e ao mesmo tempo da unidade com o outro, numa era de inocência, pré-linguagem e, portanto, pré-classificação. A anamnese é uma realidade que anda lado a lado com a experiência *senciente*, ou com o elemento mais claro da realidade – a afecção.

Manoel de Barros, porém, faz poesia com a sensibilidade, com o corpo e confessa: —*Nunca escrevi uma palavra que não tenha roçado no meu corpo.* Para alcançar o significado poético, é preciso ver, ouvir, cheirar, lamber e tocar o que sugere o entendimento de sua poesia a partir do próprio corpo. Para isso, o poeta resgata a infância, não como cenário, mas sim como uma vivência muito rica de ressignificações do mundo e do ser humano. Mais do que uma mera fase biológica, a infância é o momento em que a criatividade e a liberdade manifestam-se de maneira muito explícita. (CRUZ, 2009, p.13).

Manoel de Barros lança mão do ilogismo, porquanto é uma concepção feramente maravilhosa da percepção não teorizada, a percepção das crianças e dos broncos, dos estúpidos,

dos que vivenciaram aquilo que ele reconhece como uma espécie de “Ascensão”, palavra cheia de significado metafísico: ascender, subir ao céu, elevar-se. Ter a língua dos anjos, saber o que foi escrito na areia, vivenciar o divino.

#### INFÂNCIA

Coração preto gravado no muro amarelo.  
A chuva fina pingando... pingando das árvores...  
Um regador de braços no canteiro.

Barquinhos de papel na água suja das sarjetas...  
Baú de folha de flandres da avó no quarto de dormir.  
Réstias de luz no capote preto do pai.  
Maçã verde no prato.

Um peixe de azebre morrendo... morrendo, em dezembro.  
E a tarde exibindo os seus  
Girassóis aos bois.  
(BARROS, 2010, *Poesias [Poesia Completa]*, p.81)

A lembrança em cores, da infância, traz o visual. O carvão sobre o muro antepõe-se ao universo. É a criação do novo universo. O “o coração preto no mundo amarelo” confunde-se com o sol. A chuva traz o jogo, a água, a barca, as sarjetas, o olhar infantil no brinquedo. O trabalho do pai opondo-se ao do filho e a volta para casa. A lembrança é sentida e transmitida numa tentativa de relocar os lugares do poeta dentro de si.

Assim, vê-se a validade da afirmação de Voegelin de que “somente uma anamnese radical, voltando para além das formulações conceituais, para engendrar experiência e animar símbolos, poderia reaver a conexão com a verdade do Ser” (VOEGELIN, 2009, p. 27). Desse modo a anamnese é uma ferramenta excelente para a proposta poética de nosso autor: lançar mão do ilogismo infantil para partilhar da pura afecção e encantamento da criança diante das coisas que a cercam.

## 4.2 O Reino de Deus é das crianças

Não há reverdecimento sem renascimento. Uma criança deve surgir, como um novo dia. Manoel retoma a infância porque isto o cura das seduções de ser adulto, a ilusão do progresso. A limitação interpretativa, o utilitarismo, a gradação, o racismo – todas as classificações e definições são “adultismos” que, ao olho infantil, não fazem sentido. Para a existência estruturada do mundo do labor e do capital, a criança é uma anomalia e o riso fácil de brincadeira de pedra, de papel e de lama, um perigo e uma ameaça. O homem livra-se da doença de ser adulto, tornando-se criança, nascendo de novo.

Manoel de Barros não se atém a qualquer lógica, apenas se preocupa com a montagem das imagens. Acredita que é nos exercícios de ser criança que se

consegue transgredir a lógica vigente, na maioria das vezes, limitante por força de um código linguístico. Amparado pela voz da criança e pelas irregularidades dos estados de demência dos personagens que transitam por sua obra, o poeta permite que a imaginação conduza as ideias e a língua sem se ater às imposições do racionalismo. A condição infantil possibilita a construção de sua poesia num clima de total liberdade de pensamento, podendo ser relacionada a estados oníricos que confluem para uma pluralidade de significados. É na liberdade do delírio que as palavras se articulam na desordem do poema. O próprio poeta afirma que, —com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças. (CRUZ, 2009, p.16).

Peculiar ao universo infantil, poderíamos compreender a desautomatização do discurso da criança como a principal característica que aproxima a infância do poético. Essa proximidade existe pelo uso de imagens, característica que permitiria ao pensamento infantil identificar-se com o discurso poético, pois ambos têm uma lógica metafórica que privilegia a imagem que, ao subverter os padrões das normas estabelecidas, extravasa os limites do dizível e transforma realidades díspares em substância poética. (Id).

O homem do capital, tornado produto, vê a todos como produtos. Ele traça uma linha do tempo, não afetiva, mas de *achievements*, de realizações. Não há *thrill*, não há afetividade no capital. Pode haver *hustle*, a sensação animal de perigo e euforia diante do trabalho e do mercado, mas essa sensação também é neurótica e narcísica e se quase nunca se adequa ao coletivo, à memória – não é à toa que os grandes capitalistas narram narcisicamente a si mesmos como heróis, enquanto são vistos como exploradores por seus empregados. Oposto é nosso poeta: o tolo, o imbecil, aquele que gosta de pássaros, lata e barro.

Quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce  
por dentro deles um desejo de árvores e aves.  
Tenho gozo de misturar nas minhas fantasias o  
verdor primal das águas com as vozes civilizadas.  
(BARROS, 2010, *Livro de pré-coisas [Poesia Completa]*, p.199)

O homem do capital, o *homo faber* precisa nascer de novo.

Poema VII  
No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.  
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona  
para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele  
delira.  
E' pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer  
nascimentos  
O verbo tem que pegar delírio.  
(BARROS, 2010, *Livro das ignorâncias [Poesia Completa]*, p.301)

O poema, com todos os versos brancos e livres, chama à criação – o verbo traz a fala de Deus, mas quem ama o verbo é a criança, porque é ela quem faz o delírio do verbo. Não é caos nem descuido porque a pontuação com vírgulas, pontos e travessão, de um ritmo pausado, faz com que se perceba o cuidado com que os versos foram ordenados. A citação do texto do Evangelho de João 1:1, “No começo era o Verbo [...]” é logo seguida pela desconstrução com a chegada do prefixo “des\_”, negatizando a palavra à qual ele se junta. Esse prefixo parece sugerir, no poema, uma inversão do começo, que agora não é mais início, mas também não seria o fim, mas a desconstrução do tempo linear, pelo neologismo “descomeço”. A esse descomeço se segue o “delírio do verbo”, que pode ser entendido como a mudança de função desse verbo, como se pode concluir pelos versos 7 e 8: “Então se a criança muda a função de um verbo, ele/ delira”, o *verbum* se irmana com a criança. Ainda estamos na personificação do termo – o divino brinca com o humano e toma delírio, quebra o limite. É a criança que brinca com a linguagem, criando palavras com novas funções. A ignorância da criança a permite criar sem obedecer e nem desobedecer a gramática. A “ignorância” é prova da inutilidade das coisas que o mundo adulto declara como importantes. Na criança, coisas que são “nada são”. Nada é tão Reino dos céus quanto tornar em nada as coisas que são supremas para os homens. O descaso para com os valores é o supremo “*ridendo castigat mores*”, a carnavalização das estruturas sociais, como achar a caixa tão ou mais divertida que o brinquedo dentro dela.

A beleza polissêmica do verso 4, a construção “eu escuto a cor dos passarinhos” vem com o trocadilho (fônico) “eu escuto a cor dos passarinhos” e “eu escuto acordo[e]s passarinhos”. Numa oração gramaticalmente constituída (sujeito, verbo e objeto), os elementos desobedecem ao sentido prático, sintagmático, criando o efeito sinestésico (no primeiro caso), quanto ao segundo os acordo[e]s – *harmonias* ganham um adjetivação substantivada, expondo a visualidade dessa harmonia e o retorno ao simples, ao infantil.

No verso 9 “fazem nascimento”: explode-se em capacidade criadora. A potência do “engravamento” das palavras torna-se ato. Nas palavras, surgem novos sentidos. O lugar delas se torna atopia. Estão libertas. Mas, para isso, é necessário o “delírio do verbo”, o que também implica o delírio do poeta. O salto é dado pelos dois. O verbo divino e seu vidente. Aos dois é proposto o esquecimento que permite o recomeço. Não se pode prender ao que se foi. Por isso, é preciso tornar-se criança, nascer de novo. O verbo humano, personificado e divino (pela intertextualidade), une-se ao poeta, na construção da criação de mundo, no fazer nascimentos.

A brincadeira pela brincadeira<sup>43</sup> precisa de outro recurso para se demonstrar. No “inutilitarismo” da recriação, a metalinguagem é a pedra de toque dos versos 10, 11 e 12. Versos que apenas resumem o poema e seu objetivo, que é tornar o poema a voz de poeta, transformando palavras, sua lógica, transgredindo os sentidos e revelando o que é o fazer poético, ver o que ninguém vê, “ter delírio”. O próprio verbo brinca com as crianças, enquanto os adultos mantêm levantadas as placas de “não importune”. Para o delírio do verbo, é necessário importunação; só assim o delírio poderá acontecer. As palavras serão importunadas e dirão muito além do que diziam. Até mesmo as palavras, diante das crianças, saem de seu conforto.

### 4.3 Bernardo da Mata, ou a criança que guiará

O divino se apresenta, a voz que sem som se ouve. O olho precisa ver. Precisa-se de um guia para o renascer, para o reverdecer. Embora a voz do Absoluto, a plenitude, consiga ser ouvida, ainda falta alguém. Quem já está nesse caminho? Quem já se libertou? Qual é o adulto que já é criança? Quem já habita o Reino? Quem já vive em escatologia realizada?

E morará o lobo com o cordeiro, e o leopardo com o cabrito se deitará, e o bezerro, e o filho de leão e o animal cevado andarão juntos, e um menino pequeno os guiará. Isaías 11:6 (ACF).

O velho precisa tornar-se criança. O discípulo precisa de um mestre de quem ele inveje. De quem ele deseje algum tipo de virtude. Manoel de Barros descobre Bernardo. A liberdade que o peão tem, é o que atrai o olhar do poeta. A inveja girardiana da descoberta do desejo pelo aspecto imitativo. Bernardo é o que o poeta deseja ser.

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”. (CUNHA, 2016, p. 102).

Bernardo, então, é o heterônimo supremo do poeta. O guia – ou, no dizer bíblico, a criança que guia, que leva o adulto pela mão, levando-o a novos universos revelados agora por meio do assombro infantil.

II  
Esse é Bernardo. Bernardo da Matta. Apresento.  
Ele faz encurtamento de águas.

---

<sup>43</sup> Em relação direta à “arte pela arte”. A recusa ao utilitarismo burguês. Ainda mais desvinculada dos poderes da modernidade essa recusa assumirá a poesia como o ato infantil. Aqui o parnasianismo se afasta com sua necessidade de labor. A recusa da criança poética é um eterno brincar.

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 ocase  
 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, *O guardador de águas [Poesia Completa]*, p.239)

Bernardo é dadivoso: compartilha naturalmente o que é, pois não pode ser outra coisa. É quase um tipo de Cristo, naquilo que Tillich chama de santidade. Também é um “idiota” como o foi o tipo de Cristo de Dostoievski no romance homônimo: a pessoa-evento, que marca a história de alguém em antes e depois de tê-la conhecido.

POIS POIS  
 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, *Tratado geral das grandezas do ínfimo [Poesia Completa]*,  
 p.411)

Bernardo, por ser um bronco, assemelha-se a uma criança. Nada consegue aprender no “Livro”. Seu aprendizado decorre da “ignorância”. Por isso não ensina, vivencia, e, inconscientemente transfere para o poeta, atento para as percepções, os “escutamentos” de Bernardo. Em seus escutamentos está o ressoar consegue ouvir o *Logos*, o verbo, a palavra sem voz daquilo que não tem som nas “vozes do chão” e no “perfume das cores”. Também do viver com os bichos e em similitude a eles, sem conseguir se perceber diferente, permite que venham morar em si.

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”. (CUNHA, 2016, p. 112).

Bernardo é também o primeiro celebrante da inutilidade. O que oferece, ao olhar do poeta, o despertar da grandeza das coisas ínfimas, pequenas, sem utilidade.

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 ampliasse 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. (CUNHA, 2016, p. 112).

Ver e ouvir “inexistência” é o dom de quem já tem olhos e já está em outro lugar. A liberdade de ouvir a voz e de andar em outra ordem de coisas é ato de suprema rebeldia, veraz transgressão. Num universo por muito considerado em decadência ou em niilismo, onde tudo o que é sólido desmancha no ar, tornar-se líquido ou desliza, o “ser encantado” é um ato de supremo amor. É a descoberta de se vivenciar o novo corpo e o novo espírito.

Por ser exato (ex-ato), o amor não cabe em si  
 Por ser encantado, o amor revela-se  
 Por ser amor, invade e fim<sup>44</sup>

Na inexatidão do amor, que é transver (o “ex-ato”), é o ato do corpo e da alma de doarem-se na percepção da alteridade. Nisso está o encantamento. Estar em amor, perante o outro, é o fim da fantasia narcísica e a possibilidade de ser voz do que é belo por si.

Poderemos ver então, dois mundos em mútua interceptação: (1) o da experiência, estranhamento e vivência; e (2) o da memória, a construção que Manoel de Barros se propôs em si, a partir dos outros, e talvez, especificamente, em Bernardo. De maneira blakeana, há um desenrolar de canções da inocência, que nos mostram o olhar da criança em seu viramundo; e as canções da experiência: o olhar do adulto poeta – felizmente, não o olhar de um adulto domesticado, de um homem sob a maldição do *Paradise Lost* miltoniano, mas a transvisão do poeta, a partir da decisão pela palavra da potência, palavra que busca o Reino, da palavra que traz significação. Em suma, da palavra em devir. O poeta encontra-se com essa palavra e se delicia nela. Há corpo e sentir na vivência dessa palavra. O olho bom que encontra a palavra logo cedo e a presentifica, permitindo ao poeta tocá-la, cheirá-la e vê-la. A palavra que se vê.

<sup>44</sup> DJAVAN. *Pétala*. Disco luz, 1982. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=t1wyr5kyBnM> >. Acesso em 24 de março de 18.

#### 4.4 A escrita do corpo

Parte do processo de reverdecer, é encontrar o corpo. O corpo, em Manoel de Barros, é um corpo erótico, vivo. A feitura da poesia é uma escrita do corpo. O corpo sente. É no corpo que se coroa a alteridade e é nesta que se baseia o erotismo.

XVI

Entra um chamejamento de luxúria em mim:

Ela há de se deitar sobre meu corpo em toda a  
espessura de sua boca!

Agora estou varado de entremências.

(Sou pervertido pelas castidades? Santificado pelas  
imundícias?)

Há certas frases que se iluminam pelo opaco.

(BARROS, 2010, *Livro das ignoranças [Poesia Completa]*, p.303)

Por que vivemos, como acredita Byung Chu- Han, a agonia do erótico? O sexo, reduzido ao ato, é narcísico. Uma grande narrativa particular em que o outro não existe, é apenas espelho. Notadamente, esse processo aprofundou-se nos últimos 20 anos, com o desenvolvimento do sexo como exercício da visualidade sobre a imaginação e, fisicamente, legando-se preeminência do olho sobre o contato (sinestésico) e o enlevo (auditivo). Com a quase onipresença do sexo visual e sua variante virtual, percebe-se que o corpo, então, recebe um cuidado que criou toda uma nova categoria estética: corpos atléticos, depilados, prontos para a aeróbica sexual. Estranhamente, essa não é uma preocupação com o outro. Há, então, a questão: onde está o outro? Ainda que no sexo sinestésico ou auditivo seja costumeiro fantasiar alguém, este ainda é outro. O que se tenta provar hoje? O ato é o lugar de se provar algo? Onde está a autenticidade nesse novo processo?

Ante o erótico que agoniza, a fruição é rebelião: é reverdecer. A poesia precisa ter pentelhos. Deve-se lambar as palavras. São parte do corpo, são lindas. A celebração do outro é a celebração do ato. No reverdecer, o outro é fonte de vida. A identidade é criada e desenvolvida nessa relação. É erotismo puro. Vida em estado bruto.

VI

De primeiro as coisas só davam aspecto

Não davam ideias.

A língua era incorporante.

Mulheres não tinham caminho de criança sair

Era só concha.

Depois é que fizeram o vaso da mulher com uma  
abertura de cinco centímetros mais ou menos.

(E conforme o uso aumentava.)

Ao vaso da mulher passou-se mais tarde a chamar  
com lítera elegância de urna consolata.

Esse nome não tinha nenhuma ciência brivante

Só que se pôs a provocar incêndio a dois.

Vindo ao vulgar mais tarde àquele vaso se deu o  
 nome de cona  
 Que, afinal das contas, não passava de concha mesmo.  
 (BARROS, 2010, *Livro das ignorâncias [Poesia Completa]*, p.318-319)

Como manifestação mais clara do erótico, não se deve pensar no ato – o ato mais erótico é o doar-se. Ato estruturalmente divino, em direção ao outro: a doação, o esvaziamento voluntário, um tornar-se-fraco.

O eros [...] possibilita uma experiência do outro em sua alteridade, que o resgata de seu inferno narcisista. Ele dá curso a uma degeneração espontânea do si mesmo, um esvaziamento voluntário do si mesmo. Um sujeito do amor é tomado por um tornar-se-fraco todo próprio, que vem acompanhado ao mesmo tempo por um sentimento de fortaleza. Mas esse sentimento não é o desempenho próprio de si mesmo, mas o dom do outro. (HAN, 2017, p. 11).

É erótico por ser cheio de vida, uma tomada de posição em direção ao *virtus* (à virtude). É erótico por ser uma reação ao outro, pura alteridade. O despertar que o outro nos causa levando-nos, como seres desejantes, a desejar sermos mais que humanos, elevarmo-nos do charco da inconsciência (interessante notar que é no charco, na beira do rio que narciso se percebe e se afoga) e desenvolvermos a vida diante do outro.

Manoel de Barros, porém, faz poesia com a sensibilidade, com o corpo e confessa: —*Nunca escrevi uma palavra que não tenha roçado no meu corpo.* Para alcançar o significado poético, é preciso ver, ouvir, cheirar, lambe e tocar o que sugere o entendimento de sua poesia a partir do próprio corpo. Para isso, o poeta resgata a infância, não como cenário, mas sim como uma vivência muito rica de ressignificações do mundo e do ser humano. Mais do que uma mera fase biológica, a infância é o momento em que a criatividade e a liberdade manifestam-se de maneira muito explícita. (CRUZ, 2009, p.13).

A experiência com o corpo é a experiência criadora. O erótico, na verdade, é o reencontro do poeta com o corpo do descobrimento, da significação poética onde, descobrir o outro é descobrir a si mesmo e o sentir a palavra é um modo de percepção de si. No gozo de criar, ele experimenta o gozo de Deus, a experiência do êxtase.

Experimento o gozo de criar.  
 Experimento o gozo de Deus.  
 Faço vaginação com palavras até meu retrato  
 aparecer.  
 (BARROS, 2010, *Retrato do artista quando coisa [Poesia Completa]*, p.360)

O “retrato”: imagem e semelhanças, o ícone. Assemelhar-se a Deus é possuir também uma imagem de si. A de Deus é dada pelo seu verbo, pela sua Palavra; a do poeta, também é dada por suas palavras, na experiência do divino intramundano.

#### 4.4.1. Santos e amantes

A poesia Manoelina alcança uma experiência de deslocamento surrealista, que nos reloca a ideia de que o reverdecer é um algo metafísico. Para se reverdecer, a planta seca precisa de insumo, mais uma vez, sendo-lhe necessário o reencontro com a fonte. Agamben pontua que, por trás de toda busca existencial, há uma metafísica.

É certo que o nome entra nas proposições, mas aquilo que elas dizem não é aquilo que o nome invocou[...] Toda a linguagem assenta, de fato, sobre um único nome, em si impossível de proferir: o nome de Deus. Contido em todas as proposições, em cada uma delas ele permanece necessariamente não dito. (AGAMBEN, 2016, p. 103).

Na união do corpo e do espírito está o êxtase, o delírio. O divino intramundano absorve os elementos tratados neste trabalho: alteridade, metafísica imanente, o fim da dicotomia, numa *unio mística*, que dá fim às palavras e as deixa serem imagem e encantamento, para que a afecção seja uma experiência real de epifania.

Como outrora citado, Edmund Wilson pontua a mesma necessidade entre os românticos: imagens que transmitam para além do sentido. Existência pura, pura alteridade e assim afecção, na despreocupação de se encontrar o sentido, romper as cadeias das convenções, dos domínios linguísticos e de suas escolas. Desde os hai-kais budistas, até o Surrealismo, percebeu-se que a afecção é mais importante que a compreensão. Um absoluto inteligível não é verdadeiro Absoluto; um divino domesticável não é numinoso. É uma mentira estética tal como o artificialismo burguês. O santo e o amante precisam coexistir. Nas palavras de bandeira “Os céus se misturaram com a terra<sup>45</sup>” e assim o espírito de Deus pode, mais uma vez, fertilizar a terra, enchê-la de vida. Um contraposto essencial à pedra, ao edifício, ao progresso antierótico da humanidade.

#### 4.4.2 O erótico e o mecânico

Reverdecer é negar-se ao industrialismo do capital, negando-se o “progresso”, o que nada mais é que a caminhada do igual. Tal nivelamento, de todas as circunstâncias e estratos da vida, só pode ter como resultado o tédio e a depressão – o fim da libido, da vontade de viver. Não é de espantar o cada vez mais acelerado uso de complementos mecânicos-químicos ao erótico – não é excesso de tesão; é falta deste.

---

<sup>45</sup> FORESTI, Dinara de Ávila. **O moderno reescreve o romântico: diálogo entre Castro Alves e Manuel Bandeira**. [comunicação]. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas,.PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03 N. 02 – jul/dez 2007, p.03.

A cultura atual da comparação constante não admite a negatividade do atopos. Estamos constantemente comparando tudo com tudo, e com isso nivelamos tudo igual, porque perdemos de vista justamente a experiência da atopia do outro. A negatividade do outro atópico se retrai frente ao consumismo. Assim, a tendência da sociedade de consumo é eliminar a alteridade atópica em prol de diferenças consumíveis, sim, heterotópicas. A diferença é uma positividade em contraposição à alteridade. Hoje a negatividade está desaparecendo por todo lado. Tudo é nivelado e se transforma em objeto de consumo. (HAN, 2017, p. 09)

O corpo, verdadeiramente erótico, é pura atopia. É surpresa. Não cabe em manuais de *how-to*. Não participa das linhas de produção de atrizes pornô. Não reduz obras literárias de rituais excepcionais de corporificação e descoberta, como o kama-sutra, em livretos de posições sexuais e de sexo aeróbico. No reverdecer da afecção, ocorre o estar apaixonado, que é um estar sem chão (*atopos*). É permitir-se o sofrimento do não-domínio. O domínio, que havia pela identidade, cede ante do esplendor angustiante do outro.

O eros aplica-se em sentido enfático ao outro que não pode ser abarcado pelo regime do eu. No inferno do igual, que igualando cada vez mais a sociedade atual, já não mais nos encontramos, portanto, com a experiência erótica. Essa experiência pressupõe a assimetria e exterioridade do outro. Não por acaso, Sócrates enquanto amante, chama-a de atopos. O outro que eu desejo e me fascina é sem lugar. Ele se retrai à linguagem do igual: “Enquanto atopos, o outro abala a linguagem: não se pode falar dele, sobre ele; todo e qualquer atributo é falso, doloroso, insensível, constrangedor [...]” (HAN, 2017, p. 8-9).

A musa é a manifestação desse outro, que sopra aos ouvidos do poeta “as asneirinhas” que ele se dedica a celebrar. A musicalidade da existência só pode criar harmonia diante da alteridade. O desejar o idêntico é narcisismo; o requerer é psicose. Dois estados que se caracterizam pela incapacidade de celebrar, de cultivar, de assombrar-se e, por isso, incapazes de reverdecer.

#### 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, sopra de leve em meus ouvidos a doce poesia, a de perdão para os homens, porém... quero seleção, ouviu?

— Pois sim, gafanhoto, mas arreda a mão daí que a hora é imprópria, sá?

Minha musa sabe asneirinhas

Que não deviam de andar

Nem na boca de um cachorro!

Um dia briguei com Ela

Fui pra debaixo da Lua

E pedi uma inspiração:

(BARROS, 2010, *Poemas concebidos sem pecado [Poesia Completa]*, p.31)

A chave para o erótico é a alteridade. O outro é a indicação de si. No estranhamento do outro, e ao outro, o eu se percebe. Somente diante do outro definem-se, ou seja, literalmente dispõem-se os limites do que seja o eu. Somente diante do outro surge o desejo. Assim, o erótico não se reduz, simplesmente, aos genitais; o erótico está no rosto – essa palavra para a qual sequer há expressão no grego (interessante como em grego rosto é *semblante do outro*, “aquilo que vejo”). Diante do rosto do outro, não há sequer pensamento – somente contemplação. Semblante, aparência – o reflexo mais acabado do fogo divino. Os olhos indizíveis. O rosto do outro é esquecimento. No corpo, pode haver identidade, pertencimento e gozo, mas, nos olhos, ocorre a *doxa*, o aprofundar-se, o inserir-se.

No Antigo Testamento, a glória (*Kabod*) indica a divindade no momento em que ela se manifesta aos seres humanos ou, antes, a manifestação como um dos atributos essenciais de Deus (*doxa* significa etimologicamente aparência, semblante). No evangelho de S. João, aquele que crê em Cristo não precisa de sinais (sepeia, milagres), porque vê imediatamente a sua glória, o seu “rosto”. Este está totalmente exposto na cruz, o último sinal, no qual todos os outros sinais se consumam. (AGAMBEN, 2016, p. 122-123).

No erótico há plenitude de vida, vida criadora, glória. O estar diante do outro recebe o coroamento de sua glória, de seu semblante. A experiência suprema da glória seria então tornar-se vedor, especializar-se em ver, estar diante da glória. Baudelaire percebe-se atraído pelo rosto da multidão, tornando-se um *flaneur*, ele mesmo também uma espécie de *vagabond*, um inútil, um vagabundeador. Diante do olhar da multidão, Baudelaire, também vidente, vê o mundo que surge ainda que não se tenha obra. Ele profetiza as possibilidades futuras daquela multidão e escreve um livro, não para os seus, mas para os que virão, reclamando uma literatura que veja, e vendo, possa unir os mundos separados pelo mecanicismo: “Não está longe o tempo em que se reconhecerá que uma literatura que se negue a abrir caminho em fraterna ligação com a ciência e a filosofia é uma literatura criminosa e suicida” (BENJAMIN, 2015, p.45). O fim das divisões pode reverdecer a literatura e fazê-la reencontrar uma realidade do todo, para além dos sentidos e das separações artificiais.

Ao se lançar do mecânico em direção ao erótico, propõe-se uma caminhada de significado, e este, a partir da contemplação do outro. Como dito, o erótico não é o corpo; este também é mecânico. Erótico é o olho. Ao se olhar o rosto, retira-se o mecânico. O olhar mecânico é o olhar da separação; também o rosto, em paixão, é fogo desejanter e criador. Interessante como na morte pública cobre-se primeiramente o rosto. É ele que nos choca, pois é nele que a ausência de vida torna-se mais perceptível. O olhar vítreo afirma-nos que, ali, não

há mais vida e a força de tal imagem leva-nos a cobrir esses olhos “indecentemente” mortos, que, como já dito, relembram de nossa própria finitude.

#### 4.4.3 A escrita do espírito

“*Veni creator spiritum*”

Na beira do rio o silêncio põe ovo  
 Para expor a ferrugem das águas  
 eu uso caramujos  
 Deus é quem mostra os veios  
 É nos rotos que os passarinhos acampam!  
 Só empós de virar traste que o homem é poesia...  
 (BARROS, 2010, *Matéria de Poesia [Poesia Completa]*, p.153)

O reverdecer do espírito criador é o segundo passo da redenção do erótico. A libido, a conquista pela força, o observar e ser observados são elementos da era de poder-sobre, em um tempo de contratos, que nada mais são que tecnicismos de uma era de opressão e humilhação. A linguagem do espírito é a linguagem do absorver-se no outro, na contemplação e na fruição. Os céus cristão, muçulmano, *viking* ou helênico possuem, em comum, a crença de que são lugares de prazer, de usufruto. O desejo erótico, portanto, acaba por se confundir com o desejo místico, pelas entrelinhas do pertencimento mútuo e pelo assombro com a alteridade. O espírito tem matizes eróticas: “tornaram-se uma só carne”, o corpo do salmista “anela pelos átrios do Senhor”, a igreja cristã é a “noiva de Cristo”, o orgasmo é conhecido também como “*la petite mort*” e sempre unidos estão Eros e Thanatos. Na poética Manoelina o chão é parte do espírito livre de Bernardo, não solidificado no concreto, também não circunscrito, preso a alguma área, pois Bernardo é andarilho – é pura atopia: ninguém o prende, ninguém o segura, é totalmente livre e pronto a ver e viver.

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” (CUNHA, 2016, p. 105).

Teologicamente, como já pontuado na introdução deste trabalho, há uma antítese de vida e morte, relacionadas a Deus e aos Demônios: Jesus vai ao deserto para ser tentado pelo Diabo, porém Deus, sendo Deus, é criador; por isso, seu lugar natural é prenhe de vida, são os jardins.

Essa percepção percorre a antítese paralela, entre Bernardo e o mundo, onde esta remonta ao príncipe Michkin de “O idiota” de Dostoiévski, em sua insistência inerente de não vê como a sociedade vê. Deuses em meio a desertos.

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 (CUNHA, 2016, p. 105).

A existência *per-si* é reflexo e manifestação do ser-criador, que se opõe ao *homo faber*. O ser criador é um *ser afectado/ sob afecção*, pois participa de existência daquilo que cria – dando-lhe imagem e semelhança, abdicando-se nela (um reflexivo de pura potência, a escolha pelo não, como Deus na Cabala e até mesmo Batleby e seu “I would prefer not do so”) e espelha-se nela como outro, a partir de si. O sentimento mais claro do ser criador é o orgulho. Não o orgulho narcísico, mas o orgulho bondade, conhecido como ágape, o orgulho da possibilidade e não do produto, orgulho vidente, que frui a partir do que as coisas são e podem ser – não do que devem ser. O orgulho bondade é inclassificatório e inseletivo. Não escolhe, já que o ato de criar não é uma escolha, mas uma necessidade de ser existente. O paradoxo da criação é definido como o prazer do indizível, aqui entendido pelo prisma de Agamben:

Tinha sido Antístenes o primeiro a afirmar que das substâncias simples e primeiras não pode haver logos, mas apenas nome. Segundo essa concepção, é indizível não aquilo que de modo nenhum está arrestado na linguagem, mas sim aquilo que, na linguagem apenas pode ser nomeado... sobre essa fratura da linguagem se funda o saber antigo que, com nome de mística, impede que possamos confundir o plano dos nomes e das proposições (AGAMBEN, 2016, p. 102).

O poeta, ao criar em si, e a partir de si, remonta ao afastamento e, no afastamento, se dá a alteridade e alteridade é consciência. O narcisismo é embotamento, pois não remete à consciência. O não se dar, seja por medo ou por narcisismo, leva ao embotamento, ao desaparecimento do espírito criador. Notável é o destino de Eco que, ao rogar à mãe Hera libertação das paixões, recebe o livramento amargo de não ter mais autoafirmação. As afecções da alteridade são venenosas para espíritos narcísicos. A alteridade nos dá pés de barro, pelo deslocamento que nos proporciona e, em última análise, toda alteridade contém ou carrega o nome de Deus – o vislumbre do verdadeiramente indizível – o totalmente outro.

É certo que o nome entra nas proposições, mas aquilo que elas dizem não é aquilo que o nome invocou[...]. Toda a linguagem assenta, de fato, sobre um único nome, em si impossível de proferir: o nome de Deus. Contido em todas as proposições, em cada uma delas ele permanece necessariamente não dito (AGAMBEN, 2016, p. 103).

Toda verdadeira criação é metafísica, ao apontar para a realidade última – para o sentido. A falta desse sentido é o elemento, que tanto Tillich, Heidegger, Arendt e Barth, pontuaram como o mal do século XX. É o demônico em ação. As forças do não-ser e da destruição, criando o homem de paradoxos aparentes, domesticado e afeito às vontades do sistema de poder, incapaz de manter sua liberdade, seu sentido, a realidade última.

O não-Deus, o altamente concreto, vence, mesmo que ainda acabe sobrando um pequeno vestígio do desconhecido acima das importâncias e esplendores intramundanos, um mistério último ocasionalmente invocado daquilo que denominamos Deus [...] os contrastes dentro deste mundo divino (natureza e cultura, materialismo e idealismo, capitalismo e socialismo, mundanismo e eclesialidade, imperialismo e democracia, entre outros) porém, não são tão sérios como aparentam. São contrastes *dentro* do mundo, para o qual não existe paradoxo, nem “não” nem eternidade. (BARTH, 2016, p. 94).

As divisões, os contrastes são mera sombra do que se apresenta ante a visão do poeta. O olho lavado com terra apercebe-se da coxia, por trás do palco. Daí, reiteradamente, o esforço de externá-la, dado a percepção de que só depois da coisa dita – como demônios que precisam revelar seu nome – pode-se realmente manifestar a questão fundamental e, a partir de então, levantar a bandeira da necessidade de se perceber a depressão narcísica e com essa difusão, poder ajudar outros no exercício de re-ver o outro.

## II. COM OS LOUCOS DE ÁGUA E ESTANDARTE

— Você sabe o que faz pra virar poesia, João?

— A gente é preciso de ser traste

Poesia é a loucura das palavras:

Na beira do rio o silêncio põe ovo

Para expor a ferrugem das águas

eu uso caramujos

Deus é quem mostra os veios

É nos rotos que os passarinhos acampam!

Só empós de virar traste que o homem é poesia...

(BARROS, 2010, *Matéria de Poesia [Poesia Completa]*, p.153)

Num mundo sob ausência de sentido, a situação de aporia é a única realidade, mediada pelo capital e pela ideologia. Como forma de nos manter sob seu domínio, dela recebemos nossos modelos, ou melhor: sob a ideologia, somos modelados, ao ponto de esquecer o que somos. A revolta romântica é o primeiro momento moderno de percepção desse modelar. O romântico segue, então, o caminho de seus antecessores árcades e ruma ao campo, mas agora não como revolta contra a falsidade dos jogos da nobreza e da corte (explicitados na literatura rococó de Diderot e Laclos), mas contra o sistema, o fim da fruição, uma diminuição da dignidade natural do homem, que só pode ser trazida de volta sob a onipotente liberdade e a real possibilidade de se revoltar, de não fazer parte desse sistema.

Não é necessário muito esforço para se perceber, em MB, essa mesma percepção. Uma contracultura de raiz romântica, otimista, onde a poética da criação irmana-se à poética da fruição. Nessa contracultura, só depois de “virar traste” o homem serve para alguma coisa e se torna poesia, uma vez que a poesia é a “loucura das palavras” ou a palavra que “delira”, no melhor modelo de quem tem ouvidos para ouvir...

Grande parte da fortuna crítica de MB trata, apropriadamente, de sua metalinguagem, de seu dobrar-se sobre si, no processo de criação. O poeta reverdece à medida que sua apreciação do ato criador e do objeto (re)criado são fruições poéticas. O mesmo escritor que eleva o ínfimo ao grandioso, dobra-se sobre essa *poiema*, como um Deus, diante de sua criação, não em submissão, mas em atenção apaixonada.

Na metafísica do corpo do MB, o reverdecer do erótico traz o reverdecer do espírito. A força de viver é pulsante. Podemos fazer uma relação com a Teresa de Manoel Bandeira, outro poeta do corpo.

TERESA

A primeira vez que vi Teresa  
Achei que ela tinha pernas estúpidas  
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo  
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo  
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada  
Os céus se misturaram com a terra  
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas<sup>46</sup>.

“O espírito de Deus volta a se mover sobre a face das águas”. A vida reverdece. A relação entre corpo e espírito deixa de ser dicotomizada. Alcança-se uma poética de afecção, de impacto. O mundo físico passa a ser o mundo do fruir, do exercício do prazer estético. Não mais gnosticismo, ou sua versão secular – mas o racionalismo, num hedonismo metafísico que reverdece diante do impacto da alteridade. A alteridade, então, conclui-se como unidade, pela recepção do outro-em-si e a desistência do narcisismo, uma experiência próxima ao que os antigos chamavam de *unio mística*. O fim das palavras na palavra pura, mas inominável.

Em *Estrutura da Lírica Moderna*, Hugo Friedrich (1978, p.17) enfatiza que “transformar” é o comportamento que domina a poesia moderna no que diz respeito tanto ao mundo como à língua. Segundo Friedrich (1994, p.18-19), os poetas, ao se libertarem do estilo convencional – que satisfaz o hábito do

---

<sup>46</sup> FORESTI, Dinara de Ávila. **O moderno reescreve o romântico: diálogo entre Castro Alves e Manuel Bandeira**. [comunicação]. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas,.PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03 N. 02 – jul/dez 2007, p.03.

leitor –, adquirem mais intensidade em seu fazer poético e, quanto maior for a “libertação do poeta”, maior será a incompreensibilidade de sua poesia. O que para o teórico é uma primeira característica da vontade estilística. (FORESTI, 2007, p. 04)

Quanto maior a libertação do poeta, maior será a incompreensibilidade de sua poesia. Chegamos à sumula do que pode ser dito sobre Manoel de Barros. Ser livre, em muito, é ser incompreendido. Como compreendê-lo? A tentativa de resposta deste trabalho, talvez, encontre-se na seguinte palavra: *maravilhamento*... com o outro, com o mundo, com o corpo e com o espírito, quando e onde o outro deixa de ser ferramenta e passa a Ser.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa abordou, dentro da poética Manoelina, os aspectos poéticos de transgressão, afecção e significação (reverdecer), seja por meio da linguagem, seja por meio da tomada de posição para além do Capital, pontuando o aspecto circular do poeta, em sua fixação pelo pequeno, pelo inútil e pela infância. Isso visto, como uma tentativa de se chegar ao Ser, pura linguagem e existência.

A tentativa de escrever, por vezes, nos é inglória (e isso em mais de um sentido). Glória como *doxa* é aparência ou semblante/rosto. Podemos, então, dispor essa palavra (inglória) também sob a interpretação de algo sem rosto. Escrever sobre o inominável é algo sem rosto.

Manoel de Barros não foi descoberto pela Academia (cega com as próprias luzes); foi descoberto por Millôr Fernandes e foi se revelando na sua caminhada para além. Desapercebido, pela Academia e pelas Universidades, lá estava ele, em seu exercício de inutilidade, embora estivesse ali, aos olhos de todos, desvencilhado e inocente. Um poeta vivo, numa área de estudo em que reinam fantasmas.

Quem sofre com isso? Os aparentemente desconectados que, por vezes, aparecem, incomodamente, numa linha de tempo literária que não se lhes permite serem quem são - os exemplos são infindos: Raul Pompeia, Augusto dos Anjos, Sousândrade, Baudelaire (chegamos ao cúmulo de confundir as anomalias com uma escola literária natimorta<sup>47</sup>, só porque precisamos inseri-los em algum lugar).

Tentou-se isso com Manoel. Tentou-se classificá-lo, domesticá-lo. Moderno? Não. Urbano? Não. Experimental? Não. Literatura do exílio? Não. Literatura da prisão? Não. Nas amarras do historicismo literário, ele é catalogado na geração de 45. Alguns não concordam; surge a bandeira do poeta pós-moderno, o que é um problema, para o poeta e para o pós-modernismo. Tão desconstrutora, que tudo lhe é jogado dentro: até quem está a reconstruir. O que ele seria então? Segundo suas próprias palavras, “um inútil<sup>48</sup>”. Mas, alto lá! Esse inútil é a própria visão radical, quase epifânica, de saber que o Ser se basta a si. Inclassificável.

O maior problema de se ver o poeta apenas como homem do seu tempo – esse fruto da visão de literatura como escolas histórico-literárias e seus bolsões de autores/carbono – é se deixar de lado o próprio aspecto metafísico da poesia, que demanda que seu objeto vocal

<sup>47</sup> O caso da tríade de gênios João Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, inseridos na terceira fase modernista, que nem modernista devia ser chamada, uma vez que se consideravam neoparnasianos. Para mais dessa crítica, ver MERQUIOR, José G. **A razão do poema: ensaios de crítica estética e literária**.

<sup>48</sup> Fala do poeta no documentário “Só dez por cento é mentira”, já citado aqui. [Documentário]. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QZLC8wNVtfs>> Acesso em 30/06/2016.

navegue no tempo eterno, ecoando sons perdidos e reutilizados, indefinidamente, tornando-se, ele mesmo eterno, em sua obra, e pronto para ser uma voz no deserto, aplainando caminhos e rompendo fios de tempo, toda ilusão e classificação, intercambiáveis.

O poeta-vedor sempre será avesso a estruturas, sua presença sempre se imporá contra classificações. Ele não serve ao seu tempo, nem aos homens, embora simultânea e paradoxalmente, ele os sirva – pois o váter também é profeta. É um homem que perde o mundo, mas ganha a alma – de si e dos outros que ouvem a sua voz. Há nisso um aspecto trágico, que não nos permite brincar com a seriedade (talvez sacralidade do chamado). O ato de ouvir a voz da poesia – sendo esse ouvir o *vocato*: a voz que cria a vocação. Tal fruição é patente aos que conectam, aos que correspondem a ela.

Também é na poesia, que o pleno, a beleza plenificada e plenificadora, invade a história. Desertos tornam-se jardins, com a voz do devir, levantam-se frondosamente, reverdecem. A validade e força da poesia Manoelina manifesta-se no ato de reverdecer. É isso que este trabalho considera sobre Manoel de Barros. E quanto mais livre, mais incompreensível é essa linguagem, pela quase impossibilidade de se chegar à afecção necessária à experiência senciente, à epifania, ao que seja necessário para a transformação do pensamento.

Quanto à insuficiência da linguagem, cremos que uma abstração de Agamben torna-se bastante representativa a esta conclusão: a questão de que o fim da linguagem talvez nos lançasse num abismo mais obscuro, porque pelo menos representar a tristeza, em parte, é desvencilhar-se dela e, com isso, libertar-se. Resta, então, este último consolo na linguagem: a possibilidade de, pelo menos dar nome ao tatear, ainda que se esteja nas sombras e nas cavernas, pelo menos sabemos nos guiar dentro dela.

Agora, uma palavra sobre nosso trabalho.

Todo texto surge em estágio de suspensão. Uma pergunta, uma inferência, uma indefinição. Toda obra nasce de um retorno e é nesse retorno que repousa a força e a perpetuidade da literatura. A capacidade de retornar a diferença das outras formas de texto. Para se retornar ao texto, deve-se emular a suspensão que uma vez surgiu. Por isso, todo texto final é, em certa forma, despossuído da aura inicial, que se fez semente dele mesmo. Mas, ao mesmo tempo, a mente, tomada pelo assunto, cria novas fruições em campo aberto, que nos deixam num paradoxo de gratidão e desventura.

Assim, este trabalho termina em gratos descaminhos e, mais que terminado, abandonado, diante da eterna possibilidade do algo mais. Irmano-me ao aspecto criador, ao abdicar e permitir que aquilo, que foi criado, viva por si. O texto é interminável, e de muitas palavras o mundo está cheio. Aqui, talvez um último libelo seja válido: determine-se a estatura do homem, aponte-

se mais uma vez o *teleios*, o homem perfeito. E este será o antagonista do *homo-faber*, do monstro comum, que se tornou o símbolo de um século. Poderemos, então, perceber que a possibilidade de reverdecimento é real e desejável e que, diante da redução de tudo ao utilitarismo, possa-se, mais uma vez, reconhecer a grandeza e a beleza do existir.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- ALVES, Jucimara Braga. **O poeta que pinta: Um estudo dos tópoi imagéticos em Manoel de Barros**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Roraima, UFRR, 2012.
- ANDRADE, Carlos D. **Antologia Poética**. 12a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- BARROS, Manoel de. **Obra Completa**. São Paulo: Leya. 2012.
- BARTH, Karl. **Carta aos Romanos**: (segunda versão). São Leopoldo: Sinodal/EST, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica. 2016.
- \_\_\_\_\_. **Baudelaire e a Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica. 2015.
- BERMAN, MARSHALL. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da Modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BLOOM, Harold. **Cabala e crítica**. Rio de Janeiro: Imago Editoria. 1991.
- BRUNACCI, Maria Izabel. **A crítica da modernidade na poética de Manoel de Barros e José Paulo Paes**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no 19. Brasília, maio/junho de 2002, p. 43-58 (UnB). Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/download/2217/1776> (acessado em 12.07.2017).
- CAMPOS, Maria Cristina de Aguiar. **Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – Educação pela vivência do chão**. (Tese de doutorado em Educação). São Paulo: Universidade de São Paulo, USP, 2007, pp 293.
- CARPINEJAR, Fabrício. **Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros**. (Dissertação Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2002.
- CASTRO, Edgard. **Introdução a Giorgio Agamben**: uma arqueologia da potência. Belo Horizonte: Autêntica. 2012.
- CEZAR, Pedro. **Só dez por cento é mentira**. Direção: Pedro Cezar. Produção: Pedro Cezar, Kátia Adler, Rafaela Treuffar e Lully Villar. Roteiro: Pedro Cezar. Elenco: Manoel de Barros, Bianca Ramoneda, Joel Pizzini, Abílio de Barros, Palmiro, Viviane Mosé, Danilinho, Fausto Wolff, Stella Barros, Martha Barros, João de Barros, Elisa Lucinda, Adriana Falcão, Paulo

Gianini, Jaime Leibovicht, Salim Ramos Hassan. Documentário audiovisual, 2008. Distribuidora: Downtown Filmes. 78 min. Color.

CHESTERTON, G. K. **Ortodoxia**. Edição Centenária 1908-2008. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CRUZ, Wanêssa Cristina Vieira. **Iuminuras: a imaginação criadora em Manoel de Barros**. Belo Horizonte Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

CUNHA, Yanna Karlla. **O andarilho Bernardo na produção poética de Manoel de Barros**. Universidade Federal de Rio Grande (FURG). Revista Entrelaces, V. 1, Nº 8, Jul.- Dez, 2016.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FERNANDES, José. **A loucura da palavra**. Barra das Garças: Universidade Federal de Mato Grosso, Centro Pedagógico de Barra do Garça, 1987.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do Século XX**. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GAARDER, Jostein **O mundo de Sofia: romance da história da filosofia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GAY, Peter. **Modernismo: O fascínio da heresia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMES, Selma Veiga Francisco. **A voz do professor especialista: resgatando a memória e narrando histórias de vida**. São Paulo: Baraúna, 2013.

HAN, Byiung-Chul, **Agonia do Eros**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

\_\_\_\_\_. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

\_\_\_\_\_. **Sociedade da transparência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Sobre a essência da Linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LEWIS, Clives.S. **Crônicas de Nárnia, Vol. IV: Príncipe Cásplan**. Martins Fontes São Paulo 2002

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_ ; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do Capitalismo artista**, Companhia das Letras, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. **Formalismo e Tradição Moderna: o problema da arte na crise da cultura**. São Paulo. É Realizações, 2015.

MOISÉS, Massaud in **O Guardador de Rebanhos e outros poemas**, seleção e introdução de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.

MORETTI, Franco. **O burguês**. Entre a história e a literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

PAZ, Octávio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014

PEREIRA, Fábio Mazziotti; MARINHO, Marcelo. Vertentes do niilismo na obra poética de Manoel de Barros. In: PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **O hermetismo da poesia de Manoel de Barros**. Araçatuba, São Paulo. Revista das Faculdades Integradas Toledo. Volume 3, Número 1, junho, 2000.

PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. **Surrealismo em Manoel de Barros**. Revista Eletrônica Do Instituto De Humanidades. PG-USP / Unitoledo Volume VI Número XXIV, Jan – Mar, 2008.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Carlos Alberto Nunes. In: Diálogos. Belém: Editora Universitária da UFPA, 2007.

\_\_\_\_\_. **Íon**. Trad. Cláudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2011

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo1. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

SARTRE, Jean Paul. **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **A beleza salvará o mundo**. Rio de Janeiro: Difel, 2014.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade Excitada: Filosofia Da Sensação**. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

TILLICH, Paul. **História do pensamento cristão**. São Paulo: ASTE, 2001.

\_\_\_\_\_, Paul. **A coragem de ser**. São Paulo: Paz e terra, 2001.

\_\_\_\_\_, Paul. **Teologia da cultura**. São Paulo: Fonte editorial, 2009.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

ZUBIRI, Xavier. **Inteligência e Realidade**. São Paulo. É Realizações, 2011.