

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)

NAYÁ APARECIDA FERNANDES DE SOUSA RICCIUTO

POESIA DA ALTERIDADE EM MANOEL DE BARROS

Paradoxo da *despalavra*

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS

EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2021

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)

NAYÁ APARECIDA FERNANDES DE SOUSA RICCIUTO

POESIA DA ALTERIDADE EM MANOEL DE BARROS

Paradoxo da *despalavra*

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial
para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica
Literária, sob a orientação da Prof. (a), Dr. (a) Vera Bastazin.**

SÃO PAULO

2021

Banca Examinadora

.....

.....

.....

.....

.....



Dedico esta pesquisa ao meu filho Francesco, que a cada manhã me desperta com palavras feitas de sonhos, murmúrios e choramingos.



Agradeço à CAPES a bolsa concedida durante 24 meses. Reconheço que este incentivo foi essencial para mim e continua sendo para milhares de pesquisadores brasileiros.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001



Agradeço à minha família, sobretudo meus pais Luiz Antônio de Sousa e Lourença Francisca Fernandes, a quem devo a liberdade para adentrar o mundo da literatura. Ao Sergio Ricciuto, meu companheiro, por dar cor e amor às palavras do cotidiano, artista plástico que criou ilustrações originais e inéditas para esta pesquisa. À minha orientadora Vera Bastazin, pela disponibilidade, gentileza e assertividade e aos demais professores da banca, Edelcio Ottaviani, que me inspirou os primeiros passos na pesquisa acadêmica e Leila Darin, por sua profunda e elegante postura frente ao mundo. Agradeço, ainda, aos poetas, tantos, conhecidos ou anônimos, que nos ajudam a respirar nestes caos em que estamos imersos e a todos os que, pela arte, são luz nas trevas da ignorância e do negacionismo.



*Há muitas maneiras sérias de não dizer nada,
mas só a poesia é verdadeira.*

Manoel de Barros

RICCIUTO, Nayá Aparecida Fernandes de Sousa. **Poesia da Alteridade em Manoel de Barros: *Paradoxo da Despalavra***. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021. 102 p.

RESUMO

A pesquisa busca compreender como a palavra se torna o *outro* na relação *eu-tu* ou *poeta-palavra*, especificamente no projeto poético de Manoel de Barros. A partir da noção de alteridade, que elucidamos, fundamentalmente, com o aporte teórico dos pensadores Emmanuel Lévinas e Martin Buber, vimos de que forma as relações ocorrem entre o eu e o outro, seja por meio de imagens poéticas, paradoxos, experiências de epifania, seja ainda, pelos caminhos da natureza, tão presentes na obra barreana. Marcel Proust, por sua vez, ajuda-nos, aqui, a perceber a palavra como o *outro*, quando a escrita ou o exercício da leitura proporciona ao autor/leitor o movimento da saída de si mesmo. A procura pelo *corpo fônico* da palavra e as possibilidades que ela oferece ao poeta nos fizeram refletir, também, sobre a linguagem à luz do pensamento dos filósofos Michel Foucault e Emanuele Coccia, para verificar de que maneira, ao longo dos séculos, a palavra possibilitou ao ser humano elaborar diferentes concepções do mundo, bem como evidenciar sua relevância para a construção do conhecimento. A pesquisa *Poesia da Alteridade em Manoel de Barros – Paradoxo da despalavra* concentra-se no estudo dos poemas do livro *Retrato do Artista quando Coisa*, publicado em 1998.

Palavras-chave: Manoel de Barros, Alteridade, Paradoxo, *Despalavra* na literatura

ABSTRACT

This research seeks to understand how a word becomes the other in an I-you, or poet-word relationship, specifically in Manoel de Barros' poetic project. From the notion of otherness, which is here fundamentally clarified with the theoretical contribution of thinkers such as Emmanuel Lévinas and Martin Buber, it was possible to see how relationships occur between the self and the other, be it through poetic images, paradoxes, experiences of epiphany, be it through the paths of nature, this latter being so recurring a theme in Barros's work. Marcel Proust, in turn, gives his contribution by proposing that the word be perceived as the other, when either the writing or the reading exercise allows the author/reader to move out of himself/herself. The search for the phonic body of the word and the possibilities it offers the poet have also generated a reflection on language in light of the thought of philosophers Michel Foucault and Emanuele Coccia, in order to establish how, over the centuries, the event of the word has enabled human beings to devise different conceptions of the world and to highlight its relevance to the construction of knowledge. The research "The Poetry of Otherness in Manoel de Barros – the paradox of the non-word" focuses on the analysis of the poems collected in his book *Retrato do Artista quando Coisa* [Portrait of the Artist as a Thing], published in 1998.

Keywords: Manoel de Barros; Otherness; Paradox; Non-word in literature.

Sumário

Considerações Iniciais	12
I CAPÍTULO - Encontro com a Palavra	25
1.1 Um <i>des-começo</i> para pensar a palavra.....	25
1.2 A construção da imagem poética.....	32
1.3 Paradoxo: uma condição entre os seres	34
1.4 A palavra como o <i>outro</i> para o próprio poeta	42
1.5 Experiências epifânicas na constituição da identidade.....	45
II CAPÍTULO - Alteridade e corpo	52
2.1 Quem é o outro?	52
2.2 Ser da palavra proferida	58
2.3 A palavra tem um corpo?.....	65
III CAPÍTULO - Pelas vias da natureza, novos caminhos para o verbo.....	73
3.1 Natureza: a força que gera a palavra.....	73
3.2 Poemas que brotam das árvores.....	88
Considerações finais.....	93
Referências	99



Considerações iniciais

Refletir sobre poesia brasileira contemporânea, de forma geral, e analisar, em específico, a obra de Manoel de Barros, empenha-nos a olhar com objetividade algumas características próprias da linguagem poética. Ao escolher fazê-lo, tendo como base a noção de alteridade, a presente pesquisa coloca-se diante do desafio de elaborar apontamentos que colaborem com os estudos da teoria e da crítica literárias e que possam contribuir para o conhecimento mais aprofundado da obra barreana.

Quando Manoel de Barros cita Fernando Pessoa na epígrafe de *Retrato do artista quando coisa* (1998), escolhe os seguintes versos: “Não ser é outro ser” (1998, p.11) e, em seguida, inicia seu poema com versos como: “Já posso amar as moscas como a mim mesmo” (1998, p.11) ou “Sapos desejam ser-me”(1998, p. 11), o poeta demonstra buscar relacionamentos que extrapolam os encontros vividos pelo ser humano, e, por outro lado, revelam um conhecimento profundo da palavra inscrita no mundo, sobretudo na natureza. Esses encontros acontecem numa dialética que se desdobra ao longo da obra. Ele é o poeta que dá às moscas e ao sapo a dignidade de serem o eu ou o *tu*, ou, ainda, integrarem-se na relação *ser-me*.

Para pensar este sujeito, trazemos aqui um trecho de *O Sujeito Lírico fora de si* (2013), em que Michel Collot (1952), escritor e crítico literário francês, apresenta a relação do eu lírico para com o mundo exterior. Quando realiza o movimento de sair de si mesmo e ir ao encontro do mundo, rompe-se com a ideia de que o *eu poético* estaria encerrado em si mesmo e, a partir de então, tudo seria criado para conceder ao outro uma experiência de pertencimento numa relação mais ampla, que é influenciada pela própria palavra, como vemos no trecho a seguir:

Essa possessão e essa privação manifestam a influência sobre a subjetividade lírica de uma alteridade, que não é necessariamente uma transcendência. Aliás, ela pode se exercer: por meio da sedução de um ser humano, no lirismo amoroso, pela ação do Tempo, no lirismo elegíaco, ou no apelo do mundo, que encanta o poeta cósmico. E ela não se separa da influência que a própria palavra exerce, que se apodera do poeta bem mais do que ela emana dele. (COLLOT, 2013, p.222)

Abordar a questão da palavra ou da *despalavra*, servindo-nos da noção de paradoxo, em que a palavra se apodera do poeta bem mais do que emana dele, é um dos caminhos que seguiremos para a realização da presente pesquisa, isso porque, a *despalavra* barreana, como

ele mesmo explica, é a capacidade de mostrar a centralidade da palavra e como ela pode ser o *tu*, na relação *eu-tu*, sem a necessidade de que ela (a palavra) seja carregada de conceitos (termo usado aqui para especificar a dificuldade que um conceito fechado pode gerar) ou significados pré-definidos. Existe um movimento de saída de si e, logo em seguida, a libertação de significados pré-constituídos. O que pretendemos, apontando esses aspectos, não é afirmar que um ou outro processo seja o mais adequado para a criação poética, mas, sobretudo, mostrar como esses movimentos sugerem saída, encontros e desencontros.

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
despalavra.
 Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
 humanas.
 Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
 de pássaros.
 Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades
 de sapo.
 Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades
 de árvore.
 Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
 Daqui vem que os poetas podem humanizar
 as águas.
 Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
 com as suas metáforas.
 Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
 podem ser pré-musgos.
 Daqui vem que os poetas podem compreender
 o mundo sem conceitos.
 Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
 por eflúvios, por afeto.
 (BARROS, 2013, p.354)

Ao buscar este caminho poético da centralidade da palavra, o poeta, que nasceu em Cuiabá (MT) e mudou-se ainda menino para o Pantanal, parece revelar-nos um cenário extremamente original do ponto de vista da criação e das referências literárias. Além de ser, ao mesmo tempo, regional e universal, pois é capaz de expressar sentimentos e emoções que são de todos os seres, além de demonstrar o quanto a natureza – plantas e animais – fazem parte dessa universalidade. Comparado à Guimarães Rosa, por sua capacidade de compor textos em linguagem de carga poética inigualável, ele é citado pela crítica como alguém que consegue impressionar pela simplicidade e pela síntese. Manoel de Barros publicou seu primeiro livro – *Poemas concebidos sem pecado* – aos 21 anos, e, não parou de escrever até quase a sua morte em 2014, aos 97 anos, na cidade de Campo Grande (MS).

Ocupante da cadeira número 1 da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras, Barros publicou seu último livro: *Escritos em verbal de ave*, em 2011. Sua obra foi traduzida na Espanha, França, Estados Unidos e publicada em Portugal. Em 2008, foi tema do documentário *Só dez por cento é mentira*, de Pedro Cezar¹.

Em relação ao *corpus* de investigação da presente pesquisa, elegemos *Retrato do artista quando coisa*² (1998), obra dividida em duas partes. A primeira tem o mesmo título do livro – *Retrato do artista quando coisa* – e contém 16 poemas; a segunda – *Biografia do Orvalho* –, é composta por 12 poemas, mais um Apêndice. Com estilo livre e a ausência de qualquer tipo de padrões, seja na elaboração, seja na enumeração e classificação dos poemas nos livros, Manoel de Barros nos ajuda a compreender o fazer poético como um movimento livre, que cria significados outros para além daqueles que já conhecemos.

Se, por um lado, a alteridade – entendida como a inevitável relação com um outro – parece marcar a obra de Manoel de Barros, diversamente, ele, o poeta, mostra-se como alguém capaz de sozinho e sem regras pré-estabelecidas, transcender os limites da palavra a ponto de transformá-la e colocá-la num lugar relacional inusitado. “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da *despalavra*” (BARROS, 2013, p. 354).

A partir da análise dos poemas de Manoel de Barros, especificamente do livro *Retrato do artista quando coisa* (1998), queremos perguntar-nos sobre os desdobramentos que a relação com palavra desencadeia e em que medida encontramos nos poemas de Manoel de Barros a palavra como *outro*.

A pesquisa insere-se dentro de tantas outras iniciativas que colaboram para que o poeta, que já teve livros premiados dentro e fora do país, torne-se ainda mais conhecido e possa entrar sempre mais decididamente para a cena literária brasileira como alguém que soube, de maneira ímpar, expressar o homem em diálogo com a sua própria contemporaneidade, em outras palavras, capaz de lançar luzes em sua própria época, conforme afirmou Giorgio Agamben na obra *O que é ser contemporâneo e outros ensaios* (2009).

¹ Alternando sequências de entrevistas inéditas do escritor, versos de sua obra e depoimentos de leitores, o filme *Só dez por cento é mentira* constrói um painel revelador da linguagem do poeta, considerado dos mais inovadores em língua portuguesa. Pedro Cesar é diretor e roteirista do documentário que ganhou vários prêmios, entre eles o de melhor documentário longa-metragem do II Festival Paulínia de Cinema - 2009 e os prêmios de melhor direção de longa-metragem documentário e melhor filme documentário longa metragem do V Fest Cine Goiânia - 2009.

² Para a pesquisa utilizamos a primeira edição, publicada em 1998 pela Record e ilustrações de Millôr Fernandes.

Partindo deste ponto de vista, podemos afirmar que Manoel de Barros é um poeta de nosso tempo, e insere-se, portanto, num contexto de relações fragmentadas e líquidas, como tão bem definiu Zygmunt Bauman (1925-2017), em seu livro, *Identidade* (2005). Falar de alteridade, hoje, é tratar de um tema relevante que precisa ser tanto discutido quanto praticado.

Assim, podemos dizer que o principal objetivo da pesquisa é reler poemas de Manoel de Barros a partir da noção³ de *alteridade*, para, então, demonstrar como o poeta, ao reverter a ordem das relações, é capaz de criar diálogos múltiplos, seja com ele mesmo, seja com a natureza, com outras pessoas e também com o transcendente, tendo como foco, em todos os casos, a própria palavra.

Os demais objetivos são:

- a) Identificar nos poemas de Manoel de Barros a maneira como as relações de alteridade são construídas e apresentadas;
- b) Discutir em que circunstâncias o dispositivo do paradoxo⁴, presente nos poemas selecionados, constrói um universo ímpar que dá originalidade e universalidade às palavras e cenas compostas pelo poeta;
- c) Apontar - na composição barreana - os procedimentos com a palavra que a tornaram um ser *outro* capaz de influenciar diretamente a identidade do poeta que se dedicou, por quase toda a vida, exclusivamente à poesia;
- d) Pensar a palavra como um ser que é parte da natureza ao mesmo tempo em que a nomeia.

As perguntas que dão origem a esses objetivos são: de que forma, na sociedade contemporânea, as relações são vividas, a ponto de dificilmente proporcionarem encontros e experiências inusitados, como o de uma pessoa com *a palavra*? Isso se demonstra quando Manoel de Barros usa, reiteradas vezes, o prefixo *des* e *me* ou, ainda, *despalavra* – como

³ Usaremos, preferencialmente, o termo *noção* e não *conceito* para referirmo-nos à alteridade. A escolha é decorrência das obras do filósofo Michel Foucault, sobretudo no livro *Arqueologia do saber*. O filósofo insiste que, se quisermos avançar na discussão contemporânea, deveremos admitir que os termos sejam abertos e não fechados e pré-determinados, por isso, falamos sempre de noção e não de conceito.

⁴ As análises de Michel Foucault sobre o *biopoder* (poder sobre a vida das populações e sobre a vida de cada um: *Omnes et Singulatim*) levaram-no a desenvolver todo um estudo sobre a razão de Estado e o poder exercido sobre a população. Para Foucault, o poder se define pelo governo de uma multiplicidade em movimento, por meio de relações de poder que controlam e tolhem a ação e o pensamento daqueles sobre o qual governam, impondo-lhes um conjunto de valores por meio de dispositivos e tecnologias que os impedem de resistir ao exercício deste mesmo poder. Esta prática, longe de contribuir à verdadeira constituição de um sujeito ético, capaz de responder por suas ações, cria sujeições, dá livre acesso a uma dependência individual e instaura um policiamento que impede o exercício da liberdade em meio aos jogos de poder. (FOUCAULT. *Omnes et Singulatim*. In: *Ditos e Escritos IV*, p. 367.)

veremos nos poemas selecionados. Podemos dizer que se trata de uma forma de reinventar a linguagem, tornando a busca pela *despalavra*, inscrita na natureza, um dos temas principais de sua obra?

Concordo que gosto de fazer antíteses e paradoxos: Isso *me* diverte bastante e acho que enriquece a linguagem. Os paradoxos *me desvelam* e *me* escondem. A antítese às vezes ajusta nossas contradições. Sou um homem de contradições por isso tenho necessidade de *me desafirmar* afirmando.

(BARROS. In: OCUPACÃO MANOEL DE BARROS, 2019, p. 25)

[...]
Uma rã *me* pedra
Um passarinho *me* árvore
Folhas secas *me* outonam

[...]
(BARROS, 1998, p. 13)

A negação ou o paradoxo da *despalavra*, como sublinhamos no subtítulo desta pesquisa, aponta para uma busca que é estilística, sim, e mostra-se como parte de um experimento da linguagem, mas, é igualmente, de resignificação do mundo, a ponto de ver, na palavra, a matéria de trabalho do poeta; um ser, presente tanto quanto os outros seres no mundo e, ainda mais, capaz de romper com padrões pré-estabelecidos e transformar o ser humano em alguém capaz de abrir-se ao outro, num movimento que deveria ser sua atitude primeira, como afirma o filósofo Emmanuel Lévinas (1906-1995).

No tocante às noções que fazem parte da base teórica deste trabalho, aprofundaremos nossa reflexão a partir da abordagem sobre *alteridade*, *paradoxo*, *escritas do eu e epifania*, além da própria *poética contemporânea*.

Emmanuel Lévinas⁵, filósofo francês, será um dos autores consultados para referenciar, teoricamente, nossa pesquisa, sobretudo as reflexões presentes na obra *Entre nós – ensaios sobre alteridade* (1997). Para Lévinas, a ética é a filosofia primeira. Ele afirma que diante do rosto do *outro*, o sujeito se descobre responsável e lhe vem à ideia o infinito. Tal compreensão é essencial para pensarmos as relações com o *outro* e a capacidade humana – sobretudo do poeta – de buscar esse *outro*, em suas diferentes formas. Martin Buber (1978-

⁵ Dados coletados na biografia do autor, publicada em <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/2223-biografia-5>

1965) e sua obra *Eu e tu* (2010) e Zygmunt Bauman (1925-2017) em *Identidade* (2005) também figuram como nomes importantes para a compreensão da noção de alteridade.

A obra *As palavras e as coisas* (1990), de Michel Foucault (1926-1984), principalmente nos capítulos I: *Las Meninas* (As Meninas); III: *Representar*; e IV: *Falar* também nos auxiliam para compreender as formas de representação ao longo dos séculos e os meios de se chegar ao conhecimento do mundo.

No que se refere ao referencial teórico literário, lançaremos mão das reflexões do poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1914 – 1998), principalmente as disponíveis na obra *O arco e a Lira* (2014). Paz afirma, por exemplo, que poesia é o elemento capaz de nos ajudar a distinguir as coisas. Ele a coloca como um elemento de distinção, ou seja, aquele pelo qual podemos utilizar para pensar sobre o mundo, a arte, as pessoas e tudo o que elas são capazes de produzir. Pensar a palavra poética como critério para conhecer o mundo, é, sem dúvida, elementar para a presente pesquisa. Utilizaremos, ainda, as reflexões de Marcel Proust (1871-1922), em seu livro *Sobre a Leitura* (2016) para compreender melhor a relação entre poesia e prosa e o lugar que a palavra ocupa na vida do poeta, como autor e sujeito da poesia.

Por fim, queremos ressaltar a importância das reflexões dos filósofos italianos Giorgio Agamben (1942), principalmente nas obras *O que é ser contemporâneo e outros ensaios* (2009) e *A comunidade que vem* (2013) e Emanuele Coccia (1976) e a obra *La vita delle piante* (2018). As obras de Agamben nos auxiliam a refletir sobre a relevância desta pesquisa e a de Coccia, a construção do terceiro capítulo, quando pensamos a palavra como parte da natureza e um ser capaz de transformar o mundo e as relações entre os homens e os seres vivos.

Nosso estudo tem caráter qualitativo, objetivos exploratórios, descritivos e explicativos; utiliza-se da pesquisa bibliográfica e do exercício analítico como procedimentos básicos. Importante destacar, no processo metodológico, a leitura cuidadosa dos poemas para encontrar termos que podem ser identificados como paradoxais e, ao mesmo tempo, que revelam diálogos entre o poeta e os demais seres que o rodeiam, destacando-se os seres da natureza. Tais diálogos não acontecem de forma linear, mas travam-se com discursos meta-rationais e meta-sensíveis.

Embora Manoel de Barros seja amplamente citado e conhecido na cena poética contemporânea, sobretudo no Brasil, as pesquisas sobre sua produção não parecem corresponder à dimensão de sua obra. Uma grande parte, inclusive, versa sobre as questões relacionadas à infância, tema recorrente em seus poemas.

Contudo, algumas pesquisas mostraram-se interessantes como referência para este trabalho, especialmente quando abordam temas sobre o inefável, as insignificâncias, o silêncio, o processo criativo, ou ainda, a busca de uma linguagem poética original. Por se tratar de temas interdisciplinares e transversais, que extrapolam as fronteiras da análise literária, tais pesquisas ajudam a compreender a questão da alteridade quando colocam os textos do poeta em diferentes áreas do saber e estabelecem conexões entre elas.

Assim, a partir das pesquisas acadêmicas que tomamos conhecimento para a realização deste projeto, consideramos que a obra de Manoel de Barros se mostra, ainda, razoavelmente explorada, seja pela crítica literária, de forma mais ampla, seja pela academia de forma mais específica. Isto não significa que o autor não seja conhecido, e tampouco lido, mas que as pesquisas acadêmicas que constam nas plataformas digitais e que contemplam dissertações e teses, pareceram-nos em número restrito em relação à grandiosidade do poeta e, arriscaríamos dizer ainda, pouco expressivas, sobretudo se as comparamos com as pesquisas sobre outros autores e poetas do mesmo período.

Uma das obras mais significativas em relação à produção de Barros foi publicada em 2015, pela editora Alfaguara, que comprou os direitos autorais das obras de Manoel de Barros e traz uma antologia de toda sua produção. Em *Meu quintal é maior que o mundo*, Martha Barros, filha do poeta, reuniu a obra completa de Manoel de Barros. No livro está incluído, ainda, uma carta de Antonio Houaiss e o prefácio do escritor José Castello.

Entre os demais trabalhos encontra-se a tese apresentada por Carlos Eduardo Brefore Pinheiro, intitulada *Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros*, que aborda questões dialéticas já presentes no próprio título do trabalho, sendo o ser humano eixo central de atenção. Pinheiro escolhe a figura humana como elemento de ligação entre todas estas vertentes, num movimento cósmico que liga céu e terra; a infância e o momento atual; os reinos animal, vegetal e mineral como manifestações do devir da vida humana por meio da palavra. Tal escolha dialoga diretamente com a noção de alteridade, em que o humano é capaz de relacionar-se de maneira consciente e refletir sobre estas relações ao mesmo tempo. Alguns objetivos da presente pesquisa relacionam-se com aqueles da tese citada - a tentativa de lançar um olhar sobre os caminhos estéticos traçados pelo poeta Manoel de Barros; a demonstração de como se articulam as duas macro-relações que regem os poemas, sendo a primeira, a dialética entre o ínfimo e o grandioso; e a segunda, a dialética entre o passado e o presente.

Quando em 2007, Walkíria Gonçalves Béda apresenta a tese de doutorado *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a Autobiografia*, ela sugere relacionar

autor e obra, mostrando os reflexos de Manoel de Barros presentes em seus textos. Béda adentra na discussão sobre autobiografia, cita a temática da meta-poesia e discorre sobre os alter-egos do poeta, salientando a figura de Bernardo da Mata e a questão do mito. Tal pesquisa é interessante, sobretudo, para que possamos perceber a diferença entre alter-egos e alteridade, a saber: alter-ego é um segundo *eu*, enquanto alteridade exige, obrigatoriamente um *outro* diferente do *eu*. Enquanto o alter-ego explora a pluralidade de papéis do próprio poeta, a relação de alteridade descobre ou expõe sua identidade no confronto com o *outro*. Embora sejam noções basicamente distintas, elas permitem certos graus de aproximações que são essenciais para o desenvolvimento da nossa pesquisa, visto que pensaremos a questão dos paradoxos e dos possíveis encontros inusitados que fazem parte do projeto poético de Manoel de Barros, ou seja, ao pensar a palavra como *outro* na relação *eu-tu*, estaremos, inevitavelmente, referindo-nos ao poeta que é também *outro* nos poemas que escreve, e isso é um paradoxo.

Luciene Lemos de Campos e Rauer Ribeiro Rodrigues publicaram, em 2014, um trabalho intitulado *Alteridade e identidade em Manoel de Barros*, no qual discutem o espaço de confronto entre a alteridade e o eu na poesia de Manoel de Barros. O recorte feito pelos autores foi formado pelas figuras femininas criadas pelo eu-lírico do poeta.

Verificamos o modo como as mulheres são figurativizadas e a função que desempenham no universo barreano. Propomos que o poeta define haver um entre-lugar entre o eu e o outro na representação das fronteiras nas relações sociais. Para tanto, verificamos de que modo o discurso poético, mesmo rompendo aspectos formais fixados pela teoria literária e do poema, internaliza convenções morais tradicionais e fixa identidades ao propor a alteridade como um “outro” radicalmente diferente. Entendemos que a especificidade da voz de Barros define para sua poesia um lugar de realce na história da literatura brasileira.
(CAMPOS e RODRIGUES, 2014, p. 130)

A pesquisa nos ajuda a pensar o *entre-lugar* - que, na literatura, pode ter muitos significados, mas, aqui, nos remete a uma experiência de busca do outro, mesmo que esta experiência pareça indefinida. No texto, há a presença do *eu-lírico que representa certo eu existencial da cena contemporânea*. Podemos pensar, portanto, o *entre-lugar* como um espaço que possibilita o descentramento e a desconstrução de lugares delimitados, sobretudo no que se refere à significação de tudo o que existe e de como as coisas foram, um dia nomeadas.

Ainda sobre literatura e alteridade, por sua vez, encontramos a dissertação de Diego Grando, *Mais eu do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade* que, escrita em 2008, propõe investigar os problemas da enunciação e da identidade poética por meio da reflexão sobre as noções de sujeito lírico, alteridade e multiplicidade.

Outros textos e artigos analisam a questão da alteridade em poetas como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. O ensaio de Rogério Cordeiro, *O outro como si mesmo: subjetividade e alteridade em Carlos Drummond de Andrade*, aborda a alteridade a partir do uso da ironia e da força da subjetividade lírica⁶, um aspecto interessante para a nossa pesquisa. No texto de Adna Cândido de Paula, por sua vez, a alteridade aparece como ponto de referência e a orientação ética aparece como um elemento forte na poesia marioandradina. A tese de doutorado *Poesia e alteridade: a outra margem marioandradina* discute a ação humana e as implicações éticas apresentadas nos poemas de Mario de Andrade e mostra-se relevante por abordar a questão de maneira crítica e analítica.

Em 2002, o pesquisador Isaac Newton Almeida Ramos comparou as similitudes e diferenças entre a poética de Alberto Caeiro e de Manoel de Barros. Segundo ele, há recorrentes intertextos entre ambas que querem mostrar um possível diálogo entre o heterônimo de Fernando Pessoa e Barros por meio da própria linguagem poética. A comparação foi tema da pesquisa intitulada *Uma poética da modernidade: uma leitura comparativa entre Alberto Caeiro e Manoel de Barros*.

Escrita por Rosidelma Pereira Fraga, *A fortuna crítica acadêmica de Manoel de Barros* também traz informações interessantes sobre as pesquisas realizadas, bem como dados do próprio poeta sobre seus livros. Entre os textos, um deles nos interessou particularmente, pois o próprio autor reconhece *Retrato do artista quando coisa* como um dos seus livros em que há mais intensamente a experiência linguística.

Manoel de Barros assegura que há divergência entre um livro e outro, tal como *Livro sobre nada* e *Retrato do artista quando coisa*. A diferença incide no fato de a experiência linguística, às vezes, ser mais aguçada, como por exemplo, o *Retrato do artista quando coisa* (1998) seria superior ao *Livro sobre nada* (1996). Tal superioridade, na opinião de Barros, figura no caráter de transformação do homem que se torna *entidade coisal*. O indivíduo transvê na linguagem das coisas, nas

⁶ A citação remete-nos a Paul Ricoeur e toda a reflexão sobre ipseidade. Transcreveremos aqui um trecho do prefácio da obra *O si mesmo como outro*: “O si-mesmo como outro sugere logo de saída que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade num grau tão íntimo que uma não pode ser pensada sem a outra, uma passa para dentro da outra, como se diria em linguagem hegeliana. Ao ‘como’ gostaríamos de atribuir o significado forte, não só de comparação – si-mesmo semelhante a outro –, mas sim de implicação: si-mesmo na qualidade de... outro”. (RICOEUR, 2019, p. 14).

sutilezas do cisco, do chão e do nada. E a arte, como efeito estético, eleva-se à matéria do ser e de sua essência, tal como nos versos: *Retrato do artista quando coisa: borboletas/De tarde um dom de latas velhas se atraca/em meu olho*” (FRAGA, 2017, p. 357).

Neste trecho várias afirmações nos interessam e ajudam a adentrar uma das questões centrais desta pesquisa. A primeira delas está, justamente, na afirmação de que o homem, em *Retrato do artista quando coisa* estaria num estado *coisal*. Ora, se o homem assume este estado, ele passa a relacionar-se com os demais seres de forma diversa e a própria palavra se torna sujeito desta transformação, pois o homem só pode ser *coisa* enquanto a palavra assim o define. O termo *transvê*, por sua vez, nos ajuda a pensar com mais profundidade esta relação, a partir do momento em que é capaz de ver para além das coisas em si, o que elas significam e o lugar em que podem chegar. Por fim, neste trecho selecionado, a autora sugere que a arte se eleva à matéria do ser. Tal constatação é muito válida para a discussão que queremos provocar com a nossa pesquisa. Pensar a arte elevada à matéria do ser, é pensar a palavra, enquanto arte poética, capaz de ser, *per si*, um ente capaz de relação.

Partindo da alquimia da palavra, Maria Adélia Menegazzo (1987) escreveu *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguardas*, conforme relatou Fraga em sua pesquisa:

A obra [Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguardas] não trata, exclusivamente, sobre a obra poética de Manoel de Barros, porém a dissertação de mestrado da autora, hoje publicada em livro, constitui uma das importantes investigações homológicas, semióticas e intertextuais sobre o poeta e outros autores. A obra recebeu o prêmio Literário Nacional do Instituto Nacional do Livro pela qualidade científica e plástica quanto ao tratamento rigoroso e interdisciplinar das artes, associadas às tendências de vanguardas. Na seção intitulada *Manoel de Barros: o chão do ensino*, Menegazzo enfatizou que as principais influências de Manoel de Barros foram o surrealismo em *Compêndio para uso de pássaros* e o cubismo em *Gramática expositiva do chão*, sob a montagem ou *collage*. A autora teceu diálogos da poesia manoelina com a pintura de Paul Klee. Do pintor, analisa *A máquina de chilrear* e de Barros *A máquina de chilrear e seu uso doméstico*. Menegazzo comprovou o diálogo do texto poético com as outras artes como também realizou o crítico Gonçalves (1994) na obra *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*, obra fundamental para o estudo de relações homológicas entre poesia e pintura. Menegazzo elucidou as relações entre texto e imagem em Manoel de Barros. Tais homologias estruturais, para ela, equivalem ao desdobramento de significado do próprio poético.
(FRAGA, 2017, p. 112)

O excerto em destaque é, igualmente, interessante para compreendermos o diálogo constante que Manoel de Barros faz com outras artes. Tais comprovações são essenciais para

pensar a poesia como elo e fonte de transformações que, se por um lado são fontes, por outro são também margens de um rio contínuo chamado arte.

No que se refere ao diferencial da nossa pesquisa em relação às citadas anteriormente, que tem muitos elementos em comum, destacamos a busca da palavra como o *outro* para o poeta e não a natureza ou mesmo o uso de um alter-ego. Além disso, em relação aos referenciais teóricos, nos baseamos em estudos da filosofia contemporânea com autores como Foucault, Agamben e Coccia.

No primeiro capítulo, verificamos em que medida é possível pensar o encontro entre o poeta e a *palavra*. Num primeiro momento, as reflexões de Michel Foucault em *As palavras e as coisas* e de Giorgio Agamben em *O que é ser contemporâneo?* nos ajudam a colocar o tema dentro de um contexto moderno e contemporâneo, no qual temporalmente, inscreve-se a poética barreana. Ainda no primeiro capítulo, pensamos sobre a *imagem poética*, recordando a reflexão sobre a imagens desde os tempos bíblicos, utilizando, inclusive, referências cristãs para pensar a imagem. O *Livro sobre nada*, de Manoel de Barros, será também um apoio para *tatearmos* a linguagem do poeta, bem como o ensaio *Sobre a leitura*, de Proust, que, escrito em prosa poética nos ajuda a adentrar na intimidade de um encontro entre duas pessoas, ou, no nosso caso, entre dois seres distintos.

No segundo capítulo, apresentamos a noção de alteridade e de que modo o relacionamento com a palavra é possível. Quem é o outro? Como é o ser da palavra proferida? Teria a palavra um corpo? São algumas das questões levantadas para, juntamente com a análise dos poemas de Manoel de Barros em *Retrato do artista quando coisa*, refletirmos sobre os diálogos presentes nos poemas, tendo como foco a própria palavra e sua inscrição como linguagem poética.

No terceiro e último capítulo, por sua vez, aprofundamos a reflexão sobre a palavra e a forma como ela se inscreve na natureza, ao mesmo tempo em que exploramos a maneira como revela e recria a natureza. Essa proposta leva-nos a refletir, também, sobre a seguinte questão: se a palavra nomeia o mundo, poderíamos dizer que ela lhe é externa, ou se constitui como parte dele? Os seres *pequenos, ínfimos e desimportantes*, tantas vezes citados por Manoel de Barros em seus poemas, compõem as análises deste capítulo, conduzindo-nos à natureza e à relação que podemos ter com ela – por meio da palavra – como uma atitude de alteridade capaz de transformar o mundo e as relações entre os seres. Para pensar a questão específica da natureza, recorreremos a obra *La vita delle piante* (2018), do filósofo italiano

Emanuele Coccia (1976)⁷. Enfim, lembramos que, embora a estrutura formal do trabalho científico oriente para sua divisão em capítulos e subitens, nossa proposta é para que a presente pesquisa seja lida num contínuo, visto que trabalhamos sempre com o entrelaçamento teoria/ e reflexão crítica; autores/ e obras, construindo uma perspectiva analítica na abordagem das poesias.

⁷ Damos preferência à edição em italiano tendo em vista a qualidade do texto original frente à tradução em português.



Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não têm cor nem movimento,
 Assim como as flores não têm perfume nem cor.
 A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é que se move.
 O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flor é apenas flor.

O Guardador de Rebanhos. In Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa

CAPÍTULO 1

Encontro com a Palavra

1.1 *Um des-começo para pensar a palavra*

Ao analisar poemas de Manoel de Barros, ou parte deles, retirados do livro *Retrato do artista quando coisa*, propomos refletir sobre a criação literária do autor como um tema “digno de nota”⁸, conforme revela Leminski em sua poética. Nesse sentido, trabalhamos a palavra como o *outro* na relação com o poeta, na escrita que ele faz não de si, mas da sua busca obstinada pela palavra que o habita e habita o mundo.

Em suas entrevistas – as quais tivemos acesso, em sua maioria, pelo livro *Ocupação Manoel de Barros*, fruto de uma exposição com manuscritos e outros objetos do poeta, no Itaú Cultural/São Paulo, em fevereiro de 2019 –, Manoel de Barros insiste em querer livrar-se da *palavra acostumada*, afirmando que poesia é justamente *dar delírio ao verbo*. Delirar, para o poeta, é o oposto de acostumar-se. O delírio é algo extremamente pessoal e inquietante. Um verbo delirante seria um verbo que alcançou a dignidade de estar, de ultrapassar-se e até de ultrapassar seu próprio criador. Um delírio em movimento, feito palavra, feito relacionamento, feito vazio e talvez por isso, como o poeta afirma, reiteradamente em seus poemas: a própria *despalavra*.

Agora só espero a *despalavra*: a palavra nascida
para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem.
O *antesmente* verbal: a *despalavra* mesmo.
(BARROS, 1998, p. 53).

⁸ Trecho do poema *Dança da Chuva* (LEMINSKI 2013, p. 123)

Um poema
que não se entende
É digno de nota

A dignidade suprema
De um navio
perdendo a rota.

Mas, seria confortável de nossa parte pensar a *despalavra* somente como silêncio, ainda que fecundo e necessário, ou como o momento em que ele (poeta) levanta os olhos da página que lê (como recorda Proust em sua obra *Sobre a Leitura*, conforme veremos mais detalhadamente a seguir), o momento do *delírio do verbo* vai muito além do ato de silenciar. Desdizer, ou *despalavrear* só é possível para quem tem o domínio da palavra e por ela é dominado.

Tenho costume vetusto de anotar coisas de rua, de crianças com as suas sintaxes inconexas, de viventes que moram debaixo do chapéu, coisas que pulam de livros, de quadros, de cantos. Faço cadernos e mais cadernos desses farelos. Gosto de anotar frases *doentas* e algumas atrapalhadas como as formigas que a gente interrompe o caminho delas. Depois vou relendo os cadernos. Espero às vezes 10 anos para colher algum milagre estético do amontoado.
(BARROS. In: MULLER, 2010, p. 79)

A busca barreana pelo milagre estético ou, poderíamos dizer, pelo poema perfeito, é uma busca cheia de *outros* e de lugares habitados por seres animados e inanimados. É uma busca pela palavra que, livre, habita todos os lugares, até aqueles mais desconhecidos, como alguém que “aprendeu a gostar das coisas do chão” (BARROS, 2013, p. 335), ou seja, que consegue transformar os seres mais ínfimos e até desprezíveis em versos.

“As coisas que estão aí, como estão, causam desapetite aos artistas. As coisas têm que ser vistas simplesmente pela primeira vez” (BARROS. In OCUPAÇÃO MANOEL DE BARROS, 2019, p. 18). Nesse sentido, podemos dizer que o olhar ou a imagem poética que se forma na mente do leitor são essenciais para a leitura dos poemas de Manoel de Barros e a relação que se estabelece com o poeta, como um outro com quem ele se encontra (o *olhante* leitor) e a quem se entrega.

Desse modo, pode-se afirmar que a palavra torna-se o motivo principal do poeta, que passa a não mais centrar-se no amor, na natureza ou na infância como temas dignos de fazer poesia, mas nos poema-palavra em si. A linguagem, ou mais especificamente, a palavra, passa a ser para Manoel de Barros, a *essência da poesia, seu universo de possibilidades*, assim como seu *(des)limite* de vida enquanto escritor.

Quando, em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault recorda a história da linguagem e da literatura e cita as formas de conhecimento dos séculos XV e XVI, o autor explicita como as coisas trazem em si a impressão do que são e para que servem. A linguagem está impressa nas próprias coisas. Ainda no primeiro capítulo da obra, Foucault afirma:

A linguagem faz parte da grande distribuição das similitudes e das assinalações. Por conseguinte, deve, ela própria, ser estudada como uma coisa da natureza. Seus elementos têm, como os animais, as plantas ou as estrelas, suas leis de afinidade e de conveniência, suas analogias obrigatórias.
(FOUCAULT, 1990, p.51).

O trecho citado, embora faça parte de uma reflexão que não toca diretamente o tema por nós abordado, parece-nos muito válido para começarmos a pensar a palavra ou a linguagem como o *outro*, na relação *eu-tu* em Manoel de Barros. Pode-se afirmar que *a linguagem não é o que é porque tem um sentido* [...] “As palavras agrupam sílabas e as sílabas, letras, porque há, nelas depositadas, virtudes que as aproximam e as desassocia” (FOUCAULT, 1990, p. 52). No texto que segue, ele recorre ao Gênesis, para mostrar que, na língua hebraica, ao nomear os animais, as palavras estavam coladas às coisas, ao caráter, à estrutura da coisa nominada: cegonha (chasida): bondosa, caridosa, dotada de piedade, diferente do avestruz (Jó 39, 13). O cavalo (sus), derivado de hassas: altear-se, altivo, bravo (Jó 39, 19). Segundo Foucault, essas são similitudes radicais que só o hebreu conserva, para mostrar que foi outrora a língua comum a Deus, a Adão e aos animais da primeira terra (assim pensava Ramus, no século XVI a respeito da linguagem (etimologia).

Segundo Claude Duret (apud FOUCAULT, 2007, p. 50), os semitas escrevem da direita para esquerda, seguindo o movimento do primeiro céu, sugerindo relações mais de analogia do que de significação. Quando mais tarde se nomearem as plantas, segundo as normas da ciência moderna mais elas revelam as marcas de quem as classificou segundo as regras da taxinomia, não mais das coisas às quais elas estão coladas, mas do nome de quem as classificou. Retomaremos essa ideia no terceiro capítulo, quando Coccia, ao refletir sobre a filosofia das plantas, nos lembra da relação que elas tem com o universo e em que medida as plantas são capazes de guardar uma memória que está estritamente relacionada à função dos seres vivos no mundo, muito mais do que as suas classificações posteriores, que vieram por meio da evolução científica e da linguagem.

A associação entre a reflexão foucaultiana sobre a *epistème* clássica e o projeto poético de Manoel de Barros, embora deva ser feita com cuidado, parece-nos muito propícia aqui para pensar sua poesia. Isto porque o próprio poeta nos ajuda a compreender que sua busca é, justamente, por aproximações e dissociações, como se estivesse num jogo interminável e, por isso, beirando o infinito de palavras, sem, contudo, entregar-se a ele. Nessa busca há associações de sentidos, de sonoridades e, podemos pensar, até mesmo de

afetos. Isso pode ser compreendido não somente quando o poeta fala sobre seu processo criativo, mas muito mais em sua obra, como podemos observar nos dois trechos a seguir:

Eu penso que escrevo alguma palavra diferente porque no ato de escrever há uma exigência rítmica e uma exigência harmônica. Então na hora que estou escrevendo preciso completar o ritmo ou completar a harmonia. Então, pode me surgir uma palavra estranha que complete tais exigências. (BARROS. In: OCUPAÇÃO MANOEL DE BARROS, 2019, p. 13)

Há um cio vegetal na voz do artista.
 Ele vai ter que envesgar seu idioma a ponto
 de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
 das árvores.
 Não terá mais o condão de refletir sobre as
 coisas.
 Mas terá o condão de sê-las.
 Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,
 passarinhos...
 Nos restos de comida onde as moscas governam
 ele achará solidão.
 Será arrancado de dentro dele pelas palavras
 a torquês.
 Sairá entorpecido de haver-se.
 Sairá entorpecido e escuro.
 Ver sambixuga entorpecida gorda pregada na
 barriga do cavalo –
 Vai o menino e fura de canivete a sambixuga:
 Escorre sangue escuro do cavalo.
 Palavra de um artista tem que escorrer
 substantivo escuro dele.
 Tem que chegar enferma de suas dores, de seus
 limites, de suas derrotas.
 Ele terá que envesgar seu idioma a ponto de
 enxergar no olho de uma garça os perfumes do
 sol.
 (BARROS, 1998, p. 19).

O trecho é a terceira parte do poema *Retrato do artista quando coisa*, que está no livro de mesmo título e nele é possível compreender, inclusive, esse desejo de que a palavra se torne, para o poeta, algo que deve pertencer às coisas da natureza, como afirmou Foucault, em *As palavras e as coisas*. E, antes mesmo que possamos desqualificar esta forma de conhecimento como algo arcaico ou ultrapassado, é bom salientar que é justamente esta busca pela origem da palavra, do som ou mesmo das construções poéticas ainda não desvendadas que caracteriza a criação literária. É a palavra o sujeito da ação, ela é capaz de arrancar de dentro do poeta o seu próprio ser.

Ao sugerir que o artista, envesgando seu idioma: “Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas, mas terá o condão de sê-las” (BARROS, 1998, p. 19), o autor sugere uma busca

poética que dá à palavra a função de sujeito e de objeto ao mesmo tempo. Não parece se tratar, contudo, de uma substituição do ser do poeta pelas coisas que ele conta. Parece relacionar-se muito mais à imagem dada por ele mesmo como *o sangue escuro que escorre do cavalo*, aquela palavra doente, anormal, a *despalavra*. Esse movimento de uma palavra que arranca, que desestrutura, que faz mudar a rota, que faz adoecer, mostra o quanto o poeta é dependente do *deslimite* da palavra; que é ruptura e juntura ao mesmo tempo e, sendo assim, é paradoxo.

Mas, como sempre, a obra vai mais longe. No poema citado anteriormente, há a sugestão de uma experiência sinestésica, ou seja, ao usar a imagem *envesgar seu idioma a ponto de enxergar no olho de uma garça os perfumes do sol*, o leitor – ou neste caso – o próprio poeta, é convidado a usar os sentidos de maneira totalmente nova. O artista, como afirma Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Mutações da literatura no século XXI*, tem a “ambição de revelar a totalidade do ser; a literatura como exercício da liberdade” (2016, p. 21).

Em *As Flores da escrivantina - ensaios*, no artigo sobre a criação literária, Perrone-Moisés também afirma que a literatura e, por sua vez, a poesia, apontam sempre para aquilo a que não se conseguiu chegar, a falta ou o vazio ou a negação. A autora recorda que inúmeros são os escritores que definem a literatura a partir da falta. E, embora este não seja o mote principal dos poemas barreanos, podemos dizer que o poeta, ao invés de preencher as lacunas deste mundo, utiliza-se destas lacunas na criação de sua obra. Utilizar-se de lacunas ou de brechas é uma escolha do autor em seu projeto de escrita. Sem o nada não há poesia, talvez, o poema aconteça justamente ali onde existe a falta - para além da qual nada mais existe.

Eu não desprezo as gratuidades linguísticas, as coisas que criamos com palavras. É preciso lembrar que as palavras puxam nossas raízes para fora de nós. Nos expõem. Isso já não é uma riqueza? Ouvir um canto azul não é riqueza? (BARROS. In: OCUPACÃO MANOEL DE BARROS, 2019, p. 34).

É o próprio poeta que nos fala desse lance para fora, para aquilo que nos expõe, ou seja, paradoxalmente, nos tira de dentro de nós mesmos e nos coloca em relação com o mundo de forma totalmente inusitada. Exatamente por isso, queremos dizer que o poema é linguagem, mas também e, sobretudo, é *um outro*, um ser que, como parte da própria natureza, dela se nutre e sobre ela se refaz.

Mas, voltemos ao poema que lembra ao artista que *a palavra tem que sair doente dele, como o sangue escuro do cavalo*. A imagem é forte e desprezível, ou seja, não é dotada de

beleza e nem parece, num primeiro momento, algo de bom, pois trata-se de um bicho que parasita um animal. Talvez pouquíssimos de nós saibamos o que é uma sambixuga e muito menos que ela parasita o cavalo, fazendo-o sofrer. Por isso, a imagem mostra-se demasiadamente apropriada para ajudar a pensar os processos que fazem parte do criar literário.

Giorgio Agamben, em seu conhecido ensaio *O que é ser contemporâneo?* que está no livro de título homônimo, afirma⁹ que “o poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo” (2009, p. 60). A imagem construída por Agamben em *soldar com seu sangue o dorso quebrado do tempo* remete-nos ao sangue escuro que sai do poeta, que foi arrancado pela própria palavra, à força, à *torquês*. Vemos que, além do sangue, em ambos há uma dor, um esforço que faz com que seja possível uma nova realidade, seja o lançar luzes sobre o próprio tempo, no caso de Agamben, seja a própria poesia. Seria o contemporâneo um poeta ou vice versa, seria o poema a luz?

No texto de Agamben, a poesia de Osip é relacionada ao contemporâneo, que mantém, por sua vez, uma “relação singular com o próprio tempo” (2009, p. 59). Dissociação e anacronismo há nesse poema, diz Agamben! O poema de Osip relaciona o poeta com o seu tempo (contemporaneidade/ século XX) e com sua própria existência / *Vek moi*, meu século). Paga-se a contemporaneidade com a vida: o contemporâneo é uma espécie de profeta. Os profetas de Israel pagavam com a vida pelo que viam. Mas, diz Osip: quem vai, com o sangue derramado, soldar as vértebras de dois séculos fraturados (agora não mais formando uma unidade)? O poeta teria mostrado essa fratura. Nesse sentido, teria ele sofrido pela indicação dessa fratura ou ele próprio provocado essa fratura, mostrando a necessidade de um tempo que há de vir? Há um paralelismo, como diz Agamben, entre tempo e vértebras da criatura (poeta) e tempo e vértebras do século.

É interessante perceber que, no poema, é com seu sangue que o poeta sutura as vértebras do tempo (seu e dos dois séculos), pois ao mesmo tempo que há uma descontinuidade necessária, há de se pensar em continuidades que fazem parte dos séculos que ficaram para trás na linha do tempo. Não seria então o poeta que, com seu sangue, tanto quebra quanto sutura? Instaura descontinuidade e estabelece novas continuidades?

Podemos identificar aqui uma consonância com a figura do extemporâneo trabalhada no mesmo texto por Agamben (2009), ao tomar emprestadas as imagens de Nietzsche, quando

⁹ Agamben refere-se ao poema de Osip Mandesl'stam, o século (*Vek*)/época.

fala sobre aquele capaz de tomar distância de seu tempo e olhar, quando necessário, supra-historicamente ou a-historicamente, para efetivamente agir na história, fazer história.

Há no poema de Osip, uma invisível coluna vertebral (de cartilagem delicada, logo, flexível, ainda que neonata) que sugere uma flexibilidade para sustentar novas possíveis, vértebras enrijecidas pelo tempo. Ainda assim, mediante os enfrentamentos e quedas, as vértebras se rompem e, às vezes, nem se soldam mais, levando o corpo a definhar até a morte. As cartilagens infantis se moldam e se adaptam *dando azo a um século neonato na terra*. Um novo ser. Embora emergindo da fratura do século, volta-se para trás e vê as suas pegadas. Há um elemento primordial ao aparecimento do novo, contido, de certa forma, no século que ficou para trás.

Talvez possamos pensar a alteridade emergente que se une ao movimento de *ser arrancado de dentro – de si mesmo –, pelas palavras a torquês*, de Manoel de Barros em relação a essa emergência de sons e palavras ou *despalavras*, arrancadas e arranjadas de forma diferente. Aqui vemos o nascimento de um novo ser ou, se quisermos, da capacidade de ser em relação a um *outro*, palavra, ser humano, natureza.

O filósofo italiano afirma, ainda, que “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra de dois séculos” (AGAMBEN, 2009, p. 61). Alguém que é arrancado sofre pelo procedimento do fazer literário e, neste sentido, não há nada que possa inquietar, desestruturar tanto quanto a literatura, que tem, igualmente, o poder de sanar. Trata-se de um paradoxo complexo e reconfortante. Reconforta porque não conclui, mas abre possibilidades para o novo, para o indizível e para o inenarrável, ou seja, para a experiência própria da vida, que é, por assim dizer, incontável:

Mas também sei
Que qualquer canto
É menor do que a vida
De qualquer pessoa
(Trecho da canção de Belchior, *Como nossos pais*)

O verso, de uma das músicas que se tornou símbolo da resistência durante a ditadura civil-militar brasileira já nos lembra que a vida sempre é maior. Porém, a vida é reinventada pela literatura, pelas artes plásticas, pela música. “Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço” (BARTHES, 2017, p. 9). É esse espaço poético, criado pela própria linguagem que torna necessária a escrita e, exatamente por

isso, vemos a palavra como o outro capaz de propor novos caminhos no relacionamento com o mundo.

1.2 A construção da imagem Poética

Ao refletir sobre a imagem poética, não pretendemos discorrer sobre os vários significados que a noção de imagem tem, em diferentes correntes teóricas, seja no cinema ou nas artes plásticas, por exemplo, e sua relação com a literatura; ou mesmo pensá-la, relacionando imagem e composição poética. No entanto, uma noção de imagem contida no *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, apresentada de forma simples e introdutória, será útil para pensar poeticamente como se formam cenas e imagens capazes de dialogar com o leitor e provocá-lo, quase como se mergulhasse num estado de reminiscência ou sonho. “Imagem: semelhança ou vestígio das coisas, que se pode conservar independentemente das próprias coisas” (ABBAGNANO, 1970, p. 511).

A criação de imagens, quaisquer que sejam, acontece quando entra em jogo a questão da aparência do que existe ou do que queremos que exista ou, ainda, do que já existiu um dia. Mas este existir deve ser observado a partir de diferentes pontos de vista, pois está, irremediavelmente, marcado pelo ser que olha ou que imagina. É justamente aí que podemos dizer que as imagens poéticas, embora possam ser pensadas com (ou como?) noções pré-definidas, ganham contornos inenarráveis para quem as vê/ ou as lê. Isso não significa, contudo, deixar de lado a concretude que a encerra ou colocar à cargo da abstração toda e qualquer definição, mas pensar a imagem poética sob um prisma variado, flexível, alterável.

A imagética construída pelo cristianismo, por exemplo, desde os primeiros cristãos, sempre teve um resultado interessante, sobretudo do ponto de vista do respeito e do mistério acerca de Deus. Já nos textos bíblicos do Antigo testamento, Deus é aquele que não se vê. As personagens bíblicas cobrem o rosto quando ouvem a voz de Deus ou ainda, como Moisés, constroem uma tenda, onde acontece o encontro com Deus. “Moisés costumava montar uma tenda do lado de fora do acampamento; ele a chamava Tenda do Encontro” (ÊXODO, 33, 7).

Outro fator interessante no que se refere à reflexão sobre a imagem no Cristianismo é que o próprio homem foi criado à imagem e semelhança do seu criador. O humano não tem ligação direta com o divino sem a mediação do próprio humano. O humano é imagem e semelhança de Deus, mas não se chega a Deus sem o humano. Assim, de acordo com a

teologia católica, o ser humano só pode conhecer a Deus se ele se mostrar em categorias humanas. “Quem me viu, viu o Pai”, diz Jesus a Filipe (JOÃO 14, 9).

Ainda hoje, as representações de Deus como pai são inexistentes na iconografia cristã. O Catecismo da Igreja Católica afirma que a imagem sagrada, o ícone litúrgico, representa principalmente Cristo, pois “Não pode representar o Deus invisível e incompreensível: foi a Encarnação do Filho de Deus que inaugurou uma nova economia das imagens” (CIC, 1.159).

Tais informações podem parecer irrelevantes diante da complexidade das reflexões sobre a imagem poética. Não o são, porém, quando pensamos a imagem tanto na poesia quanto na crítica literária, ou mesmo na crítica das artes plásticas, que suscitada pela imaginação e pela memória, tem sua existência colocada naqueles instantes de silêncio que, por sua vez, suscitam a imaginação. A experiência ultrapassa o olhar. O ser humano, com seu corpo, sentidos, inteligência e afetos é capaz de criar imagens a partir da palavra e vice-versa, relacionando-se, desta maneira, de forma a criar possibilidades e experiência inéditas. A imagem poética torna-se assim, mediação e finalidade.

Em outras palavras, podemos dizer que, o mistério de um Deus para o qual não há imagem possível e ao qual não se pode conhecer a não ser pela mediação humana, pode ser associado ao mistério da imagem poética, que nasce a partir de uma experiência humana única e por ela é interpretada. Embora a obra, tal como se apresenta, encerre-se em si mesma, no sentido que ela existe e não depende, irremediavelmente, de quem a produziu, tanto quanto de quem a olha, deve-se considerar, no entanto, que cada mirada a transforma e a faz existir novamente.

Desse modo, o criador está incessantemente evocado pela criatura. E ela, criatura não pode existir senão à sombra do criador. Mas, pensar essa analogia dentro da discussão sobre a imagem poética, pode acabar por cristalizá-la, como se não fosse possível dissociar um elemento do outro. Referências ao divino e a busca pela transcendência fazem parte da poesia barroca. Na última parte de *Retrato do artista quando coisa*, intitulada *Biografia do Orvalho*, encontram-se os seguintes versos:

Deus disse: Vou ajeitar a você um dom:
Vou pertencer você para uma árvore.
E pertenceu-me.
Escuto o perfume dos rios.
(BARROS, 1998, p. 61).

Deus é citado como criador. Como aquele capaz de dar o dom. Não há desejo humano em pertencer-se para árvore, mas o que vem depois mostra, por outro lado, a iniciativa do ser

humano que sabe e deseja, como demonstra a continuidade deste poema, a segunda parte de *Biografia do Orvalho*:

Sei que a voz das águas tem sotaque azul.
Sei botar cílios nos silêncios.
Para encontrar o azul eu uso pássaros.
Só não desejo cair em sensatez.
Não quero a boa razão das coisas.
Quero o feitiço das palavras.
(BARROS, 1998, p. 61)

O paradoxo se faz mais uma vez, pois se o sujeito do poema recebeu o dom de pertencer-se árvore, o que ele deseja é, mais uma vez, o *delírio*, ou o *feitiço das palavras*. Não há pretensões religiosas, ainda que a primeira palavra do poema seja “Deus” e a referência clara a uma divindade capaz de criação. Contudo, sendo a última palavra o termo “palavras”, e mais ainda, o *feitiço das palavras*, o poema e o próprio dom recebido tornam-se, de maneira irônica, desnecessários.

Além disso, as últimas palavras de cada verso parecem harmonizar-se num azul infinito (azul – silêncios – pássaros – sensatez – coisas – palavras). A terminação das palavras em *s* ou *z* conduz para uma harmonia, uma assonância capaz de nos fazer perceber mais as palavras em si do que os significados que elas podem ter. Mais uma vez, a mediação humana – nesse caso da própria palavra – é que faz com que o dom seja praticado. A dádiva recebida só poderá ser dádiva se for sem razão ou sem sensatez. A procurar pelo dom, o verdadeiro dom, é a procura pelas palavras e todo o feitiço que elas contêm.

1.3 Paradoxo: uma condição entre os seres

Por *paradoxo*, entendemos uma contradição real ou aparente em relação à algo. Na origem do termo – do grego: *parádoxon* e do latim: *paradoxon* – a expressão é formada por *pará* (oposto) e *doxa* (opinião). Mas, tomemos aqui, brevemente, duas noções que podem nos ajudar a melhor compreender o que queremos ao expor o *paradoxo* – *da despalavra*. Por paradoxo, entendemos aquilo que é contrário ao sistema de crenças comuns a que nos referimos, a princípio bem estabelecidas, ou a proposições científicas. Kierkegaard (1813-1855), filósofo, teólogo e escritor dinamarquês, viu no paradoxo a própria relação entre o

homem e Deus. O paradoxo, dessa forma não é uma concessão, mas uma categoria: uma determinação própria do ser humano que exprime a pessoa que é apta a conhecer a verdade.

Era uma vez um paradoxo, mas agora o tempo o resolveu, disse Amleto a Ofelia. Shakespeare estava falando do amor: o que, naturalmente, é já um belo paradoxo por si. Mas, como acontece frequentemente, os poetas veem mais longe do que eles mesmos imaginam. A expressão *paradoxon* significa, de fato, 'contrário ao senso comum. E, ainda que os indivíduos possam ser inteligentes e cultos, as massas são, seguramente, estúpidas e ignorantes, a opinião comum é quase sempre equivocada. Assim, os paradoxos são quase sempre puras e simples verdades, e o tempo diverte-se a levantar as abas o grande véu que o esconde.
(ODIFREDDI, 2001, p. 11)

O texto, do matemático italiano Odifreddi (1950) aponta qual caminho queremos seguir quando pensamos a noção de *paradoxo*, a saber, a capacidade de seguir um caminho diferente daquele trilhado pela maioria das pessoas. Tal compreensão é essencial para pensar que o paradoxo da *despalavra*, que, muito mais do que apontar termos e orações que se opõem, nos leva a pensar o universo da própria palavra, da natureza, do outro e de tudo o que emana do poeta como aquilo que vai na contramão do olhar acostumado, repetitivo ou linear, sem movimento, sem ruptura ou interrompido por limites. Assim, paradoxo e *despalavra* caminham para a mesma direção, aquela da ruptura e da capacidade de ver o mundo – nele estar e agir – de forma única, como se fosse, para quem vê e para quem lê – no caso dos poemas – sempre a primeira vez.

Parece-nos oportuno revisitar, neste ponto, a proposta reflexiva sobre a *representação* em *As palavras e as coisas*. Em determinado tópico, Michel Foucault analisa o quadro *As meninas*, de Diego Velázquez e retoma cada uma das figuras do quadro em seus diferentes planos, falando sobre os signos e formas de representação que mostram o soberano e o mestre inserindo-se a si mesmo - como pintor - e destacando, sobretudo, a própria obra que se auto revela em todos os seus detalhes. Ao eliminar do primeiro plano a figura do soberano que deveria estar representado, o pintor apresenta-se livre para realizar sua obra como pura representação.



A obra *Las Meninas* (*As meninas*, em português), do pintor de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez completou 200 anos em 2019 e está exposta no Museu do Prado de Madri, na Espanha.¹⁰

Mas o dado interessante para nossa reflexão dá-se quando Foucault sugere o lugar daquele que ele chama espectador. Ao representar a cena, mais do que o objeto que deveria ser representado, Velázquez mostra os bastidores de um evento na corte. Ele revela e esconde ao mesmo tempo e, neste jogo de representações, seu espectador passa a ver tudo o que estaria *oculto*. É um jogo de desvelamento que coloca o espectador como parte da obra e, talvez, como seu próprio protagonista.

Assim sendo, o olhar do espectador tenderá a captar à frente do quadro, numa região objetivamente invisível, as personagens que ali estão postas de forma sugestiva. Para a constituição da imagem projetada, esta deve sair da moldura e completar-se na mente do

¹⁰ Disponível online em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50472322>. Consulta em 24 de janeiro de 2021.

observador. Ao propor esta relação com a obra, o pintor lhe confere um caráter único, que dá ao receptor um lugar privilegiado e obrigatório, quase como se o pintor declarasse que a obra não poderia existir sem a presença e o olhar astuto do observador. No momento em que coloca o espectador no campo de sua percepção, os olhos do pintor captam-no e o constroem a entrar no quadro, designando-lhe atenção e expondo-o na parte oculta da tela.

Importante nesta análise de Foucault é a representação da epistème clássica (século XVI e XVII), diferente da *epistème* renascentista, em que se destaca a dinâmica das similitudes. Por isso, o quadro de Velázquez revela a visão de mundo própria à modernidade clássica: um quadro dentro do quadro, num jogo de visibilidades e invisibilidades. Ao ser levado para dentro do quadro, o espectador passa também a ocupar o lugar real representado, na obra pelo rei Felipe IV e sua esposa Margarida, além do próprio espectador que está admirando a tela.

Esse jogo é um movimento muito presente no livro escolhido para o *corpus* desse trabalho. Isso porque ao falar do retrato de um artista que não pode ser visto a não ser pela palavra que vai se revelando por meio de imagens poéticas, Manoel de Barros nos coloca como expectadores, mas, ao mesmo tempo, protagonistas dessa fotografia que, ao longo de toda a obra, vai sendo composta.

É na relação entre autor, obra e espectador que o *feitiço* escritural ou pictórico acontece. A obra, em sua materialidade, não existe sem os elementos e figuras que a compõem e isso é um paradoxo, pois ela continua a existir, independente desses fatores pelo olhar de quem a vê e dela constrói uma imagem ou lembrança. Ao colocarmos no centro da cena o espectador, ou se quisermos – o leitor –, aquele que se vê como protagonista no processo de acolhida ou rejeição das imagens que são suscitadas a partir da leitura de um poema, colocamo-nos também diante da ideia paradoxal de que uma imagem, seja ela qual for, bem como um poema, uma crônica ou qualquer obra de arte, não suscita em nós apenas um sentimento ou ideia, mas sentimentos variados e, sendo assim, ela parece nunca existir por si mesma.

Mas, como o paradoxo pode nos ajudar a entender a imagem poética e a construção que se dá a partir de quem a interpreta? Não há como pensar uma imagem poética sem considerar as palavras que constituem o discurso. *O que é uma imagem no poema?* “Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada. [...] Não é lícito, epistemologicamente, saltar da imagem (mesmo se elaborada pelo devaneio) ao texto sem atravessar o curso das palavras, o

seu discurso” (BOSI, 2015, p. 31). A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença ou o paradoxo.

O que a imagem poética faz com o leitor é, justamente, lançá-lo para fora de si mesmo, inseri-lo numa esfera que desloca o olhar para fora do senso comum. Uma imagem poética é a construção de figuras que podem nos colocar diante de uma contradição: a busca pela imagem perfeita que parece não existir, senão fora de nós e que só pode acontecer por meio da nossa imaginação. Essa busca pela imagem perfeita é própria das religiões, como, por exemplo, a pintura dos ícones, que no Cristianismo, em certas tradições, não podem ser pintados, se não por pessoas que vivem a experiência da oração e da contemplação.

Mas, ao analisar os ícones cristãos que se referem à encarnação, por exemplo, podemos pensar também em contradição, pois carregam em si a morte, ao mesmo tempo que se referem à encarnação do Verbo de Deus, ou seja, à presença de Deus no mundo, em seu filho Jesus Cristo. Isso porque ao afirmar que o homem é imagem e semelhança de Deus (GÊNESIS, 3,16), o Cristianismo dá ao ser humano características do próprio ser de Deus e o faz participar de sua própria dignidade; todavia, em seguida o coloca como um ser que não é Deus em si, mas que somente se assemelha a ele, corruptível pela sua limitação humana. A imagem nos leva ainda mais longe se pensarmos que este mesmo Deus, encarnado, morreu e continuou vivo, sendo o único capaz de resgatar da morte aqueles que ele mesmo criou. Tal doutrina, construída ao longo de séculos, aponta para a vida eterna, que ninguém jamais viu ou voltou para contar (Evangelho de Lucas 16,31). Contudo, é justamente a esperança da vida eterna, do *já* e do *ainda não* que foi capaz de construir essa imagem, da morte como passagem para uma vida que não tem fim.

A idealização da morte como um nascimento para a vida eterna tornou-se uma imagem capaz de transformar uma das realidades mais obscuras e temidas do ser humano em algo possível de ser compreendido e até mesmo desejável. Poderíamos dizer que, com este exemplo, a imagem da vida e mesmo da morte foram transformadas a partir de um imaginário coletivo, de renascimento, ainda que a imagem mais utilizada para isso seja a de um homem seminu pregado numa cruz e isso é, mais uma vez, um paradoxo. Voltemos a Manoel de Barros, que ao falar sobre paradoxo em uma de suas entrevistas, reconhece que as contradições alimentam a poesia.

Concordo que gosto de fazer antíteses e paradoxos. Isso me diverte bastante e acho que enriquece a linguagem. os paradoxos me desvelam e me

escondem. A antítese as vezes ajusta
nossas contradições. Sou um homem
de contradições por isso tenho necessidade
de me *desafirmar* afirmando.

(BARROS. In: OCUPACÃO MANOEL DE BARROS, 2019, p. 24).

Em outro trecho, em resposta à uma entrevista, o autor afirma:

Manoel de Barros: Um paradoxo: Do lugar onde estou já fui embora. Andar é um dom de inércia. Eu tenho um dom de traste atravessado em mim. Quero não falar até chegar ao silêncio dos vermes. Um pingo de sol na formiga fica maior que o mar. Sou muito concorrido de bobagens. Eu só ando por dentro de mim; se fui em outro lugar foi para me ver. Não saio de dentro de mim nem pra pescar. Ando mais por dentro de mim do que na estrada. Passarinhos existem para dar movimento ao entardecer. Eu me recolho no abandono para ser livre. Desenharam nas pedras meu silêncio. Uma árvore que eu vi dava borboleta em vez de flor. Só o cinzento de uma tarde me amanhece. Mexer com gratuidades me enriquece.

(BARROS. In: OCUPACÃO MANOEL DE BARROS, 2019, p. 24).

Os versos *não saio de mim nem para pescar* ou ainda, *eu só ando por dentro de mim* ajudam a compreender a busca do poeta por um lugar em que ele está incluído, mas ao mesmo tempo, totalmente alheio. Seria, mais uma vez, a busca por distanciar o máximo possível autor e obra. Mas como isso, de alguma maneira parece impossível, o tema é tratado por Barros com uma maestria própria de quem se reconhece, por inteiro, tomado pela poesia. É, mais uma vez, um paradoxo.

E sobre o retrato? Entende-se por retrato a fotografia em que há o rosto de uma ou mais pessoas. Não há retrato sem rosto. O retrato revela alguém, uma história, um outro que é olhado por quem observa a fotografia. Em *Retrato do artista quando coisa*, há uma epígrafe de Fernando Pessoa: *Não ser é outro ser* (BARROS, 1998, p.11). O poeta dos heterônomos é um dos mais conhecidos autores portugueses de todos os tempos e tem sua poesia marcada por esta busca por ser outros. O retrato sugere a construção de uma imagem da pessoa, na qual ela mesma pode não se reconhecer. Dessa forma, um retrato revela e esconde o outro até do próprio eu.

Manoel de Barros recorda que intitulou seu livro pensando em outro retrato, o de James Joyce¹¹. Manoel de Barros faz a referência e diz que, em Joyce, o artista é jovem e, em seu livro, o artista é coisa. Pensar o título deste livro e o poema homônimo é enveredar por um caminho surpreendente e cheio de nuances. Primeiro, porque o retrato é de um artista,

¹¹ O livro é *Retrato do artista quando jovem*, primeira obra do irlandês James Joyce, publicada em 1916.

segundo porque, neste retrato *do artista* e não apenas de um artista qualquer, ele aparece *quando coisa*. O artista não é, necessariamente, *coisa*, mas ele era quando foi fotografado. O jogo de palavras e a relação com a obra consagrada de Joyce ajudam a compreender e a analisar os versos, sobretudo quando lançamos mão da noção de alteridade. Há, neste sentido, uma profusão de encontros que se dão quando pensamos no retrato que é tirado e que revela-esconde uma pessoa; no artista que é pessoa, mas é ao mesmo tempo alguém que cria uma obra que ultrapassa o seu ser; o *quando*, que demonstra uma situação pontual, uma mudança de estado e a *coisa*, que pode ser tudo e pode ser um outro ser.

Ao voltarmos a Joyce, cujo livro conta a história da personagem Stephen Dedalus, veremos que há, no romance, uma busca que é, de algum modo, a de todo ser humano. O segundo nome da personagem refere-se ao mito grego de Dédalo, que foi um artesão hábil e um criador muito profícuo. Ele cria o labirinto de Cnossos para conter a fúria do Minotauro, mas acaba sendo preso, junto ao filho, no labirinto que ele próprio criara. Para fugir, Dédalo constrói um par de asas para ele e outro para seu filho. No céu e próximo ao sol, as asas de Ícaro, o filho de Dédalo, derretem e ele cai no mar.¹² Em *Retrato do artista quando jovem*, a personagem também vive uma busca pela liberdade que se dá por meio de sua vocação artística. Fugindo de labirintos criados por ele mesmo – em grande parte por seguir escrupulos religiosos - Stephen Dedalus vive o drama da procura por si mesmo em sua arte.

Recordamos, aqui, brevemente, um trecho do livro *O ato fotográfico e outros ensaios*, Philippe Dubois, em que o autor comenta a obra fotográfica do artista canadense Michael Snow, realizada em 1969, e intitulada *Authorization*. Ele questiona o lugar do fotógrafo e do observador. Não retomaremos a discussão sobre este lugar, que é realizada por meio de uma instalação, mas queremos recordar aqui as conclusões a que ele chega ao falar sobre o processo em que o fotógrafo, no ato fotográfico, esconde a própria imagem, que estava diante de um espelho. “Vê-se bem o que está em jogo nesse dispositivo: um problema de tempo e de inscrição, um problema de sujeito e de máscara, um problema de morte e de dissolução” (DUBOIS, 1998, p. 17). A obra *Authorization* é escolhida pelo autor como emblema para o livro e considerada por ele o próprio acionamento da fotografia. Assim ao pensar o retrato de maneira mais abrangente, como quando se fala do *poético* com relação à poesia, podemos refletir sobre o retrato de forma mais ampla e perguntar sobre a sua função, enquanto processo, enquanto obra de arte, documento e paradigma, dando abertura a novas experimentações.

¹² Mito disponível <http://paposliterarios.blogspot.com/2016/02/um-retrato-do-artista-quando-jovem-faz.html>. Acesso em 10 de maio de 2020.

O processo que faz a fotografia ser carrega em si mesmo sua própria morte. Se quisermos evitar essa auto-consumação, se quisermos que a imagem se conserve, é preciso parar, é preciso encontrar o meio de interromper o movimento antes de seu termo: é preciso congelar o próprio processo. [...] A fotografia jamais cessou de ser trabalhada pelo problema do tempo. Ela o fixa. Parada sobre a imagem. Sombra petrificada. Mumificação do índice. Foto-Medusa. (DUBOIS, 1998, p. 139).

Desse modo, não se pode ver o retrato como algo que encerra um processo. Fazer isso, é colocá-lo no mesmo lugar, ou ao menos num lugar semelhante àquele de uma iconografia que ao mesmo tempo que representa a morte, a dissolve. É como reviver lembranças, olhando um álbum de fotos antigas, ou perder-se numa cidade paradisíaca, ou ainda mergulhar em pensamentos lendo um livro de poemas. É fruição, que não significa harmonia, mas contradição, paradoxo e, talvez, mudanças de paradigmas. Não poderia haver palavra melhor escolhida para se contar a história de um artista *quando jovem* ou ainda mais *quando coisa*. Presa no labirinto da imagem congelada, da expressão perpetuada pela foto, a pessoa do retrato já não é mais quem foi, nem mesmo no momento seguinte àquele em que o retrato foi tirado. E, sendo outra, é também coisa, é também ela processo, artista, criadora de asas. “Faço *vaginação* com palavras até meu retrato aparecer” dirá Manoel de Barros¹³ (BARROS, 1998, p.21) na quarta parte do seu poema. Condensado em um verso, podemos pensar o que significa o processo fotográfico ou do retratista, a pessoa que captura a imagem, o retrato. É pela palavra que se chegará ao retrato. Mas, não qualquer palavra e nem utilizada de qualquer maneira. É por meio da *vaginação*, ou se preferirmos *da penetração/ mergulho na imaginação fecunda e criadora*, que o retrato aparece e é o próprio poeta capaz de fazer com que isso aconteça. Mais uma vez, é o processo que faz aparecer o retrato e neste processo está a criação literária.

Uma pergunta pode, contudo, surgir diante desse modo de ver o poeta e a poesia como partes de um todo, ainda que disformes. Diante das inúmeras teorias que preveem a morte do autor e a impessoalidade que a obra literária deve adquirir, estaria a presente pesquisa *démodé* e descontextualizada? É o próprio Manoel de Barros que nos ajuda a elucidar esta questão, a partir do ponto de vista que o artista – poeta/ escritor é convidado a tomar o lugar das coisas, a sair de si. Porque justamente ele se vê *entorpecido de haver-se*. Não há lugar para ele mesmo quando se dispõe a *envesgar seu idioma* a ponto de não mais *refletir sobre as coisas, mas sê-*

¹³ A partir de agora, as citações da obra *Retrato do artista quando coisa*, de Manoel de Barros, serão indicadas pela sigla “RA” que indicam as iniciais da obra; as citações com a data de 2013 referem-se aos outros livros do autor, publicados na obra *Poesia Completa*.

las. Paradoxo do próprio artista, paradoxo da literatura, que entorpecida de ser outros, pensa a si própria e enquanto se revela, esconde-se num movimento infinito de beleza e torpor. Preenchida de si mesma, ela estará *enferma de suas dores, de seus limites, de suas derrotas* e assim, será ela mesma enquanto pode ser tantas outras.

1.4 A palavra como o *outro* para o próprio poeta

Quando, no projeto poético de Manoel de Barros, o autor afirma que *as antíteses congraçam* (BARROS, 2013, p. 315) e “o dia vai morrer aberto em mim”, (p. 315) ou ainda, “com pedaços de mim eu monto um ser atônito” (p. 313), colocamo-nos num universo no qual o eu e o tu fazem parte de uma realidade paradoxal, tanto harmônica quanto caótica; repleta, nos dois casos, de encontros difíceis de mensurar. Assim, tal constatação sugere um texto permeado por relações de alteridade que abrem caminhos tanto para a análise dos elementos literários, quanto para a relevância da poesia barreana na contemporaneidade.

A relação que um poeta estabelece com a palavra é, sem dúvida, uma relação de transgressão e intimidade. Não poderia ser diferente para Manoel de Barros. Por isso, ao identificar, nesta pesquisa, a forma com que a palavra se tornou *um outro* quase absoluto para o poeta, ou seja, um ser com quem ou com o qual Manoel de Barros manteve uma estreita convivência, a ponto de (re) conhecê-la ou (re) descobri-la sempre, como se esta lhe fosse apresentada pela primeira vez, compreendemos melhor como ele *é lançado fora de si*, tal como acontece a uma criança nos seus primeiros contatos com a palavra.

Andei com inveja das línguas indígenas que não classificam. Fui mais longe: andei vendo que a língua dos pássaros só celebra. Só emite gorjeios. Só há *despalavras* na linguagem dos pássaros. Há só amavios e cantos. Comecei a cortar adjetivos. Fazer que uma palavra tingisse a outra seguinte só pelo odor, só pelo som, só pelas cores. Dispensei alamares. Dispensei penduricalhos. Acabei nas frases magras. Acabei descobrindo a luz do opaco. (BARROS, 2019, p. 31).

Se Manoel de Barros fez cintilar com suas palavras, o brilho do opaco, da palavra opaca cheia de luz, porque é sem penduricalhos e, por isso, paradoxal, podemos dizer que Proust a inscreveu, de maneira calorosa e muito familiar em *Sobre a Leitura*, ensaio escrito em 1905 e, originalmente, para a tradução do livro *Sésame et lês Lys*, de John Ruskin. Porém, um editor francês, à época, fez a seguinte observação:

Essas páginas ultrapassam tanto a obra que introduzem, propõem um elogio tão belo da leitura e preparam com tanta felicidade Em Busca do

Tempo Perdido que quisemos, livrando-as de sua condição de Prefácio, publicá-las na sua plenitude.
(PROUST, 2016, p. 5).

A escolha do texto de Proust para compor este item, tão relevante para o desenvolvimento desta pesquisa, deu-se devido à familiaridade que o autor demonstra com a leitura e como ele se relaciona com as palavras, frases e possibilidades que o ato de ler lhe oferece. Esse relacionamento com a palavra e com os livros pode ser visto em muitos momentos do texto e, em alguns deles, o autor diz que prefere estar entre palavras do que entre pessoas. Por isso, usaremos termos que, embora saibamos serem diferentes entre si, querem remeter ao universo da linguagem: palavra, leitura, literatura, poesia. Em todos os casos, queremos destacar, mais do que os termos em si, a relação que o autor tem com a materialidade da própria palavra, como diz Manoel de Barros, com “o corpo fônico das palavras” (BARROS, 1998, p.33)

Já na primeira página do texto de Proust, a expressão *erguer os olhos* muito cara à crítica literária, recorda a experiência única de quem se abre para outra realidade enquanto lê. No texto, ao invés de a expressão significar um deleite ou uma viagem imaginária a partir daquilo que a leitura pode proporcionar, ela parece demonstrar a irritabilidade do leitor em desviar, por um momento, a atenção da leitura, devido a qualquer outra realidade que o cerca. Logo no início, vemos a preferência do autor em estar acompanhado do livro, como num relacionamento amoroso que ele não quer romper.

[...] Tudo aquilo que, parecia-nos, preenchia-os para os outros e que afastávamos como um obstáculo vulgar a um prazer divino – o jogo para o qual um amigo vinha nos buscar no trecho mais interessante, a abelha ou o raio de sol incômodos que nos forçavam a erguer os olhos da página ou a mudar de lugar [...].
(PROUST, 2016, p. 5).

A abertura para o outro, que tem como consequência parar a leitura, representa um sacrifício para quem quer relacionar-se intimamente com as palavras. Neste encontro, há um retorno à página ou à palavra, como o lugar mais desejado e confortável. “[...] Enquanto acima de nossa cabeça o sol perdia a intensidade no céu azul, o jantar para o qual era preciso voltar e durante o qual só pensávamos em subir para terminar, assim que possível, o capítulo interrompido [...]” (PROUST, 2016, p. 5).

Em um verso de *RA*, há uma expressão que se aproxima desse instante e a tarde torna-se, mais do que um momento do dia, um tempo suspenso, como se o olhar ganhasse dimensões que vão, além do ver, simplesmente:

[...] De tarde um dom de latas velhas se atraca
em meu olho [...] (BARROS, 1998, p. 11).

Em outro momento, os versos de Barros sugerem que o poeta é aquele que passa a viver não mais para si, mas de alguma maneira, com sua poesia, consegue incorporar aquilo sobre o que escreve.

“Não terá mais ideias: terá chuvas, tardes, ventos,
passarinhos...” (BARROS, 1998, p.17)

O ensaio de Proust, por sua vez, recorda o instante em que a leitura dá lugar à contemplação da realidade e como uma simples bomba de água o faz novamente:

[...] erguer os olhos. De tempos em tempos, ouvia-se o barulho da bomba de onde a água correria, que fazia erguer os olhos para ela e contemplá-la através da janela fechada [...] (PROUST, 2016, p. 6).

Outro trecho de Manoel de Barros dialoga diretamente com este em destaque quando ele afirma que é arrancado pelas palavras. E, embora o gesto de saída – nos dois casos – seja totalmente diferente, pois em Proust ele ouve o barulho da bomba e a contempla, em Manoel de Barros ele é *arrancado a torquês* de dentro de si mesmo pelas palavras, há uma aproximação de sentido, pois o agente, em ambos os casos, é a palavra, capaz de deslocar o leitor, ou o poeta, para fora de seu objeto de leitura. Quem contempla está totalmente voltado para outra realidade fora de si, embora para contemplar, a pessoa tenha que estar, de alguma maneira, totalmente em sintonia consigo mesmo.

“Será arrancado de dentro dele pelas palavras
a torquês”. (RA, p.17)

[...] Eu me levantava, começava a caminhar ao longo da cama, os olhos ainda fixos em algum ponto que em vão seria procurado dentro do quarto ou da rua, pois situado a apenas uma distância de alma, uma dessas distâncias que não se medem em metros e léguas, como as outras, e que, aliás, é impossível confundir com elas quando se vê os olhos “distantes” daqueles que pensam “em outra coisa” [...] (PROUST, 2016, p. 20).

Neste trecho, vemos como Proust está à procura deste lugar que não é alcançado a não ser pela leitura, um lugar que o torna inalcançável e que não pode ser visto, senão “pelos olhos da alma” (PROUST, 2016, p. 20). É este lugar, ou se quisermos, este *entre lugar* que torna possível o encontro com a palavra como um *outro* único.

1.5 Experiências epifânicas na constituição da identidade

Se a própria identidade – ou seja, *aquilo que se é como sujeito* – é o resultado histórico da relação com os outros ao longo da existência, segundo as teorias sobre alteridade – desenvolvidas, sobretudo, por Emmanuel Lévinas (como veremos no próximo capítulo) – podemos dizer que a relação com a palavra é também elemento constitutivo do ser, e com mais propriedade, do *ser poeta*. No trecho a seguir, o primeiro do livro *Retrato do artista quando coisa* e o outro do ensaio de Proust, está descrito, com detalhes, o que significa ter o *quarto cheio até o teto com a alma dos outros*. Podemos sim pensar que existe um tempo e um lugar de intimidade que a palavra ocupa na formação da identidade de quem a encontra.

Não terá mais o condão de refletir sobre as coisas
Mas terá o condão de sê-las.
(BARROS, 1998, p. 17).

[...] de em tudo tocar a nudez daquela vida com o intuito de perturbar a si mesmo por sua própria familiaridade, colocando aqui e ali suas coisas, fazendo o papel de senhor naquele quarto cheio até o teto com a alma dos outros e que conserva até mesmo na forma dos morrilhos e no desenho das cortinas a marca de seus sonhos.
(PROUST, 2016, p. 16).

Se a experiência literária de encontro com a palavra acontece num relacionamento que requer intimidade, a palavra é também companhia e revela a manifestação do outro, uma relação que podemos chamar epifânica, pois, como afirma Olga de Sá “não há epifania sem alteridade” (SÁ, 2018, p. 57). Neste sentido, a relação com a palavra torna-se também uma revelação, ou seja, contribui com a descoberta da própria identidade e, ao mesmo tempo, do mundo por ela recriado.

A relação com o outro, na palavra não é desvelamento, mas revelação: coincidência do expresso e daquele que exprime, manifestação de um

rosto para além da forma. Pois é mediante a linguagem que se expressa a relação entre o mesmo e o outro. Somos o Mesmo e o Outro. A conjunção *e* não indica aqui nem adição, nem poder de um termo sobre o outro. A relação do Mesmo e do Outro é a linguagem. A linguagem não é simplesmente instrumento ou meio para conhecer o outro, nem é experiência. É o eis-me aqui como resposta ao outro que me convoca pela epifania de seu rosto. A linguagem me desassossega, rompe com o silêncio e me coloca simplesmente frente ao outro. A linguagem não significa tematização do outro no meu mundo, mas é um responder para o outro na relação face a face. O eu comunica e partilha o seu mundo com o *outro*. (SÁ, 2018, p. 57).

Desse modo, a manifestação do outro em palavra dá-se por meio da linguagem, mas, mais do que isso, na poesia de Manoel de Barros, o outro é também linguagem. O poeta parece perceber a epifania, as muitas revelações às quais ele pode chegar por meio da palavra. É um jogo interminável de manifestações que podemos chamar epifânicas e que acontecem devido à sonoridade e inevitabilidade das relações e, em Barros (1998), mais especificamente através dos paradoxos, como vemos no verso a seguir:

Vou deixando pedaços de mim no cisco
O cisco
tem agora para mim uma importância
de Catedral.
(BARROS, 1998, p.23).

O último verso toca, inclusive, num tema religioso que também é recorrente nas obras de Barros. Catedral é o templo onde está a cátedra do Bispo, simboliza uma igreja quase pessoal, pois a cadeira do Bispo pertence única e exclusivamente a ele, embora se torne um local de acolhida para muitas pessoas. Em geral, uma catedral, além do aspecto religioso, é também cuidadosamente pensada do ponto de vista arquitetônico. Assim, quando Barros afirma que há pedaços dele no cisco e, por isso, o cisco tem importância de catedral, parece sugerir que um cisco, apesar de ínfimo, lhe permite relacionar-se com o outro sendo já outro, ou seja, sendo cisco. Quem é incorporado por outros (cores, som, formas) é, de algum modo, incorporado pela linguagem e tudo o que ela contém. [...] “Na leitura, a amizade é subitamente devolvida à sua pureza original. Com os livros não há amabilidades. Se passamos a noite com esses amigos, é realmente porque temos vontade de fazê-lo.” (PROUST, 2016, p. 44).

O prazer pela leitura e pela escritura também brota a partir de uma experiência epifânica. Só quem é capaz de sentir este prazer pode chegar a ver-se incorporado pela obra que cria. A revelação ou epifania, embora pareça harmônica, carrega em si uma violência

própria, um atrito constante e uma relação que poderia ser, mais pela intensidade que situa corpo, desejo, mente e afeto em um mesmo momento, do que pelo ato em si. Se a linguagem religiosa parece recorrente nas obras de Manoel Barros, o erotismo também aparece com frequência, mostrando que não deve existir dicotomias ou proibições quando se trata da criação poética.

Faço *vaginação* com as palavras até meu retrato
aparecer (BARROS, 1998, p.21)

[...] Enquanto a leitura for para nós a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta de moradas em que não conseguiríamos penetrar, seu papel em nossa vida será salutar (PROUST, 2016, p. 35).

Nos dois trechos vemos como a relação com as palavras prescinde de metáforas e comparações que tocam experiências íntimas e pessoais. Fazer *vaginação com as palavras até o retrato aparecer* é algo que implica uma relação de alteridade profunda, que vai além de simplesmente deixar traços biográficos na própria obra, mas sugere um penetrar profundamente no corpo das palavras e delas fazer brotar um fruto.

Como complemento para nossas reflexões, lembramos que no conto *A oficina do escultor*, de José Saramago, este movimento pode ser visto, também, de maneira a deflagrar o paradoxo entre sagrado e profano. Tais paradoxos fazem parte desta sua relação com a palavra e, ao mesmo tempo, envolvem o leitor de maneira tal, que este se sente atraído pelo mistério.

A oficina do escultor é alta como uma caverna que esvaziasse uma montanha. É também sonora como um poço, e os sons caem dentro dela de um modo redondo, líquido, e são como água fria salpicando um sino de cristal. Não é raro que a música encha todo este espaço. Então a oficina transforma-se em sala de concerto, em catedral, em vulcão, e a música abre-se como uma flor rubra e gigantesca debaixo de cujas pétalas curvamos a cabeça. Mas isto não é o trabalho. As esculturas começadas, envolvidas como espectros em telas brancas, em sacos de plástico translúcido que dentro condensam a respiração do barro, esperam o gesto delicado que as despe como a um corpo vivo e as mãos capazes de esmagarem, no mesmo gesto, ou maciamente descobrirem a linha exata. E porque as mãos lançaram no espaço o movimento justo, a massa de argila recria-se pelo lado de dentro e é um rosto sombrio ou aberto, um lábio, uma luz na pupila imóvel, um olhar reto. Há também os desenhos, as folhas de papel que dormem preciosamente deitadas protegendo o traço imponderável do carvão. E aquela folha que um gesto absurdamente calmo fixa na prancheta vertical, como se não fossem abrir-se no instante seguinte as portas do grande combate. Outro gesto talvez se não admitisse: se não quisermos dizer que vai começar uma cerimônia religiosa, diremos que é uma luta corpo a corpo, um ato de amor, como aquele mesmo gesto que despiu as estátuas. Agora o escultor defronta a

folha branca, vertical e nua como um corpo. Estende o braço armado do fragmento negro do carvão e com um movimento breve ou longo, mas seguríssimo como um estoque, abre no papel a primeira cicatriz. Todo o desenho será um jogo de fintas, de avanços e recuos rápidos, até ao momento em que o objeto se rende, em que a distância se reduz e o escultor esquece o modelo já apreendido definitivamente e dialoga rosto-a-rosto com a imagem possuída. A oficina está povoada de figuras. Há rostos de bronze no chão, que são o rosto da própria terra a olhar-nos. A leve camada de poeira que cobre os barros cozidos é barro sobre barro, morte sobre vida, o rasto que o tempo arrasta, a trituração das horas. [...] Esta luz vai abrir relevos numa casca de árvore que forra uma faixa de parede caiada. Nos interstícios da carapaça rugosa, líquenes secos e cogumelos mortos são, também eles, a casca inerte de uma vida ínfima interrompida. Neste poço, nesta caverna, neste vulcão sonoro, neste gelado espaço, nesta montanha habitada por dentro – o escultor circula como o habitante único de um país onde só ele cabe e que se move devagar, como uma veia do pulso. Porque há realmente um movimento de palpitação nestas altas paredes. Entretanto, um vulto espera, barro viscoso e molhado, estátua inacabada. E ali a folha branca do papel, seca e imperiosa. Ambos serão vida na solidão subitamente povoada de vozes minerais, enquanto os pombos desenhavam uma espiral até à claraboia do teto. (SARAMAGO, 2008, p. 136)

Abrir portas de moradas que seriam difíceis de penetrar, não fosse essa relação com a palavra é sim, descortinar revelações e manifestações que só a poesia ou a literatura, como um todo, são capazes. Tal afirmação parece completar a reflexão que a narrativa poética de Saramago pede. A imagem da oficina e deste escultor que tem com o objeto uma relação quase sobrenatural, evoca, ao mesmo tempo, um corpo. O corpo – do objeto, da palavra – da mulher, da escultura, do novo ser que está prestes a ser criado e ter vida própria ou ainda, que está para nascer – faz parte deste mesmo universo da relação, do *alter* que se revela e que nos faz experimentar o melhor e o pior de nós mesmos. Um outro que não sou eu, embora esteja irremediavelmente impregnado de mim. O amante, escultor-autor-poeta rende-se, pois não parece haver companhia mais bela ou prazerosa. É um gozo de estar com o outro. Um gozo consciente. Um gozo rosto-a-rosto. [...] “Assim, os maiores escritores, nas horas em que não estão em comunicação direta com o pensamento, apreciam a companhia dos livros” (PROUST, 2016, p. 40). Apreciar a companhia de um livro é, de algum modo, relacionar-se com ele de forma a imaginar e sentir que, nenhuma outra companhia é, de tal modo prazerosa e capaz de tirar-nos de nós mesmos, como recorda mais uma vez o autor de *Sobre a Leitura*: “Sempre gostamos de sair um pouco de nós mesmos, de viajar, quando lemos” (PROUST, 2016, p. 50).

Quando Saramago escreve que *há rostos de bronze no chão, que são o rosto da própria terra a olhar-nos* ou que *a leve camada de poeira que cobre os barros cozidos é*

barro sobre barro, morte sobre vida, o rasto que o tempo arrasta, a trituração das horas, sugere que façamos um movimento de saída da palavra acostumada para buscar novas significações e, não só, é como se cada um dos elementos surgisse, de forma pessoal, a dar-nos uma nova vida, dentro de uma oficina, em uma relação de cumplicidade com a matéria que nos é apresentada.

Desse modo, se há algo que precisa ser apontado na poesia de Manoel de Barros é justamente a intimidade com a palavra. Caminhamos, neste sentido, para o momento em que, além da palavra, o poeta procura e tenta escrever a *despalavra*. Um exercício de *des-dizer*, de *des-cobrir*, de *des-cortinar* significados. Subvertendo a regra culta da língua, escolhemos palavras para explicitar o movimento que Barros (1988), incansavelmente faz em seus textos, com o intuito de *corromper o silêncio das palavras*.

Ele vai ter que envesgar seu idioma a ponto
de alcançar o murmúrio das águas nas folhas
das árvores.
(BARROS, 1998, p.17)

Agora só espero a *despalavra*: a palavra nascida
para o canto – desde os pássaros.
A palavra sem pronúncia, ágrafa.
Quero o som que ainda não deu liga.
Quero o som gotejante das violas de cocho.
A palavra que tenha um aroma ainda cego.
Até antes do murmúrio.
Que fosse nem um risco de voz.
Que só mostrasse a cintilância dos escuros.
(BARROS, 1998, p.53)

[...] Ora, falamos para os outros, mas calamos para nós mesmos. O silêncio tampouco carrega, como a palavra, a marca de nossas faltas, de nossos fingimentos. Ele é puro, ele é realmente uma atmosfera. Entre o pensamento do autor e o nosso, ele não interpõe os elementos irredutíveis, refratários ao pensamento, de nossos egoísmos diversos [...].
(PROUST, 2016, p. 45).

Se, na poesia de Manoel de Barros há uma busca que parece difícil e complexa, é justamente aí que o milagre da relação parece acontecer, justamente ao envesgar o idioma, encontrar a palavra ágrafa, que existia antes do murmúrio, que tenha um aroma cego. Quando o poeta esculpe palavras para, no fundo, mostrá-las de uma forma não usual e quase imperceptível sem a criação poética e, exatamente por isso, única e essencialmente bela, ele nos conquista de maneira radical. É neste movimento da poesia que podemos perceber a

palavra tal como Manoel de Barros a vê, ou seja, como um outro a quem ele quer apreender na essência.

Eu só tenho vadiagens com letras. Isso é coisa de tonto. Já imaginou amar o corpo fônico das palavras? Não é uma doce inocência? Pois eu costume adoecer dessa inocência. Minha poesia é produto muito da contemplação do corpo fônico das palavras. É uma forma erótica de estar com as palavras. (BARROS. In MULLER, 2010 p. 111).

Para, de alguma maneira, finalizar este diálogo entre Proust e Barros, e mais do apresentar paralelos ou repensar caminhos, trazemos a poesia que Barros dedicou ao escritor francês, ao citar mais a obra do que o autor, e mostrar como ele mergulhou na literatura francesa, trazendo forma e conteúdo, além de inquietação e alteridade, para seus textos. Se *o olhar do voyeur tem condições de phalo (possui o que vê)*, podemos sim afirmar que Manoel de Barros foi possuído pela palavra a partir de tudo aquilo que inventou.

Pêssego

Proust

Só de ouvir a voz de Albertine entrava em orgasmo. Se diz que:
 O olhar de voyeur tem condições de *phalo* (possui o que vê).
 Mas é pelo tato
 Que a Ponte do amor se abre.
 Apalpar desabrocha o talo.
 O tato é mais que o ver
 É mais que o ouvir
 É mais que o cheirar.
 É pelo beijo que o amor se edifica.
 É no calor da boca
 Que o alarme da alma grita.
 E se abre docemente
 Como um pêssego de Deus.

(BARROS, 2013, p.198)

As rãs pulam sobressaltadas
e o pelejador não entende,
quer escrever as coisas com as palavras.

Adélia Prado



CAPÍTULO 2

Alteridade e Corpo

2.1 Quem é o *outro*?

A noção de alteridade ganhou, ao longo dos séculos, novos enfoques a partir da reflexão de pensadores como Martin Buber (1878-1965), Emmanuel Lévinas (1906-1995) e, mais recentemente, Zygmunt Bauman (1925-2017) e Giorgio Agamben (1942). Uma das principais características da noção de alteridade, que foi desenvolvida sobretudo por Lévinas, é de que se trata de uma dimensão primeira do sujeito, a saber: somos constituídos por essa abertura ao outro sem a qual estaríamos impossibilitados de sermos sujeitos.

Não poderíamos deixar de citar pensadores como Enrique Dussel (1934), um dos mais conhecidos autores no tratamento do tema da alteridade, que, por sua vez, inspirou-se nas reflexões de Martin Heidegger (1889-1976). Para Dussel, o mundo é aquele que deve sempre ser compartilhado com os outros embora ele questione a impossibilidade de se conhecer totalmente o outro; impossibilidade esta que limita a liberdade do eu. O pensador, recorrendo a Lévinas, continua sua reflexão e esboça a ideia de que para ser possível um encontro entre o *eu* e o *outro* é necessário que haja identidades específicas, rostos que se tocam, exterioridades que se relacionam.

Não iremos aqui aprofundar a ideia de Dussel sobre alteridade e tampouco de outros pensadores que ao longo da história refletiram sobre a noção de alteridade sob diferentes aspectos. Mas, o conhecimento geral sobre o tema nos ajudará a verificar como, em Manoel de Barros, tal noção pode estar intrinsecamente presente. Barros parece relacionar-se com um outro – palavra – que tem rosto e identidade, que tem carne e, portanto, é o outro na relação eu-tu da alteridade.

Segundo Lévinas (1906-1995), por exemplo, não há liberdade para decidir sobre a abertura para o outro, pois aquilo que cada sujeito se torna é o resultado histórico da relação com os *outros* ao longo da existência. A alteridade, enquanto relação primeira, é constitutiva da subjetividade. Segundo o pensador, só existe a liberdade histórica, ou seja, aquela liberdade que é interpelada pelas relações do sujeito e o sujeito, por sua vez, só pode realizar-se integralmente a partir de um *ethos* que dê à alteridade o espaço necessário e predileto.

O filósofo afirma ainda que a alteridade se encontra numa condição metafísica. A compreensão dessa frase será essencial para a análise de alguns poemas de Manoel de Barros a partir do prisma da alteridade, pois, se alteridade é singularidade, poderíamos denominar a metafísica que Lévinas propõe como uma *metafísica da diferença*. Isso porque o *outro* sempre pode ser diferente, por isso é inexaurível. Lévinas utiliza a categoria de infinito para aproximar-nos à compreensão (sem nunca explicar) da inexequibilidade da alteridade humana.

As noções de metafísica e infinito serão tratadas aqui apenas como meios para a compreensão da alteridade e não temos a pretensão de esgotar seus significados, pois trata-se de noções que são parte de uma gama de nuances. A compreensão metafísica torna-se ainda mais complexa quando vemos que, para Lévinas, a alteridade humana não oferece princípios transcendentais nem conceitos universais ou axiomas lógicos que nos possibilitem fundamentar racionalmente a ética, pois a alteridade aparece aqui como um limiar ético necessário.

Assim, se a pessoa, dotada de liberdade, entra em contato com outra pessoa ou realidade estranha, ou seja, quando o eu encontra-se com o outro e, – sem abdicar de nada, soma à sua própria identidade uma outra – é justamente nesta integração dos seres que a liberdade individual pode reconhecer-se criatura de forma plena. Quando um terceiro ser passa a fazer parte da relação (Eu-Tu-Isso), a harmonia é quebrada e o terceiro que perturba se mostra como uma oportunidade de amor. Em uma entrevista concedida por Janet M. Paterson a Sandra Regina Goulart Almeida a autora fala sobre alteridade, identidade e faz uma síntese que nos parece muito esclarecedora; de algum modo, ela nos ajuda a compreender como o outro é uma figura de nós mesmos.

Alteridade e identidade são inseparáveis. Entretanto, essa relação depende da distinção entre diferença e alteridade. A diferença é inerente aos nossos processos cognitivos, pois nos permite distinguir entre dia e noite, guerra e paz, baixo e alto e quente e frio. Há muitos contextos nos quais uma pessoa é diferente da norma (raça, gênero, religião, identidade sexual, características físicas etc.). Porém, como explica Landowski, o que está em jogo não é a diferença. Ou seja, é a atribuição de características (ou marcas) semânticas à diferença que produz alteridade. (PATERSON. In: ALMEIDA, 2007, p. 16).

A autora fala sobre *thinking of alterity*, que em português significa o pensamento da alteridade, ou seja, desenvolver um modo de pensar que incorpore a alteridade a nossa consciência de maneira fundante. É exatamente neste ponto que podemos vislumbrar a obra

barreana, pois, para além de palavras ou termos que remetam a uma noção pré-definida, podemos perceber, em seus poemas, um pensamento que perpassa o conjunto dos textos:

Naquele tempo de dantes não havia limites
para ser.
Se a gente encostava em ser ave ganhava o
poder de alçar.
Se a gente falasse a partir de um córrego
a gente pegava murmúrios.
Não havia comportamento de estar.
(BARROS, 1998, p. 77)

Na entrevista, PATERSON sugere que nossos comportamentos em relação ao outro devam ser pensados em vista de uma universalidade e não de acordo com critérios como proximidade ou nacionalidade.

[...] Gostaria de enfatizar o impacto significativo das grandes ondas de imigração (em especial decorrentes da Ásia, da África e da Índia) que ocorreram desde os anos 70 em alguns países, particularmente no Canadá. Por exemplo, na Universidade de Toronto, onde leciono, mais da metade de nossos alunos não têm o inglês como primeira língua; mais da metade deles pertencem a famílias que não nasceram no Canadá. Em minha experiência como professora, presenciei essas mudanças. Nesse contexto, torna-se imperativo refletir sobre a outridade. O próprio significado de outridade começa a mudar na medida em que a oposição binária “nós” e “eles” é lenta, mas peremptoriamente desmantelada. Torna-se, portanto, imperativo que nós redefinamos a noção de identidade e de alteridade no atual contexto transnacional. (PATERSON. In: ALMEIDA, 2007, p. 15).

Outridade é uma noção muito semelhante à da alteridade e, podemos dizer que, na entrevista em questão, a autora sugere que não há outro caminho que não esse – da outridade. Embora a questão da migração e todas as consequências desse movimento não façam parte da nossa pesquisa, podemos, sim, entender como algo relevante para nossa reflexão, visto que todos esses fluxos migratórios tem consequências não só nas relações humanas, mas no meio ambiente, na questão da linguagem e, de forma indireta, no modo como nos relacionamos com que nos aproximamos, enquanto humanidade em movimento, da literatura e da poesia.

Na obra *Entre nós*, quando Lévinas afirma que a “transcendência do interlocutor e o acesso a outrem pela linguagem manifestam que o homem é uma singularidade” (LÉVINAS, 1997, p. 35), ele salienta que, por outro lado, a generalização leva à morte. Tal compreensão é muito valiosa para pensarmos a alteridade da poesia barreana. Para o poeta mato-grossense, não há generalizações: cada ser, por mais que pareça ínfimo e até mesmo aparentemente

desprezível, acrescenta à identidade de quem com ele se relaciona. Essa dimensão pode ser percebida no poema número 5 de *Retrato do artista quando coisa*:

Pote Cru é meu Pastor. Ele me guiará.
 Ele está comprometido de monge.
 De tarde deambula no azedal entre torsos de
 cachorro, trampas, trapos, panos de regra, couros
 de rato ao podre, vísceras de piranhas, baratas
 albinas, dalias secas, vergalhos de lagartos,
 linguetas de sapatos, aranhas dependuradas em
 gotas de orvalho etc. etc.
 Pote Cru, ele dormia nas ruínas de um convento.
 Foi encontrado em osso.
 Ele tinha voz de oratórios perdidos.
 (BARROS, 1998, p.25)

Não pretendemos fixar significados para o poema acima, mas, para além da liberdade da palavra em si, imaginamos que *pote cru* pareça um objeto sem utilidade, pois se é de barro, estando cru, não alcançou o objetivo para o qual foi idealizado. O poema continua referindo-se a uma série de objetos improváveis como *vísceras de piranhas* ou *vergalhos de lagartos*. Está claro que, acima de tudo, Manoel de Barros relaciona-se com todos esses objetos ou criaturas fantásticas por meio da linguagem. É, sobretudo, a palavra que o interessa. Mas, por outro lado, ao escolher palavras que servem, a *panos de regra*, a dignidade de fazer parte de uma poesia na qual ele cita uma frase bíblica *O Senhor é meu pastor*, do Salmo 23, ele afirma que os panos ganham tem significado e o versículo bíblico também; ambos passam a ecoar na voz dos oratórios perdidos, como se os próprios panos tivessem sido, outrora, oratório. A capacidade de transcender o que parece desprezível é, em outras palavras, o poder que a linguagem poética tem de dar espaço ao outro, que talvez, nem exista fora da poesia.

Outro aspecto que podemos acrescentar para a compreensão da noção de alteridade, é que ela pode ser vista como epifania, ou seja, manifestação do outro em sua dignidade e está presente nas reflexões de Lévinas, sendo essencial para a compreensão da poesia barreana, tornando-se uma chave para a análise dos poemas.

Pode parecer difícil pensar um rosto para a palavra, visto que a própria palavra, em si, mostra-se como algo inapreensível, pois é mutável e composta por diversas formas. Mas, como recorda Sá (2018), no trecho citado, também a manifestação do rosto é linguagem. A autora argumenta que, ao se olhar o outro, não se veem os detalhes que fazem parte de sua estrutura; ou, em suas características não se expressa o ser social do outro, não há abstração. Ao observar o rosto de alguém, se está, necessariamente, em relação com este outro. Ao

mesmo tempo, podemos dizer que o rosto não é algo objetivável, porque nele há algo anterior, algo de indefinido. E é no ato de procurar um antecedente que não pode ser definido que acontece o encontro entre rostos: a celebração.

Na antropologia, a celebração é um meio interpessoal, ou seja, ocorre no encontro entre duas pessoas. Assim, a celebração é um ato de alteridade e uma forma de coesão transformadora, como por exemplo a dança nos povos primitivos. Mas, a celebração afeta, sobretudo, os sentimentos das pessoas dentro de uma expressão religiosa, por exemplo. Dessa maneira, ela centraliza a totalidade da pessoa em torno de um determinado valor. Ela transforma os significados de todos os elementos integrantes, do espaço, dos símbolos, do tempo etc. Celebrar o rosto do outro, seria, portanto, uma forma de atrair significados e integrá-los à própria experiência. O primeiro teólogo que se ocupou da celebração foi Odo Casel (1886-1948), pioneiro também em oferecer uma reflexão sobre o culto. Casel afirma que a celebração é uma epifania, uma manifestação do divino na ação ritual. Na fenomenologia da religião, chama-se *hierofania*, uma mediação que torna possível a comunicação entre o mistério e o homem. Assim, para Casel (1886-1948), o principal elemento da celebração é essa comunicação entre Deus e o ser humano e nela se representa o mistério da salvação. Para além da crença religiosa em si há algo muito valioso que podemos apreender a partir do exemplo da celebração. A alteridade vista como celebração que acontece no encontro de rostos é comunicação entre algo palpável, observável e perceptível e algo que não se pode mensurar, senão com critérios que poderíamos descrever como metafísicos, no sentido estrito da palavra, para além do físico puramente.

O desejo do encontro sinaliza a possibilidade do diálogo do discurso, enfim, da linguagem que instaura a significação ética. A linguagem condiciona o pensamento, não em sua materialidade física, mas na atitude do Mesmo em relação a outrem. A linguagem abre a hospitalidade da minha 'casa'. (SÁ, 2018, p. 56).

E, se é mediante a linguagem que se expressa a relação entre o mesmo e o outro, é bom lembrarmos que somos o *mesmo e o outro*, e a relação do *mesmo e do outro* é a linguagem. É linguagem porque somente por meio dela podemos nos colocar frente a este rosto que não está dado, mas que é real e revela-se a nós de diferentes formas.

Mas, quem é esse outro que entra na minha casa? “O ser que vem é um ser qualquer” (AGAMBEN, 2013, p.9), nas palavras de Agamben. Tal afirmação está nas primeiras linhas do livro *A comunidade que vem*, escrito pelo filósofo italiano. *Qualquer* parece ser mesmo a

chave para compreender Manoel de Barros, ao propormo-nos analisar a própria palavra como o outro. Palavra significa qualquer palavra, ou seja, todas as palavras são um outro; ao mesmo tempo em que qualquer palavra não pode ser uma palavra qualquer.

A tradução corrente no sentido de ‘não importa qual, indiferentemente’ é certamente correta, mas, quanto à forma, diz exatamente o contrário do latino: *qudlibet ens* não é ‘o ser, não importa qual’, mas ‘o ser tal que, de todo modo, importa’; isto é, este já contém sempre uma referência ao desejar (*libet*), o ser qual-se-queira está em relação original com o desejo. (AGAMBEN, 2013, p. 10).

A ideia fica mais clara quando Agamben (2013) insere a questão do amor, ou seja, ele afirma que o amor não se dirige a uma ou outra característica do ser amado, mas também não prescinde dessas características devido a uma generalidade qualquer. “Assim, a singularidade qualquer (o Amável) não é jamais inteligência de alguma coisa, desta ou daquela qualidade ou essência, mas somente inteligência de uma inteligibilidade” (AGAMBEN, 2013, p. 11).

Retomando ainda o poema número 5, citado anteriormente, podemos dizer que as singularidades provêm, como explica Agamben, de uma experiência límbica. O limbo é, na doutrina católica, um lugar de purificação, pelo qual as pessoas passam quando, após a morte, não estão preparadas para o Paraíso, mas, ao mesmo tempo, não são merecedoras do inferno. O limbo foi criado pela Igreja a partir da pergunta sobre para onde iriam as crianças que morrem sem cometer pecados, mas que, ao mesmo tempo, não foram batizadas. “Como cartas que permaneceram sem destinatário, esses ressuscitados permaneceram sem destino. Nem bem-aventurados como os eleitos, nem desesperados como os condenados, eles são plenos de uma alegria para sempre não destinável” (AGAMBEN, 2013, p. 14). Assim, a criação da teoria do limbo foi uma tentativa de suavizar a radicalidade da necessidade do batismo, os princípios vitais mantidos, tais como o de que Deus não condicionou sua graça aos sacramentos; àquele que faz o que está a seu alcance, Deus não nega nunca a sua graça ou a hipótese de uma iluminação na hora da morte. Muitos chamariam o espaço do limbo como *não destinável* ou *entre lugar*. No livro *Outramente*, de Paul Ricoeur, ao comentar o *outro* do ser, o autor afirma:

A oposição fundamental assim anunciada visa a dissociar o outramente que ser de todas as outras figuras do outro, a respeito das quais se vai mostrar que a ontologia as inclui, ou assimila ou, conforme uma expressão frequente, as “recupera”. O Esse do ser domina o próprio-não-ser. O outramente que... transcende o outro que, de alguma maneira, circula nos intervalos de negatividade do ser e reabsorve a guerra

instestina na paz da compensação. Ora, nunca se chega ao fim dessas figuras do outro, enquanto intervalos de nada, que fazem do ser um interesse, um inter-essamento – que marca o triunfo e não a subversão do ser. (RICOEUR, 1997, p.19)

Embora complexo e retirado de um livro que reflete, sobretudo, as questões do Dizer e do dito, a explicação de Ricoeur nos ajuda enormemente a compreender a questão do vazio que configura um não ser, ou seja, uma negatividade que é *como intervalos de nada*, assim como o texto de Agamben, quando ele comenta o espaço não destinável. A ideia deste não lugar ou não dizível é muito presente na poesia de Barros. Se voltarmos ao poema número 5, pensaremos mais uma vez em *Pote Cru*, essa figura que *dormia entre ruínas de um convento, foi encontrado em osso e tinha uma voz de oratórios perdidos*. Como se em *Pote Cru* o Esse do ser dominasse todo o não ser. Ele passa a existir justamente porque se mostra em imagens totalmente desprovidas de um convento” e tem voz de oratórios, mas *oratórios perdidos*. Há, o tempo todo o deslocamento e a tentativa de usar termos que remetam à inutilidade ou à perda: Cru, trapas, trapos, pobre, secas, ruínas, ossos, perdidos. Esse movimento se repete em muitos outros poemas do livro e pode ser uma chave para compreendermos a *despalavra*.

2.2 Ser da palavra proferida

Martin Buber (1878-1965) é um filósofo, teólogo, escritor e pedagogo austríaco, de família judaica, ele naturalizou-se israelita e é conhecido, sobretudo, por unir teoria e práxis em seus escritos. Em sua obra *Eu e Tu*, publicada em 1923, no período em que residiu na Alemanha, Buber lança uma reflexão sobre a dualidade das relações humanas. A partir do princípio Eu-Tu, que para ele é uma palavra-princípio, ou seja, aquilo que rege todas as outras relações humanas, Buber desenvolve sua filosofia do diálogo. Buber discorre sobre a história do indivíduo e do gênero humano e aborda a questão do Tu Eterno e a relação de dependência recíproca que existe entre criatura e criador.

A palavra princípio *Eu-Tu*, de acordo com o filósofo austríaco, é proferida pelo ser na sua totalidade, diferente de *Eu-Iso*, que jamais pode ser proferida pelo ser na sua totalidade, embora Buber afirme, em determinado momento, que todo *Tu* se torna *Iso*, que, em algum momento, tornar-se um *Tu novamente*. Desse modo, Buber explica que ser e proferir são a mesma coisa. Tal compreensão é muito válida para a nossa pesquisa que coloca a palavra como o outro na relação Eu-Tu do poeta. Se, *ser* e *proferir* são a mesma coisa, podemos dizer

que a palavra proferida é um ser, capaz de relação e de se transformar em um *Tu*, na relação *Eu-Tu*. E, se cada *Isso* é confinado a outro *Isso*, o *Tu*, por sua vez, não é confinado a nada. Desse modo, podemos dizer que a palavra, sendo *Tu*, não se confina a nada e existe por ela mesma, em toda sua complexidade de sentidos.

As reflexões tecidas por Buber (1878-1965) serviram para outros pensadores alargarem a concepção sobre alteridade. Se formos na soleira de Buber, poderemos pensar a palavra proferida ou escrita em sua totalidade. O trecho a seguir, parece sintetizar a ideia que defendemos até aqui:

O espírito em sua manifestação humana é a resposta do homem a seu Tu. O homem fala diversas línguas – língua verbal, língua da arte, da ação – mas o espírito é um, e este espírito é a resposta ao Tu que se revela dos mistérios, e que do seio deste mistério o chama. O espírito é palavra. (BUBER, 2017, p. 74)

O trecho que segue, embora longo, é essencial para darmos continuidade à nossa reflexão sobre a palavra.

[...] Assim como a fala se torna palavra primeiramente no cérebro e em seguida som em sua laringe – ambos não são, senão reflexos do verdadeiro fenômeno, já que, na verdade, não é a linguagem que se encontra no homem, mas o homem se encontra na linguagem e fala do seio da linguagem – assim também acontece com toda palavra e com todo espírito. O espírito não está no Eu, mas entre o Eu e o Tu. Ele não é comparável ao sangue que circula em ti mas ao ar que respiras. O homem vive no Espírito na medida em que pode responder ao seu Tu. Ele é incapaz disso quando entra na relação que o homem pode viver no espírito. Mas é aqui que se levanta, com toda a sua força, a fatalidade do fenômeno da relação. Quanto mais poderosa é a resposta, mais ela enlaça o Tu, tanto mais o reduz a um objeto. Somente o silêncio diante do Tu, o silêncio de todas as línguas, a espera silenciosa da palavra formulada, indiferenciada, pré-verbal, deixa o Tu ao mundo do Isso. Tal é a melancolia do homem, tal é também sua grandeza. Pois, assim, surgem no seio dos seres vivos o conhecimento, a obra, a imagem e o modelo. (BUBER, 2017, p. 74).

O texto não é relevante somente por usar termos que dialogam diretamente com Manoel Barros, como *pré-verbal* e a busca de silenciar a palavra; mas, sobretudo, porque nos ajuda a entender que este movimento, tão bem descrito por Buber, que acontece somente na relação, pode ser capaz de criar a obra, a imagem e o modelo. Tal compreensão nos mostra o quanto o *ser da palavra proferida* é elementar. Na terceira parte da mesma obra, ao falar sobre as relações, Buber disserta sobre três esferas nas quais o mundo da relação se constrói:

[...] A primeira é a vida com a natureza onde a relação permanece no limiar da linguagem. A segunda esfera é a vida com os homens onde a relação toma forma de linguagem. A terceira é a vida com os seres espirituais onde a relação embora sem a linguagem gera a linguagem. Em cada uma destas esferas, em cada ato de relação, através de tudo o que se nos torna presente, vislumbramos a orla do Tu eterno [...] (BUBER, 2017, p. 116).

Tais reflexões podem ser mais bem compreendidas a partir de um dos poemas de Manoel de Barros:

7

O lugar onde a gente morava era uma *Ilha Linguística*, no jargão do Dialetoólogos (com perdão da má palavra).
 Isto seja: que a gente morava em lugar isolado: núcleo de dez a vinte pessoas, onde poderia germinar um idioleto.
 Na enchente só entravam batelões de bois de sela que iam levar mantimentos.
 Senão a gente teria que chupar bocaiúva, comer ovo de ema e tirar mel de pau para sobremesa.
 Os anos passaram por longe, ninguém enxergava.
 Nas campinas só havia trilheiros de anta.
 Quase toda extensão era tomada por frangos- d'água.
 O resto ia no invento.
 Pois que inventar aumenta o mundo.
 A gente aprendia coisas de sexo vendo os cachorros emendados, vendo os cavalos nas éguas e os touros nas vacas.
 Camões chamava a isso “Venéreo ajuntamento”.
 Mas a gente não sabia de Camões e nem de venéreos.
 De novidade tinha por lá uma simpatia para obter namoro.
 Era rabo de lagartixa torrado.
 O pó se jogava nos cabelos da moça.
 Na primeira poção a moça cede – diziam.
 Mas a Ilha Linguística para nós ainda era um desnome.
 (BARROS, 1998, p.29)

Ao tentar compreender melhor Buber, podemos afirmarmos que o espírito não está no Eu, mas entre o *Eu e o Tu* e o *espírito é a palavra*, e veremos como essa palavra é criada por Manoel de Barros quando ele descreve o lugar em que cresceu e se desenvolveu, imerso em o que ele chama de *Ilha linguística*. O poeta parece explicar o poema quando usa as palavras *Dialetoólogos* e *idioleto*. Para ele, há, naquela ilha da sua infância, a criação de um idioleto por parte dos moradores que, no fim, sempre foi um *desnome*, ou seja, algo que parece inexistente ou, que em outras palavras, não tinha intenção de nomear nada, mas apenas criar

unidade. Um lugar isolado, mas onde havia fartura e relação: com a natureza, com os homens e com o espírito, ou seja, com a própria palavra. A expressão *O resto ia no invento / Pois que inventar aumenta o mundo* se mostra como uma chave de leitura para o poema. Embora quase isolados, eles têm ovo de ema, mel das árvores e bocaiúva. Tem Camões, mesmo sem saber e tem simpatia ou, metaforicamente falando, uma mágica própria para resolver os próprios problemas. *Trilheiros de anta* pode referir-se aos caminhos abertos do nada, pois, como o animal tem visão ruim, quando se sente ameaçado sai pela mata, abrindo caminhos. Os *frangos-d'água*, por sua vez, são aves raras e muito belas que habitam brejos e regiões alagadas. Ali, naquela ilha, cercada por água, onde na enchente só entravam *batelões de bois de sela*, cresceu o menino, relacionando-se com a natureza e os poucos habitantes, quase sem enxergar (sentir) o passar dos anos.

Para o filósofo Emmanuel Lévinas, a ética vem antes do ser. Isso significa que, ontologicamente, deve-se buscar características universais que caracterizem o ser. Em outras palavras, o ser é, antes de tudo, aquilo que ele constitui com o semelhante. Somente pela inserção na vida do outro é possível constituir-se. Voltemos à PATERSON para verificar o quanto esse outro é essencial e irrenunciável .

[...] Nós habitamos um mundo cheio de diferenças. A questão é a forma pela qual interpretamos e lidamos com todas essas diferenças. Daí a necessidade de refletir e reconsiderar o conceito de alteridade. Em última análise, nossa esperança de um mundo melhor reside no respeito por todas as diferenças, e na capacidade renovada de se reconfigurar a questão da identidade. [...] Quando discutimos o outro, frequentemente focalizamos formas diferentes de alteridade como se elas estivessem separadas de nossa consciência e identidade. Entretanto, alteridade implica um processo cognitivo (e, muitas vezes, ideológico) que se manifesta dentro do sujeito e conseqüentemente dentro da sociedade. Visto que a alteridade está na raiz das guerras, do racismo e da discriminação, é imperativo que ela seja re-conceitualizada. (PATERSON. In: ALMEIDA, 2007, p. 14 e 15).

Mas, por que pensar as diferenças e a noção de alteridade é tão importante para pensarmos o *ser* da palavra? Justamente porque se trata de um movimento cognitivo, ou seja, não é possível ver a palavra como um outro, diferente, se não a colocamos como diferente de nós. Isso é feito por Manoel de Barros no poema 7, já apresentado. Há um percurso cognitivo sobre a linguagem, sobre o idioleto que poderia ter-se desenvolvido por causa das circunstâncias e do isolamento geográfico em que as pessoas se encontravam. É interessante salientar que Manoel de Barros não faz citações sobre a natureza, os animais ou mesmo as enchentes com um objetivo qualquer que não o de dizer que o lugar era uma *Ilha linguística*,

destacando essa expressão com o uso do itálico e terminando o poema com o verso *Mas a Ilha linguística para nós era um desnome* (BARROS, 1998, p.29).

Tal preocupação com a sobrevivência da palavra e as formas que ela adquire pode ser verificada em outros poemas, que tem uma estrutura semelhante. No poema 2, ele começa com: “Bom é corromper o silêncio das palavras” (BARROS, 1998, p. 13) e termina com a expressão “Gosto de viajar por palavras do que de trem” (p. 13). O percurso trilhado durante o poema é repleto de expressões que remetem à mescla de seres diferentes que se tornam um único ou um ser diferente. Palavras como: *retirou, ampliou, largou, transgrediu, abrem, transmudaram* demonstram essas mudanças e como os seres se mesclam, seja por desejo próprio, seja por uma força que causa transformação. Se observarmos a penúltima frase, *Eu sou meu outono*, e pensarmos no outono como a estação em que as folhas caem e a natureza se transforma, fará sentido a afirmação *Gosto de viajar por palavras do que de trem*. A omissão do verbo mais parece nos dizer que não há comparação entre palavra e trem, mas, muito mais do que isso, uma situação inusitada, sem precedentes e sem algo que a possa substituir, como se a palavra fosse, em si mesma, *o* lugar e não *um* lugar e fosse *o* outro e não simplesmente *um* outro.

A força das palavras destacadas até aqui parece mostrar a violência necessária para que a transformação seja possível e isso nos faz adentrar o universo de Lévinas mais uma vez. Para o filósofo, a relação com o outro é algo inevitável, embora não natural. Ou seja, deve existir um desejo, uma força motora que faz com que o eu se responsabilize pelo outro. E isso, quando acontece, é algo epifânico, que revela como as relações são essenciais para a constituição do ser. No trecho a seguir, em que Lévinas aprofunda a questão da epifania do rosto e a cultura da responsabilidade por outrem, pode-se verificar como o autor salienta a necessidade de se pensar para o outro, como se a mortalidade expressa no rosto fosse uma questão do eu. A morte do outro, assim como a vida, compete ao eu.

O pensamento despertado ao rosto ou pelo rosto é comandado por uma diferença irreduzível: pensamento que não é pensamento de, mas, imediatamente, pensamento para..., não-in-diferença pelo outro, rompendo o equilíbrio da alma igual e impassível do conhecer. Significância do rosto: despertar para o outro homem na sua identidade indiscernível para o saber, aproximação do primeiro, vindo em sua proximidade de próximo, comércio com ele, irreduzível à experiência. Antes de toda expressão particular de outrem – e sob toda expressão que, já postura dada a si, protege – nudez e carência da expressão como tal. (LEVINÁS, 1997, p. 239).

No prefácio à edição alemã, intitulado *Totalidade e infinito*, do autor de *Entre Nós*, a questão da nudez do ser pode ser mais bem compreendida:

Para além do *em-si* e *para-si* do desvelado, eis a nudez humana, mais exterior que o for do mundo – das paisagens, coisas e instituições – a nudez que brada sua estranheza ao mundo, sua solidão, a morte dissimulada no seu ser – ela brada, no aparecer, a vergonha de sua miséria escondida, brada *com a morte na alma*, a nudez humana interpela-me – me interpela o eu que sou – interpela-me por sua fraqueza, sem proteção e sem defesa, por sua nudez; mas interpela-me também por estranha autoridade, imperativa e desarmada, palavra de Deus e verbo no rosto humano. Rosto, já linguagem antes das palavras, linguagem original do rosto humano despojado da postura que ele se dá – ou que suporta – sob nomes próprios, títulos e gêneros do mundo. Linguagem original, já súplica, já, precisamente como tal, miséria, para o *em-si* do ser, já mendicidade; mas também já imperativo que o do mortal, do próximo me faz responder, apesar da minha própria morte, mensagem da difícil santidade, do sacrifício; origem do valor e do bem, ideia da ordem humana na ordem dada ao humano. Linguagem do inaudível, linguagem do inaudito, linguagem do não dito. Escritura! (LEVINÁS, 1997, p. 285)

Mais uma vez, vemos a busca por uma palavra não dita, que Lévinas diz ser a escritura. Escritura essa que está no rosto, no rosto da própria morte, muito além do *em-si* ou do *para-si* revelado. Mais uma vez, vemos uma força que empurra para a *despalavra*, para o *desnome*, para o silêncio das palavras corrompido. Podemos dizer que, no *ser* da palavra existe um *corpo fônico*, como diz o próprio Barros em outro poema. Existe uma força que é anterior à palavra proferida, mas que, ao mesmo tempo, para ela se destina. Também aqui há um brado, um grito que expulsa, empurra e tira do lugar o eu que deve encontrar-se com um outro rosto, aquele no qual se vê a morte – a morte que compete ao eu, embora seja do outro. O comprometer-se com a morte no rosto do outro seria o movimento de deixar-se corromper por uma rã?

1. *Uma rã me pedra.* (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.)
(BARROS, 1998, p. 13).

Mais uma vez, podemos ver como os movimentos de identificação com o outro, de desprendimento, de aceitação da diferença estão presentes nos versos que compõe o poema. O mais interessante é que, para Manoel de Barros parece não haver diferença entre os seres.

Insetos e frades usufruem do mesmo tapete que o eu lírico se tornou, sendo largado no chão pela rã – sujeito pessoal da frase – uma rã qualquer capaz de transformar em pedra um ser humano, ampliado para coisa. O percurso que parecia fracassado: humano – pedra – chão – tapete é, na verdade, uma ampliação feita pelo sujeito da frase, um retirar *os limites de ser humano*. Tais limites seriam os da linguagem? Prestemos atenção também, à passagem de *Bom é corromper o silêncio das palavras*, para as demais estrofes: *Como seja*: - a expressão seguida de dois pontos e uma enumeração que vai do 1 ao 4 e termina com a frase *Gosto de viajar por palavras do que de trem*. O *seja*, do verbo ser, parece um imperativo do *como*, mostrando que a forma, neste caso, possivelmente é mais importante do que *o que*. A forma das coisas que se transformam, o próprio homem em pedra, em árvore e em outono. *Eu sou meu outono* ou o ser humano é sua própria queda, sua própria transformação, sua própria morte. Mas, ele não é capaz de fazer isso sozinho, precisa da rã, dos passarinhos e das folhas secas, sujeitos pessoais, capazes de ação e de autoridade.

Há, porém, neste poema, uma estrofe que parece fugir da sequência:

3. Os jardins se borboletam. (Significa que os jardins se esvaziaram de suas sépalas e de suas pétalas? Significa que os jardins se abrem agora só para o buliço das borboletas?)
(BARROS, 1998, p. 13).

O verso acima é o único que termina com uma pergunta e em que os seres da natureza (jardim e borboleta) interagem entre si. Talvez para dizer que, por quanto o poeta possa ser transformado em outro, existe, entre os seres, vida própria e um relacionamento de reciprocidade. O jardim que se abre para o *buliço das borboletas* perde suas flores? Torna-se um jardim sem flores? Ele deixa de ser jardim ao deixar-se levar pelas borboletas? As perguntas: se os jardins se esvaziam e se eles se abrem só para o *buliço* das borboletas pode ser uma resposta para o leitor mais curioso que se pergunta como o homem pode transformar-se em pedra ou árvore sem deixar de ser ele mesmo. Ser bosteadado pelos passarinhos e pisado por insetos e frades sem perder sua essência humana? A resposta parece estar dada quando pensamos em jardins que jamais deixam de ser jardins por abrirem-se para as borboletas. Mesmo sabendo que elas, as borboletas, sugam, bebem, levam, mexem e remexem as flores. O que seriam dos jardins sem as borboletas? O que seria do homem sem as pedras, as rãs, as árvores, os passarinhos? O homem seria talvez menos que folhas secas no chão? O homem-poeta, recebeu das folhas secas que forram o chão das tardes o dom de ser *seu próprio outono*,

a capacidade de viajar por palavras, de escrever o que ninguém ainda foi capaz, de comprometer-se com a morte do outro, com as folhas que, secas, são capazes de transmutar um ser, qualquer ser e todo ser.

2.3 A palavra tem um corpo?

4

Uso um deformante para a voz.
 Em mim funciona um forte encanto a tontos.
 Sou capaz de inventar uma tarde a partir de
 uma pedra.
 Tenho um senso apurado de irresponsabilidades.
 Não sei de tudo quase sempre quanto nunca.
 Experimento o gozo de criar.
 Experimento o gozo de Deus.
 Faço vaginação com palavras até meu retrato
 aparecer.
 Apareço de costas.
 Preciso de atingir a escuridão com clareza.
 Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar
 o meu aspro.
 Palavras têm que adoecer de mim para que se
 tornem mais saudáveis.
 Vou sendo incorporado pelas formas pelos
 cheiros pelo som pelas cores.
 Deambulo aos esgarços.
 Vou deixando pedaços de mim no cisco.
 O cisco tem agora para mim uma importância
 de Catedral.
 (BARROS, 1998, p. 22).

A voz seria o corpo da palavra? Mas, o que seria da palavra escrita ou não pronunciada? Haveria um corpo ou vários corpos? Como falar em um *ser* sem corpo? No poema, o autor usa um *deformante para a voz* e a consequência disso é *experimental o gozo de criar, como Deus*. Os versos que seguem parecem nos colocar no centro da questão: quando o retrato do artista aparece? Como seria o retrato do artista quando coisa? Existe uma imagem? Algo que possa nos dar pistas sobre o corpo da palavra? Manoel de Barros diz que aparece de costas no retrato. A afirmação é um paradoxo pois um retrato deveria, pelo significado do termo, mostrar o rosto do fotografado. Mas o rosto do poeta fica oculto para que ele atinja a escuridão com clareza. Sendo tomado pelas formas, pelos cheiros, pelo som, pelas cores, ele se torna um cisco. O cisco, cheio de pedaços do ser, tem importância de catedral. O movimento é de um esconder-se e mostrar-se, até tornar-se um cisco. Mas, o que é

um cisco? Algo insignificante, algo que quase não pode ser visto a olho nu e que, em geral, incomoda quando está no olho.

O poeta, ao experimentar o gozo de criar, mesmo não tendo intenção de criar algo que transcenda o real, sendo artista, cria o sobrenatural. Talvez por isso, o cisco, cheio de pedaços dele, tenha importância de catedral. Há, aqui uma contradição entre individual e universal, como explica Agamben em *A comunidade que vem*:

A antinomia entre o individual e o universal tem sua origem na linguagem. A palavra *árvore* denomina de fato, indiferentemente, todas as árvores, enquanto supõe o próprio significado universal no lugar das singulares árvores inefáveis. Isto é, ela transforma as singularidades em membros de uma classe, cujo sentido define a propriedade comum. [...] Os paradoxos definem, de fato, o lugar do ser linguístico [...]. Pois o ser linguístico (o ser-dito) é um conjunto que é, ao mesmo tempo, singularidade, e a mediação do sentido. (AGAMBEN, 2013, p.18)

Podemos dizer que os paradoxos ou o paradoxo da palavra é também o da *despalavra*, à medida que o ser linguístico assume diferentes características como bem aponta Agamben: singularidade e mediação de sentido. Tais paradoxos constituem, por assim, dizer, os poemas de Manoel de Barros. Como é possível um retrato de costas? Em *RA*, ele está e aparece em tudo, mas, ao mesmo tempo, não pode ser visto.

Em outro poema, a ideia de um corpo habitado aparece de forma mais explícita:

11

Sobre meu corpo se deitou a noite (como se eu fosse um lugar de paina).
Mas eu não sou um lugar de paina.
Quando muito um lugar de espinhos.
Talvez um terreno baldio com insetos dentro.
Na verdade eu nem tenho ainda o sossego de uma pedra.
Não tenho os predicados de uma lata.
Nem sou uma pessoa sem ninguém dentro –
feito um osso de gado
Ou um pé de sapato jogado no beco.
[...]
(BARROS, 1998, p. 41)

Não sou uma pessoa sem ninguém dentro – feito um osso de gado. Se, por um lado, ele afirma ser habitado, por outro define-se como: *lugar de espinhos, terreno baldio*, menos que uma pedra ou uma lata ou um *pé de sapato jogado no beco*. Aparentemente, levados pela

insignificância das imagens construídas pelo poeta, descrevendo coisas incômodas e sem valor, podemos pensar que se trata de uma depreciação do eu, uma poesia do não ou de negação da humanidade, mas devemos pensar essa construção muito mais como um movimento realizado para delimitação de um sentido, do que de cada palavra isoladamente.

[...]

Não consegui ainda a solidão de um caixote –
tipo aquele engradado de madeira que o poeta
Francis Ponge fez dele um objeto de poesia.

[...]

(BARROS, 1998, p. 41)

O engradado¹⁴

A meio caminho de engraçado e degradado a língua portuguesa possui engradado, simples caixote de ripas espaçadas fadado ao transporte dessas frutas que, com a mínima sufocação, adquirem fatalmente uma moléstia.

Armado de maneira que no termo de seu uso possa ser quebrado sem esforço, não serve duas vezes. Desse modo, dura menos ainda que os gêneros fundentes ou nebulosos que encerra.

Assim, em todas as esquinas das ruas que levam aos mercados, reluz com o brilho sem vaidade do pinho branco. Novinho em folha ainda, no entanto aturdido por se encontrar numa pose desajeitada na via pública jogado fora sem retorno esse objeto é, em suma, dos mais simpáticos, – sobre a sorte do qual, todavia, convém, não repisar muito.

(PONGE. In: OLIVEIRA, 2006, p. 11).

Publicado no Brasil dois anos antes de *Retrato do artista quando coisa*, o livro com os poemas de Francis Ponge fez parte do processo criativo de Manoel de Barros. Em sua tese de doutorado, defendida na Universidade Federal Fluminense, em 2006, Mara Conceição de Oliveira compara os poetas Manoel de Barros, Francis Ponge e Murilo Mendes. Oliveira defende a proximidade entre os poetas, pois eles mantêm “a relação com as coisas, que podem ser emudecidas pela arbitrariedade da língua funcional. Dessa forma, eles fazem a poesia agir na linguagem de forma desideologizante, construindo uma ‘filosofia da linguagem’, que tira a poesia de sua condição de futilidade.” (OLIVEIRA, 2006, p. 7). Na tese, a autora defende a necessidade de desconstruir as ideias de bem e mal ou de útil e inútil da poesia e assim usar de forma irrestrita a linguagem. Tal defesa nos ajuda a pensar o espaço do encontro como

¹⁴ Disponível em <https://www.revistaprosaversoarte.com/francis-ponge-poemas/>. Acesso em 10 de setembro de 2021.

favorecimento à *pensatividade* e construção de imagens que ultrapassam os limites do vocabulário.

A referida pesquisadora enfatiza que a linguagem permite uma compreensão da noção de semelhança extrassensível, ou seja, da semelhança que não se define exclusivamente por um modo de aproximação baseado em fundamentos sólidos. Ela fala ainda sobre os poemas de Ponge em que os objetos nunca são fixos, ou seja, transformam-se constantemente e estão carregados de sua experiência extrassensível. Neste sentido, podemos dizer que o corpo da palavra não é, absolutamente, um corpo dado, mas, pelo contrário, trata-se de um corpo em mudança que carrega em si significados individuais e universais, capaz de criar sentidos, mostrar-se na escuridão, de costas, ocultamente, em sua melhor pose, como o contemporâneo de Agamben, capaz de vislumbrar as luzes de seu tempo somente na escuridão.

Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada

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 ocupação da palavra pela Imagem.
 - Poesia é 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, s/d, p. 296).

Se poesia é ocupação da palavra pela imagem e pelo ser, encontramos no próprio Manoel de Barros uma das melhores noções para pensar um corpo para a palavra que parece não existir por si mesma ao mesmo tempo em que ganha vida própria quando ela mesma é capaz de transformar o poeta em cisco, em lata, em qualquer coisa que não ele mesmo, fixado em seu eu sem espaço para ser outros. Dessa forma, podemos dizer que no confronto com a palavra que é um outro com o qual o poeta se relaciona, vemos a preponderância da linguagem que se auto-impõe e sem a qual a poesia não existiria, nem como imagem nem como ser. “Todo lamento é sempre lamento pela linguagem, assim como todo louvor é, antes de mais nada, louvor do nome” (AGAMBEN, 2013, p. 55).

Lembremos de Octavio Paz, em *O arco e a Lira*, quando afirma que a poesia é o elemento capaz de nos ajudar a distinguir as coisas: “No interior de um estilo é possível

descobrir o que distingue um poema de um tratado em verso, um quadro de uma lâmina educativa, um móvel de uma escultura. Esse elemento distintivo é a poesia. Só ela pode mostrar-nos a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio”. (PAZ, 2014, p.29). E *se poetas e tontos se compõem com palavras*, nada mais justo do que aparecer de costas no próprio retrato. Porque se composto de palavras, ele é composto do seu próprio rosto e dos rostos de tudo o que ele nomeia. Citemos novamente Octavio Paz para pensar o quanto o corpo da palavra pode ser múltiplo e único ao mesmo tempo:

Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, e sim uma libertação da matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, transformam-se em “outra coisa”. Essa mudança – ao contrário do que acontece na técnica – não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser “outra coisa quer dizer ser “a mesma coisa”: a própria coisa, aquilo que real e primitivamente são. (PAZ, 2014, p.30).

Retomemos os poemas de Manoel de Barros e todas as vezes em que ele usa o termo *ser-me*, ou *desempanham-me*. Tais expressões mostram claramente a tentativa do poeta de ser algo que não ele mesmo, voltando-se assim para o que ele primitivamente é: composto de palavras criadas por ele mesmo e que ganham vida própria quando saem dele. No poema em que cita a expressão *corpo fônico das palavras*, Barros dialoga com Guimarães Rosa, numa tentativa de chegar ao seu estado de palavra.

8
 Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no
 meio da Ilha Linguística.
 Rosa gostava muito de frases em que entrassem
 Pássaros.
 E fez uma na hora:
 A tarde está verde no olho das garças.
 E completou com Job:
 Sabedoria se tira das coisas que não existem.
 A tarde verde no olho das garças não existia
 mas era fonte do ser.
 Era poesia.
 Era o néctar do ser.
 Rosa gostava muito do corpo fônico das palavras.
 Veja a palavra bunda, Manoel
 Ela tem um bonito corpo fônico além do
 propriamente.
 Apresentei-lhe a palavra gravanha.
 Por instinto linguístico acho que gravanha seria
 um lugar entrançado de espinhos e bem

empenhado de filhotes de gravatá por baixo.
 E era.
 O que resta de grandezas para nós são os
 desconheceres – completou.
 Para enxergar as coisas sem feito é preciso
 não saber nada.
 É preciso entrar em estado de árvore.
 É preciso entrar em estado de palavra.
 Só quem está em estado de palavra pode
 enxergar as coisas sem feito.
 (BARROS, 1998, p.34-35)

Barros põe na boca de Guimarães Rosa os versos:

A tarde está verde no olho das garças.
 E completou com Job:
 Sabedoria se tira das coisas que não existem.
 A tarde verde no olha das garças não existia
 mas era fonte do ser.
 Era poesia.
 (BARROS, 1998, p.34).

Rosa é conhecido por inventar palavras, colocar sabedoria em coisas que não existem. Neste poema, Manoel de Barros discorre sobre o corpo fônico das palavras. *Bunda, gravanha, a tarde no olho da garça, tudo era poesia*. É poesia a capacidade de ver o corpo das palavras muito além do que elas significam, a capacidade de relacionar-se com uma palavra para além do seu significado e torná-la um outro ser, tornar-se a própria palavra ou *entrar em estado de palavra e, assim, enxergar coisas sem sentido*. Em uma de suas entrevistas escritas, Manoel de Barros afirma:

Penso que o andarilho é um ser desajustado no mundo por isso provoca estranhezas por onde vai e o poeta (falo de mim) eu não gosto das normas do idioma, eu procuro fazer distúrbios no idioma. Nós somos insatisfeitos com as normas: ele com as normas da sociedade e eu com as normas da linguagem. (Desfazer o normal é uma norma poética).
 (BARROS. In: OCUPAÇÃO MANOEL DE BARROS, 2019, p. 25)

Se a palavra tem um corpo, é um corpo múltiplo, diferente, cheio de paradoxos e contradições, mas é um corpo feito de beleza, aberto ao outro e capaz de adaptar-se a olhares e lugares. Se tem um corpo, ele talvez se pareça com um *musgo*, um *passarinho* ou um *caracol*. Talvez seja um *pote cru*, uma *borboleta* ou uma *lesma*.

Nota I – A fim de percorrer uma lesma desde o seu nascer até sua extinção, terei que aprender como é que ela recebe

as manhãs, como é que ela anoitece. Terei que saber como é que ela reage ao sol, às chuvas, aos escuros, ao abismo, ao alarme dos papagaios. Vou ter que encostar o meu ventre no chão para o devido rastejo. Terei que produzir em mim a gosma dela a fim de lubrificar os caminhos da terra. Para percorrer uma lesma terei de exercitar o esterco com lubricidade. Terei de aprender a marcar com a minha saliva o chão dos poemas. E terei que aprender por final a arte de ser invadido ao mesmo tempo pelo orvalho e pela espuma dos sapos.

A lesma sabe de cor o lugar da manhã que se abre primeiro.
(BARROS, 1998, p.69)

*Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore.*

Manoel de Barros em Arranjos para assobio



CAPÍTULO 3

Pelas vias da natureza, novos caminhos para o verbo

3.1 Natureza: a força que gera a palavra

Um dia me chamaram *primitivo*:
 Eu tive um êxtase.
 Igual a quando chamaram Fellini de *palhaço*:
 E Fellini teve um êxtase.
 (BARROS, 1998, p. 71)

Como ponto de partida para este terceiro capítulo, lembramos a importância da noção de natureza e a recorrência deste tema nos poemas de Manoel de Barros. Como o próprio poeta afirma em entrevista concedida à TVE Cultura MS, publicada em 14 de novembro de 2015¹⁵, é fundamental entender a maneira como a natureza é humanizada em sua obra, ao mesmo tempo em que os seres humanos são coisificados.

Partimos de algumas noções de natureza, especialmente encontradas no Dicionário de ética e filosofia moral, cuja publicação no Brasil foi feita pela Editora Unisinos.

Por natureza entende-se o conjunto de tudo o que existe, o mundo, o universo, mas igualmente o que singulariza algo existente, seu princípio ou sua essência. O radical latino assim como seu equivalente grego remetem ao que nasce (nasci) e se desenvolve (brotar, crescer). A natureza está então do lado do vivente, do que é susceptível de reprodução e de corrupção: o instável. Ao mesmo tempo a natureza é o que se mantém, o permanente, o estável, ao lado do ser ou da ordem. Essa polissemia se reforça quando se passa do descritivo ao normativo, do registro da verdade àquele do bem e do belo.
 (CANTO-SPERBER, 2003, p. 228)

A primeira das noções entende natureza como universal e singular ao mesmo tempo. Podemos associar a afirmativa ao projeto poético de Manoel de Barros não somente pelo fato de a natureza, enquanto árvores, pássaros, plantas, insetos e animais serem constantemente citados e usados como *matéria de poesia*, mas, sobretudo pelo poeta ter sido considerado

¹⁵ 14/11/15 - TVE exibe o filme Caramujo Flor, e entrevista realizada Bosco Martins e publicado no Canal do You Tube da TVE Cultura MS https://www.youtube.com/watch?v=63lITjD_8fw acesso em 16 de outubro de 2020 às 20h.

membro da *vanguarda primitiva* da literatura brasileira. A expressão muito o agradou, a ponto de tê-la comentado, na entrevista citada. Em meados de 1940, Manoel de Barros esteve por algum tempo no Peru e na Bolívia, onde conviveu com indígenas. De lá, foi para Nova York, onde permaneceu por um ano e conheceu as obras de pintores como Picasso, Chagall, Miró e Van Gogh. A expressão *vanguarda primitiva* demonstra, mais uma vez, a paradoxal realidade na qual está inserido o projeto barreano. Como ele mesmo afirma, em uma entrevista dada ao jornalista Bosco Martins:

Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens. Não sei se isso é um gosto literário ou uma coisa genética. Procurei sempre chegar ao criancamento das palavras. O conceito de Vanguarda Primitiva há de ser virtude da minha fascinação pelo primitivo. Essa fascinação me levou a conhecer melhor os índios. Gosto muito também de ler as narrativas dos antropólogos.

(BARROS. In: MARTINS, 2006. p. 37)

Pensar a natureza como algo que nos remete ao princípio de tudo ou às origens das coisas e fenômenos não significa nos colocarmos na posição de admiradores de uma paisagem bucólica ou como os eremitas, buscando na natureza um refúgio longe do convívio social. Pelo contrário, como escreveu em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*:

A DISFUNÇÃO

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de a menos

Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso trocado do que a menos.

A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa disfunção lírica.

Nomearei abaixo 7 sintomas dessa disfunção lírica.

1 – Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.

2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.

3 – Percepção de contiguidades anômalas entre verbos e substantivos.

4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.

5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.

6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.

7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.

Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores.

(BARROS, 2013, p. 371)

Podemos dizer que, embora sejam noções distintas entre si – *natureza e palavra* – tem significados semelhantes quando apontam para a origem de algo. Na obra *A comunidade que vem*, Agamben afirma que “a antinomia entre o individual e o universal tem na sua origem a linguagem. A fortuna da teoria dos conjuntos na lógica moderna nasce do fato de que a definição do conjunto é simplesmente a definição da significação linguística” (2013, p. 17).

Faz todo sentido pensar Manoel de Barros ligado ao movimento vanguardista brasileiro que desencadeou a Semana de Arte Moderna de 1922 e o Movimento Antropofágico, cuja inspiração apoiava-se na cultura indígena e resgatava a prática do nativo que acreditava absorver as qualidades de seu inimigo quando este lhe fosse superior em força, coragem, inteligência. Assim, se comer a carne daquele que tivesse sido vencido lhe trouxesse benefícios, a antropofagia era praticada por boa parte dos nativos brasileiros. Por similaridade, é possível dizer que a arte brasileira passa a fortalecer-se, alimentando-se de referências estrangeiras, muitas vezes, enriquecedoras para nossa cultura em geral. Nesta linha de pensamento, Manoel de Barros dá continuidade à chamada *vanguarda primitiva*, não porque sua poética esteja bastante centrada em elementos da natureza, mas, sobretudo, por oferecer ao leitor a possibilidade de ler uma palavra – já conhecida – como se fosse a primeira vez. Nesse sentido, a palavra é, para ele, um *não lugar*, algo sempre renovado, capaz de fazer com que surjam, do nada, ou do quase nada - *da lata, do cadarço, da mosca, das patas da formiga* – o totalmente novo. É o próprio Manoel de Barros, no livro *Ensaio fotográficos* (2000), quem mostra a trilha indomável da palavra:

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de debaixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que a palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar de debaixo de mim o lugar, eu desaprumei. Ali só havia um grilo com a sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio Os moradores do lugar se queixavam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram de debaixo de mim? Não era para terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois que desestruturaram a linguagem. E não eu.

(BARROS, 2013, p. 364)

O trecho, de forma anedótica e poética parece ser um texto de teoria e crítica literária. O poeta pergunta e responde sobre o desestruturar a linguagem, dizendo que a palavra não só

o desestrutura, mas é capaz de mudar tempos e espaços. É ela, a palavra, a responsável por desestruturar a linguagem, quase como que criticando toda forma convencional de usar a palavra. Agamben usa o exemplo da *árvore* para colocar a questão, ou seja, quando a palavra *árvore* denomina, indiferentemente, todas as árvores, supondo seu significado universal no lugar das singularidades infinitas das árvores, ela – a palavra *árvore* – transforma as singularidades em membros de uma classe. Ele escreve “a compreensão *M* dos distintos objetos singulares *m* não é outra coisa que o nome. Daí os paradoxos inextrincáveis das classes, que nenhuma grosseira teoria dos tipos pode pretender reduzir” (AGAMBEN, 2013, p.17).

O filósofo italiano explica ainda que os paradoxos definem o lugar do ser linguístico. “Este é uma classe que pertence e, ao mesmo tempo, não pertence a si mesma, e a classe de todas as classes que não pertencem a si mesma é a língua” (AGAMBEN, 2013, p.17). Continuando com Agamben, em sua fala sobre *Homônimos*, o filósofo recorda Bertrand Russell (1872-1970), quando em 1902, escreveu a Gottlob Fregue (1848-1925) uma carta que poderia colocar em questão os princípios de aritmética no que se refere à teoria dos conjuntos. Mais tarde, ele explicou:

Quando dizemos que certos objetos possuem todos uma determinada propriedade, nós supomos que essa propriedade seja um objeto definido, que pode ser distinto dos objetos a que pertence; supomos, além disso, que os objetos que têm a propriedade em questão formam uma classe, e que essa classe é, de algum modo, uma nova entidade distinta de qualquer dos seus elementos. Eram precisamente essas tácitas, óbvias pressuposições que tinham sido colocadas em dúvida por aquele paradoxo da ‘classe de todas as classes que não pertencem a si mesmas’. (AGAMBEN, 2013, p. 65).

Recordemos um trecho escrito por Buber, na obra *Eu e tu*: “Aquele que diz tu não tem coisa alguma por objeto. Pois, onde há uma coisa há também outras coisas; cada Isso é limitado por outro Isso; o Isso só existe na medida em que se profere ao Tu, coisa alguma existe. O Tu não se confina a nada” (2001, p. 52). Buber continua a reflexão e afirma que o ser humano experiencia o seu próprio mundo. A saber, ele explora a superfície das coisas e adquire um saber sobre a natureza como experiência daquilo que é próprio às coisas. “[...] A primeira é a vida com a natureza. Nesta esfera a relação realiza-se numa penumbra como aquém da linguagem. As criaturas movem-se diante de nós sem possibilidade de vir até nós e o Tu que lhes endereçamos depara-se com o limiar da palavra” (2001, p. 53).

Eu considero uma árvore.

Posso apreendê-la como uma imagem. Coluna rígida sob o impacto da luz, ou o verdor resplandecente repleto de suavidade pelo azul prateado que lhe serve de fundo.

Posso senti-la como movimento: filamento fluente de vasos unidos a um núcleo palpitante, sucção de raízes, respiração das folhas, permuta incessante de terra e ar, e mesmo o próprio desenvolvimento obscuro.

Eu posso classificá-la numa espécie e observá-la como exemplar de um tipo de estrutura e de vida.

Eu posso dominar tão radicalmente sua presença e sua forma que não reconheço mais nela senão a expressão de uma lei – de leis segundo as quais um contínuo conflito de forças é sempre solucionado ou de leis que regem a composição e a decomposição das substâncias.

Eu posso volatizá-la e eternizá-la, tornando-a um número, uma mera relação numérica.

A árvore permanece, em todas estas perspectivas, o meu objeto tem seu espaço e seu tempo, mantém sua natureza e sua composição.

Entretanto pode acontecer que simultaneamente, por vontade própria e por uma graça, ao observar a árvore, eu seja levado a entrar em relação com ela; ela já não é mais um Isso. A força de sua exclusividade apoderou-se de mim.

(BUBER, 2001, p. 54).

Além da questão da relação em si, que se refere ao tema central da nossa pesquisa, pensemos sobre a maneira como as representações podem se referir a objetos e noções. A reflexão é posta no capítulo escrito por Agamben que apresenta o paradoxo colocado por Bertrand Russell (1872-1970), tornando evidente a existência de propriedades ou conceitos¹⁶ que não determinam uma classe. Russel identificava essas propriedades como aquelas cuja definição pode ser *variáveis aparentes* e é justamente este aspecto que queremos compreender melhor para trazer à análise dos poemas de Manoel de Barros. Mais adiante, no mesmo capítulo, Agamben comenta sobre o *ser-na-linguagem*. É interessante perceber que, ao expor o *ser-na-linguagem*, o filósofo afirma que ele “é a propriedade não predicativa por excelência, que cabe a cada membro de uma classe e, ao mesmo tempo, torna aporética o seu pertencimento a ela” (2013, p.68). Agamben continua afirmando que “se a palavra, através da qual uma coisa é expressa, fosse outra em relação à coisa mesma ou idêntica a ela, então a palavra não poderia exprimir a coisa” (2013, p. 68). A formulação, embora complexa, ajuda a compreender como a ideia, por sua vez, não tem – um nome próprio – “mas se exprime unicamente através da anáfora *autò*: a ideia de uma coisa é a coisa mesma. Essa anônima homonímia é a ideia” (2013, p. 70). O que “significa, mais precisamente, o que, mantendo-se

¹⁶ Estamos utilizando o termo *conceito* e não *noção*, devido ao conteúdo próprio explicitado por Agamben no capítulo *Homônimos* da obra *A comunidade que vem*.

em uma simples homonímia, no puro ser-dito, precisamente e somente por isso é inominável: o ser-na-linguagem do não-linguístico” (2013, p. 70).

O que resta aqui sem nome é o ser nomeado, o nome mesmo (*nomen innominabile*); somente o ser-na-linguagem é subtraído à autoridade da língua. Segundo a tautologia platônica que está sempre e ainda por pensar: a ideia de uma coisa é a coisa mesma, *o nome, enquanto nomeia uma coisa, não é nada além da coisa enquanto é nomeada pelo nome.* (AGAMBEN, 2013, p. 70)

A *despalavra* seria, então, este ser da coisa enquanto não é nomeada? Ou, pelo contrário, existe um *ser-da-linguagem* que pode existir para além da coisa nomeada em si? No poema *Comportamento*, do livro *Ensaios Fotográficos*, Manoel de Barros expressa, justamente essa busca pela resignificação ou a-significação das palavras.

Comportamento

Não quero saber como as coisas se comportam.
 Quero inventar comportamento para as coisas.
 Li uma vez que a tarefa mais líndima da poesia é a
 de equivocar o sentido das palavras
 Não havendo nenhum descomportamento nisso
 senão que alguma experiência linguística.
 No que às vezes sou desvirtuado a pássaros, que
 sou desvirtuado em árvores, que sou desvirtuado
 para pedras.
 Mas que essa mudança de comportamento gentral
 para animal vegetal ou pedral
 É apenas descomportamento semântico
 Se eu digo que grota é uma palavra apropriada para
 ventar nas pedras,
 Apenas faço o desvio da finalidade da grota que
 não é a de ventar nas pedras.
 Se digo que os passarinhos faziam paisagens na
 minha infância,
 É apenas um desvio das tarefas dos passarinhos que
 Não é a de fazer paisagens.
 Mas isso é apenas um descomportamento linguístico que
 não ofende a natureza dos passarinhos nem das grotas.
 Mudo apenas os verbos e às vezes nem mudo.
 Mudo os substantivos e às vezes nem mudo.
 Se digo ainda que é mais feliz quem descobre o que não
 Presta do que quem descobre ouro –
 Penso que ainda assim não serei atingido pela bobagem.
 Apenas eu não tenho polimentos de ancião.
 (BARROS, 2013, p. 367)

O poema, embora longo, foi transcrito na sua integridade porque nele podemos observar vários dos elementos tratados. Já no primeiro verso, Manoel de Barros aponta para o *comportamento das coisas*. Escrevendo sobre seus poemas, ele recorda que a tarefa da poesia é a de equivocar o sentido das *palavras*. Percebemos, então, que *coisas e palavras* são usadas de forma semelhante para designar a tarefa do poeta de dar outro significado ou nenhum significado às palavras. Mais à frente, porém, Manoel de Barros esclarece que sua tarefa como poeta é somente um *descomportamento semântico*, que não altera a *natureza* das coisas em si. Desta forma, ele é capaz de renovar o ser e/os seres da natureza com uso de verbos e substantivos utilizados em lugares inusitados, ou não, como ele mesmo salienta: *Mudo apenas os verbos e às vezes nem mudo/Mudo os substantivos e às vezes nem mudo*. A crítica, do poeta é que talvez, ele apenas coloque verbos e substantivos no seu lugar de origem ou não no lugar, ou ainda, talvez sejam as palavras que o *desalojam, tirando dele o lugar em que estava*.

A questão do lugar, tratada anteriormente no poema do mesmo livro, *Ensaio Fotográficos*, é essencial para compreender a poética barreana no que se refere à natureza própria das palavras. Com o poeta, as palavras parecem ser livres para ficar em qualquer posição. É como se elas criassem pernas, braços, distâncias dentro do poema. É um *fazer peraltagem* e ser, certamente, amado por seus *despropósitos*. No livro *Arranjos para Assobio*, por sua vez, Manoel de Barros escreve:

Sabiá com trevas
IX.

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
Convém se vestir roupa de trapo.
Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.

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

Ninguém é pai de um poema sem morrer.
(BARROS, 2013, p. 159)

Se a poesia de Manoel de Barros está inscrita dentro da natureza e dela faz uso, incessantemente, quase como uma obsessão poética, é importante dizer que, além de inscrever seres da natureza ou servir-se dela para conseguir uma linguagem harmônica e

aprazível, Manoel de Barros parece mais preocupado com a humanização destes seres, das coisas e do próprio tempo. Por isso, quando a pensamos como *a ideia na forma de ser outro* ou como representação de algo, podemos afirmar, não sem cautela, que a natureza é, por assim dizer, a representação da própria palavra ao mesmo tempo em que é descrita e nomeada pela palavra, ela a representa e dela faz parte, como duas faces inseparáveis do mesmo absoluto, ou, se quisermos de um mesmo poema.

Recorramos, mais uma vez, porém, às palavras do poeta, respondendo à uma pergunta na entrevista publicada pela TVE Cultura MS. “Comecei a ler meus versos e percebi que são todos contra a razão. Se a pessoa procurar um sentido, não encontrará, pois a metáfora destrói a ideia. Se a pessoa quiser, poderá inventar uma ideia” (2015). Os últimos versos do poema a seguir são, sem dúvida, os que mais nos interessam aqui, pois, o poeta faz como que uma nota ao próprio poema, dizendo sentir-se emancipado ao escrever *em absurdez*.

UM SONGO¹⁷

Aquele homem falava com as árvores e com as águas
 ao jeito que namorasse.
 Todos os dias
 ele arrumava as tardes para os lírios dormirem.
 Usava um velho regador para molhar todas as
 manhãs os rios e as árvores da beira.
 Dizia que era abençoado pelas rãs e pelos
 pássaros.
 A gente acreditava por alto.
 Assistira certa vez um caracol vegetar-se
 na pedra.
 mas não levou susto.
 Porque estudara antes sobre os fósseis linguísticos
 e nesses estudos encontrou muitas vezes caracóis
 vegetados em pedras.
 Era muito encontrável isso naquele tempo.
 Até pedra criava rabo!
 A natureza era inocente.

P.S:

Escrever em absurdez faz causa para poesia
 Eu falo e escrevo absurdez.
 Me sinto emancipado.
 (BARROS. In: MARTINS, 2006, s/p)

Mas, porque o poeta parece salientar, continuamente, que, ao mudar verbos e substantivos pareça entrar *em estado de absurdez*? Seria por que o fato de mudar o modo de pensar causa uma erosão externa? A este ponto, além da questão da natureza em si, pensemos

¹⁷ Poema inédito de Manoel de Barros, publicado no Blog Overmundo, em 11 de dezembro de 2006.

sobre o estatuto das discontinuidades proposto por Michel Foucault em *As palavras e as Coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. No capítulo III, sobre *Representar*, o filósofo questiona se “todo limite não é um corte arbitrário? Será possível imaginar que um pensamento possa ter um início e não um recomeço?” (1990, p. 65).

Todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Pretende-se demarcar um período? Tem-se porém o direito de estabelecer, em dois pontos do tempo, rupturas simétricas, para fazer aparecer entre elas um sistema contínuo e unitário? A partir de quem, então, ele se constituiria e a partir de que, em seguida, se desvaneceria e se deslocaria? A que regime poderiam obedecer ao mesmo tempo sua existência e seu desaparecimento? Se ele tem em si seu princípio de coerência, donde viria o elemento estranho capaz de recusá-lo? Como pode um pensamento esquivar-se diante de outra coisa que ele próprio? Que quer dizer, de um modo geral: não mais poder pensar um pensamento? E inaugurar um pensamento novo?
(FOUCAULT, 1990, p. 65).

Se a questão do pensamento for colocada como a essência do poeta, podemos supor que não é possível abrir mão do próprio eu para fazer poesia, pois o pensamento é um ato que supõe a formação da identidade de cada um. Ao afirmar que “o tema de um poeta é ele mesmo” (2019, p. 26), Barros, em uma de suas entrevistas, salienta a força que o eu tem na criação poética e, por outro lado, reforça uma das características mais marcantes de seus poemas, a saber: não se trata de um poeta regionalista, que mergulha nas paisagens pantaneiras ou quer fazer um ode à natureza, mas de um colocar-se diante do mundo tendo como instrumento a própria palavra e, ao relacionar-se com ela, refletir no mundo seu próprio ser.

Penso que para *trouver la langue* não é preciso abrir mão de temas. O tema de um poeta é ele mesmo. Até que seria bom estar no mundo só fazendo parte da paisagem que nem uma pedra no morro. Mas a gente não é apenas aspecto. Não somos umas coisas com ninguém dentro. Nossa essência precisa de ser exercida. E a gente exerce a essência como quando cria solidão, como quando abre o amor. Se através da linguagem de nossa poesia a gente conseguir se expor, o mundo se refletirá em nossas palavras. Sem precisar sociologias nem metafísicas nem físicas quânticas. Salvo não seja.
(BARROS. In: OCUPACÃO MANOEL DE BARROS, 2019, p. 26)

Podemos afirmar, com auxílio das reflexões de Michel Foucault que as palavras teriam o poder e a difícil tarefa de representar o pensamento. Mas, que representação e que pensamento? De acordo com os trechos já citados do próprio Foucault, há muitas variáveis

quando nos referimos às noções de pensamento e de representação, que supõe a liberdade de pensar um pensamento e expô-lo com a própria essência, sem, contudo, querer expor-se somente à si mesmo, ao seu território ou a temas específicos. Tais esclarecimentos são importantes pois, quando propomos um capítulo sobre natureza não queremos citá-la em si, ainda que ela seja um tema da poesia. A busca pela lírica das palavras, certamente, encontrará espaço entre pássaros e árvores e meninos, mas está para além deles.

A proposição é para a linguagem o que a representação é para o pensamento: sua forma, ao mesmo tempo mais geral e mais elementar, porquanto, desde que a decomponhamos, não encontraremos mais o discurso, mas seus elementos como tantos materiais dispersos. Abaixo da proposição, por certo, encontram-se palavras, mas não é nelas que a linguagem se completa. É verdade que originalmente o homem só emitia simples gritos, mas estes somente começaram a ser linguagem no dia em que encerraram – ainda que no interior de seus monossílabos – uma relação que era da ordem da proposição. O urro do primitivo que se debate só se torna palavra verdadeira se não for mais a expressão lateral de seu sofrimento e se valer por um juízo ou uma declaração do tipo: “eu sufoco”. O que erige a palavra como palavra e a ergue acima dos gritos e dos ruídos é a proposição nela oculta. (FOUCAULT, 1990, p. 109)

Se necessitamos de uma proposição para compreender a linguagem em sua completude e, se, por sua vez, é a proposição que destaca o signo sonoro de seus valores imediatos de expressão e o instaura soberanamente na sua possibilidade linguística, talvez possamos concluir, a partir das reflexões de Foucault, que, para o pensamento clássico, a linguagem começa quando houver não expressão, mas discurso. Tal afirmação, não apresentada aqui em sua completude, é extremamente complexa se pensada como instrumento para analisar o projeto poético de Manoel de Barros ou de um outro poeta qualquer. Mas, é importante trazê-la à tona pois faz parte de uma compreensão muito difusa baseada no discurso e, em muitos casos no discurso científico. Aceitemos que *natureza* e *palavra* se encontram, mais uma vez, numa condição de semelhança. Voltemos a Manoel de Barros:

Poeta, s.m. e f.

Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu

Espécie de um vazadouro para contradições

Sabiá com trevas

Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos como

um rosto

(BARROS, 2013, p. 168)

Vamos tentar, contudo, voltar à ideia da proposição, objeto essencial da gramática. Nela, todas as funções da linguagem são reconduzidas a três elementos: “o sujeito e o atributo são ainda da mesma natureza, pois que a proposição afirma que um é idêntico ou pertence ao outro: eles podem, pois sob certas condições, trocar suas funções” (FOUCAULT, 1990, p. 109). Seguimos, recordando que Manoel de Barros aborda, com certa insistência em toda a sua obra, que ele se sabe alguém que quer, assim como as minhocas arejam a terra, arejar a linguagem e não poderia haver forma melhor de realizar tal objetivo que se servindo da própria natureza, que é origem; representação ou manifestação e unidade a partir da qual o ser humano encontra um ponto de observação do mundo que ele experimenta.

Se RA é um exercício de coisificação do homem e de humanização dos seres – como afirma o próprio Manoel de Barros na entrevista concedida a Bosco Martins – mostra-se, para além disso, uma tentativa do poeta de relacionar-se com a própria palavra e descobrir como ela foi capaz de tirar o lugar debaixo dos pés, subverter a linguagem e pertencer para árvore o poeta.

O POETA

Vão dizer que não existo propriamente dito.
 Que sou um ente entre sílabas.
 Vão dizer que eu tenho vocação para ninguém.
 Meu pai costumava alertar:
 Quem acha bonito e pode passar a vida a ouvir o som
 das palavras
 Ou é ninguém ou zoró.
 Eu teria treze anos.
 De tarde fui olhar a Cordilheira dos Andes que
 se perdia nos longes da Bolívia
 E veio uma iluminura em mim.
 Foi a primeira iluminura.
 Daí botei meu primeiro verso:
 Aquele morro bem que entorta a bunda da paisagem.
 Mostrei a obra pra minha mãe.
 A mãe falou:
 Agora você vai ter que assumir as suas
 irresponsabilidades.
 Eu assumi: entrei no mundo das imagens.
 (BARROS, 2013, p. 362)

A criação de imagens, tema abordado no capítulo anterior faz parte da obra barreana de forma primordial. Ao poeta, não agradava usar termos abstratos ou expressões que não pudessem ser representadas por uma imagem concreta. Neste sentido, podemos dizer que, se trata de uma poesia com a concretude própria dos seus contemporâneos, caracterizada, contudo, por elementos advindos de um contexto rural e não urbano.

[...] Sob sua forma primitiva, a linguagem era composta só de verbos impessoais (do tipo: “chove” ou “troveja”), e que a partir desse núcleo verbal todas as outras partes do discurso se foram destacando como outras tantas precisões derivadas e secundárias. O limiar da linguagem está onde surge o verbo. É preciso, portanto, tratar esse verbo como um ser misto, ao mesmo tempo palavra entre as palavras, preso às mesmas regras, obedecendo como elas às leis de regência e de concordância; e depois, em recuo em relação a elas todas, numa região que não é aquela do falado mas aquela donde se fala. Ele está na orla do discurso, na juntura entre aquilo que é dito e aquilo que se diz, exatamente lá onde os signos estão em vias de se tornar linguagem. (FOUCAULT, 1990, p. 109).

15

Sentado sobre uma pedra estava o homem
desenvolvido a moscas.
Ele me disse, soberano:
Estou a jeito de uma lata, de um cabelo, de um
cadarço.
Não tenho mais nenhuma ideia sobre o mundo.
Acho um tanto obtuso ter ideias.
Prefiro fazer vadiagem com letras.
Ao fazer vadiagem com letras posso ver quanto
É branco o silêncio do orvalho.
(BARROS, 1998, p. 51)

Na obra *As palavras e as coisas*, de Foucault, mais especificamente no capítulo *O homem e seus duplos*, encontramos uma reflexão sobre o retorno da linguagem. No capítulo, que constitui o IX da obra, o autor reflete sobre a preocupação com o reaparecimento da linguagem. Foucault explica o limiar do modo de conhecimento clássico para o que ainda nos é contemporâneo justamente quando “as palavras cessaram de entrecruzar-se com as representações e de quadricular espontaneamente conhecimento das coisas” (FOUCAULT, 1990, p. 320). Vejamos abaixo como o autor fala sobre os diferentes usos e compreensões acerca da palavra, a depender de quem a nomeia.

Destacada da representação, a linguagem doravante não mais existe, e até hoje ainda, senão de um modo disperso: para os filólogos, as palavras são como tantos objetos constituídos e depositados pela história; para os que querem formalizar, a linguagem deve despojar-se de seu conteúdo concreto e só deixar aparecer as formas universalmente válidas do discurso; se se quer interpretar, então as palavras tornam-se um texto a ser fraturado para que se possa ver emergir, em plena luz, esse outro sentido que ocultam; ocorre enfim à linguagem surgir por si mesma num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio. (FOUCAULT, 1990, p. 320)

O autor recorda Nietzsche, filósofo que abriu a possibilidade de refletir sobre a linguagem, e cita Mallarmè, que se esforçou para “reconduzir à coação de uma unidade talvez impossível o ser fragmentado da linguagem” (FOUCAULT, 1990, p. 321). Mais uma vez, tomada com cuidado, tal concepção é fundamental para nós, pois Foucault nos ajuda a compreender a tarefa mesmo do poeta, a saber, “Mallarmé não cessa de apagar-se na sua própria linguagem, a ponto de não mais aí figurar senão a título de executor numa pura cerimônia do Livro, onde o discurso se comporia por si mesmo” (FOUCAULT, 1990, p. 322). Vejamos que tais noções nos levam a pensar uma série de questões, que são colocadas pelo autor. Uma delas nos interessa diretamente: “que relação há entre a linguagem e o ser?” (p. 322). Verificamos que há um esforço para encontrar uma certa – unidade – para a palavra, utilizando uma linguagem que pertence mais à teologia do que à filosofia ou à teoria literária (a comunhão). Voltemos ao início deste capítulo, quando pensamos a natureza como instável e estável ao mesmo tempo. Além de ser paradoxal, a ideia de uma natureza que é muito mais que ecologia ou *casa* para o ser humano nos coloca numa linearidade que quer ser contínua, embora não sem interrupções ou desvios, linguagem (palavra) e natureza, pensando sempre o ser humano (poeta ou não) como ser da natureza, integrado nela, tanto quanto queremos que esteja a linguagem. Da mesma forma, embora distingamos noções para melhor compreendê-las, poderíamos dizer que, enquanto texto poético, tais concepções são um contínuo e mesmo movimento. Vejamos, em Manoel de Barros, alguns poemas que podem nos ajudar a compreender melhor essa ideia de unidade ou comunhão.

10

A menina apareceu grávida de um gavião.
 Veio falou para a mãe: O gavião me desmoçou.
 A mãe disse: Você vai parir uma árvore para
 a gente comer goiaba nela.
 E comeram goiaba.
 Naquele tempo de dantes não havia limites
 para ser.
 Se a gente falasse a partir de um córrego
 a gente pegava murmúrios.
 Não havia comportamento de estar.
 Urubus conversavam sobre auroras.
 Pessoas viravam rouxinóis.
 Depois veio a ordem das coisas e as pedras
 têm que rolar seu destino de pedra para o resto
 dos tempos.

Só as palavras não foram castigadas com
a ordem natural das coisas.
As palavras continuam com seus deslimites.
(BARROS, 1998, p. 77)

No poema, que faz parte da *Biografia do Orvalho*, última parte do livro RA antes do Apêndice, vemos como o autor constrói uma narrativa que desemboca na afirmação de que a palavra não sofreu com *a ordem das coisas*. Manoel de Barros usa, inclusive a ironia, ao dizer que as pedras têm que rolar seu destino de pedra para o resto dos tempos. O poema ilustra perfeitamente, embora de forma paradoxal, a reflexão que fazemos até então sobre os modos de conhecimento do mundo ao longo dos séculos e como a palavra, a partir de Nietzsche e Mallarmé, voltou a figurar como uma realidade que quer ser una e não fragmentada como passou a ser o conhecimento ao longo dos tempos. O modo com que o poema começa também nos auxilia a pensar como o poeta vê o mundo em *comunhão*: a menina fica grávida de uma ave – o gavião – e a mãe, por sua vez, diz que ela parirá uma planta – uma goiabeira – e eles, por sua vez, comeram goiaba da árvore. Há, nesta construção, um movimento cíclico que dá a ideia de continuidade, ao mesmo tempo em que o leitor se vê, continuamente, interrompido por uma certa ilogicidade, própria de Manoel de Barros. Mas, há outro elemento interessante para verificar a natureza – o ser na natureza – e a palavra como elemento da natureza – num tempo/espço indeterminado e ao mesmo tempo exatamente identificado com a expressão *Naquele tempo de dantes não havia limites para ser*. Neste tempo/espço o ser humano pode *pegar murmúrios* se falar a partir de um *córrego*; *urubus* podem conversar sobre *auroras* e *pessoas viram rouxinóis*. A ordem das coisas, porém, obrigou que a natureza, instável, se torne algo estável e repetitivo. A liberdade dada à palavra desde sempre, como aquela para a qual não existem limites, nos faz retornar à Mallarmé, que apaga a si para que o discurso possa compor-se por si mesmo. Ora, se à palavra não existem limites quem pode dizer a quem pertence a palavra ou a quem ela deve obedecer? À natureza da qual faz parte, ao poeta, ao ser humano?

A expressão *pegar murmúrio* também é recorrente em Manoel de Barros. É interessante pensá-la sob diferentes aspectos. Murmúrio pode ser o barulho constante das ondas do mar ou de uma cachoeira, o som de várias pessoas falando baixinho ao mesmo tempo ou, até mesmo um ruído de choro, de alguém ofegando, de um suspiro. Assim, a expressão *Se a gente falasse a partir de um córrego / a gente pegava murmúrio* é, por um lado, síntese da fusão entre ser humano – palavra e natureza – e, ao mesmo tempo, índice dos

poemas de Manoel de Barros. Uma humanização das coisas e uma coisificação do ser humano. Uma busca por um caminho em que *não há comportamento de estar*.

Para Foucault, pensar uma linguagem que nada diz, jamais se cala e se chama *literatura* foi possível a partir dos caminhos abertos por Nietzsche e Mallarmé. “Toda a curiosidade de nosso pensamento se aloja agora na questão: que é a linguagem, como contorná-la para fazê-la aparecer em si mesma e em sua plenitude?” (FOUCAULT, 1990, p. 322). A busca por reencontrar num espaço único o jogo da linguagem, faz com que nos voltemos ao quadro, *As meninas*, de Velázquez e suas múltiplas interpretações em uma única obra. Seria a palavra um quadro? Uma obra de arte aberta? Seria ela tão instável quanto a natureza ao mesmo tempo que estável e sem perspectivas de mudança, a não ser aquelas próprias do seu desenvolvimento natural? Manoel de Barros responde:

Só as palavras não foram castigadas com
a ordem natural das coisas.
As palavras continuam com seus deslimites.
(BARROS, 1998, p. 77)

E ainda:

O que faço é metalinguagem. Tenho a pretensão de que o meu personagem principal é a palavra. O poeta precisa descobrir a linguagem para não imitar os outros. Em poesia, a razão não está com nada, a insensatez funciona melhor. Por trás da criação não está a teoria, mas a minha vivência. Expresso-me especialmente pela forma de dizer. Assunto é coisa banal. Roland Barthes dizia que o que se sabe hoje do homem, Cristo já sabia e dizia melhor que nós: suas palavras carregavam a eternidade. Não tenho nenhuma intenção de ser um filósofo. Tenho muito gosto é pela maneira de dizer. Meu gozar é no fazer verso.
(BARROS. In: MULLER, 2010 p. 138)

Podemos dizer que, em Manoel de Barros, a poesia mostra o caminho do dar a unidade na multiplicidade, como se ele fosse um poeta da unidade, que só é possível, como ele mesmo diz, porque a palavra é o personagem principal, a palavra é o assunto, ela é sujeito da poesia e interlocutor, compondo assim um mosaico que, embora diverso, forma uma única imagem.

3.2 Poemas que brotam das árvores

Não podemos dar continuidade a essa reflexão sem compreender melhor o peso que a natureza tem para Manoel de Barros. Não queremos, no entanto, pensar a natureza como um tema, pois, como o próprio autor assinala, não há temas ou personagens que se sobressaiam e, exatamente por isso, sustentamos até aqui a ideia que a palavra é *o outro* com que o poeta se relaciona para criar, ela é o princípio e o fim, sendo também meio. Assim, veremos em que medida podemos dizer que a poesia, assim como a palavra fazem parte da natureza e constituem com ela, uma unidade, para retomarmos, dessa forma, a ideia do item anterior. Citemos um dos poemas mais conhecidos de Manoel de Barros, o penúltimo do livro RA:

11
 A maior riqueza do homem é a 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 horas 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, 1998, p. 79)

O poema, pela solenidade e, por conter explicitamente uma ação do autor em relação a ser *Outros* pode ser considerado uma síntese de tudo o que falamos até aqui. Mas, para além da descrição detalhada e da máxima de que o ser humano não é completo sem o outro ou sem outros, o que corrobora com nossa hipótese de que o projeto poético de Manoel de Barros é certamente transpassado pela noção de alteridade, queremos, principalmente, destacar o último verso: *Eu penso renovar o mundo usando borboletas*. Numa primeira análise acometemos o fato de que a borboleta é um ser em transformação. Ela só pode existir se passar por uma metamorfose que, implica ruptura e, enfim, sua transformação em borboleta. Podemos lembrar aqui as inúmeras citações da borboleta na literatura. Desde livros para crianças como *A lagarta comilona*, do escritor norte-americano Eric Carle ou até poemas como de Fernando Pessoa, ou *As borboletas*¹⁸, de Vinícius de Moraes, que foi musicado posteriormente. A ideia

¹⁸ As borboletas
 poema de Vinícius de Moraes

de que o homem pode renovar-se como a borboleta, ganhando asas e assim, tornando-se livre é perfeitamente aceitável e, com certeza, pode ser uma das interpretações. Queremos, contudo, pensar esse renovar o homem *usando borboletas* muito além dessa imagem. O próprio Manoel de Barros dá uma pista, quando usa a expressão *que vê a uva*, ao fazer isso ele cita um poema que faz parte de uma das primeiras cartilhas de alfabetização do Brasil e que foi citado por Paulo Freire ao criticar uma alfabetização que desconsidera o contexto do sujeito que lê. E, poderíamos dizer que hoje, tanto quanto em 1998, quando o livro RA foi escrito, não é mais possível desconsiderar a questão socioambiental. E, ao falar de ambiente, chegamos no ponto em que gostaríamos de aprofundar esta última parte da nossa pesquisa: a vida das plantas. Para fazê-lo, iremos nos servir da obra de Emanuele Coccia, *La vita delle piante*¹⁹, em português *A vida das plantas*. O texto propõe uma metafísica das plantas, a partir da constatação que a filosofia, ao longo dos séculos, foi indiferente à reflexão sobre as plantas e, em certo sentido, continua sendo negligente neste sentido.

A sobrevivência de quase todos os seres vivos pressupõe a existência de outros viventes: cada forma de vida exige que exista já vida no mundo. Os homens tem (sic) necessidade da vida produto dos animais e das plantas. E os animais superiores não sobreviveriam sem a vida que trocam reciprocamente graças ao processo de alimentação. Viver é essencialmente viver da vida altruísta: viver *na e através da* vida que os outros souberam construir ou inventar. Há uma espécie de parasitismo, de canibalismo universal própria do domínio do vivente: nutre-se de si mesmo, contempla a si mesmo, e não há necessidade de haver outras

Branças
Azuis
Amarelas
E pretas
Brincam
Na luz
As belas
Borboletas.

Borboletas brancas
São alegres e francas.

Borboletas azuis
Gostam muito de luz.

As amarelinhas
São tão bonitinhas!

E as pretas, então...
Oh, que escuridão!

Disponível em <https://www.culturagenial.com/as-borboletas-vinicius-de-moraes/>

¹⁹ Utilizamos a edição italiana da obra: *La vita delle piante – Metafisica della mescolanza*, de Emanuele Coccia, com tradução livre devido à dificuldade de acessar a obra em língua portuguesa, como foi dito anteriormente.

formas e outros modos de existência. Como se a vida, nas suas formas mais complexas e articuladas não fosse outra coisa que uma imensa tautologia cósmica que pressupõe a si mesma e não produz nada além de si. É por isso que a vida parece se (sic) auto explicar-se. As plantas, ao contrário, representam a única brecha aberta na autorreferencialidade do vivente.

(COCCIA, 2018, p. 15)

Pensar o espaço ocupado pelas plantas como uma brecha capaz de ajudar o ser humano a abrir-se ao *outro* é um caminho que parece muito adequado para dar continuidade a nossa reflexão. Isso porque os poemas de Manoel de Barros nos fazem recordar, a todo momento, a grandiosidade de toda forma de vida. Quando descreve a formiga, o orvalho, a garça, as árvores ou o cocô dos passarinhos, Manoel não faz outra coisa senão levar-nos para fora de nós mesmos. Ao recordar que os seres humanos, em muitos momentos, colocam-se como centro de tudo, Coccia nos faz enxergar como o exercício da alteridade é urgente, seja entre os seres humanos, seja entre o humano e todos os demais seres, incluindo as plantas. Voltemos ao verso: *A maior riqueza do homem é a sua incompletude/ Nesse ponto sou abastado*. Manoel parte de uma afirmação universal para citar-se como um ser abastado de incompletude. O ser do poeta no mundo é composto de vazios. E, continua: *Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito*, elencando uma série de ações cotidianas para concluir com a palavra: *Perdoai. Mas eu preciso ser Outros*. A construção imagética aqui é feita de rupturas, uma atrás da outra. Primeiro, ele começa com uma afirmação geral, mas continua mostrando a ação querida pelo poeta: *renovar o homem*. Porém, temos a palavra como agente: *palavras que me aceitam como sou*, dando vida à própria palavra no verso, para, em seguida dizer: *eu penso renovar o homem usando borboletas*. O poeta não diz que vai renovar o homem pela palavra, ou pela poesia, ele afirma que pensa renovar o homem usando borboletas. O termo pensar, no texto, mostra que se trata de um projeto e não de uma ação simplesmente; e, arriscaríamos dizer que, nesta frase se encontra a síntese da obra *Retrato do artista quando coisa*.

Continuemos na compreensão da obra de Coccia. Para o autor, ao longo dos séculos, houve uma supremacia do homem em relação aos animais e destes, por sua vez, para com as plantas. Quando, ao contrário, deveríamos perguntar às plantas o que é o mundo, porque são elas que, por mais tempo e com mais amplitude, habitaram, desde sempre, o planeta. “O nosso mundo é um fato vegetal, antes de ser um fato animal” (COCCIA, 2018, p. 16). O filósofo italiano recorda que Aristóteles (384 a.C./ 322 a.C.), por exemplo, compreendia que as plantas não são, simplesmente, uma classe distinta de formas de vidas, mas, um lugar

compartilhado por todos os seres vivos. “Respirar significa estar imersos no ambiente que nos penetra com a mesma intensidade com a qual nós o penetramos” (COCCIA, 2018, p. 18).

[...] Relvas cresciam nas palavras e na terra. Rosa escutava as coisas. Escutava o luar comendo árvores. “E, como é o homem daqui, Manoel?” Eu fui falando nervoso. Ele queria me especular. O homem se completa com os bichos – eu disse – com os seus marandovás e com as suas águas. Esse ermo cria motucas. Por aqui não existem ruínas de civilização para o homem passear dentro delas. Só bichos e águas e árvores para a gente ver. Não tem coisas de argamassa, ferragens destripadas do deserto, essas coisas que aparecem nos relentos da Europa. Aqui é brejo, boi e cerrado. E anta que assobia sem barba e sem banheiro. Rosa me olhou de esquelha. “E árvore, Manoel? O nome de algumas, você me dará?” Aqui o que sabemos é por instinto e por apalpos [...]
(BARROS. In: MULLER, 2010, p. 69).

O homem se completa com bichos diz Manoel de Barros em uma suposta conversa com Guimarães Rosa. Por meio de um diálogo entre poetas, Barros responde à Rosa, com frases que parecem buscar cumplicidade com o leitor, como se ele soubesse que não é possível dar respostas objetivas para questões subjetivas. Para falar sobre o nome das árvores ou a descrição de uma pessoa do lugar, ele escolhe o caminho da negação, de dizer o que não é, para depois afirmar que, o que se conhece *é por instinto e por apalpos*. A ideia de que as árvores são conhecidas pelo tato nos ajudam a pensar as diferentes formas de relacionar-se e como o ser humano precisa ir muito além do lógico para conhecer, com profundidade, o mundo que o cerca.

Trata-se, antes de tudo, de reconhecer que, do ponto de vista do ser vivente, e indiferentemente da sua natureza objetiva, a matéria que constitui o mundo habitado, não obstante a heterogeneidade e a descontinuidade física dos seus elementos, é ontologicamente unitária e homogênea, e que esta unidade consiste na sua natureza fluida. (COCCIA, 2018, p. 37).

Pensar tal unidade e homogeneidade nos aproxima muito do centro da poesia de Manoel de Barros. Isso porque, quando propomos a palavra como *o outro*, nos vemos, o tempo todo frente a este desejo de homogeneidade da palavra como um ser vivente. Assim, *escutar o luar comendo árvores*, como lemos no trecho citado, da conversa entre Rosa e Barros é, não somente possível, mas um ato que congrega homem, bicho, plantas e todo o universo. Comer algo indispensável é tão importante quanto escutar o luar ou inscrevê-lo como poema. Ainda sobre a dificuldade que o poeta parece encontrar para responder às perguntas do colega, pensemos em Coccia, que sugere a necessidade de repensar nomes,

termos e até mesmo certas descrições e anotações científicas que foram feitas ao longo dos séculos:

Se a via é sempre, e só pode ser, uma imersão contínua, merecemos que sejam reescritos muitos conceitos e muitas das certezas que aplicamos para a descrição da anatomia e da fisiologia, e exercitemos ativamente as potências corpóreas que nos permitimos viver; ou seja, mereceria reescrever a fenomenologia da existência concreta de cada ser vivente. (COCCIA, 2018, p. 37)

Permitimo-nos dizer que os poemas trabalhados até aqui reescrevem o nome de animais e seus modos de habitar o mundo, assim como suas maneiras de habitarem o próprio ser humano. Desta forma, sem lugar definido, para ganharem potências corpóreas diferentes, as palavras barreanas são capazes não somente de nos fazer relacionarmos de modo diferente com plantas e animais, mas, sobretudo, de relacionarmos de forma diferente com elas, as palavras, que parecem fechar em conceitos e parâmetros já definidos, algo que é vivo e em constante evolução. As palavras parecem, assim, ser reinventadas e, no projeto poético de Manoel de Barros, ganharem vida em processo constante de morte e renascimento - , mostrando o quanto são necessárias para a vida humana.

Considerações finais

Ao chegarmos a conclusão desta pesquisa, embora admitamos que muito ainda poderia ser escrito, vislumbramos a continuidade de uma trajetória complexa e com mais questionamentos do que respostas. Dentre as questões que se colocam, destacamos: Seriam os poemas de *Retrato do artista quando coisa* composições fechadas em si mesmas? Tal problema, colocado de forma mais retórica do que objetiva, nos ajuda a retomar o eixo básico dessa pesquisa e verificar que, justamente por propor a radicalização da palavra em sua obra, podemos ler os poemas de Manoel de Barros de forma *desacostumada*, sem limites ou buscando *despalavras* em cada verso.

Assim, a cada capítulo, propusemo-nos um encontro com a palavra, para tentar também nós, como leitores de Manoel de Barros, relacionarmo-nos com a palavra, matéria e resultado de sua obra artística. Mas, qual seria a matéria da poesia? No livro intitulado *Matéria de poesia* (1974), dedicado a Antônio Houaiss, o próprio Manoel de Barros indica:

1. Matéria de Poesia

1.

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

O homem que possui um pente
e uma árvore
serve para poesia

Terreno de 10×20, sujo de mato – os que
nele gorjeiam: detritos semoventes, latas
servem para poesia

Um chevrolé gosmento
Coleção de besouros abstêmios
O bule de Braque sem boca
são bons 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

O que se encontra em ninho de João-Ferreira:

caco de vidro, garampos,
retratos de formatura,
servem demais para poesia

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

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado
como, por exemplo, o coração verde
dos pássaros,
serve para poesia

As coisas que os líquenes comem
– sapatos, adjetivos –
tem muita importância para os pulmões
da poesia

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

Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre – diabo é colosso

Tudo que explique
o alicate cremoso²⁰
e o lodo das estrelas
serve demais da conta

Pessoas desimportantes
dão para poesia
qualquer pessoa ou escada

Tudo que explique
a lagartixa de esteira
e a laminação de sabiás
é muito importante para a poesia

O que é bom para o lixo é bom para poesia

Importante sobremaneira é a palavra repositório;
a palavra repositório eu conheço bem:
tem muitas repercussões
como um algibe entupido de silêncio
sabe a destroços

As coisas jogadas fora

²⁰ Os espaçamentos seguem o texto original.

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 raízes da escória

As coisas sem importância são bens de poesia

Pois é assim que um chevrolé gosmento chega
 Ao poema, e as andorinhas de junho.
 (BARROS, 2013, p. 135)

Ao dizer que *pedras que cheiram não pretendem, nem as águas ou os homens que atravessam períodos de aves* (versos da nona estrofe), Manoel de Barros diz, mais uma vez, como um descomeço. Uma espécie de construção que mais parece um *descomeço*, ou seja, uma proposição sem lógica, algo que parece não servir, de fato, à poesia. Mas, na obra barreana tudo é surpresa. Os poemas, embora causem encantamento, provocam também estranhamento e as palavras parecem saltar das páginas do livro para construírem imagens surreais, quase impossíveis de se imaginar. Aqui, retomamos a construção da imagem poética que tomamos emprestada, inclusive, de alguns ícones cristãos. A ideia de um Deus Pai do qual não existe imagem e que se revela, no filho, como uma segunda pessoa, parece ser exatamente o movimento da palavra que revela seu criador, o poeta. O filho, agindo por meio de um espírito- terceira pessoa -, insere-se numa dança amorosa e de comunhão, que serve, de forma pontual para pensar a alteridade poética construída por meio de paradoxos.

Podemos concluir, dessa forma, que o fazer poético de Manoel de Barros consegue dar à palavra o lugar que ela merece, seja no poema, seja como um ser da natureza, o lugar do *outro*, amado, um lugar de destaque e de afirmação do próprio ser palavra.

Compreender as noções de alteridade e paradoxo, bem como a forma com que essas noções estão presentes nos poemas de Manoel de Barros também não foi, para nós, uma tarefa simples. Isso porque, paradoxo é muito mais que um jogo de contrários. Mas, o próprio Manoel de Barros nos ajudou a compreender seus textos e afirmou-se como alguém que aprecia paradoxos. O que é interessante é que, ao admitir-se como alguém que gosta dos paradoxos, Manoel de Barros diz que se diverte com eles e que os paradoxos o *desvelam e o escondem*. Tal constatação nos ajuda a avançar na pesquisa quando propomos pensar a palavra a partir do próprio poeta.

Ler os poemas e as entrevistas de Manoel de Barros e não salientar a importância que ele dá a sua relação – quase amorosa – com a palavra, seria realizar uma leitura redutora que, facilmente, cairia em clichês e repetição de compreensões que ele mesmo refutou como a de que ele é um poeta regionalista ou nacionalista. Para Barros, o fato de ele estar fisicamente numa determinada região do País e de, por vezes, descrevê-la não representa, definitivamente, seu projeto.

Eu tenho nostalgia do aventureiro nômade que eu nunca fui. Sou isso só de livro. Esse aventureiro anda agarrado em minhas palavras como craca. Quando uma palavra obtém um lado do poeta é que essa palavra está suja dele, de seus abismos, de sua infância, de seus escuros.
(BARROS. In: MULLER, 2010, p. 75).

É como se, ao agarrar-se à palavra, Manoel de Barros tivesse uma experiência epifânica. Epifania essa experimentada no ato de escrever, de dar à palavra a liberdade que ela almeja e prendê-la, paradoxalmente num poema. Mas, é possível prender a palavra? Teria ela um corpo? O capítulo 2 desta pesquisa buscou responder a esta indagação, limitando-nos, contudo, à forma da palavra que, com certeza, nos leva a pensar muito mais nos corpos que ela é capaz de reproduzir do que no próprio corpo. Seria ela uma ponte para que possamos alcançar outros corpos? Ser que se profere, corpo fônico com o qual o poeta faz vaginação, brinca, fere-se, desnuda a natureza e a si mesmo numa construção tão milimetricamente pensada quanto intencionalmente espontânea.

O terceiro e último capítulo, por sua vez, é o início de uma reflexão que pretendemos, ainda, aprofundar. no âmbito acadêmico em si: a filosofia das plantas. O contato com o texto de Coccia abriu perspectivas para pensar a palavra como um ser da natureza e as plantas, por sua vez, nomeadas por nós, como seres de memória capazes de promover, pela capacidade que lhes é própria, um novo modo de nos relacionarmos com o planeta. Sem dúvida, os versos de Manoel de Barros nos ensinam um caminho, mas é preciso percorrê-lo, não só pela via da palavra, mas pelas suas vias em si, fazendo, com as plantas, um caminho de desconstrução e reconstrução, de saída e encontro – verdadeiro – com *outros*.

Voltemos a Michel Collot, que citamos no início desta pesquisa e o ensaio *O outro no Mesmo*, um texto complexo que abre caminhos ainda não trilhados e que, talvez, sejam arriscados para esta fase da dissertação, que pretende ser conclusiva. Mas, somado a tantos outros recortes teóricos realizados nos ajuda a perceber como existe, em todo o projeto de Manoel de Barros, uma *alteridade poética* que perpassa seus textos e dialoga com tantos outros poetas e escritores.

Parece-me que não alcançaríamos a especificidade da alteridade poética se dela propuséssemos uma interpretação dialética, que dissolveria a antítese do Mesmo e do Outro em uma unidade sintética. A poesia moderna tem em vista uma dimensão de alteridade irreduzível a qualquer assimilação, uma heterogeneidade intrínseca. (COLLOT, 2006, p. 29)

Tal síntese nos faz pensar que a heterogeneidade é essencial para pensar a alteridade e, por isso, concluímos a pesquisa com poemas e textos de diferentes autores, que ajudam a perceber ainda, uma vez mais, a força da palavra, além de serem capazes de oferecer não uma unidade sintética, como descreve Collot, mas uma *alteridade poética* tão múltipla quanto paradoxal. A partir daqui, nossa proposta é de que poemas e textos nos lacem para aquele *outro* ao qual tanto nos referimos: a própria palavra, ou a *despalavra* e tudo o que ela representa na poética de Manoel de Barros e, por extensão, a todos nós, leitores que aprendemos com o poeta um pouco sobre os desígnios e mistérios da poesia.

O poeta cerebral tomou café sem açúcar
e foi pro gabinete concentrar-se.
Seu lápis é um bisturi
que ele afia na pedra,
na pedra calcinada das palavras,
imagem que ele elegeu porque ama [a dificuldade,

o efeito respeitoso que produz
seu trato com o dicionário.
Faz três horas já que estufa as musas.
O dia arde. Seu prepúcio coça.
Daqui a pouco começam a fosforescer [coisas do mato.

A serva de Deus sai de sua cela à noite
e caminha na estrada,
passeia porque Deus quis passear
e ela caminha.
O jovem poeta,
fedendo a suicídio e glória,
rouba de todos nós e nem assina:
'Deus é impecável'.
As rãs pulam sobressaltadas
e o pelejador não entende,
quer escrever as coisas com as palavras.
(PRADO, p. 376 a faca no peito)

Tenho pena de tudo quanto lida
Neste mundo, de tudo quanto sente,
Daquele a quem mentiram, de quem mente
dos que andam pés descalços pela vida,

Da rocha altiva sobre o monte erguida,
Olhando os céus ignotos frente a frente,
dos que não são iguais a outra gente,
E dos que se ensanguentam na subida!

Tenho pena de mim... pena de ti...
De não beijar o riso duma estrela...
Pena dessa má hora em que nasci...

De não ter asas para ir ver o céu...
De não ser Esta... a Outra... e mais Aquela...
De ter vivido e não ter sido Eu...
(ESPANCA, 1996, p. 248)

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície imata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consuma
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Repara:
ermas de melodia e conceito
elas se refugiaram na noite, as palavras.
Ainda úmidas e impregnadas de sono,
Rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.
(DRUMMOND, 2008, p. 25)

Profecia extrema
Eu morrerei de pé como as árvores.
Me matarão de pé.
O sol, como testemunha maior, porá seu lacre
sobre meu corpo duplamente ungião.

E os rios e o mar
serão caminho
de todos meus desejos,
enquanto a selva amada sacudirá, de júbilo, suas
cúpulas.

Eu direi a minhas palavras:
- Não mentia ao gritar-vos.
Deus dirá a meus amigos:
- Certifico
que viveu com vocês esperando este dia.

De golpe, com a morte,
minha vida se fará verdade.
Por fim terei amado!
(CASALDÁLIGA, 2012, online)

EU AMO AQUELE QUE CAMINHA
ANTES DO MEU PASSO.
É DEUS E RESISTE.

EU AMO A MINHA MORADA
A TERRA TRISTE.
É SOFRIDA E INFINITA
E SOBREVIVE.

EU AMO O HOMEM-LUZ
QUE HA EM MIM.
É POEIRA E PAIXÃO
E ACREDITA.

AMO-TE, MEU ÓDIO AMOR
ANIMAL-VIDA.
ÉS CAÇA E PERSEGUIDOR
E RECRIASTE A POESIA
NA MINHA CASA.
(HILST, 2019, p. 42)

A GEIR CAMPOS

SOMENTE SOU QUANDO EM VERSO.

MINHAS FACES MAIS DIVERSAS
SÃO LABIRINTOS ANTIGOS
QUE ME CONFUNDEM E PERDEM.

MEU PENSAMENTO PERFURA
MUROS DE NADA. A PROCURA
DO QUE NÃO FUI NEM SEREI.

ANTE A CARNE FÊMEA E BRANCA
MEU CORPO SE RECOMPOE
OFERTANDO O QUE NÃO SOU.

MEU CAMINHAR E MEUS GESTOS
MAL E APENAS ANUNCIAM
MINHA AINDA PERMANÊNCIA.

PARA CHEGAR ATÉ ONDE
NÃO ME PRESUMO. MAS SOU.
SIGO EM FORMA DE PALAVRA
(MELLO, 2001, p. 97)

Às vezes a sensação de pré-pensar é agônica: é a tortuosa
criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois
de pensar - com palavras.
(LISPECTOR, p. 1978)

A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalinho e
estrelas, o deduzir dos grilos e a cavallhada a peso. Dava o raiar, entreluz da aurora
quando céu branquece. Ao o ar indo ficando cinzento, o formar daqueles cavaleiros,
escorrido, se devisava. E o senhor me desculpe, de estar retrasando em tantas
minudências. Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o
que é, é saudade.
(ROSA, 2001, p. 134)

Referências

- BARROS, Manoel de. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.
- BARROS, Manoel de. **Ocupação**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.
- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2013.
- BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Eitora Mestre Jou, 1970. Tradução de Alfredo Bosi.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. Tradução de Guido Antonio de Almeida.
- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. Tradução de Claudio Oliveira.
- AGAMBEN, Giorgio. **Karman – breve trattato sull’azione, la colpa e il gesto**. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko.
- ALMEIDA, Sandra. **Pensando o conceito de alteridade hoje**. 2007. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, v. 16, n. 2, p. 12–19. 2007. Disponível em <https://doi.org/10.17851/2317-2096.16.2.12-19>.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BARROS, Marta. **Meu quintal é maior que o mundo**. São Paulo: Alfaguara, 2015.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2017. Tradução de J. Guinsburg.
- BÉDA, Walquíria Gonçalves. **A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia**. 2007. 133 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. Tradução de Carlos Alberto Medeiros.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. Tradução de Sergio Paulo Rouanet.
- BÍBLIA. A Bíblia de Jerusalém. Nova edição rev. e ampliada São Paulo: Paulus, 1985.
- BOBIN, Christian. **La parte mancate**. Troina: Servitium/Città Aperta, 2007.

- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BUBER, Martin. **Eu e Tu**. São Paulo: Centauro, 2001. Tradução de Newton Aquiles Von Zuben.
- CAMPOS, Luciene Lemos de; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Alteridade e identidade em Manoel de Barros**. Guaravira, n. 18, jan.-jul. p. 130-153, 2014.
- CASALDÁLIGA, Pedro. **Profecia extrema in Poesia de Pedro Casaldáliga que antecipou sua perseguição**. Vale do Rio dos Sinos: Instituto Humanitas Unisinos, dezembro de 2012.
- CASEL, Odo. **O mistério do culto no Cristianismo**. São Paulo; Loyola, 2009.
- COCCIA, Emanuele. **La vita delle piante**. Bologna: Il Mulino, 2018.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. Tradução de Ida Alves.
- COLLOT, Michel. **O outro no mesmo**. In volume 8 n. 1 jan – jun. 2006. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes.
- CAMPOS, Luciene Lemos de; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Alteridade e identidade em Manoel de Barros** in Revista Guavira Letras, n. 18, jan.-jul. 2014.
- CANTO-SPERBER, Monique. **Dicionário de Ética Moral**. Vale do Rio dos Sinos: Unisinos, 2003. Tradução de RIBEIRO-ALTHOFF, Ana Maria; LOPES, Magda França; BRITO, Maria Vitória Kessler de Sá e NEVES, Paulo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2017. Tradução de Paulo Neves.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1998. Tradução de Marina Appenzeller.
- ELIOT, T. S. **Ensaio de Doutrina Crítica**. Viseu: Guimarães Editores, 1997. Tradução de Fernando de Mello Moser.
- ESPANCA, Florbela. **Poemas**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FORTE, Bruno. **Um pelo outro – por uma ética da transcendência**. São Paulo: Paulinas, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Tradução de Salma Tannus Muchail.
- FOUCAULT. **Omnes et Singulatim**. In: Ditos e Escritos IV, p. 367. Tradução de Selvino J. Assmann.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão.
- FRAGA, Rosidelma Pereira. **A fortuna crítica acadêmica de Manoel de Barros**. In:

- Revista eletrônica Falas Breves, v.4, Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó – Breves, maio, 2017.
- GRANDO, Diego. **Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade**. 2008. 54 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- HILST, Hilda. **De amor tenho vivido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Porto Alegre: L&PM, 2014. Tradução de Guilherme da Silva Braga.
- KUNH, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira.
- LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós – Ensaio sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1997. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto; Evaldo Antônio Kuiava; José Nedel; Luiz Pedro Wagner e Marcelo Luiz Pelizolli.
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- MACHADO, Roberto. **Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. **Sobre isto**. São Paulo, Editora 34, 2018. Tradução de Letícia Mei.
- MARTINS, Bosco. TVE exhibe o filme **Caramujo Flor**, e entrevista realizada Bosco Martins e publicado no Canal do YouTube da 14/11/15. Link para acesso https://www.youtube.com/watch?v=63lITjD_8fw realizado em 16 de outubro de 2020 às 20h.
- Manoel de Barros se considera um songo - Parte I*. In: Overmundo, publicado em 11 de dezembro de 2006. Acesso em 15 de outubro de 2020.
- MELLO, Thiago de. **Silêncio e Palavra**. Manaus: Valer Editora, 2001.
- MULLER, Adalberto. **Manoel de Barros – Encontros**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- ODIFREDDI, Piergiogio. **C'era una volta un paradosso**. *Storie di illusioni e verità rovesciate*. Torino, Einaudi, 2001.
- OLIVEIRA, Mara Conceição Vieira de. **Nomeação e pensatividade poética em Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge**. 2006. 144f. (Tese) doutorado. Universidade Federal Fluminense, no Doutorado em Literatura Comparada, 2006.
- PAULA, Adna Candido de. **Poesia e alteridade: a outra margem marioandradina**. 2005. 382p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naif, 2014. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo; Siciliano, 2001. Tradução de Wladir Dupont.

PERRONE-MOISÉS. **As flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

PRADO, Adélia. **A faca no peito**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Porto Alegre: L&PM, 2016. Tradução de Julia da Rosa Simões.

RAMOS, Isaac Newton Almeida. **Uma poética da modernidade: uma leitura comparativa entre Alberto Caeiro e Manoel de Barros**. São Paulo, 2002. Dissertação – Departamento: Leras Clássicas e Vernáculas – Universidade de São Paulo.

RICOEUR, Paul. **Outramente**. Petrópolis: Vozes, 2019. Tradução de Pergentino Stefano Pivatto.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SÁ, Olga de. **No encontro com o “outro” acontece a revelação, epifania**. In: *FronteiraZ* Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. São Paulo, dezembro de 2018. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/downloadSuppFile/37477/5401>. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

SARAMAGO, José. **A bagagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Todas as ilustrações originais e inéditas são realizadas pelo artista plástico Sergio Ricciuto Conte.

www.sergioriccioconte.com.br

@sergioriccioconte