

JOSÉ RICARDO GUIMARÃES DE SOUSA

**SOBRE RESTOS E TRAJOS:
A DISFUNÇÃO NA POESIA DE MANOEL DE BARROS**

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

Belo Horizonte – Minas Gerais

2013

JOSÉ RICARDO GUIMARÃES DE SOUSA

**SOBRE RESTOS E TRAJOS:
A DISFUNÇÃO NA POESIA DE MANOEL DE BARROS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em *Teoria da Literatura e Literatura Comparada* pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Clark Peres

Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Sabrina Sedlmayer Pinto

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

Belo Horizonte – Minas Gerais

2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

B277.Ys-s Sousa, José Ricardo Guimarães de.
Sobre restos e trapos [manuscrito] : a disfunção na poesia de Manoel de Barros / José Ricardo Guimarães de Sousa. – 2013.
155 f., enc.

Orientadora: Ana Maria Clark Peres.
Coorientadora: Sabrina Sedlmayer Pinto.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 150-155.
Anexos: f. 148-149.

1. Barros, Manoel de, 1916- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Peres, Ana Maria Clark. II. Sedlmayer-Pinto, Sabrina. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD : B869.13

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Tese intitulada “Sobre restos e trapos: a disfunção na poesia de Manoel de Barros” de autoria do doutorando José Ricardo Guimarães de Sousa, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Clark Peres – Pós-Lit – FALE/UFMG
(Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Sabrina Sedlmayer Pinto – Pós-Lit – FALE/UFMG
(Coorientadora)

Prof. Dr. Georg Otte – Pós-Lit – FALE/UFMG

Prof^a. Dr^a. Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ

Prof^a. Dr^a. Mariza Martins Furquim Werneck – PUC/SP

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques – Pós-Lit – FALE/UFMG

Belo Horizonte, 06 de novembro de 2013

A minha mãe, a meu filho.

AGRADEÇO

A meu pai, pelo apoio de sempre;

A minha esposa, pelo incentivo, auxílio e amizade;

À Thalita, minha filha, pela paciência durante todo este percurso;

As minhas orientadoras, Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Clark Peres e Prof^ª. Dr^ª. Sabrina Sedlmayer Pinto, pelo acolhimento, apoio, paciência e, principalmente, por tudo aquilo que eu aprendi ao trabalhar ao lado delas nestes últimos anos;

Ao Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto, primeiro orientador deste estudo, por tudo que me ensinou desde a minha graduação;

Ao Frederick Arzberger, pela disponibilidade e ajuda com o abstract;

Ao Aloisio Andrade, por ter, anos atrás, apresentado-me à poesia de Manoel de Barros e me mostrado, em uma época muito confusa, que o curso de Letras era uma opção.

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

(MANOEL DE BARROS)

*Mas, desde o literato até o conspirador profissional, cada um que pertencesse à boêmia podia
reencontrar no trapeiro um pedaço de si mesmo. Cada um deles se encontrava num protesto mais ou
menos surdo contra a sociedade, diante de um amanhã mais ou menos precário.*

(WALTER BENJAMIN)

RESUMO

A partir de uma reflexão em torno das noções de “inutensílio” e de “desutilidade”, introduzidas pelo poeta para definir, inicialmente, seu fazer poético, e associando-as ao que não possui (ou não apresenta mais) uma função, esta tese busca analisar as obras de Manoel de Barros acompanhando-as em um percurso que transita da “desutilidade” para a “disfunção”, termo introduzido pelo poeta em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. A hipótese que se procura verificar é a de que a “disfunção lírica” de que fala Barros oferece condições para se escapar da cristalizada dicotomia entre funcional e não-funcional. Nessa investigação, recorre-se à concepção de “limiar” trabalhada por Walter Benjamin, a qual permite superar a mera oposição dos termos, inter-relacionando-os.

PALAVRAS-CHAVE

Manoel de Barros; Restos e trapos; disfunção; "desutilidade"; "inutensílio".

ABSTRACT

From a reflection regarding the notions of “inutilidade” and of “desutilidade”, introduced by the poet to define, initially, his poetic production, and associating them to that which does not have (or no longer presents) a function, this thesis seeks to analyze the works of Manoel de Barros, accompanying them on a course that passes from “desutilidade” to “dysfunction”, a term introduced by the poet in *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. The hypothesis that demands checking is that the “lyrical dysfunction” of which Barros speaks of offers conditions to escape from the crystallized dichotomy between functional and non-functional. In this investigation, it resorts to the conception of “threshold” worked on by Walter Benjamin, which allows us to overcome the mere opposition of terms, inter-relating them.

KEY WORDS

Manoel de Barros; Leftovers and rags; dysfunction; "desutilidade"; "inutilidade".

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: UM SABER SOBRE OS RESTOS	17
1.1 Saber com força de fontes.....	18
1.2 Estrada: Desvio	25
1.3 Fim: Origem	28
1.4 Sobre o ínfimo	34
1.5 Sujeito: Objeto	40
1.6 O homem cindido	43
1.7 O colecionador de trapos	50
1.8 O caracol, não o flâneur	56
CAPÍTULO II: RETRATO DO POETA QUANDO TRAPO	63
2.1 Sobre o nada.....	64
2.2 Poesia: política.....	69
2.3 Silêncio: mistério.....	74
2.4 Fragmento: humanidade	76
2.5 Brinquedos de palavras	80
2.6 Bobagens conspícuas	83
2.7 Coisas que não existem	86
2.8 Palavra em estado de trapo	90
2.9 Tempos modernos	97
2.10 Poesia: Vida	102
CAPÍTULO III: DISFUNÇÕES LÍRICAS	109
3.1 Sobre as coisas inúteis	110
3.2 O inutensílio	113
3.3 Disfunções líricas	120
3.4 Enfim, trapo	128
CONCLUSÃO	138
ANEXO: CONOLOGIA DAS PUBLICAÇÕES DE MANOEL DE BARROS	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150

INTRODUÇÃO

Antoine Compagnon, em *O Demônio da teoria*, escreve que uma das questões que deveria perpassar todo estudo literário é a da procura de uma definição para aquilo justamente que é o seu objeto: o texto literário.¹ Neste trabalho, no qual o objeto é a obra poética de Manoel de Barros, essa procura ganha especial relevo. Isso porque grande parte da produção desse poeta se caracteriza, exatamente, por uma reflexão, no âmago dos seus próprios poemas, sobre o que define a poesia. “O poema é antes de tudo um inutilensílio” (1996, p. 208), escreve Barros em *Arranjos para assobio*, livro publicado em 1980. Alguns anos mais tarde, no *Livro sobre nada*, de 1996, o autor expressa, em “Pretexto”, o desejo de “fazer coisas desúteis” (2008, p. 7) ou, como ele diz na primeira peça dessa obra, “desutilidades poéticas” (2008, p. 11).

A criação de neologismos para definir o fazer poético parece denotar a busca do poeta por uma definição que lhe fosse mais satisfatória. Contudo, em todos os termos criados, Barros vai além da procura pela essência da poesia e aponta para uma definição que a complementa: a sua função. Aliás, nesses casos, em especial, melhor seria dizer a sua não função: "Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema" (1996, p. 208), escreve o poeta no citado *Arranjos para assobio*. O que parece haver de comum na busca empreendida pelo poeta por uma definição do fazer poético é a sua insistente classificação do poema como uma inutilidade. Essa marca idiossincrática da obra de Manoel de Barros foi percebida por alguns dos pesquisadores que se dedicaram a ela. Bianca Albuquerque da Costa (2010), por exemplo, autora de uma dissertação intitulada *Manoel de Barros: peraltices e traquinagens com a palavra poética*, argumenta sobre a importância das imagens poéticas desse autor, nas quais o significante sobressai ao significado, para uma concepção de poesia que abre mão da funcionalidade:

¹ Mais explicitamente, escreve Compagnon: “Os estudos literários falam da literatura das mais diferentes maneiras. Concordam, entretanto, num ponto, diante de todo estudo literário, qualquer que seja o seu objetivo, a primeira questão a ser colocada, embora pouco teórica, é a da definição que ele fornece (ou não) de seu objeto: o texto literário. O que torna esse estudo *literário*? Ou como ele define as qualidades *literárias* do texto *literário*? Numa palavra, o que é para ele, explícita ou implicitamente, a literatura? (1999, p. 29).

Cabe salientar que as imagens que surgem na escrita de Manoel de Barros não são necessariamente as coisas que elas designam na linguagem cotidiana, e isso acontece justamente pela prioridade dada pelo poeta ao significante em relação ao significado. As imagens literárias acabam por apagar a utilidade das coisas com as quais estariam relacionadas para que essas coisas possam, de fato, existir na poesia como objeto que são – sem que estejam ligadas a uma funcionalidade – pois, a partir do momento em que a coisa é despida de sua função, ela passa a ser observada por outro viés: não mais “para o que serve”, mas “o que é”. Dessa forma, as imagens poéticas conseguem trazer para o leitor esse universo novo que é a literatura – universo em que seus elementos não têm por objetivo agir no mundo e, por isso, tudo é passível de receber um olhar diferente do costumeiro, um olhar despido de funcionalidade, voltado para as desutilidades poéticas. (COSTA, 2010, p. 86).

O modo como a pesquisadora separa a função das coisas e da poesia da sua essência é sugestivo. Contudo, algo que, embora “despido de sua função”, traga “para o leitor esse universo novo que é a literatura”, não teria, justamente nesse agir sobre o leitor, uma funcionalidade? Costa indica uma possibilidade transcendente para esse questionamento, remetendo a solução da oposição estabelecida entre a perda da utilidade original do objeto e a criação, a partir daí, de uma função estética, ao plano da idealidade:

Essa transformação do objeto comum em obra de arte pode ser observada na escrita de Manoel de Barros: ele reivindica objetos cotidianos, mas os despe de suas funções e assim os caracteriza como objetos literários. O objeto, no momento em que é descaracterizado de seu uso, de seu objetivo, torna-se passível de habitar o universo artístico, isso porque enquanto permanece no uso corrente (e isso também se aplica às palavras), só se consegue observá-lo através daquilo que por ele é produzido ou daquilo que ele possibilita fazer, mas, a partir do momento em que está descaracterizado de sua função, passa a ser percebido somente como o objeto que ele é, a coisa em si, sem mais necessitar de ser relacionado a outra coisa, a um fim. (COSTA, 2010, p.86).

O dilema que a autora da dissertação tenta resolver é a oposição por ela percebida entre uma função pragmática da arte, isto é, a arte como meio para um fim que lhe é exterior, e uma função estética que ela compreende surgir após a abolição da primeira. Em um percurso similar, outro pesquisador, Ricardo Alexandre Rodrigues, em uma dissertação intitulada *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros* (2006), vai em direção a essa mesma percepção, o surgimento de uma nova funcionalidade a partir do fim da função utilitária na obra de arte poética:

As desutilidades e despropósitos lidos nos versos de MB removem a função utilitária dos objetos emprestando-lhes uma força reflexiva. Por certo, nos absurdos gerados, identificamos a maneira encontrada para desarticular o modo como fomos acostumados a perceber as coisas. (RODRIGUES, 2006, p. 92).

A possibilidade entrevista pelo autor de os versos de Barros, já removidos de sua função utilitária, possibilitarem a desarticulação do “modo como fomos acostumados a perceber as coisas” não poderia se configurar, também aqui, como uma nova função para essa poesia? Em

outra passagem do mesmo trabalho, a mesma contradição entre função e não função é colocada em questão pelo seu autor:

Coisa, cacos, ciscos, restos, lixo, inutilidades, despropósitos, esses são alguns “desutensílios” que aparecem na poesia de Manoel de Barros como uma maneira de transver o mundo, ver para além do horizonte, do limite natural da visão, para repensar o homem e a sociedade. Aventurar-se em falar o mundo pelas inutilidades e despropósitos evidencia a insatisfação do poeta com o olhar analítico do cotidiano. (RODRIGUES, 2006, p. 87-88).

Como se pode perceber pela análise desses trabalhos,² a atribuição da inutilidade como um dos elementos característicos da poesia de Manoel de Barros abre espaço para alguns questionamentos. Essa poesia seria de fato destituída de uma função?

Importa destacar que, além dos neologismos “inutensílio” e “desutilidade”, o poeta, em *O livro sobre nada*, traz literalmente a palavra “inútil” para caracterizar o seu trabalho. Abaixo, transcrevo o texto a que me refiro:

Nasci para administrar o à toa
o em vão
o inútil.
Pertencço de fazer imagens.
Opero por semelhanças.
(BARROS, 2008, p. 51)

A procura do escritor por um termo que lhe fosse o mais adequado para definir a sua produção, contudo, tem um novo desdobramento em 2001. Em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, Barros aproxima a poesia da noção de “disfunção”. Ou seja, doravante, não mais a poesia como aquilo que não possui uma funcionalidade, mas sim como algo que ainda exerce uma função, embora não a que lhe fosse exatamente a esperada.

Isso posto, o que pretendo nesta tese é, fundamentalmente, ler a poesia de Manoel de Barros. Compreendê-la. Para isso procurarei focalizar como o poeta relaciona em seu fazer poético esses elementos sem função e sem valor que ele transforma em sua matéria de poesia. Em outras palavras, qual a relação entre os trapos e os restos e a obra poética que os contém? Sendo assim, as noções de “inutensílio”, de “desutilidade” e de disfunção percorrerão este

² Há ainda autores, como é o caso de Nery Nice B. Reiner, para quem a percepção da função poética da poesia de Barros não abre espaço para questionamentos independentemente do modo como o poeta resolva denominar o seu fazer artístico. Na tese intitulada “A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal”, a autora escreve: “na obra de Manoel de Barros, além da função poética, há sempre a reflexão sobre a própria linguagem. Há, portanto, uma íntima relação entre o trabalho da mensagem, a função poética, com a exposição do código, a função metalinguística” (2006, p. 74).

trabalho com o objetivo de, ao fim, verificar em qual medida esse último termo, a disfunção, permite uma compreensão mais justa dessa poesia.

Para o cumprimento dos objetivos expostos acima, dividirei o meu trabalho da seguinte forma: No primeiro capítulo, “Um saber sobre os restos”, delinearei como o poeta coloca em discussão o modo como os indivíduos compreendem a realidade. Essa compreensão se fundamenta em uma identificação, aparentemente inquestionável, entre funcionalidade e sensatez. Opondo-se a isso, o poeta ambiciona o resgate do modo infantil de se saber sobre o mundo. Não a substituição da capacidade adulta de percepção pela infantil, mas uma espécie de remodelagem da primeira por alguns elementos da segunda que, ao poeta, surgem como ainda necessários. Redimir esse modo de concepção e transformar o modo moderno de se conceber o mundo é o anseio do poeta para a formulação de um saber que dê conta de ser, simultaneamente, mais humano e mais capacitado para o enfrentamento de uma concepção social que impõe aos indivíduos uma compreensão progressista da nossa sociedade. Para uma melhor compreensão de tal noção de progresso e do seu modo de ser percebida pelos indivíduos, busquei fundamento teórico para a minha análise nas Teses benjaminianas de *Sobre o conceito de História*³. Nesse trabalho, o filósofo opera, justamente, a distinção entre progresso técnico e melhorias sociais. Concepções essas que, no senso comum, costumam vir frequentemente associadas. De Benjamin, igualmente, são três outras noções importantes com as quais trabalharei aqui: *origem*, *desvio* e *limiar*. São essas que me propiciaram o auxílio teórico para compreender como Manoel de Barros estrutura o seu saber a partir da zona intermediária existente entre *a origem* e *o fim*, *o ínfimo* e *o infinito*, *o sujeito* e *o objeto*. No *limiar* localizado entre cada um desses pares é que, conforme demonstrarei, o poeta elabora o seu *saber*. Ou melhor, conforme expressão do próprio poeta em um sentido similar ao de Benjamin para *limiar*, nos seus *deslimites*.

A poesia moderna, como a compreende Hugo Friedrich, tem a sua origem com Charles Baudelaire. A partir de então, a busca pelo inapreensível ganha espaço em grande parte das produções poéticas. Daí, inclusive, certo grau de obscuridade e mistério que começam a se fazer presentes nos poemas. Manoel de Barros faz, em sua produção, algumas referências ao seu desejo de aproximar a sua produção daquilo que ele entende como o nada. No segundo

³ Todas as referências às Teses *Sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin, transcritas neste trabalho, referem-se à tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller publicada em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

capítulo da minha tese, “Retrato do artista quando trapo”, procurarei distinguir a interpretação que eu faço do *nada* barriano das realizadas por outros trabalhos que tiveram por objeto a poesia desse escritor e que o vinculam à noção de inapreensível tal qual ela é entendida por Friedrich. Nesse sentido, aproximo tal termo dos elementos sem significação funcional presentes na obra desse poeta. Após feita essa distinção, passo a escrever sobre os primeiros livros do poeta com o objetivo de rastrear como esse *nada* era representado nas primeiras obras do poeta e verificar, a partir daí, com mais acuidade, o seu desdobramento nas obras seguintes. Apesar de a ênfase metodológica ser dada aos próprios poemas de Barros, recorro à compreensão benjaminiana de tradição e ao vínculo que o filósofo estabelece entre essa e os bens culturais. Benjamin, em seu ensaio sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, elabora a associação entre o que seria uma atitude revolucionária no campo da arte com uma sugerida desvinculação da obra do seio de uma tradição. Em Barros, essa associação é repensada e reestruturada de modo a representar mais claramente aquilo que o poeta concebe como o papel da poesia. Neste capítulo, ganha espaço também os estudos de Giorgio Agamben sobre o lugar social do brinquedo. A compreensão barriana de “brinquedos de palavras” me levou a repensar as assertivas agambianas na relação por ele estabelecida entre os brinquedos e a noção psicanalítica de *fetichê*, na qual sobressai uma relação bastante explícita com o conceito, caro à poesia, de *inapreensível*. Como pretendo demonstrar, mais que o desejo de revelar o inefável, os brinquedos de palavras barrianos, muitas vezes, escapam mesmo a qualquer intenção comunicativa. É a palavra pelo gosto da palavra, uma “alegre sandice”, na expressão do próprio poeta. Dessa forma, Barros abole na palavra a sua funcionalidade primeira, transformando-a, como os elementos de que ele se vale como matéria de poesia, em mais um dos seus trapos.

O terceiro e último capítulo deste trabalho, “Disfunções Líricas”, tem início justamente com uma retomada da discussão sobre a funcionalidade da poesia a partir das reflexões de Rodrigues sobre a inutilidade da poesia de Manoel de Barros. Agrego a essa primeira discussão mais específica, os pensamentos mais gerais de Paulo Leminski e de Oscar Wilde sobre a função da obra de arte. A seguir, apresento a noção de *disfunção*. Por esse termo, o poeta oferece ao analista condições de repensar mais criticamente a oposição, antes estabelecida, entre funcionalidade e não funcionalidade, dessa feita, contudo, de forma mais produtiva. Essa discussão será levada a cabo com a retomada dos conceitos benjaminianos de tradição e, paralelamente, de valor de culto e eternidade. Ainda neste capítulo, repensarei

sobre o papel da poesia para a manutenção do *status quo* social e as possibilidades, entrevistas na noção de disfunção, para algum tipo de transformação nesse campo.

CAPÍTULO I

UM SABER SOBRE OS RESTOS

1. UM SABER SOBRE OS RESTOS

1.1 Saber com força de fontes

Acho que a gente deveria dar mais espaço para esse tipo de saber. / O saber que tem força de fontes
(Manoel de Barros)

*Como flores que voltam suas corolas para o sol, assim o que foi aspira, por um secreto heliotropismo,
a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história.*
(Walter Benjamin)

Em grande parte de sua obra poética, Manoel de Barros elabora e expõe um modo bem peculiar de sapiência. Não, propriamente, uma teoria para o conhecimento do mundo, mas sim um tipo de saber que se apresenta como uma alternativa para o modo como tem se dado a nossa percepção da realidade. Neste subcapítulo, proponho estudar a relação desse saber com as coisas e seres assumidos comumente como “sem função”, cujas presenças são singularmente marcantes na obra desse poeta. Com esse objetivo em mente, iniciemos o percurso proposto com a leitura de um pequeno trecho do poema “Ascensão”, de *Tratado geral das grandezas do infimo*:

Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
Foi que vi como o adulto é sensato!
Pois como não tomar banho nu no rio entre pássaros?
Como não furar lona de circo para ver os palhaços?
(BARROS, 2007e, p. 41).

A palavra que o poeta escolhe para título do poema, *ascensão*, já está carregada de uma série de significações corriqueiramente vinculadas às noções de evolução e elevação. Em uma perspectiva mais aprofundada e que vai em direção à raiz desse vocábulo, verifica-se que essa noção de evolução se encontra imbricada em significações de origem marcadamente religiosas. Ascender é a ação de subir. A ascensão de Cristo no instante bíblico de seu triunfo sobre a morte. Ainda em uma perspectiva etimológica, corre de forma paralela a tal significação religiosa, a noção mais profana de progresso, aqui entendida em um processo de verticalidade como um avanço a um nível superior. Dialeticamente, as significações se irmanam. A ascensão do Cristo, no momento em que ele se assenhoreia sobre o elemento característico de sua humanidade, a finitude, é também o tempo em que ele progride de homem a Deus. No trecho anterior, a interpretação que proponho para o poema de Manoel de Barros segue a contramão dessa imagem. O que já permitirá entrever, em estado de mônada, a singularidade do conhecimento de mundo que o poeta propõe em sua obra. Para ele, como será visto no decorrer deste subcapítulo, a ascensão referida no poema citado indica, ao

contrário de Cristo, que abre mão de sua humanidade ao se tornar divino, um percurso em direção a uma redenção da humanidade perdida no interior do próprio homem. Na mesma medida, é na contramão do conceito tradicional de progresso que a poesia de Manoel de Barros se estrutura. Isto é, o poeta, longe de aceitar uma concepção que considera o progresso técnico como um ininterrupto avanço dos homens ao lhes oferecer maior controle sobre a natureza e, conseqüentemente, melhores condições de vida, desloca o conceito de forma que seja permitido a ele repensar sobre os sacrifícios que o progresso técnico exige desses mesmos homens. Nesse sentido, qualquer crítica ao progresso, principalmente quando a ela se opõem os benefícios, particularmente na área da saúde, que as novas tecnologias nos oferecem, pode parecer pouco sensata. Contudo, é justamente em direção a um discurso em que a sensatez não é privilegiada que a poética barriana parece apontar. Ou, ao menos, um discurso que intencionalmente se afaste do que se considera comumente como o que se espera do atributo da sensatez em um indivíduo adulto. De fato, o que se percebe no poema é a relativização desse conceito. Um adulto sensato pode perceber pouquíssimos traços dessa “virtude” em uma criança, mas, em uma perspectiva oposta, a criança pode, por sua vez, perceber inconveniências na sensatez de um adulto. Ampliando o conceito de progresso para além dos avanços técnicos, a mudança de estado que, na esfera biológica humana, caracteriza o avanço natural é a passagem da infância para a maturidade. A simples significação deste último termo já deixa claro o que se entende por progresso nesse campo. É ao adulto que é dada a última palavra no campo do conhecimento. A reação do poeta é uma tentativa de inverter essa proposição ao fazer aquilo que é tido por sensatez para um adulto passar pelo escrutínio da, digamos, não maturidade infantil. Para tal é que ele propõe a si mesmo uma ascensão para a infância. Há, simultaneamente, nessa atitude transformadora, a tentativa do poeta de formular uma percepção da realidade diversa da que é comum a um adulto sensato. A crítica, em si, é à própria concepção de sensatez. O que não significa sobremaneira uma apologia irrefletida à insânia. Em uma perspectiva dialética, insanidade e sensatez são pares opostos que, como tal, se complementam. A crítica do poeta, sendo assim, encontra-se justamente na tentativa de demonstrar o quanto de desatino pode haver na noção adulta de sanidade. O que seria, pois, aprofundando essa compreensão, ser sensato para o homem adulto atual dentro da concepção criticada pela poética de Manoel de Barros?

Para tentar responder a essa pergunta, convido o leitor à análise do poema “A máquina de chilrear e seu uso doméstico”, presente em *Gramática expositiva do chão*. Nessa peça, Barros

cria, poeticamente, uma discussão entre uma série de personagens. Entre eles, destaco *A Lua*, *O Pássaro*, *O Córrego* e *O Poeta*. Este último, em determinada passagem, diz a seus interlocutores: “– Os indícios de pessoas encontrados nos homens eram apenas uma tristeza nos olhos que empedravam”. (BARROS, 1996, p. 172). Fora a impregnação melancólica presente no trecho, o que se percebe é que, para o poeta, são poucos os rastros de pessoas que ainda podemos encontrar nos homens. Em um processo de inversão dialética, também são poucos os traços de humanidade encontráveis nas pessoas. A humanidade, para o poeta, está desumanizada. Tornou-se imagem e semelhança da máquina. O paralelo entre *homens* e *máquinas* é constituído em outro poema da mesma obra de Barros mencionada: “A máquina: A máquina segundo H. V., o jornalista”.⁴ Dele, transcrevo as estrofes mais significativas:

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

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

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

A Máquina engravida pelo vento
fornece implementos agrícolas
condecora
é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,
que não defecam na roupa! (...)
(BARROS, 1996, p. 172-173).

O que está descrito nos trechos do poema acima é o mundo mecanizado. O mundo da técnica e do progresso. Isto é, o mundo que “fornece implementos agrícolas”, “influi na bolsa” e, ironicamente, “incrementa a produção do vômito espacial”. O mundo criado pelos homens

⁴ Doravante citado nesta tese apenas como “A máquina”.

sensatos. Aqueles homens de “honorabilidade consagrada, que não defecam na roupa” e vão “a chás de caridade [ajudar] os mais fracos a passarem fome e [que dão] às crianças o direito inalienável ao sofrimento na forma e de acordo com a lei e as possibilidades de cada uma”. Há uma óbvia relação entre a sensatez e a funcionalidade. Funcionalidade entendida aqui como o bom cumprimento da função que lhe é esperada dentro de uma específica sociedade e sobre determinada condição. O homem sensato é, nesse sentido, aquele que sabe bem como deve agir nas situações em que alguma ação lhe é esperada. Sabe, portanto, o que lhe é oportuno, ou melhor, conhece a função que lhe é esperada em determinada situação e naquele momento específico. O homem sensato é qual a máquina. Essa é projetada para cumprir uma função. Cumprindo-a, ela passa a ser considerada, ao menos pela sociedade na qual está inserida, como uma coisa útil. Pouco importa se, para o cumprimento de tal função, outros possam ser prejudicados. Em uma espécie hipertrofiada de maquiavelismo, a eficiência técnica é mensurável unicamente pelo fim a que se almeja. Os meios, em uma mentalidade que coloca o fim como valor supremo, tornam-se, invariavelmente, subornáveis. O mesmo se dá com a noção corrente de progresso. Em nome de um fim idealizado, em um momento futuro vago e indefinido, impõe-se como necessária a alguns homens, à maioria talvez, uma carga pouco suportável de sacrifícios. Ao querer reproduzir homens à sua imagem e semelhança, o que a personificação da máquina do poema *barriano* *deseja* são homens que lhe sejam pares. Isto é, seres igualmente funcionais. Pragmáticos. Isto é, sensatos⁵. É a tal concepção de homem sensato que o poeta reage no poema “Ascensão”. É isso o que eles são: seres funcionais criados à imagem da máquina e que, exatamente por isso, podem trabalhar em prol do *progresso*. Esse último conceito, bem entendido, na sua acepção mais positivista. Contudo, forçando-nos a ir além de tal concepção, importa, ao se pensar no conceito de progresso, evitar o equívoco de associar nele duas ideias que não andam necessariamente sempre juntas: domínio da natureza e avanço social. Na crítica feita por Barros ao progresso, metonimicamente representado na personificação da máquina, fica visível que o poeta, longe de ver proporcionalidade entre essas duas ideias, prefere as relativizar. Sendo assim, o preço que se cobra pela evolução da técnica, para Barros, é a perda da humanidade e o sofrimento

⁵ O homem sensato de Barros traz à memória a figura do burguês criticada em *Pauliceia Desvairada*, por Mário de Andrade. Exemplifico essa comparação com alguns trechos: “A digestão bem-feita de São Paulo! / O homem-curva! o homem-nádegas! / O homem que sendo francês, brasileiro, italiano, / é sempre um cauteloso pouco-apouco! // Eu insulto as aristocracias cautelosas! / Os barões lampiões! os condes Joões! os duques zurras! / que vivem dentro de muros sem pulos; / e gemem sangues de alguns mil-réis fracos / para dizerem que as filhas da senhora falam o francês / e tocam os "Printemps" com as unhas! // Eu insulto o burguês-funesto! / O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições! / Fora os que algarismam os amanhã! (...)” (1993, p. 88-89).

dos homens. A transformação da máquina em um ente vivo permite ao poeta maior liberdade metafórica para opor a sugerida vitalidade dos objetos vivificados pelo progresso com a perda da humanidade dos homens que lhe servem de escravos coisificados. Na Tese XI, de *Sobre o conceito de História*, Walter Benjamin promove igualmente uma leitura relativizadora das concepções mais otimistas de progresso ao se opor aos retrocessos sociais que presenciava. Por esse motivo, a leitura dessa passagem se torna bastante providencial para o colocado em discussão aqui:

Não há nada que tenha corrompido tanto o operariado alemão quanto a crença de que ele nadava com a correnteza. O desenvolvimento técnico parecia-lhe o declive da correnteza em cujo sentido acreditava nadar. Daí era um só passo até a ilusão de que o trabalho fabril, que se inserisse no sulco do progresso técnico, representaria um feito político. (...) Esse conceito só quer se aperceber dos progressos da dominação da natureza, mas não do retrocesso da sociedade. (BENJAMIN, 2005, p. 100).

Diferentemente de Marx, que entendia o trabalho como exploração daqueles que não possuem os meios de produção por parte daqueles que os possuem, os representantes da social democracia alemã defendiam uma concepção de trabalho entendido “como fonte de toda a riqueza e de toda a cultura”. Benjamin põe em questão a posição dos socialdemocratas porque ela, em vez de favorecer a consciência, por parte da classe trabalhadora, da escravidão a que estão submetidos, induzi-los-ia à crença de que todo trabalho e sacrifício, em consonância com o progresso, representariam um “feito político” que seria recompensado em um escatológico futuro. Além disso, a concepção social democrata leva ainda à questionável noção de que progresso técnico e avanço na sociedade são elementos naturalmente vinculáveis. Na seguinte passagem da Tese VIII, o filósofo alemão complementa a crítica à perspectiva de progresso defendida pelos socialdemocratas que destaco aqui:

O progresso, tal como ele se desenhava na cabeça dos socialdemocratas, era, primeiro um progresso da própria humanidade (e não somente das suas habilidades e conhecimentos). Ele era, em segundo lugar, um progresso interminável (correspondente a uma perfectibilidade infinita da humanidade). Em terceiro lugar, ele era tido como um progresso essencialmente irresistível (como percorrendo, por moto próprio, uma trajetória reta ou em espiral). (BENJAMIN, 2005, p. 116).

É óbvio que o contexto sobre o qual Benjamin escreve as *Teses* é indiscutivelmente outro⁶, mas a atualidade de sua crítica a respeito de uma concepção de progresso técnico que não leva em conta, simultaneamente, uma evolução social parece-me, ainda hoje, bastante pertinente. Diante, pois, da concepção de progresso criticada por Benjamin, seria importante nadar *contra*

⁶ A concepção de progresso criticada por Benjamin na Tese são as partilhadas pela socialdemocracia alemã no fim da década de 30.

a corrente. Voltar a um ponto anterior desse rio, onde o declive, talvez, não fosse tão intenso quanto é agora (assim como também era quanto as *Teses* foram escritas) e, a partir da experiência adquirida nessa volta, propor um novo caminho. Um desvio do rumo para onde o progresso parece querer nos levar.

Essa volta a um ponto anterior, volta às *origens*, é o que propõe Barros no poema “Ascensão”. É preciso, contudo, deixar claro que estou tomando o conceito de origem na sua acepção benjaminiana. O que, por si só, já obriga a um maior esclarecimento. Stéphane Mósés e Michael Löwy, fazendo uma leitura dos textos históricos de Benjamin centrados nos ideais do *romantismo revolucionário*, interpretam o conceito de origem remetendo-o a um passado arcaico e pré-capitalista (ou seja, origem entendida como sinônimo de *gênese*). A crítica ao progresso, nesse sentido, configurar-se-ia como uma dialética que vê na harmonia pré-capitalista o "modelo" para uma utópica e mais harmônica sociedade futura. Essa interpretação, embora aceite a ideia de desvio, não consegue romper com uma visão de história ligada a noções simplistas de casualidade em que o fenômeno é algo exterior ao desenvolvimento cronológico. Interpretação mais válida de tal conceito parece-me a proposta por Jeanne Marie Gagnebin (2011a). Para a filósofa, Benjamin, diferentemente da concepção anteriormente exposta, insiste em uma concepção histórica que percebe *o tempo no objeto*. Essa noção de tempo no objeto (em vez do objeto no tempo) é o que permite a alguns intérpretes falarem de *estrutura*, ao se oporem à noção tradicional de desenvolvimento cronológico linear, uma vez que todo fenômeno teria em si mesmo a sua pré-história e pós-história (a sua origem e seu declínio, a *imagem dialética*).⁷ Daí, inclusive, ganhar relevo no pensamento benjaminiano a figura do cronista, que não mensura a importância dos acontecimentos a partir de uma relação de causa e consequência, mas os percebe em sua unicidade (como, também, o colecionador). Todavia, embora os fenômenos não ganhem relevo pela sua importância enquanto causa, é preciso perceber que alguns possuem uma *intensidade* maior que outros. Ou seja, na estrutura temporal, alguns pontos se sobressaem. Sendo assim, ao declarar neste capítulo que a origem do homem é a sua infância e que o poeta propõe o seu resgate, o que pretendo afirmar não é que o saber barriano indique um *retorno nostálgico* ao modo de percepção imaculado da infância, mas sim que o poeta idealiza um *salto* à infância que destruiria o modo corrente de se perceber a cronologia linear do

⁷ “Na imagem dialética apresentam-se, ao mesmo tempo que a coisa mesma, a origem e o seu declínio” (BENJAMIN *apud* MOLDER, Maria Filomena, 2010, p. 66). A tradução do citado trecho das *Passagens* de Benjamin é de autoria de Molder.

desenvolvimento humano natural (realizando, assim, um recorte inovador) e, em razão disso, permitiria ao modo infantil de conceber o mundo surgir de novo ao ser dessa forma retomado no (e pelo) adulto (já que nele, a infância, assim como o seu saber, estariam, dialeticamente, conservados e abolidos). Em consequência desse resgate, o adulto e a criança que existem no mesmo homem seriam, simultaneamente, transformados. Não é, portanto, uma mera apologia para que a sensatez do adulto seja abolida. Não é, reiterando, em nenhuma hipótese, um caminho para a irracionalidade infantil o que o poeta parece querer indicar. O que ele pretende é, antes, uma revitalização do conceito de sensatez do adulto com o que de positivo poderia existir na “sensatez” infantil. A partir dessa combinação, um novo conceito de sensatez surgiria, mais humano e menos suscetível, de alguma forma, a esse apego desmensurado aos ideais progressistas. Uma sensatez mais de acordo com a visão de mundo que o poeta pretende apresentar. Na ascensão pretendida por Barros é, pois, na infância que o poeta encontra um lugar privilegiado para buscar elementos para o enfrentamento ao pragmatismo e à desumanização dos adultos sensatos.

Com a sensatez dos adultos, Barros contrasta o gosto pelas coisas sem importância das crianças. Ao contrário do adulto, a criança não é utilitarista. Perceber o mundo de forma não utilitária é o que parece almejar o poeta em seu processo de ascensão. Contudo, a máquina trabalha dia a dia por fazer homens cada vez mais desumanizados. Isso significa que o adulto já passou por um processo de desumanização tão acentuado que já não consegue perceber o mundo de forma livre. A sua percepção está impregnada, digamos assim, de pragmatismos. De tal forma que ele só confere valor ao que possui utilidade. Para reobter a capacidade de “ver com olhos livres”⁸, para citarmos conhecida fórmula de Oswald de Andrade, ele precisa de outra forma de percepção. Em outras palavras, faz-se necessária uma reaprendizagem.

Em seu ensaio sobre *a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*,⁹ Benjamin escreve que:

⁸ ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-brasil. In: *A utopia antropofágica*, 2001, p. 44.

⁹ As transcrições presentes nesta tese sobre o ensaio de Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, são sempre referentes à sua primeira versão, salvo indicação contrária em nota de rodapé.

No decorrer dos grandes períodos históricos, com relação ao meio de vida das comunidades, via-se, igualmente, modificar-se o seu modo de sentir e de perceber. A forma orgânica que é dotada pela sensibilidade humana – o meio no qual ela se realiza – não depende apenas da natureza, mas também da história. Na época das grandes invasões, entre os artistas do Baixo Império, entre os autores da *Gênese* de Viena, não é apenas uma arte diversa daquela dos antigos que se encontra, mas uma outra maneira de perceber. (BENJAMIN, 1985, p. 14-15).

No excerto acima, Benjamin explica como o modo que os homens percebem as artes e tudo mais que está à sua volta é condicionado pela época em que eles vivem. O modo de perceber a realidade condiciona as nossas apreciações artísticas, nossos gostos e o nosso sistema de valoração. Assim sendo, valorizamos ou desvalorizamos as coisas do mundo de acordo com esse modo de percepção. O filósofo cita um exemplo do Baixo Império, mas fica claro que o mesmo pode ser dito para qualquer época da história. Inclusive a nossa. Trazendo novamente o poema “A máquina” para a discussão, é possível analisá-lo tendo em conta o modo de percepção a que o poeta reage no poema, isto é, uma percepção que confere valor unicamente àquilo que possui valor de uso e de troca. Enfrentar *a máquina* exige do poeta uma tentativa de mudar o sistema de percepção da nossa época. Invertendo a proposição de Benjamin, em vez de a arte ser condicionada pelo sistema de percepção da época em que ela surge, Barros propõe a criação de um tipo de arte que seja capaz de, por si mesma, mudar essa percepção. Não é uma inversão sensata, indiscutivelmente. Mas ser sensato, conforme demonstrei, pelo menos como um adulto de nossa época o é, não me parece ser uma preocupação do eu lírico.

1.2 Estrada: Desvio

Para tentar efetivar uma modificação no modo de percepção hodierno, Manoel de Barros faz dos seus livros verdadeiros manuais didáticos. O que se reflete, inclusive, na escolha do nome de algumas de suas obras. Por exemplo: *Gramática expositiva do chão*, *Tratado geral das grandezas do ínfimo* e *Compêndio para uso dos pássaros*. Antes de analisar o saber que o poeta pretende *ensinar* em obras como as mencionadas acima, é importante empreender a análise de sua metodologia. O poema VII de “Mundo pequeno”, terceira parte de *O livro das ignorâncias*, é bastante clarificador e oportuno para bem cumprir esse objetivo. Nesse poema, o eu lírico, assustado por, diferente das outras pessoas, preferir a “doença” das frases em vez da sua beleza, confessa o seu medo de ser diferente ao Padre Ezequiel. Diante disso, padre e poeta travam o seguinte diálogo:

– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nadas...
E se riu.
Você não é bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os aritícuns maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
(BARROS, 2007c, p. 87).

No poema acima, Manoel de Barros redime o erro, relativizando-o. Não me limito, nesta análise, a pensar apenas no erro linguístico. O eu lírico via mais longe. O questionamento aberto pelo poema é à concepção generalizada da noção de erro como algo improdutivo. Ao trazer para o poema a noção de *desvio*, o que o poeta opera é demonstrar que outros caminhos são possíveis, além daqueles pelos quais passa a rodovia. Em outras palavras, não é porque a maioria das pessoas segue por um mesmo caminho que ele é, necessariamente, a melhor opção. Pode ser apenas conformismo. Se não se pode afirmar que o caminho percorrido por um maior número de pessoas é o melhor, parece difícil negar que ele seja o de percurso mais facilitado. Na Tese VI, de *Sobre o conceito de história*, de Benjamin, o filósofo alemão já alertava para os perigos e necessidade de se superar toda forma de conformismo:

O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. (BENJAMIN, 2005, p. 65).

Nesse trecho, Benjamin aponta para a necessidade de o historiador, ao lidar com o seu objeto, ser capaz de superar uma leitura histórica condicionada pela visão dos vencedores. O que ele denomina, na Tese VII, de “escovar a história a contrapelo”. Em uma leitura mais literal da mesma passagem, verifica-se ainda que Benjamin associa o conformismo com o ato de se permitir transformar-se em um instrumento. Um instrumento, como se sabe, é algo que serve a alguém para a realização de alguma atividade. De tal forma que a realização dessa atividade só trará benefícios para aquele que se utiliza do instrumento, nunca para o próprio instrumento que, muitas vezes, pode ser mesmo descartado após o uso devido aos desgastes (sacrifícios) que a própria tarefa lhe imputou. O conformista, como o instrumento, não tem vontade própria, ele segue o rumo que lhe é imposto por uma vontade que lhe é exterior. Ele abre mão da sua origem. Daquilo que o faz humano. Há, como se vê, uma visível similaridade entre o

conformista, o instrumento e a máquina do poema de Manoel de Barros. Dentro dessa conjectura, erro não seria pegar o desvio, mas sim continuar em uma estrada mesmo reconhecendo que, apesar das suas facilidades, não vamos gostar de onde ela irá nos levar. O que Barros faz não é, entretanto, o elogio puro do desvio. Da mesma forma, o que ele pretende não é realizar uma simples apologia ao erro. No poema em questão, o poeta assinala a importância do saber errar. Falando de diversa forma, é o erro consciente, aquele que é cometido na busca por uma forma diversa de acerto. Não é qualquer desvio o que o poeta procura, portanto, mas sim aquele que leva a um destino melhor. Antes de Barros, Benjamin, no prefácio ao livro sobre o drama barroco alemão, já havia escrito que “Método é desvio”. O caráter enigmático dessa sentença é assim clareado por Jeanne Marie Gagnebin no ensaio *Entre a vida e a morte*¹⁰:

(...) se trata de reconquistar para o pensamento os territórios do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação, e isso contra as tentações de taxinomia apressada, que se disfarça sob o ideal de clareza. Não se trata, então, de pensar de maneira vaga ou irracional, mas de ousar pensar, como no início da filosofia nos *Diálogos* de Platão, de ousar pensar devagar, por desvio, sem pressupor a necessidade de um resultado ao qual levaria uma linha reta. Ousar abandonar as ilusões de soberania e de controle do assim chamado sujeito do pensar e do conhecer em prol da multiplicidade e da riqueza do real. (GAGNEBIN, 2010, p. 16-17).

A interpretação de Gagnebin tem uma preocupação objetiva com o discurso da filosofia. Não é, no entanto, uma deslocação abusiva trazer as suas palavras para o campo poético. É verdade que grande parte da poesia moderna já se apropriou do direito ao indeterminado e ao intermediário desde meados do século XIX. A poesia de Manoel de Barros é, nesse aspecto, apenas um exemplo mais recente de tal apropriação. Por essa razão, eu optei por trazer essa citação da Gagnebin para esta tese. Em parte considerável dos poemas barrianos, o poeta pretende, justamente, expor um saber em que tais noções, de indeterminado e intermediário, são sobremaneira privilegiadas.

Quando se pensa, por exemplo, na questão do erro, parece ser exatamente uma concepção de indeterminação que o poeta coloca em evidência. Fato que está incutido, inclusive, em outra acepção para o termo "errar", que é também muito familiar ao pensamento barriano: errar possui igualmente a significação de se movimentar sem um destino fixo, de perambular indistintamente de um desvio a outro. Além disso, é importante deixar marcado aqui que na

¹⁰ Publicado em OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina e CORNELSEN, Elcio (org.), *Limieares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

própria noção de “saber errar” já está implícita certa noção de acerto. Não são conceitos que se excluem. O poeta evita, para voltar a citar Gagnebin, “as tentações de uma taxinomia apressada”. Não são duas opções díspares postas em lados diversos em que a escolha de uma implica no abandono da outra. O que Manoel de Barros procura é trabalhar uma epistemologia que se funda justamente na valorização do *limiar*, isto é, dessa zona incerta que, como uma passagem, se situa entre o *acerto* e o *erro*.

Outro termo bastante significativo na filosofia benjaminiana, o *limiar* difere da *fronteira*¹¹. Enquanto esta separa, limita dois territórios (espacialmente) ou dois conceitos (cognitivamente), aquele, apesar de também separar, permite o movimento entre os dois territórios ou os dois conceitos. Assim, o conceito de *limiar* é mais flexível que o de *fronteira*, uma vez que, simultaneamente, une e separa. Conforme Gagnebin:

(...) o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida. O limiar remete àquilo (...) que se situa “entre” duas categorias, muitas vezes opostas (...). Designa essa zona intermediária à qual a filosofia ocidental opõe tanta resistência, assim como o chamado senso comum também, pois, na maioria das vezes, preferem-se as oposições demarcadas e claras (masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano etc.) (GAGNEBIN, 2010, p. 14-15).

Nesse sentido exposto por Gagnebin é que se orienta o saber barriano. O poeta o estrutura poeticamente a partir da zona intermediária existente entre *a origem* e o *fim*, o *ínfimo* e o *infinito*, o *sujeito* e o *objeto*. No *limiar* entre cada um desses pares é que o poeta elabora a sua *didática*. Ou melhor, conforme expressão do próprio poeta, em um sentido similar ao de Benjamin para *limiar*, nos seus *deslimites*.

1.3 Fim: Origem

Progredir é avançar. No âmago do conceito de progresso já está incutida a noção de caminhar para frente. Evoluir. Avançar. Ao se crer nesse ideal, só se pode imaginar um futuro melhor que o presente, que, por sua vez, também já é melhor que o seu passado. Não se avança, contudo, sem que seja necessário abrir mão de algumas coisas. Ao se avançar para um degrau acima de onde se estava, o que se podia contemplar no degrau anterior fica perdido. Progredir é conquistar novas coisas ao mesmo tempo em que se abre mão dos restos tidos como

¹¹ Conforme Benjamin, em *Passagens: O limiar (Schwelle)* deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira (*Grenze*). O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *scwellen* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar esses significados (2009, p. 535).

desnecessários. No caderno N, das *Passagens*, Benjamin transcreve um trecho de Hermann Lotze que é bastante adequado para se refletir sobre o que é deixado para trás com o progresso:

Lotze, como crítico do progresso: “(...) nunca faltaram, mesmo sob a forma de obscuros trajes, testemunhos de que a impressão geral da história não é puramente edificante, mas predominantemente melancólica. Um observador isento nunca deixará de se espantar e se lamentar de quantos bens culturais e quanta beleza singular da vida... desapareceram, para nunca mais voltar.” (BENJAMIN, 2009, p. 520).¹²

O princípio sustentador de todo ideal progressista é o de que aquilo que se obtém com o avanço é superior àquilo que é perdido. Nas passagens de Lotze, todavia, coloca-se em questão a melancolia provocada por perdas tidas como irreparáveis. Isto é, perdas que não são compensadas por nenhuma novidade criada. É difícil conceber um progresso, uma evolução, que não exija alguns sacrifícios. A grande questão colocada é a de saber se os sacrifícios exigidos pelo progresso compensam as suas conquistas. O que, de forma alguma, é mensurado em termos quantitativos. Mil conquistas podem não ser capazes de redimir sequer uma única perda, se essa for de veras singular. Quando isso ocorre, o preço do progresso torna-se alto demais e a estrada pela qual ele segue já não parece mais tão edificante. “Um observador isento” talvez perceba que é chegada a hora de se pegar um *desvio*.¹³

Demonstrei anteriormente que, para Manoel de Barros, os caminhos pelos quais o progresso técnico tem conduzido a humanidade levaram a uma progressiva desumanização. Não há perda mais singular para o homem do que perceber abolido justamente o atributo que o

¹² Benjamin foi um crítico contundente da concepção e métodos historicistas. No ensaio *Seis teses sobre as Teses*, Gagnebin dá a medida dessa crítica. Em sua leitura sobre as Teses, a filósofa escreve que Benjamin, opondo-se a Hegel, aponta a necessidade de um cuidado “pelo detalhe, pelo resto, pelos resquícios; sua preocupação, porém, não visa uma descrição exaustiva (a priori impossível, mas que tem o mérito de garantir emprego aos historiadores de todo calibre!), mas uma história ‘a contrapelo’: não aquela dos vencedores, mas aquela que poderia ter sido outra, que foi sufocada, mas deixou interrogações, lacunas, brancos que são tantos sinais de alteridade e de resistência; esses sinais, cabe ao presente, justamente, reconhecê-los e, quem sabe, retomá-los e assumir suas promessas de alteridade e de resistência na luta histórica e política atual. Essa relação do presente ao passado não pode, então, seguir os moldes da identificação afetiva ou empatia (Einführung) com os grandes heróis do passado, tais quais são descritos pela história oficial; pelo contrário, deve desconstruir a narrativa ronronante da ‘história dos vencedores’ e indicar outras possibilidades narrativas e históricas, silenciadas, esquecidas ou recalçadas (...) [procurando], justamente, por uma nova relação do presente com o passado, isto é, por uma nova definição da memória e da identidade subjetiva.” (2011b, p. 18-19).

¹³ Em várias passagens de sua obra, Manoel de Barros demonstra desconfiança em relação aos caminhos que o progresso técnico tem levado a humanidade. O poema “A Tartaruga”, do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* ilustra esse sentimento do poeta: “Desde a tartaruga nada era veloz / Depois é que veio o forde 22 / E o asa dura (máquina avoadora que imita os pássaros, e tem por alcunha avião). / Não atinei até agora por que é preciso andar tão depressa. / Até há quem tenha cisma com a lesma porque ela anda muito depressa. / Eu tenho. A gente só chega ao fim quando o fim chega! / Então pra que atropelar?” (2007e, p. 33).

qualifica e o distingue enquanto espécie. Diante disso, a poética barriana propõe a volta às origens da forma como foi mencionada no início deste capítulo. No poema com que este foi aberto, “Ascensão”, Barros deixa claro onde ele ainda pode encontrar resquícios de humanidade na espécie humana: a sua origem. Como expliquei, a ideia de sensatez, para o poeta, está ligada diretamente à perda da humanidade. Como a sensatez é um atributo do adulto, o poeta logra encontrar na infância um tempo em que esse atributo (defeito?) ainda não tenha sido plenamente desenvolvido. Contrastando, portanto, com a ideia de um progresso retilíneo, Manoel de Barros opõe a ideia de uma ascensão (conceito que, como o de progresso, também traz inerente a noção de avanço) que é, simultaneamente, uma quebra de continuidade e uma transformação que restaura ao homem, ainda que modificado pelo agora, o que nele há de mais essencial e que fora esquecido.

Em “Ascensão”, Barros propõe ainda outra transformação. Na busca pela origem, o poeta propõe, igualmente, um ressurgimento, no modo de percepção atual, dos modos de percepção esquecidos das origens históricas da humanidade:

Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?
(Ausência da voz é *infantia*, com t, em latim.)
Pois como não ascender até a ausência da voz –
Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo –
ainda sem movimento.
Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da pedra. A escutar
Os primeiros pios dos pássaros. A ver
As primeiras cores do amanhecer.
Como não voltar para onde a invenção está virgem?
Por que não ascender de volta para o tartamudo!
(BARROS, 2007e, p. 41).

O que é significativo nessa retomada, e o trecho acima ilustra isso muito bem, é que nela não se representa a ideia de o adulto voltar a se comportar como criança ou o homem atual voltar a agir como um ser de uma comunidade arcaica. O que o poeta pretende é mostrar que há outra forma de se perceber o mundo. Uma forma mais humana e mais próxima do olhar da criança e do homem das comunidades arcaicas. O que Barros realiza em seu poema é reviver no adulto moderno alguns elementos singulares que não poderiam ter sido imprudentemente abandonados em prol de um progresso técnico realizado sem uma reflexão mais aprofundada. Não é, pois, tendo em vista a noção de limiar antes exposta, uma simples volta ao passado, mas sim uma redenção de alguns elementos que ficaram perdidos nele em favor da construção de um presente (um adulto) e de um futuro mais humanos.

Esse é o ideal. Barros vai, contudo, transformar esse ideal em um saber a ser compartilhado com os seus leitores. Isto é, os seus poemas adquirem feição didática em que o poeta pretende ensinar como tal *ascensão* pode ser alcançada. Na primeira parte de *O livro das ignoranças* (sugestivamente nomeada de “Uma didática da invenção”), o poeta enumera o que é necessário conhecer para se “apalpar as intimidades do mundo”:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
 - b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
 - c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção por túmulos
 - d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
 - e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos
 - f) Como pegar na voz do peixe
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro
- (...)
(BARROS, 2007c, p. 9).

Como se pode ler, não há nenhum tipo de conhecimento prático. Nos versos acima, o que se vê é, antes, um tipo de aprendizagem que pretende religar o homem à natureza. O conceito de progresso é sustentado por uma sistemática ampliação do domínio técnico do homem sobre a natureza. Esse assenhorar-se dos elementos naturais a partir da mecanização progressiva, todavia, acaba por tornar mecânicos não só os homens, mas também o seu modo de se relacionar com os outros homens e com o ambiente a sua volta. Falando de forma diversa, o que Manoel de Barros pretende é devolver ao homem a relação de reciprocidade entre ele e a natureza. Ao mesmo tempo, o poeta objetiva reintroduzir ao adulto sensato a sua origem, que lhe foi, abruptamente, extirpada pelo ininterrupto caminhar do progresso técnico. Essa reintrodução se opera a partir de um cirúrgico procedimento de assepsia, no qual se remove do homem o *corrompido* (na visão do poeta) conhecimento que o progresso técnico e científico lhe proporcionou. Após a enumeração transcrita acima, Manoel de Barros conclui o poema, quase à maneira parnasiana, com uma chave de ouro que o resume e clarifica: “Desaprender oito horas por dia ensina o princípio” (2007c, p. 9).

A origem do saber barriano é o ato de remover o conhecimento já adquirido. O que o poeta ensina é a importância do desaprender. Além disso, a polissemia do vocábulo *princípio* é preciosa. Ela indica que é também a partir da *desaprendizagem* que se redime a origem (do homem e da humanidade). Desaprender leva ao princípio. O conhecimento, pois, tal como Manoel de Barros o compreende, está no limiar, no ponto em que se opera a passagem entre o desaprender e o aprender. É esse o tipo de conhecimento valorizado pelo poeta e o qual ele pretende comunicar em sua didática. “Acho que a gente deveria dar mais espaço para esse

tipo de saber. / O saber que tem força de fontes” (2007d, p. 63). Assim escreve Manoel de Barros ao fim de um poema incluído em *Retrato do artista quando coisa*, realçando a importância do saber que se obtém a partir da redenção das origens. Não é, pois, o saber que está na gênese do homem ou da humanidade o que é prezado pelo poeta. Reitero, não é o saber da criança ou do homem arcaico o que está sendo objetivado, mas sim o do homem que atingiu o estado de sensatez mas que, a partir de um processo de desaprendizagem, purifica o seu conhecimento a partir da redenção do que de proveitoso havia no conhecimento infantil e arcaico. É, assim sendo, na imagem dialética abstraída no saber do adulto que resgata a sua origem o que produz o conhecimento que Manoel de Barros pretende partilhar. É, portanto, uma origem impregnada de declínio.¹⁴

O poema “Miró”, presente no livro *Ensaio Fotográficos*, exemplifica bem o que estou pontuando nos parágrafos acima. Abaixo, transcrevo os primeiros versos dessa peça:

Para atingir sua expressão fontana
Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
que aprendera nos livros.
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
do quintal à busca de uma árvore.
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
que havia aprendido nos livros.
(...)
(BARROS, 2005, p. 29).

Poeticamente, Manoel de Barros descreve como o pintor Joan Miró atingia a “expressão fontana” em suas obras. O adjetivo *fontana* refere-se àquilo que vem da *fonte*. Ou seja, de novo, a origem. Sendo assim, como atingir essa expressão originária? O poeta responde que o pintor precisava desaprender o que aprendera nos livros.¹⁵ Note-se que tal expressão não está colocada para aquele que nunca aprendeu, mas sim para um pintor culto que se desapropria da sua erudição. Embora sutil, a distinção é bastante significativa: o resgate da origem se dá àquele que atingiu o estado de não saber *mais nada*, e não daquele que nunca soube coisa alguma. O (re) conhecimento só se efetiva no ato simbólico de se enterrar o conhecimento que

¹⁴ “Na imagem dialética apresentam-se, ao mesmo tempo que a coisa mesma, a origem e o seu declínio” (BENJAMIN *apud* MOLDER, Maria Filomena no seu ensaio Método é desvio: uma experiência limiar. In: *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*, 2010, p. 66).

¹⁵ Roland Barthes, ao final de *Aula*, ressalta, como Barros, a importância do ato de desaprender para se alcançar a sapiência: “Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de *desaprender*, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada de sua etimologia: *Sapientia*” (2007, p. 45).

antes *precisou* ser adquirido nos livros. É o momento em que o presente se toca com o passado e capta o instante em que o conhecimento transparece na possibilidade de um recomeço que implica na ruptura com os rumos já tomados. Recusa-se, portanto, a dar continuidade ao percurso que vem sendo realizado. A experiência adquirida levou o sujeito a pressentir novas catástrofes no futuro. Esse pressentimento, que tem por base a experiência já construída, permite ao sujeito conjecturar sobre a possibilidade de novos rumos. O que é empreendido a partir de um regresso que é, simultaneamente, retorno a um ponto anterior, destruição do percurso e reconstrução de um novo agora.

A noção de desvio só existe como correção da rota tomada. A recusa em continuar percorrendo a mesma estrada é sentida pelo viajante que, ao percorrê-la, presente, com base em sua experiência adquirida, o destino aonde o caminho já percorrido o está levando. Essa recusa em continuar o trajeto o faz rememorar um tempo anterior em que um desvio era possível. Como uma rua só vista pelo retrovisor, essa possibilidade de um novo rumo só se torna visível como uma volta porque ao sujeito que percorria aquele instante pela primeira vez ainda não haviam sido oferecidas as condições necessárias para conhecer os percalços que no futuro lhe seriam reservados. Em termos benjaminianos, esse regresso é o que poderia ser chamado de uma restauração. Gagnebin, em *História e narração em Walter Benjamin*, clareia o significado dessa temática na obra do autor das Teses *Sobre o conceito de História*:

O tema da restauração (...) indica, certamente, a vontade de um regresso, mas também, e inseparavelmente, a precariedade deste regresso: só é restaurado o que foi destruído. (...) A restauração indica, portanto, de maneira inelutável, o reconhecimento da perda, e recordação de uma ordem anterior e a fragilidade dessa ordem. (...) A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro (...). (GAGNEBIN, 2011a, p. 14).

Conforme Gagnebin, portanto, é a partir da percepção de um passado perdido que se torna possível restaurá-lo. Manoel de Barros vai um pouco além, concebendo uma atitude mais ativa. Não somente só se pode restaurar o que foi destruído, mas toda ideia de restauração por si mesma também implica em uma destruição. Destruição que, conforme já demonstrei, não elimina por completo aquilo que já se possui, mas o transforma de modo a permitir um amálgama entre o agora destruído e a origem restaurada. Desse amálgama se abrirá a possibilidade que permite transformar o futuro em uma possibilidade em aberto.

Aproximando a ideia acima ao saber partilhado por Barros em suas obras, nota-se que o poeta opera a destruição de um modo de perceber e de agir diante da realidade que fora concebido perante uma teoria de progresso retilíneo e positivo. A partir daí, promove uma retomada a um modo de pensar e agir mais próximo à origem do homem. No poema 10, retirado do livro *Retrato do artista quando coisa*, após promover uma revisão daquele tipo do conhecimento humano, Manoel de Barros o termina, no tom apocalíptico dos anunciadores de novas catástrofes, dando a sua definição de sábio:

Não era mister de ser versado em Kant pra se saber que os passarinhos da mesma plumagem voam juntos.
Nem era preciso ser versado em Darwin pra se saber que os carrapichos não pregam no vento.
Que, depois:
Sábio não é o homem que inventou a primeira bomba atômica.
Sábio é o menino que inventou a primeira lagartixa.
(BARROS, 2007d, p. 39).

Em outras palavras, a sabedoria pertence àquele que sabe operar, cognoscitivamente, o resgate da origem e, assim, habilita-se a redimir no adulto em que se tornou agora a magia natural da sua anterior sabedoria infantil: “o menino que inventou a primeira lagartixa”.

1.4 Sobre o ínfimo

Para iniciar este subcapítulo, remeto o leitor à Tese IX, de Benjamin, que transcrevo a seguir:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto um amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade. (BENJAMIN, 2005, p. 87).

Na Tese acima, Benjamin elabora uma análise interpretativa bastante singular do *Angelus Novus*, de Paul Klee. Nessa, o filósofo compara o anjo do pintor com o que ele denomina de “O anjo da história”. A crítica que subjaz à Tese é à metodologia historicista. O que o historiador que segue essa metodologia de trabalho enxerga ao direcionar os seus olhos para o passado é uma cadeia causal de acontecimentos postos, como contas em um terço, ao longo de

um tempo homogêneo e vazio. Como ocorre ao anjo da Tese, é a noção de progresso, com a linearidade que lhe é intrínseca, que fomenta esse tipo de perspectiva e impede a contemplação do amontoado de escombros que cresce até o céu. Isso ocorre porque, diante de uma linearidade temporal, os escombros estão dispostos em momentos temporais distintos, isto é, um após o outro no tempo. A noção de um tempo homogêneo e vazio é contraposta por Benjamin à noção de tempo-de-agora. Dentro dessa compreensão temporal singular proposta pelo filósofo, a noção de progresso se esvazia, rompendo com a linearidade temporal. Vencida, assim, a tempestade soprada desde o paraíso, é possível ao historiador abarcar com seu olhar não mais uma cadeia de eventos pontuados um após o outro em uma linha temporal vazia e homogênea, mas sim uma constelação em que uma mesma tragédia vem desde sempre acumulando um sobre outro os destroços daqueles que são os eternamente vencidos. O anjo da Tese benjaminiana, como o pesquisador historicista, não é capaz de vencer os ventos da tempestade do progresso que o impelem para o futuro. Se, contudo, fosse possível ao anjo, como almeja Benjamin, resistir a essa tempestade e contemplar, mesmo que por um instante fugaz, esses escombros, o que ele veria? Provavelmente, contemplaria um horrendo espetáculo formado por tudo aquilo e todos aqueles que ficaram de fora desse progresso. Os eternos vencidos. Isto é, os dejetos e rejeitados que se tornaram seres e coisas sem lugar com o evoluir progressista dos tempos. Ou, para falar como Manoel de Barros, seres e coisas desúteis e desimportantes.

Löwy, em *Aviso de incêndio*, livro que ambiciona ser uma leitura cerrada de cada Tese escrita pelo pensador alemão na véspera da II Guerra, ao propor uma leitura para a Tese em questão, pergunta-se: “Como deter essa tempestade, como interromper o Progresso em sua progressão fatal?” (2005, p. 93).¹⁶ Uma possibilidade seria detendo-se sobre os restos, recusando-se a *esquecer-se* dos dejetos que o progresso deixa para trás. Possibilidade paradoxal, é verdade, porque se ao “anjo da história” fosse dada como simples a possibilidade de vencer o turbilhão do progresso, conforme a Tese de Benjamin, era exatamente isso que ele faria: “Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços”. Entretanto, se à história escapar ao progresso e contemplar os restos é uma tarefa muito difícil de ser cumprida, talvez

¹⁶ A tal questionamento, Löwy apresenta a seguinte possibilidade de resolução: “Como sempre, a resposta de Benjamin é dupla: religiosa e profana. na esfera teológica, trata-se da tarefa do Messias; seu equivalente, ou seu “correspondente” profano, é simplesmente a Revolução. A interrupção messiânica/revolucionária do Progresso é, portanto, a resposta de Benjamin às ameaças que fazem pesar sobre a espécie humana a continuação da tempestade maléfica, a iminência de catástrofes novas.” (2005, p. 93).

não seja igualmente assim para a poesia. Talvez, direcionar o olhar para esses restos seja mesmo uma das possíveis funções dadas ao poeta moderno. É o que escreve Barros em “O cisco”, poema que traz à lembrança a imagem dos escombros que se aglomeram diante do “anjo da história”. Se, entretanto, esses escombros escapam à dimensão visual do anjo, Barros, ancorado em Lacan, impõe ao poeta a contemplação dos escombros como missão: “O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala a restos. / Que se iguala a restos a fim de obter contemplação dos poetas. / Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplação dos restos.” (BARROS, 2007e, p. 11-12).¹⁷

Na Tese III, Benjamin já apontara para a vantagem do cronista frente ao historiador na tarefa de não considerar nada do que passou perdido para a história. A poesia de Manoel de Barros apresenta uma enorme correspondência com a figura de tal cronista. Também ela, ao menos nesse sentido, recusa-se a ser levada pelos ventos do progresso. Essa recusa se dá no momento em que o eu lírico lança o seu olhar sobre os escombros que este último deixa para trás. No entanto, Löwy, analisando os escombros da Tese XIX, objeta que eles “não são, como entre os pintores ou poetas românticos, um objeto de contemplação estética, mas uma imagem dilacerante das catástrofes, dos massacres e de outros ‘trabalhos sanguinários’ da história” (2005, p. 92). Para ele, uma leitura estética dos escombros legitimaria, à maneira de Hegel, “cada ‘ruína’ e cada infâmia histórica como etapa necessária da marcha triunfal da Razão, como momento inevitável do progresso da humanidade rumo à Consciência da Liberdade” (*Ibidem*). O pensamento de Löwy, embora interessante, é, sob alguns aspectos, um tanto quanto unilateral. Ele opõe uma barreira intransponível entre o estético e o político. Sua dificuldade parece ser a de perceber o potencial *revolucionário* (valendo-me aqui de um termo que seria do agrado desse autor) do elemento estético.¹⁸ Manoel de Barros, diferentemente, elabora uma poética que situa esses escombros no limiar entre o político e o estético. Isto é, ao conferir valor poético ao que foi rejeitado pela sociedade em consequência do progresso, ele consegue transformar aquilo que foi rejeitado em instrumento de luta contra o que o rejeitou:

¹⁷ O poema continua: “E Barthes completava: Contemplar os restos é narcisismo. / Ai de nós!”. No capítulo dois desta tese, estudarei a relação entre o poeta e os restos, dando ênfase especial na ideia do poeta (assim como da poesia) como mais um dos escombros que o progresso vai produzindo.

¹⁸ A perspectiva de Marcuse a esse respeito é clarificadora: “uma obra de arte pode denominar-se ‘revolucionária’ se, em virtude da configuração estética, apresentar a ausência de liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso no destino exemplar do indivíduo, romper a realidade mistificada (e reificada) e de ver o horizonte de uma transformação (libertação).

Neste sentido, toda verdadeira obra de arte seria revolucionária, na medida em que subverta as formas dominantes da percepção e da compreensão, apresente uma acusação à realidade existente e deixe aparecer a imagem da libertação” (2007, p. 10).

“É no ínfimo que eu vejo exuberância” (BARROS, 2008, p. 55). Para bem se compreender essa possibilidade, importa antes atentar para o modo como o poeta redime esses escombros. É útil, nesse sentido, lembrar o seguinte trecho das *Passagens*, no qual Benjamin escreve sobre sua relação com os restos e o modo como ele age para conferir-lhes a justiça que merecem: “(...) os farrapos, os resíduos, não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (2009, p. 502). Preocupação idêntica está em Barros. Em “Auto-Retrato falado”, ele escreve: “Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz” (2005, p. 103). Já em “Matéria de poesia”, ele demonstra como isso pode ser feito poeticamente. Cito os trechos mais importantes:

Um chevrolet gosmento (...)
O bule de Braque sem boca
são bons para a 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 (...)

Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma
e que você não pode vender no mercado (...)
serve para poesia (...)

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

Os loucos de água e estandarte
servem demais
O traste é ótimo
O pobre diabo é colosso (...)

Pessoas desimportantes
dão pra poesia
qualquer pessoa ou escada (...)

O que é bom para o lixo é bom para a poesia (...)

As coisas jogadas fora
têm grande importância
- como um homem jogado fora

Aliás é também objeto de poesia
saber qual o período médio
que um homem jogado fora
pode permanecer na terra sem nascerem
em sua boca as raízes da escória

Pois é assim que um chevrolet gosmento chega

ao poema, e as andorinhas de junho.
(BARROS, 1996, p. 179-181).

No poema acima, Manoel de Barros mostra como os restos, os escombros, podem, poeticamente, tornarem-se prezados. Em *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*, de autoria de Rodrigues (2006)¹⁹, é abordada, justamente, a presença desses restos da sociedade, isto é, daquilo que o seu autor denomina de “temas sem prestígio social” na poesia de Manoel de Barros. Sendo mais específico, o que o estudioso se propõe em seu trabalho é demonstrar como o poeta Manoel de Barros opera a transformação de tudo aquilo que é sem utilidade para a sociedade em matéria poética. Em outras palavras, como o poeta transfigura o que é inútil para o mundo, em algo útil para a poesia. Rodrigues consegue demonstrar como Barros confere valor estético aos escombros. Contudo, como Löwy, ele não percebe o potencial político desses escombros ao serem poetizados.

Como tal potencial pode ser percebido? Em “Poema”, de *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, Barros escreve:

(...) Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as
insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.
(BARROS, 2007e, p. 19).

A essência desse poema, à primeira leitura, é construída em um aparente paradoxo entre o *insignificante* e o *importante*. O poeta afirma que para ele são as coisas ínfimas, desimportantes, as que realmente importam. O poema deixa por esclarecer o porquê de as insignificâncias merecerem tal consideração por parte do poeta. A explicação para esse dado está em outro poema incluído no mesmo livro do qual foi retirado o excerto acima, “O catador”. Neste último, o poeta apresenta a figura de um catador que se comprazia em recolher coisas insignificantes e inúteis do chão. A busca dessa *personagem* poética é por tudo aquilo que perdeu a sua habitual funcionalidade, isto é, aquilo que não conseguiu acompanhar a ininterrupta marcha do progresso. A própria imagem do catador já deixa entrever que também ele é mais um desses escombros. Outra imagem interessante, bem ao gosto de Löwy,

¹⁹ Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura, na área de Poética, apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2006. 100 f.

é a do prego, sem utilidade, posto de joelhos, como a representar a opressão que o progresso sem limites impinge àqueles que não são *beneficiados* por seus supostos avanços:

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais – o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar
pregos enferrujados. (...)
(BARROS, 2007e, p. 43).

Ao colocar as coisas que perderam a sua função, assim como o ser sem utilidade social, como “patrimônio da humanidade”, o poeta já, novamente, reforça a importância que confere a esse tipo de seres e coisas. Contudo, é somente nos últimos quatro versos dessa composição que se pode ver imergir na consciência poética barriana as implicações políticas possíveis de serem extraídas de tudo aquilo que não tem ou já perdeu a sua função característica. Referindo-se à empreitada exercida pelo inútil catador de insignificâncias, Manoel de Barros encerra assim o poema:

Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que Ter.
(BARROS, 2007e, p. 43).

O “Ser” do homem, a sua origem, é a sua humanidade. O progresso produz pessoas cada vez mais desumanizadas, mais parecidas com a máquina do poema lido no início deste capítulo. Rejeitar a permanência na senda do progresso, detendo-se para contemplar os escombros deixados pelo seu caminhar, de acordo com Barros, permite ao homem permanecer com aquilo que lhe é original. Contemplar os restos é, pois, um ato de recusa. Ato no qual o homem, diante da magnitude da perda que o progresso lhe exige, recusa-lhe cumplicidade.²⁰ O que é colocado no trecho acima é o valor da origem do homem como superior aos benefícios que o progresso poderia lhe trazer. Em uma sociedade na qual o valor de troca é glorificado e os indivíduos são mensurados pela quantidade de bens que possuem, o poeta

²⁰ Segundo Benjamin: “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência.” (BENJAMIN *apud* Löwy, 2005, p. 93-94).

opõe a figura de um homem que prefere antes abrir mão dos seus bens mercadológicos que da sua humanidade.

Por optar pela humanidade em detrimento do valor mercadológico, o poeta, como escreve no “Poema”, citado alguns parágrafos acima, é elogiado “de imbecil”. O paradoxo é significativo. Ele indica, novamente, os caminhos da ascensão barriana. As personagens que povoam os livros de Manoel de Barros (e o próprio eu lírico) precisam *descer* até o fim em sua estultice para de lá alçarem à sabedoria. Isso porque o fim almejado é justamente o ponto em que a ignorância se torna indissociável da sapiência. Aquele que quer redimir as origens do conhecimento precisa antes se desprender daquilo que a maior parte das pessoas considera, em uma perspectiva progressista, como grandioso. Esse desprendimento, essa ruptura com o pensamento corriqueiro, torna possível ao indivíduo oferecer a sua atenção àquilo que é visto como insignificante pela sociedade atual, mas que, justamente por sua insignificância, permite ao indivíduo reconhecer a primazia do “Ser sobre o Ter”. Nesse ponto, ignorância e sabedoria se irmanam, e Manoel de Barros pode afirmar, no poema “Rabelais”, que “Quem atinge o valor do que não presta é, no mínimo, / Um sábio ou um poeta (2005, p. 35).

1.5 Sujeito: Objeto

“Já me dei ao desfrute / de ser ao mesmo tempo / pedra e sapo” (2007e, p. 61). Esse terceto, o de número 50 do “Livro de Bernardo”,²¹ permite pensar onde vai dar o saber elaborado por Manoel de Barros em sua obra poética: o ser que se torna pedra e sapo. Isto é, o rompimento dos limites entre o sujeito e o objeto. Demonstrei, até aqui, como o poeta estrutura o seu saber com base em uma dissolução das fronteiras. Neste subcapítulo será tratado o modo como Manoel de Barros compreende a relação entre o *sujeito* e o *objeto*. Diferentemente das teorias do conhecimento mais tradicionais, marcadas pela distinção entre o eu indagador e o objeto indagado, essa separação, na poética barriana, é dissolvida. Com outras palavras, para o eu lírico só se é capaz de conhecer aquilo que está à nossa volta, tornando-se o que se quer conhecer. O conhecedor só compreende o conhecido no instante em que o abarca.

O trecho XV do poema “Sabiá com trevas”, do livro *Arranjo para assobios*, ilustra bem o que pretendi dizer aqui:

²¹ Do livro *Tratado Geral das grandezas do ínfimo*.

– Para entender nós temos dois caminhos: o da
sensibilidade que é o entendimento do corpo; e
o da inteligência que é o entendimento do
espírito.
Eu escrevo com o corpo
(...)
Entender é parede; procure ser uma árvore.
(BARROS, 1996, p. 167).

No poema acima, o poeta apresenta o seu modo de compreensão da realidade. Ele opõe à tradicional ideia de entender as coisas, que mantém a separação entre o sujeito e o objeto, uma concepção de conhecimento na qual o sujeito e a coisa se tornam indissociáveis. Clareando mais, dentro da lógica estruturada pelo saber barriano, para se conhecer uma árvore é preciso transformar-se nela. Esse procedimento é o que se denomina de *protocolo vegetal*. A nomenclatura do procedimento já ensina o seu método: “ficar parado diante de uma coisa / até sê-la” (BARROS, 1996, p. 167). Isto é, diferentemente da mobilidade animal, para se conhecer uma coisa, para torna-se ela, é imperioso que, como um vegetal, ou ser que vegeta, contemple-a demorada e imóvelmente. Há, de forma visível, uma atitude de recusa nesse procedimento. À constante dinâmica exigida pelo progresso, o poeta impõe a prática da imobilidade. Prática que, por sinal, Manoel de Barros apresenta como condenável pelos padrões da sociedade moderna. Tanto é assim que, na parte do livro que, em *Gramática expositiva do chão*, tem por título, justamente, “Protocolo vegetal”, a personagem barriana que se *imobiliza* diante das coisas, ou, conforme está no poema, “entrara na prática do limo”, é presa por esse motivo: “Prenderam na rua um homem que entrara na prática do limo” (1996, 153). É, contudo, justamente por perceber o quanto há de recusa nessa prática que, no poema final dessa mesma parte, o poeta lhe presta uma homenagem, honrando o seu procedimento e chamando-lhe, de forma laudatória, por esse motivo, de um *desheroí*:

a boca na pedra o levava a cacto
a praça o relvava de passarinhos cantando
ele tinha o dom da árvore
ele assumia o peixe em sua solidão

seu amor o levava a pedra
estava estropiado de árvore e sol
estropiado até a pedra
até o canto
estropiado no seu melhor azul
procurava-se na palavra rebotalho
por cima do lábio era só lenda
comia o ínfimo com farinha
o chão viçava no olho

cada pássaro governava sua árvore (...)
(BARROS, 1996, p. 158).

Não é só a dinâmica da vida moderna que o poeta critica com a sua concepção de um protocolo vegetal, mas também o que se poderia denominar de um protocolo social. Para Barros, o progresso técnico estruturou um modo de percepção no qual pessoas e coisas são mensuráveis socialmente pelo seu valor econômico. Nesse sentido, pessoas e coisas se irmanam perante a sociedade. Conforme o poema “A máquina”, citado no início deste capítulo, a lógica de mercado exige um protocolo social que obriga as pessoas a se tornarem máquinas. O progresso técnico força a desumanização. Os homens precisam se tornar coisas para ter sucesso em nossa sociedade mecanizada. O poeta recusa-se a compartilhar desse protocolo. Para isso, ele elabora o seu baseado na imobilidade das plantas e que, em um aparente paradoxo, também abole as fronteiras entre homens e coisas. O paradoxo é aparente porque ele se efetiva enquanto reação. Enquanto o protocolo social induz à coisificação do homem, o protocolo vegetal barriano tenta realizar a humanização das coisas. Diante, pois, de uma sociedade que realiza um incisivo processo de desumanização, Manoel de Barros, poeticamente, procura ressaltar a humanidade, não só a de todos os seres, mas também a de todas as coisas.

Para o poeta, esse modo de se perceber a realidade, essa junção, esse limiar entre sujeito e objeto, é o caminho para o surgimento de um homem novo, assim definido em *Gramática expositiva do chão*:

O NOSSO HOMEM:

(...) bate continência para pedra!
Ele conhece o canto do mar grosso de pássaros,
a febre
que arde na boca da ostra
e a marca do lagarto na areia.
Esse homem
é matéria de caramujo.
(BARROS, 1996, p. 169).

O nosso homem, conforme designação de Manoel de Barros, é aquele que, justamente por saber ser as coisas que pretende conhecer, respeita-as e é respeitado por elas. Esse homem sabe o valor do ínfimo porque se torna, ele também, uma coisa ínfima.

1.6 O homem cindido

*Um homem que estudava formigas e tendia para
Pedras, me disse no ÚLTIMO DOMICÍLIO CONHECIDO:
Só me preocupo com as coisas inúteis
(Manoel de Barros)*

“Protocolo Vegetal”, primeira parte de *Gramática expositiva do chão*, conta a história de uma personagem que fora presa na rua por ter entrado “na prática do limo” (BARROS, 1996, p. 153). O poema tem início justamente com o apontamento dessa prisão, mas toda a peça, retrospectivamente, narra, ora através de outros personagens, ora por intermédio do próprio poeta, o que ocorrera a esse indivíduo antes do episódio de sua prisão. Há pouco o que dizer, é verdade. Afinal, como diz uma dessas personagens que falam sobre o preso, “para começar ninguém jamais garantiu que coisa era aquele bicho” (*ibidem*, p. 157). A fala é de “Lúcio Ayres Fragoso, professor de física em São Paulo, compadre do preso, a título de esclarecimento à polícia” (*ibidem*, p. 156). Embora seja, essencialmente, uma apresentação em negativa (ele nada afirma sobre o seu compadre), a assertiva de Lúcio sobre o preso oferece algumas importantes informações. Nela, há o não reconhecimento da humanidade do preso. Ele era tido como uma coisa ou um bicho, ou os dois ao mesmo tempo, não importa. O fato é que o atributo que lhe conferiria humanidade está ausente. Ainda que, talvez, ausente apenas para Lúcio. O que deixa espaço para outro ponto a ser levantado: a categoria funcional deste último. Ele não é qualquer um. É um professor, isto é, possui uma função social bem definida que lhe permite um adequado enquadramento na sociedade. Outra personagem que se pronuncia sobre o preso é o “Dr. Francisco Rodrigues de Miranda, amigo do preso”, cuja categoria funcional, como a de Lúcio, está igualmente assinalada pelo poeta por meio da forma de tratamento respeitosa (Dr.), em um claro indicativo de superioridade na hierarquia social, que antecede ao nome. Tem-se aí já, nessa simples oposição entre a funcionalidade social exercida pelo compadre e pelo amigo do preso e a sua nulidade funcional, algum indicativo para a compreensão dos motivos de sua prisão. Detemo-nos, contudo, um pouco mais sobre esse ponto do poema. Com intuito de dar maior clareza à finalidade aqui pretendida, transcrevo o início do poema em análise, em que o poeta descreve o momento da prisão:

Prenderam na rua um homem que entrara na
prática do limo

lista dos objetos apreendidos no armário gavetas
buracos de parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas
1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi
de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada)
1 rosto de boneca — metade carbonizado — onde se
achava pregado um caracol com a sua semente viva
3 correntes de latão 1 caixa de papelão contendo pregos
ruelas zíperes e diversas cascas de cigarras estouradas
no verão 1 caneco de beber água 1 boneco de pano
de 50 centímetros de altura com inscrições nas costas
“O FANTASMA DE OLHOS COSTURADOS” 2 senhoras
da zona (esculturas em mangue)
(BARROS, 1996, p. 153).

Reparem que, conforme se pode ler no trecho acima, o homem fora preso porque entrara na prática do limo. Uma dos significados possíveis desta última palavra é baixeza moral, vilania. Nada há, no decorrer do poema, que permita entrever algo que possa justificar a imputação ao homem preso desses predicados. A impressão que a leitura passa é outra, o que deixa uma clara impressão de que a prisão foi uma atitude compulsiva. Os esclarecimentos que Dr. Francisco Rodrigues de Miranda e Lúcio Ayres Fragoso prestam a respeito do preso, longe de funcionarem como uma defesa de sua pessoa, mais parecem buscas por motivos que justifiquem a sua prisão, o que faz com que esses esclarecimentos sejam, em certo sentido, verdadeiros laudos de acusação. Prisões compulsivas não são episódios raros na história recente do nosso país. O número de presos políticos durante o período da ditadura militar foi assombroso e qualquer motivo era plausível para justificar a “vilania” do recém-detido. A maior parte dessas prisões, contudo, apresentavam motivações políticas. Se há algo que permitiria aos militares afirmar a “baixeza moral” do preso é a sua “posse” de pensamentos de natureza marxista. O que poderia ser justificado pela mera inclusão, em uma biblioteca particular, de uma obra de orientação marxista. De acordo com a sua primeira coleção de poesias completas, o livro²² *Gramática expositiva do chão* foi publicado em 1969, cinco anos após o golpe de 64 e dois depois da posse, como presidente, do general Arthur da Costa e Silva, eleito indiretamente pelo Congresso Nacional. Com o general Costa e Silva inicia-se um dos mais cruelíssimos períodos do regime militar brasileiro. Foi durante esse período, por exemplo, que se promulgou, em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional Número 5

²² Fiz questão de assinalar “livro” para distinguir o título da obra do título homônimo das poesias completas.

(AI-5), que, entre outros mecanismos coercivos, aposentou juízes, cassou mandatos, acabou com as garantias do *habeas-corpus* e aumentou a repressão militar e policial. Prisões por motivos "obscuros", como, por exemplo, pela prática do limo, não eram necessariamente raras durante esse período. Principalmente para os "leitores" de Marx. O que, talvez não por acaso, é o caso do preso no poema de Manoel de Barros. No esclarecimento que Lúcio Ayres Fragoso presta à polícia sobre o preso, ele afirma:

via o mundo como a pequena rã vê a manhã de
dentro de uma pedra

pela delicadeza de muitos anos ter se agachado
nas ruas para apanhar detritos — compreende
o restolho

a esse tempo lê Marx
(BARROS, 1996, p. 157).

Poemas como esse por si só já denotam o quão pouco pode ser considerada alienada a poesia de Manoel de Barros.²³

Além dessa possibilidade de interpretação, há outra ainda, ligada a outro significado do vocábulo "limo". Esse termo também remete a uma mistura viscosa que se adere de tal forma a alguma outra superfície que se torna quase indistinguível dela. Essa indistinção entre duas coisas é perfeita para bem compreendermos o modo como o prisioneiro se relaciona com as suas coisas. Tratei, há pouco, de como poeta Manoel de Barros transita, em seus poemas, por essa região limiar entre sujeito e objeto. Essa zona indistinta entre esses dois polos é onde se imbricam o homem e as suas coisas. A indistinção se realiza de tal forma que Lúcio, como vimos alguns parágrafos acima, destitui o preso de humanidade, enquanto, opostamente, o Dr. Francisco Rodrigues de Miranda parece conferir atributos humanos às coisas que são apreendidas juntas com o homem ao denominá-las de suas "companheiras": "recolhe neste quadro seus companheiros pobres do chão: a lata a corda a borra vestígios de árvores, etc." (BARROS, 1996, p. 155). Ou seja, o homem era mais um resto, uma "coisa" tão sem importância quanto aquelas que ele recolhia no chão. O que, inclusive, vincula dentro de um

²³ Sobre esse tipo de crítica, o próprio poeta responde em entrevista concedida a sua filha, Martha Barros, e publicada no *Correio Brasiliense*, ao ser indagado por ela sobre a alienação de sua poesia: "Não sou alheio a nada. Não é preciso falar de amor para se transmitir amor. Nem é preciso falar de dor para transmitir o seu grito. O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envoltimentos com a vida. (...) 'As correntes subterrâneas que travessam o poeta, transparecem no seu lirismo', - disse Theodoro Adorno. E disse mais: 'Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que toda a poesia *gente-pobre* de nossos tempos'." Falo descomparando. (BARROS, 1996, p. 315).

todo interpretativo as duas acepções do termo “limo” com as quais trabalhei aqui. Afinal, para uma sociedade cujo pragmatismo faz com que a informação mais importante a respeito de uma pessoa seja a sua ocupação profissional, alguém que, por sua ausência de função social, identifique-se de tal forma com as coisas sem função que possui, não deixa de ser visto como detentor de imundícia, de vileza.

Essa relação entre o homem e suas coisas é fundamental para uma leitura mais verticalizada, que dê conta de explicitar mais claramente os verdadeiros motivos da sua prisão. Para tal, vejamos os seus antecedentes e deitemos o olhar sobre o que ocorreu com ele antes do momento em que fora encarcerado. Essa “retrospecção” na vida do preso revela um fato interessante: ele já teve uma profissão, “era de profissão *encantador de palavras*” (1996, p. 158). É de se supor, inclusive, que o seu conhecimento com os dois senhores distintos que prestam à polícia informações a respeito dele, referidos pouco acima, tenha-se dado por essa época.²⁴ Entre a data em que ele ainda tinha uma profissão e o momento de sua prisão alguma coisa ocorreu que o modificasse substancialmente. De tal forma que Lúcio irá afirmar que “ninguém o reconheceria mais” (*ibidem*, p. 158). Seja lá o que se tenha sucedido, acarretou (ou foi acarretado), sempre de acordo com o poema, por uma profunda depressão. É Lúcio novamente quem a narra:

antes de preso fora atacado por uma depressão mui
peculiar que o fizera invadir-se pela indigência: uma depressão
tão grande dentro dele como a ervinha rasteira
que num terreno baldio cresce por cima de canecos enferrujados
pedaços de porta arcos de barril... (...)
resíduos de Raskolnikof²⁵ encardiram sua boca de
Pierrô muito comida de tristeza
(BARROS, 1996, p. 158).

A referência ao protagonista de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, permite perceber a existência, na personagem barriana, igualmente, de um homem cindido. Natália Nunes, tradutora do romance russo para o português, dá a etimologia do sobrenome russo como forjado a partir do termo *raskol*, cisão, em russo. “Criando este nome, quer mostrar, através da significação do étimo, o homem cindido, atormentado pela contradição” (NUNES. In:

²⁴ “Encantador de palavras” é uma metáfora óbvia sobre o poeta. A discussão sobre o lugar reservado ao poeta em nossa sociedade é uma discussão que será realizada no próximo capítulo desta tese.

²⁵ Referência ao protagonista de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. A transliteração do nome russo para o português é mais comum como Raskólnikov. Não me parece, contudo, haver dúvidas de que seja uma menção a essa personagem. Em seu primeiro livro posterior à *Gramática expositiva do chão, Matéria de poesia*, Manoel de Barros menciona outro protagonista dostoiévskiano, Aliocha Karamázov, como Aliocha Karamazoff, em que a mesma alteração fonética final, (f) em vez de (v), é percebida.

DOSTOIEVSKI, 1979, p. 13). Na personagem de Dostoiévski, a cisão deve-se às insuperáveis divergências entre a potência e o ato. Isto é, entre aquilo que ela imagina ser capaz e aquilo que tem de fato alcançado em sua existência. Cisão que a faz considerar, ao menos inicialmente, como um direito seu a realização do crime que motiva o enredo. A cisão da personagem de Barros não é exatamente igual a de Raskolnikof. Para a entendermos de forma adequada, faz-se importante lermos os versos a seguir, em que o poeta escreve um *anti-salmo* para o preso:

estava estropiado de árvore e sol
estropiado até a pedra
até o canto
estropiado no seu melhor azul
procurava-se na palavra rebotalho
(BARRON, 1996, p. 158).

A palavra *estropiado*, de estropiar, vem da italiana *stroppiare* e significa cansar-se. Estar estropiado seria, então, o mesmo que estar fatigado. Na exegese do poema, tendo em mente a depressão pela qual a personagem passava, pode-se sugerir que ela estaria cansada da vida ou, pelo menos, da forma como ela estava vivendo essa vida. Há outra significação para esse termo que amplia com novas possibilidades a análise que empreendo aqui. Esse termo também diz respeito àquilo que foi mutilado. Delineando mais a especificidade do vocábulo, refere-se também à perda daquilo que lhe era original. Isso poderia significar que o sofrimento pelo qual passou a personagem adveio da sua constatação de que o tipo de vida por ele levado, ou melhor, o tipo de vida que a nossa sociedade o obrigava a levar, adulterou singularmente a sua pessoa, extraindo de si o atributo com o qual a sua singularidade no mundo se definia.

A cisão da personagem barriana deve-se, portanto, à oposição entre a sua natureza e as obrigações impingidas pelo nosso mecanismo social. É difícil fugir à constatação de que há uma grande divergência entre a essência humana e aquilo que o universo social exige de nós. Principalmente em um tipo de sociedade em que o progresso é tido como norma e o seu valor intrínseco não parece aberto a questionamentos. O novo é valor absoluto, e o apego à sempiterna e repetível novidade obriga o homem ao supremo desapego das coisas que lhe são mais caras, inclusive, por mais paradoxal que isso possa parecer, da sua humanidade. Em seu

ensaio sobre a *Preciosidade dos farrapos*,²⁶ Georg Otte rastreia, já no século XIX, em Nietzsche, a consciência dessa perda. Escreve ele:

Nietzsche (...) inverte os parâmetros iluministas, chamando de “decadente” seus dois principais inimigos, isto é, o racionalismo no plano do conhecimento e a ética cristã no plano da moral. Ambos seriam responsáveis pela repressão dos impulsos vitais do homem, fazendo-se necessária uma “transvaloração dos valores” que devolvesse ao homem uma postura afirmativa em relação às forças vitais. (OTTE, 2011a, p. 300-301).

A perda dos *impulsos vitais* de que Otte fala em seu texto nada mais é que um sintoma da doença maior que é a perda da humanidade. O homem funcional exigido pelo progresso a todo custo é aquele que reprime a sua origem em troca de uma postura mais eficiente socialmente. Isto é, o homem funcional é aquele que, para bem executar uma função que lhe é, coercivamente, incumbida socialmente, não hesita em se desprender daquilo que lhe é mais autenticamente seu. Otte demonstra em seu texto como Nietzsche vê na arte a possibilidade de devolver ao homem aquilo que a sociedade lhe obrigou a jogar fora. Baudelaire, Poe e Benjamin, todavia, vão verificar certa comunhão entre as coisas que o homem joga fora e o seu bem mais precioso, que, por sinal, teve o mesmo destino. É de Otte novamente a citação abaixo:

Não é a projeção de uma meta abstrata para o futuro, mas a recomposição dos restos palpáveis, visíveis e audíveis que transformam as ruínas e os ecos em vestígios preciosos na reconstituição desse crime chamado progresso. Não é por acaso que tanto Baudelaire (via Edgard Allan Poe) quanto Benjamin (via Baudelaire) se interessaram pelo romance policial, pois a solução do crime parte de vestígios ínfimos, como um fio de cabelo ou uma guimba deixados como provas materiais do crime. A arma de Sherlock Holmes é a lupa que investiga os resíduos do crime e que ajudam a esclarecê-lo, da mesma maneira que o microscópio do laboratório médico encontra nos excrementos do corpo humano a verdade sobre o corpo. São as substâncias e os objetos desprezados, rejeitados e marginalizados que mais dizem sobre uma pessoa ou sobre uma sociedade, compondo seu quadro clínico. Daí o grande interesse de Benjamin pelo trapeiro baudelairiano (OTTE, 2011a, p. 305).

Otte percebe nos restos de uma sociedade o local privilegiado para se conhecer “a verdade” sobre ela e os homens que a compõem. Manoel de Barros vai um pouco mais fundo e vê nesses restos a possibilidade de o homem encontrar novamente a sua humanidade perdida. É nos restos que a personagem estropiada de Barros procura a sua essência mutilada: “estropiado no seu melhor azul / procurava-se na palavra rebotalho”, escreve o poeta em seu último trecho aqui citado. Ou seja, é no rebotalho, isto é, qualquer coisa ou pessoa sem função

²⁶ Publicado em SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Wander Melo (org.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

e sem valor, que o homem do poema “anti-salmo” se procura. São as coisas / homens (sem distinção entre seres e coisas) não funcionais que, de acordo com Manoel de Barros, poderão devolver ao homem sua humanidade. A questão que toma o primeiro plano neste momento torna-se, a partir de então, outra: ainda que esses restos sejam, a princípio, descartados por serem sem função, quando são recolhidos por um ser igualmente destituído de funcionalidade, não se alteram? Não é, de alguma forma, uma função o que nas linhas acima foi outorgado a essas coisas não funcionais? Não haverá, aqui também, a possibilidade de pensarmos uma zona limiar que transite entre as noções de funcionalidade e não funcionalidade? Neste momento da minha tese, as possibilidades de oferecer respostas satisfatórias para tais perguntas ainda é pequena. O que não significa, em hipótese alguma, que devemos deixá-las de lado. Só assim, mantendo próximo a nós os incômodos que esses questionamentos nos trazem, seremos induzidos a guiarmos os passos seguintes deste trabalho em direção a um ponto que clarifique a questão.

Após essa pequena digressão, voltemos à nossa análise. É importante notar que não ocorre uma plena similaridade entre a figura parisiense do trapeiro de que Baudelaire se apropria em seu famoso poema e que Otte menciona na passagem citada pouco acima e esses colecionadores de inutensílios que povoam as obras poéticas de Barros. O ensaísta, em seu estudo, diz que “o trapeiro restitui a destruição que o progresso deixou para trás, catalogando, colecionando e arquivando, ou seja, construindo a memória da sociedade” (2011a, p. 306). Há que se observar, contudo, a existência de uma nítida finalidade de natureza econômica nessa recolha feita pelos trapeiros baudelairianos. Em seu ensaio sobre Baudelaire, Benjamin deixa claro que esses coletores de dejetos exerciam essa atividade com objetivos claramente de subsistência:

Maior número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor. Trabalhavam para intermediários e representavam uma espécie de indústria caseira situada na rua (BENJAMIN, 1994, p. 16).

Pelo que se pode perceber da passagem benjaminiana acima, o que o trapeiro recolhe é aquilo que possui algum valor de revenda. Ou seja, aquilo que foi jogado fora como algo inútil, mas que, reciclado, consertado ou reformulado, pode voltar a ser um objeto mercadológico. Nas *Passagens*, Benjamin transcreve um trecho ²⁷ de Baudelaire que descreve que o trapeiro

²⁷ Trecho este também transcrito por Otte (2011a).

procede a uma espécie de “triagem, uma escolha inteligente; [ele] recolhe, como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer” (BENJAMIN, 2009, p. 395). Em outras palavras, o que os trapeiros realizam é a busca por objetos descartados passíveis de, após reciclados, tornarem-se funcionais novamente. Muito diversa é, contudo, a postura das personagens barrianas. Embora, como os trapeiros, elas também se dediquem a recolher os restos, os trapos da sociedade, a sua busca não é por tesouros que podem, eventualmente, voltar a ter uma função, mas sim por tudo aquilo que é, marcadamente, destituído de função.

Retomando o início do poema de Manoel de Barros que deu origem a toda essa discussão, notamos que juntamente com a personagem foi apreendida uma coleção de objetos inúteis. Como demonstrei, o vínculo que se cria entre o homem e esses objetos deve-se a uma profunda inter-relação existente entre eles. Inter-relação essa que promove, inclusive, cognitivamente, a dissolução das fronteiras entre o sujeito e o objeto, em favor de um modo de operar mais próximo ao do conceito benjaminiano de limiar. Logo, se é possível ver nesses objetos sem função elementos para um enfrentamento social, também nos seria permitido considerar existente no homem que os possui a presença desses mesmos atributos. Daí, inclusive, a possibilidade de pensarmos que foi justamente pela percepção desses atributos a causa motivadora de seu encarceramento. Igualmente, se na sociedade, em seu afã de progresso, identificamos alguns elementos passíveis de promoverem um acentuado processo de desumanização nos homens, talvez possamos também identificar *algo* nessa coleção de trapos que permita ao homem acreditar que ela lhe facultará a restituição da sua origem. O que seria? Muito útil será, para chegarmos a uma resposta válida para essa pergunta, levantar alguns apontamentos sobre uma figura social que, por sua natureza bastante específica, possui um modo de se relacionar e compreender os objetos bastante diverso do das demais pessoas: essa figura é a do colecionador.

1.7 O colecionador de trapos

Como deve ser - a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas.
(Walter Benjamin)

O primeiro ponto que uma discussão sobre o tipo social do colecionador precisa levar em conta é a respeito dos objetos que são passíveis de se tornarem integrantes de uma determinada coleção. É um erro comum ao não iniciado no colecionismo, acreditar que

apenas antiguidades podem interessar a um colecionador. Não é verdade. A relação entre homem e objeto não é criada a partir de uma lógica temporal, mas sim de acordo com a maior ou menor disposição do indivíduo em ser possuído pela vida daquele objeto. A idade do objeto é, pois, indiferente, já que o que provoca a relação é o estado de ânimo do colecionador. A predisposição de sua vontade de pertencer a um objeto específico. Isso significa que existe uma singular inter-relação entre o colecionador e os objetos que ele coleciona. Colecionador e objetos colecionáveis se interpenetram de tal forma que, na ausência de um deles, o outro é capaz de reconstituir, simbolicamente, a sua presença. Tanto é assim que dificilmente um filho sentirá mais a presença do pai falecido do que diante dos objetos que, durante grande parte da vida, ele colecionou.²⁸ Parte da vida do seu pai se misturou àqueles objetos, como partes deles também se misturaram à vida do seu pai. Coleção e colecionador são vocábulos distintos para fins de organização linguística. Em essência, o colecionador e a sua coleção são uma coisa só. Todo colecionador poderia responder à pergunta sobre o que ele coleciona com uma mesma resposta: *eu coleciono a mim mesmo*. Como em um quebra-cabeça, são os pedaços de sua própria humanidade que ele tenta reconstruir em cada novo objeto adquirido. Daí Agamben dizer que “o que o colecionador procura no objeto é algo absolutamente impalpável para o não-colecionador” (2007, p.65). Não poderia ser diferente, é a si mesmo o que o colecionador procura em cada um dos objetos de sua coleção. Em cada um deles, ele se encontra e se perde, em um jogo infinito de reflexos em que o prazer da procura diz tanto dele mesmo quanto o que cada novo objeto tem a lhe oferecer.

Essa relação intrínseca entre colecionador e coleção afeta a sua ordem. O que implica que um observador externo, alheio à coleção, se não obtiver ajuda do próprio colecionador nesse sentido, jamais será capaz de compreender os princípios ordenadores daquilo que para ele é

²⁸ Para todo colecionador, o destino de um objeto de coleção é, simultaneamente, uma preocupação e uma alegria. O possuidor de um objeto colecionável sabe que ele não tem preço. Ele não está à venda por dinheiro algum. Mais que possuidor de um objeto, ele é possuído por ele. Assim, desfazer-se de um objeto seria o mesmo que se desfazer de uma parte de si mesmo. Uma amputação. O que ele não fará, ao menos não de boa vontade, enquanto estiver vivo. Aí está o seu motivo de preocupação. O que será da sua coleção depois de sua morte? O valor dos objetos que a compõe, o verdadeiro valor, diz respeito apenas à vida do seu possuidor. Não há garantias, pois, de que a mesma compreensão desse valor esteja presente àqueles que os objetos de coleção couberem por herança. Normalmente, um filho com alguma capacidade de percepção da vida desses objetos reconhecerá neles, vivo, o próprio pai, mas de uma geração a outra esse reconhecimento se dilui e acaba se esvaindo. Assim, aquilo que para alguém não era mensurável qualquer preço acaba sendo desfeito, na melhor das hipóteses, por um valor irrisório em um antiquário qualquer. É o que, paradoxalmente, provoca a alegria do colecionador, pois aquilo que foi um dia intransferível e inacessível, como objeto que era da coleção de outrem, agora está ali, à disposição, objetos imóveis em uma estante à espreita de um novo comprador para possuir.

apenas uma reunião mais ou menos aleatória de objetos. "A coleção", escreve Maria Esther Maciel, "tende a criar suas próprias regras e princípios, de acordo com as inquietações e obsessões do colecionador" (2009, p. 27). Por ser algo que diz respeito ao próprio proprietário, é que a ordem da coleção é inidentificável para alguém de fora. Essa compreensão da lógica de ordenação de uma coleção é, igualmente, partilhada por Benjamin. É o que demonstra o seguinte trecho retirado das *Passagens*:

Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana (2009, p. 241).

É, talvez, uma dessas mentes profanas de que fala Benjamin no trecho acima que faz a catalogação dos objetos que compõem a coleção do homem que entrara na prática do limo no momento de sua prisão. Antes da listagem propriamente dita, está escrito: "lista dos objetos apreendidos no armário gavetas buracos de parede, *pela ordem*" (BARROS, 1996, p. 153, *itálico meu*). Que ordem é essa? Qual o critério utilizado? Mesmo sendo uma mera listagem dos objetos, presume-se que algum critério tenha havido para a inclusão, por exemplo, de um item antes de outro. Contudo, independente de algum critério ter sido criado para fazer essa listagem por alguém qualquer, a verdadeira ordem daquela coleção, tal qual ela resplandecia em toda a sua vida verdadeira para o homem que colecionou cada um desses objetos, jamais poderia ser revelada por outras mãos que não a deste último. É só àquele que a possui que a coleção entrega os seus segredos. Há um motivo para isso. Para Benjamin, em qualquer tipo de coleção, a aquisição de uma nova peça exige, por parte do colecionador, uma completa reordenação de tudo aquilo que ele possui.²⁹ Esse "tipo de modificação é provocada no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isto lhe [ao colecionador] mostra suas coisas em um fluxo contínuo" (BENJAMIN, 2009, p. 240). O raciocínio contrário ao feito por Benjamin também me parece possível. Isto é, a ordem da coleção também se altera quando um item é subtraído da coleção. Da mesma forma que ocorreria com a inclusão de um novo objeto, uma nova ordenação é exigida também quando algo é perdido dela. Não poderia ser diferente, em ambas as situações o conjunto colecionável altera-se de maneira tão significativa para a compreensão do colecionador que, mais que simplesmente falar de um modo diferente de ordenação, seria talvez mais adequado dizer que toda coleção, na perda ou no acréscimo de um item, tornou-se outra completamente diversa da que se tinha

²⁹ Conforme também Georges Perec: "O que não está ordenado de um modo definitivamente provisório o está de modo provisoriamente definitivo". Citado por Maciel em *As ironias da ordem*. (2009, p. 14).

anteriormente. Daí a descabida pretensão de um outro qualquer julgar possível determinar a ordem de uma coleção na ausência do seu colecionador. Conforme o raciocínio que vim desenvolvendo até aqui, o colecionador também é parte da sua coleção, logo, em sua ausência, o que se tem é apenas um fragmento da coleção original. A ordem elaborada, portanto, nessas condições, é nada mais que um arremedo, uma deformação burlesca do conjunto vivo que representa a coleção em posse do colecionador que a integra e nela, igualmente, se perfaz. Voltando ao poema, com o seu colecionador já preso, a ordenação que pretendem fazer de suas coisas é um exemplo disso. A princípio, apenas parecem ser descritos cada um dos itens que a compõem na ordem de sua apreensão. Uma leitura do poema, no entanto, permite perceber a existência, além dessa, de uma divisão que a sobrepuja: a divisão entre objetos sem valor e outros em que parece ainda haver resquícios do seu valor de uso. Assim, além dos objetos apreendidos já mencionados em uma transcrição de um trecho do poema feita algumas páginas acima, há mais uma lista de objetos assim determinada:

e mais os seguintes pertences de uso pessoal:

o pneu o pente
o chapéu a muleta
o relógio de pulso
a caneta o suspensório
o capote a bicicleta
o garfo a corda de enforcar
o livro maldito a máquina
o amuleto o bilboquê
o abridor de lata o escapulário
o anel o travesseiro
o sapo seco a bengala
o sabugo o botão
o menino tocador de urubu
o retrato da esposa na jaula
e a tela

(BARROS, 1996, p. 155).

A arbitrariedade na classificação fica visível na inclusão, nessa lista, de itens cuja utilidade pessoal é, no mínimo, questionável. É o caso, por exemplo, do *sabugo* e do *sapo seco*. Aliás, sobre o valor de uso dos objetos que integram uma coleção específica, é importante alguma digressão. Benjamim, que parece ter se dedicado com afinco ao estudo sobre os colecionadores, escreve no livro das *Passagens*: "É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas" (2009, p. 239). Da mesma forma, em outro trecho da mesma obra, o colecionador é visto como aquele que "realiza a libertação das coisas da servidão de serem úteis" (*ibidem*, p. 243).

Não me refiro, neste momento, a uma coleção do tipo que é feita pelas personagens de Manoel de Barros, e sim a uma coleção do tipo tradicional. Nessa, dificilmente se poderia dizer que os objetos que a integram são desligados das suas funções primitivas. Todo colecionador autêntico tem completa ciência que a funcionalidade original dos objetos de sua coleção é um fator determinante na decisão que confere direito ou não àquele objeto de ser por ele pertencido. Em um momento de troca, em que está em jogo a aquisição ou venda de um objeto colecionável, as informações a respeito de sua adequada funcionalidade são encaradas por ambas as partes com o máximo de seriedade, de tal forma que um produto é comumente descartado quando já não possui mais a sua antiga funcionalidade. Sequer refiro-me aqui aos colecionadores de livros, cuja funcionalidade dos objetos de coleção é inquestionável, mas, por exemplo, entre os colecionadores de armas, além de informações sobre a época a que elas pertencem, as dúvidas daqueles que as colecionam giram em torno do conhecimento da possibilidade ou não de ainda se atirar com elas. O que não significa, contudo, que, tal como ocorre em relação a uma mercadoria comum, o valor de uso, conforme pensa Marx, determine diretamente o valor de troca. O valor de um objeto de coleção não está em seu valor de uso. O fato de ele ainda estar apto para o uso, em uma eventual negociação, como eu afirmei acima, pode sim aumentar o seu valor de troca, mas isso não permite estabelecer uma relação direta entre esses dois valores. No objeto colecionável, o que determina o seu valor, além dos resquícios do seu valor de uso, é, principalmente, a sua história, a história de sua produção e consumo, a história de seus proprietários e de seu processo de aquisição por eles. Em outras palavras, um objeto colecionável é impregnado de humanidade, e é isso o que nele ajuda a conferir o seu real valor. O que, volto a dizer, não garante por si só o seu valor de troca. Se aquele objeto também não possuir valor de uso, esse valor sentimental de humanidade se esvai. Nesse sentido, o filho que pense em revender um relógio antigo e incorrigivelmente estragado do seu pai, mas que nele seja capaz de ainda reconhecê-lo, não obterá um centavo a mais do antiquário por esse reconhecimento.

No que se refere às personagens de Manoel de Barros, o que distingue as suas coleções dos colecionadores tradicionais é que essas personagens colecionam coisas completamente sem função. Algo como o relógio estragado do exemplo acima. Dessa forma, os objetos de coleção barriana só possuem aquele referido valor de humanidade. Sem valor de uso, nada do que é recolhido por essas personagens possui também valor de troca. Uma fantasmagoria, talvez, mas completamente diversa daquela que se efetiva pela fetichização da mercadoria, em que

ocorre uma supervalorização do valor de troca. O que os colecionadores barrianos logram, ao se interessarem unicamente por objetos sem valor de troca (inúteis), é a percepção de um novo valor, especial, bem além do uso e da troca que, previamente, anularam-se mutuamente no objeto. Um valor perceptível, unicamente, ao próprio colecionador de trapos (nada ali está à venda, nem poderia estar), porque nele está refletida, de forma intransferível, a sua própria história, nele há traços de sua própria humanidade. Nele está refletida, não apenas uma representação, mas, em sua plena essência, a mais autêntica reconstrução de si mesmo. Esta é a razão das personagens barrianas só se preocuparem com as coisas destituídas de funcionalidade. Em relação a esse aspecto, há uma passagem interessante, de Benjamin, em *Rua de mão única*:

para ele não só livros, mas também seus exemplares têm seu destino. E, neste sentido, o destino mais importante de todo exemplar é o encontro com ele, o colecionador, com sua própria coleção. E não estou exagerando: para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. (1987, p. 217).

Há, ao menos na tradução portuguesa do trecho acima, uma ambiguidade no último período da citação bastante valiosa para os meus objetivos: “para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o *seu* renascimento”. Quem é o referente desse pronome possessivo? O livro velho? O colecionador autêntico? Qual dos dois renasce na aquisição? Não cometerei a ousadia de pretender dar uma interpretação definitiva para o duplo sentido presente porque, como disse, trata-se de uma tradução. O que não significa que não possamos ser iluminados por essa ambiguidade para bem compreendermos o papel do resgate dos trapos na poética de Barros. Aqui, a imprecisão é redentora porque nos permite compreender que, quando um trapo de ser humano, já destituído de sua humanidade, resgata do chão um objeto desvalido de suas funções originais, ambos renascem. Na inter-relação aí constituída, homem e coisa se irmanam e se mesclam, restituindo-se, mutuamente, daquilo que o progresso os destituiu.³⁰ É na coisa que o homem vai se descobrir a si mesmo, ao nela se transformar, porque ela também já nele se transformou. O que o homem encontra nas coisas sem valor de sua coleção, na destruição dos limites que os distinguiam, é a parte dele que nele, justamente,

³⁰ Essa inter-relação entre um ser vivo e uma coisa é magistralmente descrita no poema “Os caramujos-flores”, do livro *Arranjos para assobio*: “Os caramujos-flores são um ramo de caramujos / que só saem para passear / De preferência procuram paredes sujas, onde se / pregam e se pastam / Não sabemos ao certo, aliás, se pastam eles / essas paredes / Ou se são por ela pastados / provavelmente se compensem / Paredes e caramujos se entendem por devaneios / Difícil imaginar uma devoração mútua / Antes diria que usam de uma transubstanciação” (BARROS, 1996, p. 222).

não parecia mais existir.³¹ O que deixa patente o jogo de aparências e essências com o qual o poeta constrói, habilmente, o poema que vim analisando até aqui. Os dois senhores que deram informações sobre o homem preso, conforme disse no início deste capítulo, consideravam-no um ser desumanizado. O que se percebe agora é a antítese dessa imagem. É só agora, quando imerso entre os trapos que recolheu na rua, antes de sua prisão, que o homem conseguiu ver restituída a sua humanidade que, por sinal, havia sido abolida quando para ele importava levar um tipo de vida próximo aos dos dois homens que o descreveram. Fica claro, a partir daí, que a qualificação de desumanizado, mais que ao homem preso, seria muito mais apropriada àqueles que inicialmente a usaram.³²

1.8 O caracol, não o flâneur

*O homem
É recolhido como destroços
(Manoel de Barros)*

*O flâneur é um abandonado na multidão.
(Walter Benjamin)*

O arquivo M, das *Passagens*, no qual Benjamin trata do *flâneur*, é antecedido por quatro epígrafes. Uma delas, a de autoria de Marcel Réja, é bastante instrutiva e carregada de significações que serão muito úteis neste subcapítulo. Nela está escrito: “E eu viajo para conhecer minha geografia” (RÉJA *apud* BENJAMIN, 2009, p. 461). A importância dessa epígrafe para o referido arquivo benjaminiano se deve ao fato de que ela permite uma primeira configuração na mente do leitor daquilo que é uma das características que Benjamin considera peculiar ao *flâneur*: a prática do caminhar. Sendo assim, esse caminhante, a partir exatamente dessa ação, toma conhecimento do mundo a sua volta, da sua Geografia. O valor dessa prática é mais detalhadamente descrito no seguinte trecho, igualmente retirado das *Passagens*:

³¹ Em *Estâncias*, Agamben escreve que “a redenção das coisas só é possível sob a condição de tornar-se coisa” (2007, p. 85). O que se espera, contudo, a seguir a essa redenção, é que às coisas redimidas seja imputada agora a tarefa de também redimirem o homem, devolvendo-lhe a sua humanidade perdida.

³² Em *Passagens*, Benjamin faz uma curiosa e ligeira menção a um real colecionador de trapos, Pachinger, “o grande colecionador, amigo de Wolfskehl, formou uma coleção que, pelo caráter proscrito e degradado dos objetos, se podia comparar com a de Figdor em Viena.” (2009, p. 241).

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

Essa consideração a respeito da atitude do *flâneur* permite estabelecer aqui uma comparação com a atitude *caracol* que, como a *flânerie*, também é uma forma de perambulação que propicia o conhecimento da sua Geografia. Em *Gramática expositiva do chão*, essa atitude é assim definida por Manoel de Barros:

O CARACOL - Que é um caracol? Um
Caracol é: / a gente esmar / com os bolsos cheios
de barbante, correntes de latão / maçanetas,
gramofones / etc.
Um caracol é a gente ser: / por
intermédio de amar o escorregadio / e dormir nas
pedras.
(BARROS, 1996, p. 165-166).

A escolha léxica de Barros para definir a atitude *caracol* dos seus personagens remete, em certo sentido, ao modo como Benjamin define a perambulação do *flâneur*. Dito de diverso modo, ambos são seres para os quais o caminhar a esmo é uma prática importante e definidora. No momento, entretanto, que Barros opta pelo verbo *esmar*, em vez de dizer, como o filósofo, *caminhar a esmo*, há um acréscimo de significação que permite iniciar, após a constatação das semelhanças, a observação dos contrastes entre as duas atitudes referidas neste parágrafo. Etimologicamente, esse verbo deriva do termo latino *aestimo* ou *aestumo*, que tem por significado fixar o valor de, avaliar; meditar. Nesse acréscimo de significação, percebe-se que as personagens barrianas, além de caminharem sem um rumo pré-definido, também perambulam com o fim de meditar e encontrar o real valor das coisas e de si mesmas. Por isso o *caracol* caminha com o bolso cheio de inutilidades, porque só a ele é concedida a real avaliação do quanto cada um daqueles objetos é significativo para que ele compreenda de fato quem ele é e readquira, a partir dessa compreensão, a sua origem perdida: “Um caracol é a gente ser: / por intermédio de amar o escorregadio”. No *esmar* está incutida a noção de uma espécie de peripatetismo sob influência délfica, em que professor e aluno são a mesma pessoa, e a máxima socrática do *conhece-te a ti mesmo* adquire importância primeira. Enquanto a rua parece conduzir o *flâneur* a um passado que não pertence a este último, o *caracol* é conduzido a algo que lhe é essencial, a uma busca por si mesmo, isto é, a sua capacidade primeira de *ser*.

Na mesma obra referida, Benjamin nos fala sobre o que ele chama de a dialética do *flâneur*: “de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido” (1996, p. 465). Portanto, enquanto o *flâneur* se torna o escondido, perdendo-se na multidão, o caracol, diversamente, encontra-se a si mesmo nas coisas. Talvez justamente por esse ato de misturar-se à multidão, desaparecendo de si mesmo, o *flâneur* volte para seu quarto, já exausto, como se fosse um estranho: “vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio”. A passagem, em si, é ambígua: quem está estranho é o quarto ou o *flâneur*? No entanto, mesmo se for o quarto que o receba com estranhamento e frieza, a interpretação feita se mantém, uma vez que tal recepção se deve à mesma razão: à não similaridade daquele que retorna em relação ao que antes partiu. O *flâneur* esvaziou-se de si na paisagem citadina que ele tanto adora. Da mesma forma, nada para o *caracol* possibilita a metáfora da *rua íngreme* que é percorrida durante a *flânerie* e fora utilizada por Benjamin no seguinte trecho das *Passagens*:

A rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ele vai descendo (...) rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser seu próprio passado, seu passado particular (2009, p. 462).

O percurso do *caracol* é mais sujeito a desvios, a idas e vindas. Mais que isso até. Devido a baixíssima velocidade com a qual se move, o caracol passa-nos a impressão de estar parado. Dessa forma, há algo de limiar mesmo no movimento desse molusco. É como se o seu movimento se desse de forma singularmente estática. Em seu perambular, o caracol se procura em si mesmo e nas inutilidades descartadas que o seu olhar abarca no chão. Daí a necessidade de se mesclar avanços e retrocessos, movimentos e paradas, idas e vindas, nesse caminhar, em uma lógica inerente que parte da premissa de que o avançar nada tem em comum com a noção progressista de se caminhar em linha reta e para frente. Opondo-se ao modo como Benjamin configura o caminhar do *flâneur*, dentro da poética de Barros, o avançar do *caracol* remete mais ao do rio Taquari que ao de uma ladeira. Exemplificando, transcrevo alguns trechos do poema “Um rio desbocado”, de *O Livro de pré-coisas*:

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari. Cheio de furos pelos lados, torneiral, ele derrama e destramela. (...) E empacha. Estoura. Arromba. Cava e recava novos leitões. E destampa adoidado... (...) Estanca por vezes nos currais e pomares de algumas fazendas. Descansa um dia debaixo das pimenteirias, dos landis, dos guanandis, que agradecem. (...) Este é um rio cujos estragos compõem. (BARROS, 1996, p. 232).

Nesse percurso ínvio, multidirecional, carregado de avanços e retomadas, é que as personagens barrianas desenvolvem, tal qual o rio Taquari, o seu esmar. Pela comparação, fica claro que, assim como o curso do rio, essa caminhada também inclui as suas pausas. Continuando a sua definição da atitude *caracol*, o poeta escreve no referido poema:

É: / a gente conhecer o chão por
Intermédio de ter visto uma lesma / na parede / e
acompanhá-la um dia inteiro arrastando / na pedra
/ seu rabinho úmido / e / mijado. / Outra de caracol:
/ é, (...) ficar
parado diante de uma coisa / até sê-la. / Seria: / um
homem depois de atravessado por ventos e rios turvos
/ pousar na areia para chorar seu vazio.
(BARROS, 1996, p. 167).

Essas pausas, isto é, o ato de se cessar o movimento da caminhada e ficar parado diante de uma coisa, como é mencionado no trecho acima, nada tem de uma atitude estática. Ao contrário, esses momentos de interrupção, que, indiscutivelmente, seriam mais bem definidos pela iluminação da síntese do par dialético movimentar/parar como *movimentos de pausa*, são marcados por ininterrupto dinamismo.³³ Para bem compreendermos esse dinamismo estático, remeto ao poema “Carreta pantaneira”, presente em *Livro de Pré-coisas*. Nessa peça, a síntese expressa no parágrafo acima fica manifesta já no primeiro parágrafo. Neste, o narrador assim nos fala sobre a ausência de movimentos com que as coisas acontecem no Pantanal: “As coisas que acontecem aqui acontecem paradas. Acontecem porque não foram movidas. Ou então, melhor dizendo: desacontecem”. (BARROS, 2007a, p. 31). Ora, se o narrador diz que as coisas que acontecem *aqui* acontecem *paradas*, é porque em algum outro lugar elas acontecem *em movimento*. Para elucidarmos qual outro lugar é esse, faz-se necessária a consulta ao poema “O narrador apresenta a sua terra natal”, no qual está escrito que “quando meus olhos estão sujos da civilização, cresce por dentro deles um desejo de árvores e aves” (*ibidem*, p. 12). Se o narrador vai ao pantanal quando está cansado da civilização, é porque ele enxerga uma oposição entre o “mundo civilizado” e o pantanal. Não é exagero algum supor, portanto, que esse outro lugar em que as coisas acontecem com dinamicidade seja o mundo civilizado dos centros urbanos. Não é uma conclusão difícil de alcançar, e qualquer leitor com um pouco de imaginação consegue visualizá-la mentalmente. Para tal, basta pensar em toda a movimentação cotidiana das fábricas e ruas das grandes cidades, habitat do *flâneur*, contrária

³³ Tudo que se segue a esse trecho, até o fim deste subcapítulo, foi originalmente apresentado como ensaio final para a disciplina Seminário de Crítica Literária Comparada: *O estático e o dinâmico*, ministrada pelo professor Georg Otte, no primeiro semestre de 2009.

à naturalidade, aparentemente, estática do pantanal. Voltando ao poema “Carreta pantaneira”, é curioso observar que, no parágrafo que segue ao primeiro, o narrador, paradoxalmente, vai abordar a dinamicidade das carretas e tratores “navegando” pelo campo do Pantanal. Mas é uma movimentação transitória. Isto é, um movimento que só se dá enquanto a natureza está ausente. Esta ausência da natureza é representada pela carência de chuvas: “Dez anos de seca tivemos” (*ibidem*, p. 31). Perpassa por todo o poema a ideia de outra relação dialética, além da já mencionada entre o estático e o dinâmico: a relação, já implícita na primeira, entre, respectivamente, natureza e progresso.³⁴ Seguindo essa linha de raciocínio, poderia se estabelecer a relação entre natureza e progresso como uma dialética em que quanto mais há o último, mais coisificada (desencantada) estaria a primeira. Todavia, Manoel de Barros subverte a relação exposta no parágrafo anterior. Invertendo-a. Ou seja, na presença da natureza, no Pantanal, não há o progresso. Daí que, quando as chuvas voltam, encosta-se “a carreta de bois debaixo de um pé de pau. Cordas, brochas, tiradeiras — com as chuvas, melaram” (BARROS, 2007a, p. 31). O que era dinâmico na ausência da chuva, agora apodrece estático em “um pé de pau”:

À sombra do pé de pau a carreta se entupia de cupim. A mesa, coberta de folha e limos, se desmanchava, apodrecendo. Chegaram a tirar mel na cambota de uma. Cozinheiros de comitiva, acampados debaixo da carreta, chegavam de usar o cabeçalho para tirar gravetos. Enchia-se o rodado de pequenas larvas, que ali se reproduziam, quentes. Debaixo da carreta, no chão fresco, os buracos na areia, para onde os cachorros e os perus velhos corriam fugindo do sol. E a carreta ia se enterrando no chão, se desmanchando, desaparecendo. (BARROS, 2007a, p. 31-32).

A carreta, cuja função reside em seu movimento, em seu caráter dinâmico, agora está estática. Foi exatamente a visão da carreta abandonada que fez com “que o rapaz, vindo de fora pescar, relembresse a teoria do Pantanal estático. Falava que no Pantanal as coisas não acontecem através de movimentos, mas sim do não-movimento” (BARROS, 2007a, p. 32). Mas as duas frases irônicas com as quais Manoel de Barros conclui o poema fazem pensar em que ainda há algo a mais nessa relação entre o estático e o dinâmico. Referindo-se “ao rapaz vindo de fora” e à sua teoria do Pantanal estático, ele assim escreve no último parágrafo: “A carreta pois para ele desaconteceu *apenas*. Como haver uma *cobra troncha* (BARROS, 2007a, p. 31, *italico meu*). O *apenas* da primeira frase, por si só, já sugere a existência de alguma coisa para além daquilo que foi dito pelo rapaz. A comparação absurda da segunda transforma essa suspeita

³⁴ O progresso, ou mais especificamente o progresso científico, foi realizado pela humanidade tendo sempre em vista a dominação da natureza, perseguindo “sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores” [da natureza], conforme o pensamento de Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* (1985, p. 17).

em algo patente. Algo “troncho” é algo que teve um dos membros cortados. Sendo assim, jamais existirá uma cobra troncha ou, dependendo da perspectiva, todas elas assim seriam. O que, de forma alguma, removeria o caráter absurdo da alegação. O Pantanal não é estático. Ou, não de um estático que signifique, simultaneamente, a abolição de toda a dinamicidade. Se esta ideia pode ser verdadeira, então, como se poderia perceber o dinâmico no estático? No caso da carreta pantaneira, o que é dinâmico na sua estaticidade é justamente aquilo que está “ao rés-do-chão”, fazendo valer aqui uma definição dada à poesia de Manoel de Barros por Berta Waldman. Basta relermos o trecho que há pouco citei referente a essa carreta para percebemos o quanto de vida dinâmica pulula sob os seus escombros: “À sombra do pé de pau a carreta se entupia de cupim”. Ou, em outra parte, no mesmo trecho: “Enchia-se o rodado de pequenas larvas, que ali se reproduziam, quentes”. Essa dinamicidade escapa ao desumanizado homem civilizado, que, acostumado à dinamicidade própria do progresso e a tomando como exclusiva, é incapaz de enxergar o caráter dinâmico das coisas paradas. Para o “homem civilizado”, tudo o que está parado é sem função. Impregnado do movimento pragmático gerado pelo progresso, ele é incapaz de voltar o seu olhar para a dinâmica estática do mundo. Onde o não lucrativo se move, ele só é capaz de enxergar o prejuízo parado. Manoel de Barros opõe-se a essa perspectiva na atitude das suas personagens. No esmar delas, estático e dinâmico se transmutam, pois sobre ambos há, ocorrendo no âmago do homem, uma movimentação ininterrupta que transforma o que neles existe de mais original, devolvendo-lhes, em um rigoroso processo de reestruturação interna, a humanidade que a civilização progressista lhes amputara. O que apodrece dentro desses homens parados é a corrupção que a visão sem crítica do progresso lhes provocou. Desse apodrecimento, como ocorre sob o peso da estática carreta pantaneira, brota uma renovada e, mais verdadeira, vida. Já próximo ao fim de sua definição do *caracol*, Manoel de Barros escreve:

Pessoas que conhecem o chão com a boca como processo
De se procurarem / essas movem-se de caracóis!
(BARROS, 1996, p. 167).

No trecho, o poeta explicita o que aqui vim discutindo, a finalidade do *caracol*: encontrar a si mesmo. O que, conforme vimos neste capítulo, efetiva-se a partir da relação que se estabelece entre o homem e as coisas sem funcionalidade. Ao fim do poema “No tempo de andarilho”, do *Livro de Pré-coisas*, em uma apologia à atitude caracol, o poeta reafirma os objetivos de seus trapos humanos, marcando a distinção entre *ser* e *ter*. Referindo-se a Bernardo, um desses trapos, ele escreve: “É ser que não conhece ter” (BARROS, 1996, p. 247). O poeta

ainda complementa, com certa melancolia, comparando os jovens de hoje com o seu Bernardo:

Não sei se os jovens de hoje, adeptos da natureza, conseguirão restaurar dentro deles essa inocência. Não sei se conseguirão matar dentro deles a centopeia do consumismo. (BARROS, 1996, p. 247).

O questionamento de Barros foi feito em um livro de 1985, mas se aplica igualmente aos dias de hoje. Difícil apresentar alguma resposta a ele. O que, contudo, não impede de tentarmos. Nesse sentido, nos próximos capítulos, dando continuidade ao estudo empreendido aqui, levaremos essa concepção dos trapos para a poesia, tentando repensá-la criticamente nos dias atuais, marcadamente na obra de um poeta que se coloca a si mesmo e a sua produção na mesma categoria dos inutensílios.

CAPÍTULO II

RETRATO DO POETA QUANDO TRAPO

2. RETRATO DO POETA QUANDO TRAPO

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.
(Manoel de Barros)

Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e para elas unicamente.
(Walter Benjamin)

2.1 Sobre o nada

Meu pai, ah que me esmaga a sensação do nada!
- Já sei, minha filha... É atavismo.
(Manuel Bandeira)

No *Livro sobre Nada*, Barros antepõe um “Pretexto” aos poemas que compõem essa obra. Nesta espécie de *nota explicativa*, o poeta objetiva trazer ao leitor uma pequena justificativa para o título do seu livro:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustenta só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. (BARROS, 2008, p. 7).

É preciso se ter cuidado para interpretar esse trecho. Isso porque o modo como o poeta brasileiro antecede (e a ideia de oposição semanticamente indicada pela conjunção “mas” é o complicador aqui) o *nada* pretendido em sua obra ao desejado para os seus escritos pelo autor de *Madame Bovary* pode abrir caminho para incompreensões. Uma delas seria a de dar a falsa impressão de que, enquanto o *nada* de Flaubert não é o nada metafísico, o de Manoel de Barros, opostamente, seria. Dizer que em seu livro a aspiração é pelo “nada mesmo” pode soar, metafisicamente, como a marca de um anseio por um *nada* transcendental, algo que poderia ser nomeado como o *nada em si*. Aliás, nesse sentido, seria uma interpretação muito em acordo com o modo como convencionalmente a poesia moderna é abordada nos últimos tempos. Hugo Friedrich, por exemplo, ³⁵ um dos pilares dessa abordagem, afirma que é a partir do Romantismo francês, quando “a lírica torna-se o lamento sobre os perigos da técnica que ameaça a alma” que “o conceito do *Nada* começa a ter sua importância” (1978, p. 31). ³⁶ Mais tarde modificado e desenvolvido por Baudelaire, o conceito do *Nada* acaba por se

³⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

³⁶ Hugo Friedrich confere a Musset a primazia na utilização do conceito do Nada: “Musset é seu primeiro portavoza, no âmbito de um campo de experiência na qual a juventude iludida, inflamada por Napoleão, vai de encontro a um mundo de negócios sem paixões e vê ambos, ilusão e negócio, abismarem-se na insensatez, no deserto, no silêncio, no Nada. ‘Acredito no Nada, como em mim mesmo’, dizia ele” (1978, p.31).

transmutar em outro conceito caro à poesia moderna: o do *inapreensível*. Dentro dessa linha de pensamento, um dos atributos mais definidores e caros à lírica moderna seria justamente a presença desta última noção. Transformadora, essa poesia deveria ser, simultaneamente, obscura e fascinante. Ao poeta caberia, a partir do caráter de experimentação próprio da linguagem poética moderna, *representar* o *inapreensível* em seus poemas. O que, paradoxalmente, só se realiza enquanto falhanço, uma vez que ele é, a redundância é necessária aqui, irrepresentável. Dessa percepção vêm, inclusive, as sinonímias sempre negativas (em que a marca da negação não é, de forma alguma, um sinal de desvalorização) de que os críticos se utilizam para se referir ao *inapreensível*: inatingível, inacessível e, mesmo, o *Nada*. Contudo, embora tal fracasso seja inevitável, o poeta não deveria fugir ao *confronto* com tal *inapreensibilidade*. Giorgio Agamben, seguindo uma concepção da poesia moderna singularmente próxima à de Friedrich, escreve que um dos legados de Charles Baudelaire à poesia moderna foi justamente a compreensão do papel do poeta como aquele que “deveria saber ‘manejar o intangível’” (2007, p. 82).³⁷ Em sua luta por expressar um conteúdo, por sua própria natureza, inexpressável, o poeta, naturalmente, faz da obscuridade um atributo recorrente em suas produções. Assim, “quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não [os] trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Isto é, o estranhamento tornar-se-ia algo mais que um acontecimento fortuito na poesia moderna. Ele é pretendido. Tem função de alavanca. Em outras palavras, sua meta seria a de retirar o leitor do lugar comum de sua capacidade de compreensão hodierna, ao abalar o seu modo de percepção da poesia e do mundo.

Bastante diverso da linha de pensamento sobre a modernidade delineada por Friedrich e Agamben é o *nada* barriano. O que por si já demonstra o quanto a obra poética do brasileiro apresenta, ao menos nesse aspecto, uma definidora singularidade. Nenhum resquício de transcendência ou qualquer ligação com uma poética do *inapreensível* encontra-se no âmago do desejo de Barros de escrever sobre *nada*. O *nada* pretendido é o que ele diz: *nada* mesmo. Note-se que o almejado não é um *Livro sobre o nada*. Não há o artigo definido que poderia induzir a uma interpretação transcendente, mas simplesmente um livro sobre coisa alguma. “Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito”, escreve o poeta na continuação da passagem transcrita. Em outro livro, *O Guardador de águas*, de 1989, o poeta

³⁷ Outro sinônimo, claro está, para o *Nada* ou o *Inapreensível*.

escreve sobre o que seria esse *nada* presente em sua obra: “Coisas que ele ³⁸ apanhava nas ruínas e nos montes de borra (...). De forma que recolhia coisas de nada, nadeiras, falas de tontos, libélulas” (1996, p. 277). Ou seja, o nada presente na poesia de Manoel de Barros são as coisas sem importância, as coisas e seres sem uma função social pragmaticamente pré-determinada, aquilo que a sociedade descarta por não ter, ou ter perdido, qualquer funcionalidade. No caso de um *livro sobre nada*, o pretendido é um livro que seja tão sem valor quanto essas coisas e seres desimportantes. Ora, o que é um livro tido, socialmente, como uma obra importante? É aquele que no seu corpo traga assuntos significativos para aquele que o lê. Ou, em uma perspectiva menos positivista, uma obra cujo primor formal justifique a sua, aparente ou não, falta de conteúdo. Isso, quando não possível a junção, sempre desejável, dos dois critérios. Um tratado científico ou um romance social ilustrariam bem a primeira situação. Um poema que possa se enquadrar no que se chama comumente de *arte pela arte*, na segunda. Aliás, referente ainda a essa situação, outra coisa não era a pretendida por Flaubert. O livro sobre nada que ele queria escrever seria o livro sem qualquer assunto transcendente ou significativo, mas que, formalmente, fosse capaz de se garantir sozinho: “Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo” (BARROS, 2008, p. 7). A conjunção adversativa com a qual Barros dá seguimento ao trecho acima indica justamente que, ao contrário de Flaubert, o “nada mesmo” do seu livro não só não conteria metafísica alguma, como também não seria formalmente relevante. O “Pretexto” de Manoel de Barros continua assim:

Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O Nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora (BARROS, 2008, p. 7).

O vocábulo “abandono”, utilizado pelo poeta na última frase do trecho citado acima, é um significante rico aqui. Etimologicamente, o termo deriva de *bann*, que na língua dos francos, povo germânico que invadiu a Gália nos séculos III e IV, significava “poder”. Ao ser incorporado pela língua inglesa, a palavra ganhou em significações e serviu de origem ao verbo *to ban*. Expressão que chegou à língua portuguesa com o mesmo sentido no verbo *banir*. Isto é, no étimo do termo abandonado é possível lermos uma referência àquilo que foi proscrito de uma sociedade. Abandonado é aquele ou aquilo que foi expulso à força, que por algum motivo perdeu o direito de fazer parte de um determinado lugar ou sistema. As coisas

³⁸ Refere-se a Bernardo, um dos personagens-trapos barrianos.

que usam o abandono, conforme fala o eu lírico no trecho acima, são, portanto, aquelas que deixaram de pertencer a uma sociedade, foram postas de lado, jogadas fora. Nenhuma metafísica aqui. São simplesmente coisas que, para a sociedade, não servem mais para nada.³⁹

É, contudo, na direção inversa que os estudos sobre a poesia de Manoel de Barros comumente percorrem. Sobre o mesmo *Guardador de águas*, por exemplo, há pouco mencionado, uma crítica no *Suplemento Literário*,⁴⁰ publicada logo após o seu lançamento por Marco Antonio Souza, denota uma interpretação que reconhece na transcendência metafísica das coisas ordinárias uma das peculiaridades do poeta cuiabano:

Manoel de Barros transformou a língua poética em símbolos de puro mistério. (...) O mistério forma-se num esquema demonstrativo, figura de unidade do texto, e paradigma superior. (...) O que interessa ao poeta: a espiritualidade desconhecida das coisas ordinárias (SOUZA, 1990, p. 13).

Como se vê, é o mistério, a transcendência, o que adquire primazia na interpretação que Souza faz da poesia de Manoel de Barros. Note-se, aliás, que o crítico percebe a presença marcante das coisas ordinárias nessa poética sem, contudo, interpretá-las na sua inteireza mais concreta. As coisas sem valia são tomadas como meio para a ascensão do poeta e do leitor a uma realidade transcendental. A mesma linha interpretativa é encontrada em um ensaio de Berta Waldman. Ainda que aborde uma problemática distinta da obra barriana da que fora discutida por Souza,⁴¹ a passagem a seguir deixa entrever claramente como a linha interpretativa de ambos segue na direção de uma busca barriana por uma verdade transcendental para o poeta ou para o leitor:

Como as sensações (...) excedem o que a linguagem pode dizer, a rebeldia poética está em traduzir esse ‘mais inalcançável’ em palavras, o que implica um modo de escrever apto a instaurar o que extravasa os limites do dizível. Se essa é a meta da poesia, em geral, a batalha sempre renovada de Manoel de Barros é a de encontrar a *sua* dicção particular, que o habilite a ‘performar’, ou a efetuar em sua forma isso de que trata sua poesia. (WALDMAN, 1996, p. 21-22).

É lugar comum afirmar que um poeta, muitas vezes, é o que tem menos de significativo a dizer sobre a sua própria obra. Contudo, parece-me digno de alguma consideração quando é o eu lírico de um poema que afirma que o *nada* presente em sua poesia não contém metafísica

³⁹ Maria Ângela de Araújo Resende, em uma interpretação que muito se aproxima da que é realizada aqui, relaciona a poética de Barros, nesse anseio por esse tipo de nada, com a poética de Manuel Bandeira: “Nessa mesma direção encontra-se, também, Manuel Bandeira (1957) que vai dizer que a poesia é feita de *pequenos nadas*, esses trapos de linguagem dos quais também vai se servir Barros para inventar o seu *descaminho* na poesia.” (1997, p.32).

⁴⁰ O *Guardador de Águas* - uma poesia rara e singular. *Suplemento literário* n. 1147 de 2 de junho de 1990.

⁴¹ No trecho em questão, Waldman se detém sobre a tentativa do poeta Manoel de Barros de representar com palavras uma realidade inapreensível e que está para além delas.

alguma. Em *O Guardador de águas*, Manoel de Barros, ao se referir às coisas ordinárias utilizadas como sua matéria poética, as suas *nadeiras*, escreve, literalmente, que é como insignificâncias que elas devem ser compreendidas:

Já estão a relvar os trastes...
Crescem por cima de um homem, de seu casaco, de seus
Óculos, de seus urinóis
E entopem seus vocábulos de luxúria e escória.
O homem está coalescente às coisas como um osso de ave.
Dão lhe ênfase os destroços. (...)
O nada o aperfeiçoa.
(Mas isso não tem metafísica (...))
(BARROS, 1996, p. 283).

No trecho acima, em um poema de visível notação metalinguística, o eu lírico descreve a importância dos trastes, das insignificâncias, no desenvolvimento do poeta.⁴² Ele deixa claro, como se pode ler no último verso do trecho transcrito, que são justamente esses trapos que aperfeiçoam o poeta. De um aperfeiçoamento, no entanto, que não abre caminhos para uma transcendência em relação a essa ligação entre homens e coisas insignificantes. As coisas, no poema, continuam sendo o que elas são, coisas, não umbrais de ligação para outra realidade. Aliás, fica claro que a escolha do poeta brasileiro por *O Guardador de Águas* como título para essa sua obra marca um claro diálogo com a obra *O Guardador de Rebanhos*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa, obra em que, como na de Barros, há o desejo de que as coisas sejam vistas por olhos sãos.⁴³ É com esse tipo de olhar, que tentarei empreender a análise da poesia barriana neste capítulo. Isto é, tomarei as referências ao *nada* tão presentes na poesia de Manoel de Barros como uma referência sempre a esse mundo de coisas destituídas de valor pela sociedade. Nesse sentido, nessa poesia, o nada e o trapo são

⁴² Em outro poema do mesmo livro, escreve, no mesmo sentido, o poeta: “O nada desses nadifúndios não alude ao infinito menor / de *ninguém*. / Nem ao *Néant* de Sartre. (...) O nada deste nadifúndios existe e se escreve com letra / minúscula). / Se trata de um tratal” (BARROS, 1996, p. 278).

⁴³ Conforme escrevi no meu ensaio inédito *A doença do olhar*: Um estudo comparativo entre *O guardador de rebanhos* e *O pastor amoroso*: Para Alberto Caeiro, a verdade passa, necessariamente, pelo que pode ser visto. Mais, a verdade é o que é visto: “O que nós vemos das cousas são as cousas” (PESSOA, 2001 p.217). E ainda: “O essencial é saber ver,

Saber ver sem estar a pensar,
Saber vê quando se vê,” (PESSOA, 2001 p.217).

Caeiro condena toda subjetivação. Para ele pensar é desconhecer a realidade, e o que é pior, desconhecer-se. Por isso que ele é um Guardador de Rebanhos. O rebanho são os pensamentos do poeta. Aos quais, ele, como se houvesse um cajado em suas mão, guarda, evitando que se espalhem; ou de forma que melhor se adeque à realidade do poema: evitando a abstração. Toda essa tendência à objetivação do mundo leva Caeiro ao limite máximo da objetivação, ou, melhor dizendo, a um objetivismo total. A ponto de ele negar o *Todo*. O que não deixa de ser coerente com sua filosofia. Já que ele só acredita no que vê, e só consegue contemplar as partes desse *todo*, logo: “A Natureza é partes sem um todo” (PESSOA, 2001 p. 227). No mesmo livro *O Guardador de Rebanhos*, o heterônimo de Pessoa escreve que ele crê no mundo, porque ele o vê. Mas que não pensa no mundo, porque pensar é não compreender. Ou melhor “pensar é estar doente dos olhos” (PESSOA, 2001 p.217).

sinônimos, elementos comuns que se irmanam no mesmo uso que fazem dos seus respectivos abandonos.

2.2 Poesia: política

Walter Benjamin, em um dos seus ensaios mais conhecidos, realiza uma atenta análise dos procedimentos artísticos na época da reprodutibilidade técnica. O filósofo vai, contudo, um pouco além da mera análise e faz das suas linhas, concomitantemente, uma proposta indicadora de caminhos para a arte em questão. “Por isso, seria falso subestimar o valor de combate de tais teses” (BENJAMIN, 2012, p. 11).⁴⁴ Esse valor combativo é expresso a partir do momento em que o autor assume o procedimento de distinguir entre as concepções de arte que ele irá empregar (e, subentende-se, conferir valor) e as que ele renunciará em seu trabalho analítico:

Os conceitos introduzidos a seguir, novos na teoria da arte, diferenciam-se dos mais correntes pelo fato de serem completamente inutilizáveis para os objetivos do fascismo. Pelo contrário, podem ser utilizados para a formulação das exigências revolucionárias na política da arte (ibidem, p. 11, itálico no original).

O objetivo de Walter Benjamin é o de, entre outros, reagir à proposta fascista de estetizar a política. A reação (ou, a revolução), para o filósofo, estaria na possibilidade de se politizar a arte. Para tal, Benjamin considera importante, como se pôde ler no excerto acima, deixar de lado alguns dos conceitos correntes na teoria da arte. Entre tais noções, ele menciona: “criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério”. Essas exclusões são justificadas pela possibilidade entrevista por Benjamin de que tais conceitos, por serem de difícil controle de aplicação, pudessem conduzir “à elaboração do material factual em um sentido fascista”. A inter-relação entre esses conceitos é bastante clara, todos eles contribuiriam para a manutenção da obra em uma tradição que se fundamenta, de acordo com a percepção benjaminiana, na exploração dos oprimidos. Toda obra de arte, escreve o pensador na Tese VII, de *Sobre o conceito de história*, é devida não só “ao esforço dos grandes gênios”, mas também “à corveia sem nome dos seus contemporâneos” (2005, p.70). Cultuar uma obra é, simultaneamente, não colocar em questão que ela foi, ao longo dos tempos, “conduzida no cortejo triunfante” das classes dominantes. Nos primórdios da história da arte, de acordo com

⁴⁴ Neste subcapítulo, em especial, devido a maior proximidade da escolha léxica com os objetivos que almejo aqui, optei pela tradução do ensaio sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Essa tradução, diferente da que foi utilizada em outros locais nesta tese, refere-se à segunda versão alemã do ensaio.

Benjamin, era o culto que garantia a inserção de toda obra de arte em seu complexo tradicional. Isto é, nas origens de toda obra de arte antiga, o valor de culto era o valor que predominava, mesmo em relação ao valor estético.

Uma estátua antiga de Vênus, por exemplo, encontrava-se em um contexto de tradição diferente entre os gregos, que dela fizeram objeto de culto, que entre os clérigos medievais, que nela viam um ídolo maléfico. No entanto, o que se colocava igualmente diante de ambos era sua unicidade, ou seja: sua aura. A maneira originária de inserção da obra de arte no contexto da tradição encontrava sua expressão no culto (BENJAMIN, 2012, p. 31).

O valor de culto apresenta uma relação direta com o ritualismo religioso. Com o desenvolvimento das artes e seu processo de secularização, ocorrido a partir do renascimento, esse valor de culto religioso transfere-se para a beleza. É, contudo, ainda o valor de culto o que está em questão nas obras de arte na noção profana de culto à beleza. À medida que as técnicas de reprodução da obra de arte vão surgindo e aprimorando-se, começa a ocorrer outra transposição de valores: o valor de culto vai cedendo espaço ao valor de exposição. Conforme Benjamin:

Com a emancipação das práticas artísticas individuais do seio do ritual, crescem as oportunidades de exposição de seu produto. (...) Com os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte, sua exponibilidade cresceu em escala tão poderosa que, de modo parecido ao ocorrido no tempo primevo, o deslocamento quantitativo entre seus dois polos reverte-se em uma mudança qualitativa de sua natureza (2012, p. 37 e 39, itálico no original).

Quando isso ocorre é que surge, como uma reação ao valor de exposição e em defesa do que restava do valor de culto, a *arte pela arte*:

Quando a arte, com o advento do primeiro meio de reprodução efetivamente revolucionário – a fotografia (ao mesmo tempo que o despontar do socialismo), pressentiu a aproximação da crise, que, após cem anos se tornou inegável, reagiu com a doutrina da *arte pela arte*, que é uma teologia da arte. A partir dela, então, surgiu como que uma teologia negativa na forma de ideia de uma arte “pura”, que rejeita não só qualquer função social, mas também qualquer determinação por meio de um assunto objetivo. (Na literatura, Mallarmé foi o primeiro a alcançar essa posição.) (*ibidem*, p. 33).

Benjamin acreditava no poder da reprodutibilidade técnica para destruir a aura que prendia a obra de arte no contexto da tradição. Manoel de Barros, conforme coloquei em discussão no capítulo anterior desta tese, acreditava na possibilidade de, tal qual os dadaístas, dessacralizar a sua poética a partir da inclusão nela de uma temática na qual havia a predominância intencional de elementos socialmente desvalorizados. A atitude barriana em suas obras iniciais, embora já contivesse, em germe, os elementos mais característicos de sua poética futura, diverge um pouco desta. Há, já nos primeiros livros, a tentativa de incluir nos poemas

aqueles que ficam de fora do progresso, a “corveia sem nome”, de que nos fala Benjamin. Contudo, a relação entre esses elementos e a compreensão do poeta da função e do valor da poesia está ainda em fase de transformação. Para que essa transformação fique bem entendida, passarei em revista as três primeiras obras poéticas de Manoel de Barros, a começar pelo seu livro inaugural, *Poemas concebidos sem pecado*,⁴⁵ de 1937. O primeiro poema dessa obra, “Cabeludinho”, deixa perceber qual era a compreensão que o jovem poeta tinha sobre a função da poesia. O poeta escreve:

Sob o canto de bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial
(BARROS, 1996, p. 35).

Na oposição que o poeta estabelece no trecho acima entre vida e poesia não há espaço para o *limiar*. A escolha por um dos polos implica, obrigatoriamente, na exclusão do outro. A partir do momento quando as opções são postas dessa forma, fica visível a predominância dada por Manoel de Barros, em seu primeiro livro, ao primeiro termo. É a vida que é o essencial. Essa afirmativa ganha ainda mais significação devido ao fato de ela estar inserida em um poema. Ou seja, o que o poeta está dizendo (o sujeito dessa frase vale por si em acréscimo de significação) é que, por mais paradoxal que soe em um primeiro momento, a poesia não tem função em um poema. Só a vida é importante. Ela é o essencial, não a poesia.⁴⁶ Afinal, uma poesia que viva do culto a si mesma, que absorva o poder criativo do poeta em criações

⁴⁵ Embora publicado em 1937, o primeiro livro de poemas de Manoel de Barros possui uma relação muito mais próxima com a poética do decênio anterior. A semelhança dos primeiros versos do poema “Cabeludinho” com o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, até no que há neste último de paródia de Iracema, são evidentes. É, contudo, com a poética de Oswald de Andrade que a primeira obra de Manoel de Barros engendra uma teia mais significativa de inter-relações. Não se trata, que desde sempre se tenha isto por certo, de mero epigonismo do autor de “Poema concebidos sem pecado” para com o modernista paulista. O que se dá é um processo ativo de construção (ou de busca de) de uma poética própria a partir de elementos característicos da estética oswaldiana.

⁴⁶ Oswald de Andrade escreveu em seu manifesto homônimo que “a poesia existe nos fatos”. A busca, digamos assim, de Oswald de Andrade passa a ser, então, a de encontrar nos “fatos”, poesia, ou melhor, fatos que fossem, por si mesmos, poéticos. Ser poeta, dentro dessa concepção, seria, portanto, a capacidade de perceber e apreender a poesia que já existe do mundo. Isto é, a capacidade de se deslumbrar (e provocar esse deslumbramento no outro) com aquilo que sempre esteve ao alcance dos olhos de todos, mas onde só o poeta foi capaz de perceber a poesia. Em *Poemas concebidos sem pecado*, Manoel de Barros também faz dos fatos o seu material poético. Por esse ponto dissemos que sua poética assemelha-se à de Oswald de Andrade. A mesma ausência de artificialismos poéticos na apresentação desses por esse último também se verifica na primeira publicação daquele. As semelhanças, entretanto, cessam aqui. Enquanto para Oswald de Andrade a busca é, em suma, pela poesia (os fatos são os meios de que o poeta se vale para encontrá-la) para Barros, o processo é invertido, ou melhor, há um encurtamento do caminho, os meios tornam-se fins, e os fatos transmutam-se na essência e busca primeira do poema. Isso, literalmente.

fantasiosas e deixe o leitor e o autor impregnados de um torpor poético, nada pode fazer, de acordo com Benjamin e o Manoel de Barros dos primeiros livros, pelo mundo. Em um mundo, de acordo com o poeta, no qual todas as estrelas já deixaram de brilhar, é preciso reagir e politizar a arte. Transformá-la em mecanismo de ação que se adeque aos objetivos revolucionários:

A última estrela que havia no céu
deu para desaparecer
o mundo está sem estrela na testa
(...)
Como o vento leva as palavras!

Me lembrar que o único riso solto que encontrei
era pago!
É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO
Levante desse torpor poético, bugre velho.
(BARROS, 1996, p. 42-43).

No trecho transcrito acima, Barros metaforiza a decadência do mundo a partir da imagem de um céu sem estrelas. Percepção similar à tida, algumas décadas antes, por Rimbaud. Contudo, enquanto o poeta francês conferia, com a credulidade de um santo, incondicional valor às palavras, o brasileiro desconfia delas: “Como o vento leva as palavras!”. A única forma de devolver o brilho das estrelas ao mundo, para o último, não é pela poesia (“Levante desse torpor poético, bugre velho”), mas através do engajamento político, da ação. Para Benjamin, antes de o valor de culto ser secularizado, isto é, antes de ele passar a ser o culto da beleza (e mais tarde, culto da própria poesia), quando a arte ainda estava ligada a um ritual religioso, o valor de culto era um ato utilitário. Alguma recompensa (uma caçada mais proveitosa, uma colheita mais rica) se obtinha a partir do ritual a que a arte estava ligada. Esse utilitarismo vai se perdendo a partir da secularização. Uma arte profana, nesse sentido, é uma arte cujo fim estaria, cada vez mais, nela mesma. A politização da arte seria, de acordo com essa linha de pensamento, uma retomada de uma compreensão artística que vislumbrasse, ainda que apenas em lampejos, alguma possibilidade de transformação social. A arte, dentro dessa linha de pensamento, teria, novamente, um fim para além dela mesma. Um mundo mais justo, por exemplo. Uma arte profana, dentro de uma perspectiva religiosa, pois, seria uma arte que peca. Passar os dias mirando a sua beleza no espelho não faz de Narciso um ativista para um mundo melhor. Sequer é possível, para aquele que só tem os olhos voltados para si, perceber que há problemas para além dele. É preciso que o vaidoso mude a direção de seu olhar de si para a vida, se ele quer fazer alguma coisa por essa última. Ao menos para Manoel de Barros, vale o mesmo para os seus primeiros poemas. Uma poesia que só tem os olhos para si mesma

é escrita com pecado. Daí o título de sua primeira obra, na qual o poeta, ao ter conferido à vida, não à poesia, primazia em suas composições, pôde escrever em paz que aqueles são versos de *Poemas concebidos sem pecado*. A escolha, no título, pelo termo *poemas*, em detrimento de *poesias*, é igualmente significativo aqui. Nesse sentido, a atitude do poeta, nesse primeiro livro, é diametralmente oposta à de Narciso, pois é para o mundo que ele olha, não para a sua própria criação. O que justifica o caráter eminentemente descritivo da maioria das composições dessa obra. *Poemas concebidos sem pecado*, para ilustrar o que argumento aqui, das quatro partes que possui, duas, a segunda e a terceira, já denotam essa marca da descrição no próprio título com que foram nomeadas: “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”. Em todas as demais, todavia, igualmente o poeta alterna-se entre a descrição de pessoas (e suas ações) e a de lugares. Exemplificamos o que foi dito com o poema “Cacimba da saúde”:

Descendo um trilheiro de pedras ladeado por cansação
A gente *dávamos* na Cacimba.
Na estrada à direita o casebre de Ignácio Rubafo, que tinha esse nome porque se alimentava de lodo.
Aberta na grande pedra da cidade a Cacimba!
De águas milagrosas
Cheinhas de sapos
Lá
A gente *matávamos* bentevi a soco .
(BARROS, 1996, p. 48).

A ênfase, tanto em locais quanto pessoas desprestigiadas socialmente, é perceptível em grande parte dos poemas desse primeiro livro. A busca por incorporá-los ao poema, exibi-los em seus versos parece denotar o desejo de lhes conferir dignidade. Na Tese III, de *Sobre o conceito de História*, Benjamin assim escreve:

O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história. Certamente, só à humanidade redimida cabe o passado em sua inteireza. Isso quer dizer: só à humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em cada um dos seus instantes (BENJAMIM, 2005, p. 54).

Benjamin fala da necessidade, para a história, de não fazermos distinção entre acontecimentos grandes e pequenos. É tentadora, em um primeiro momento, a vontade de identificar o poeta Manoel de Barros com o historiador materialista. Considerando, para a realização dessa aproximação, o “apreço” que o poeta demonstra, já em sua primeira obra, a tudo aquilo e a

todos aqueles que são marginalizados pela sociedade.⁴⁷ No entanto, no caso específico de Manoel de Barros, parece-nos impossível falarmos em não distinção entre grandes e pequenos, pois o que notamos é uma deliberada escolha pelos pequenos, pelo restolho da sociedade, nas suas sobras.⁴⁸ Essa atitude é presente em vários momentos de *Poemas concebidos sem pecado*. Em um sentido bem benjaminiano para o termo, o poeta parece querer redimir esses seres insignificantes, conferindo-lhes alguma dignidade. Essa preocupação em conferir dignidade é, contudo, ainda, visivelmente, uma preocupação meramente ilustrativa. Isto é, por mais que o poeta indique a necessidade de uma ação política, os seus poemas limitam-se a uma mera catalogação dos excluídos. A mudança estrutural que uma atitude verdadeiramente política exige ainda não estava completamente desdobrada no estro poético barriano. É como se o poeta ainda só percebesse os restos a partir de sua não funcionalidade. A compreensão mais política e mais engajada exigirá um significativo desdobramento estrutural na obra do poeta e só se realizará nos livros mais contemporâneos. Há, contudo, alguma transformação na passagem do primeiro livro para o segundo. É essa transformação o que procurarei rastrear no subcapítulo seguinte.

2.3 Silêncio: mistério

Face imóvel é o segundo livro de poemas de Manoel de Barros. Essa obra, publicada em 1942, destoa muito, não só das publicações mais contemporâneas do poeta, mas mesmo em relação ao livro anterior. Algo, contudo, apesar da significativa diferença de tom, elas apresentam em comum: a ausência de mistério. Em *Poemas concebidos sem pecado*, o tom descritivo elimina, naturalmente, qualquer espaço para uma maior obscuridade. Os poemas são de uma clareza absolutamente solar. O que, também por esse viés, aproxima os poemas dessa publicação das concepções artísticas benjaminianas que, como vimos, rejeitava o mistério pela sua possibilidade de apreensão e utilização em uma estética fascista. O mistério, como eu disse, também é eliminado em *Face imóvel*. Entretanto, tal procedimento é realizado de uma forma algo diversa à do primeiro livro. No segundo, o poeta depara-se constantemente

⁴⁷ Conforme Berta Waldman, “é essa realidade que lhe fornece (a Manoel de Barros) os seus conteúdos. A eleição da pobreza, dos objetos que não têm valor de troca, dos homens desligados da produção (loucos, andarilhos, vagabundos, idiotas de estrada), formam um conjunto residual que é a sobra da sociedade capitalista; o que ela põe de lado, o poeta incorpora, trocando os sinais (1996, p. 26).

⁴⁸ Interessante que também Walter Benjamin parece conferir valor aos *restos*. No fragmento N 1a, 8 das *Passagens* (2009, p. 502), o filósofo fala dos “farrapos” e dos “resíduos” e de sua importância para o seu trabalho: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventaria-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”.

com o que há de misterioso e obscuro no mundo e nas pessoas, mas opta, deliberadamente, por não, digamos, atrapalhar essa obscuridade, ou melhor, por deixá-la em paz. Publicado enquanto ocorria a segunda guerra mundial, grande parte dos poemas aborda, justamente, a perplexidade diante do horror a que o mundo está sendo submetido naquele momento. O próprio título da coletânea, aliás, já invoca essa perplexidade. O poeta, no entanto, estanca nessa atitude, isto é, na imobilidade da face. Não importa, para ele, o que se passa para além dessa perplexidade que se percebe visualmente. O que se passa dentro do indivíduo perplexo é de propriedade dele. A sua poesia, nesse sentido, não é invasiva. O poema abaixo ilustra bem o que foi dito:

De tarde um homem tem esperanças.
Está sozinho, possui um banco.
De tarde um homem sorri.
Se eu me sentasse ao seu lado
Saberia seus mistérios
Ouviria até sua respiração leve.
Se eu me sentasse a seu lado
Descobriria o sinistro
Ou doce alento de vida
Que move suas pernas e braços

Mas, ah! eu não vou perturbar a paz que ele depôs na praça, quieto.
(BARROS, 1996, p. 59).

Diante do estado de guerra em que o mundo se encontra, Manoel de Barros decide não atrapalhar a paz da experiência individual. Em um sentido bem próximo a esse, Benjamin pergunta, retoricamente, no início do ensaio *Experiência e pobreza*: “Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?” (1985, p. 114). A consciência de uma resposta isenta de indivíduos leva o filósofo a estudar o declínio da valorização da transmissibilidade da experiência no século XX. E isso “numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história” (*ibidem*, p. 114). Sobre a relação negativa entre a experiência e a guerra, Benjamin continua:

Na época, já se podia notar que os homens tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho (*ibidem*, p. 114 e 115).

Na passagem acima, o filósofo alemão salienta a impossibilidade de transmissibilidade da experiência da guerra. Manoel de Barros parece ter a mesma compreensão. O poeta, diante da ausência de qualquer experiência a ser transmitida a respeito da guerra, melancolicamente, opta apenas por se calar. No poema “Uns homens estão silenciosos”, o poeta, repetindo a

atitude de não se aproximar do mistério, transforma tal silêncio (o seu e o dos demais) em temática poética:

Eu os vejo nas ruas quase que diariamente.
São uns homens devagar, são uns homens quase que misteriosos.
Eles estão esperando.
Às vezes procuram um lugar bem escondido para esperar. (...)
E estão silenciosos diante do mundo, silenciosos.
(BARROS, 1996, pp. 64-65).

Eis a mudez diante da guerra. Como se vê, o poeta para diante da visualidade, da descrição *física* do silêncio e dos silenciosos. Tal atitude é, contudo, absolutamente consciente. O poeta sabe que existe o outro lado, mais se recusa a conhecê-lo. O poema “O muro” descreve metaforicamente essa recusa:

Não possuía mais a pintura de outros tempos.
Era um muro ancião e tinha alma de gente.
Muito alto e firme, de uma mudez sombria.

Certas flores do chão subiam de suas bases
Procurando deitar raízes no seu corpo entregue ao tempo.

Nunca pude saber o que se escondia por detrás dele.
Dos meus amigos de infância, um dizia ter violado tal segredo,
E nos contava de um enorme pomar misterioso.

Mas eu, eu sempre acreditei que o terreno que ficava atrás do muro era um terreno abandonado!
(BARROS, 1996, p. 65).

O poeta não avança no mistério. Teme que por trás do que ele vê no muro só exista o abandono. O nada. Aqui também, sem metafísica alguma, não há transcendência: “eu sempre acreditei que o terreno que ficava atrás do muro era um terreno abandonado”. Aliás, há certa similaridade entre a descrição que o poeta faz do muro (humanizando-o) com a que, futuramente em sua obra, ele fará dos seres coisificados que perambulam em sua poesia. Era apenas o segundo livro de Manoel de Barros. Nos seus livros mais atuais, como vimos, é exatamente o *nada* que caracteriza esse abandono que será poetizado quando ele se decidir a pular o muro e vir, por si mesmo, que o abandono escondido do outro lado, merecia, sim, se tornar matéria de poesia. Quando isso ocorrer, ele deixará de se silenciar sobre ele.

2.4 Fragmento: humanidade

Poesias, o terceiro livro publicado por Manoel de Barros, pouco acrescenta, estilisticamente, aos dois primeiros. Há certo ar de recolha, como se fora uma coletânea de versos esquecidos, nas peças que o compõem. Impressão que é reforçada pelo título do grupo de poemas que

compõe a primeira parte da obra: “Fragmentos de canções e poemas”. Uma coleção de doze composições poéticas sem uma ligação aparente entre elas e, algumas vezes, assinaladamente, fragmentadas. O que se observa, frequentemente, nessa obra, é ainda um poeta em busca de sua dicção própria, ainda tateante entre uma forma mais inerente ao seu próprio estilo e formas prontas, como a ode e o soneto. Cito, a guisa de ilustração, o poema “A viagem”, um exemplo desta última:

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

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

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

Dou às praias de Deus: a alma ferida,
As mãos envenenadas de ternuras
E um buquê de carnes corrompidas.
(BARROS, 1996, p. 100).

Pouco há nesses versos, reiterando, que possa denotar alguma transformação na poesia anterior de Barros, com exceção, e essa exceção é importante, pelo gosto, até então inédito, justamente, pelo fragmento. Em outro momento, neste mesmo capítulo, já havia mencionado o gosto do poeta, já nos seus primeiros livros, pelas sobras da sociedade. O que começa a surgir em *Poesias* é uma percepção do valor estético dessas sobras. O poeta passa a conferir status poético ao fragmentário, ao resto, e isso não mais como uma atitude de redenção, de resgate. A beleza do resto, do fragmento, está justamente no fato de ele ser um resto, ou um fragmento.⁴⁹ Em uma entrevista concedida a José Otávio Guizzo, da *Revista Grifo*, de Campo Grande, o próprio poeta marca essa alteração em seu modo de conceber e elaborar poesia de um livro para outro:

⁴⁹ Benjamin, em um dos “fragmentos” de *Rua de mão única*, tem uma passagem sobre uma obra em fragmentos que, pela beleza e proximidade com as significações barrianas, merece transcrição aqui: “Para os grandes, as obras acabadas têm peso mais leve que aqueles fragmentos nos quais o trabalho se estira através de sua vida. Pois somente o mais fraco, o mais disperso encontra sua incomparável alegria no concluir e se sente com isso devolvido à sua vida. Para o gênio, toda e qualquer cesura, os pesados golpes do destino como o suave sono, cai na industriiosidade de sua própria oficina de trabalho. E o círculo de sortilégio dela, ele o traça no fragmento” (BENJAMIN, 1987, p. 12).

E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se em cada livro, mais fragmentária. Mais obtida por escombros. Sendo assim, cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição. (BARROS, 1996, p. 309).

Alterações mais significativas no fazer poético barriano já são mais perceptíveis no livro seguinte, *Compêndio para uso dos pássaros*. Publicado quatorze anos depois de sua terceira publicação, na quarta, o poeta já está estilisticamente mais próximo do seu modo de escrever poesia mais atual e pelo qual ele se tornou conhecido. Pouca alteração há que se assinalar entre essa obra e as demais publicadas posteriormente. Já em sua epígrafe, Barros assinala aspectos importantes que doravante serão traços idiossincráticos de sua produção:

O vaqueiro Abel: não-entender, não entender, até se virar menino.
O vaqueiro José Uéna: jogar nos ares um montão de palavras, moedal.
O vaqueiro Noró: conversaço nos escuros se rodeando o que não se sabe.
O vaqueiro Tadeu: queria era que se achasse para ele o quem das coisas!
O vaqueiro Calixto: essas coisas que o Grivo falou: - Sabiá na muda: ele escurece o gorjeio... (...) (ROSA apud BARROS, 1996, p. 123).

O trecho pertence a “Cara de Bronze”, conto de Guimarães Rosa. Nele é narrada a história de um vaqueiro que solicita a Grivo, a pessoa em quem deposita maior confiança, que encontre para ele o “quem das coisas” transcrito na citação acima. Embora a escolha de uma epígrafe nunca seja aleatória, a que foi escolhida por Barros e incluída no início de *Compêndio para uso dos pássaros* é sobremaneira emblemática porque ela, em síntese, delinea os percursos que, a partir de então, a poética barriana percorrerá. A começar pelo que se torna uma frequente na poesia de Manoel de Barros: a procura pelo “quem das coisas”. Já salientei, em outros momentos desta tese, a preocupação do poeta em redimir ao homem a sua humanidade. Essa redenção é feita, reiterando, a partir do contato do homem desumanizado com os resquícios de humanidades que as coisas esquecidas ainda guardam. Se na obra em questão, conforme indica a epígrafe, o poeta ainda está tateante em busca de onde ele poderia encontrar o “quem das coisas” que devolveria ao homem desumanizado a sua essência, nos livros seguintes, o caminho nessa direção já estará plenamente traçado. Em *O guardador de águas*, o poeta, alguns anos depois, escreve sobre as coisas sem utilidade:

O que ele era, esse cara
Tinha vindo de coisas que ele ajuntava nos bolsos –
Por forma que pentes, formigas de barranco, vidrinhos
De guardar moscas, selos, freios enferrujados etc.
Coisas que ele apanhava nas ruínas e nos montes de borra de
Mate (nos montes de borra de mate crescem abobreiras
Debaixo das abobreiras sapatos e pregos engordam...)
De forma que recolhia coisas de nada, nadeiras, falas
De tontos, libélulas – coisas
Que o ensinavam a ser interior, como silêncio nos retratos.
(BARROS, 1996, p. 277).

Nas obras mais contemporâneas de Manoel de Barros, a imagem desse “ser interior” que habita os retratos possui presença marcante. Benjamin, em seu ensaio sobre *a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escreve que “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhe dá sua beleza melancólica e incomparável” (1985, p. 174). Para o filósofo, o desenvolvimento das técnicas fotográficas assinala a passagem definitiva do valor de culto para o valor de exposição. Doravante, para Benjamin, a aura da obra de arte entra em processo de dissolução, e o seu lugar na tradição entra em colapso, uma vez que o seu aqui e agora no contexto histórico é abolido. Há, contudo, a possibilidade de outra interpretação para a melancolia que Benjamin percebe nos retratos. Coincide, temporalmente, o processo de destruição da aura sobre o qual o ensaísta alemão nos remete, com o processo, percebido por Barros em seus poemas, de uma progressiva desumanização da humanidade. Processo determinado pelo incremento da técnica, mas que fora, igualmente, acentuado pelas duas grandes guerras mundiais que, como demonstrei algumas páginas atrás, deixou o poeta com a face imóvel. Dizem que os habitantes de algumas tribos indígenas se recusam a tirar fotografias por receio de terem a sua alma aprisionada nos retratos. Para além do que fica dito nessa história, paira a verdade de que algo de humano é passado para a folha de papel em que vemos a nossa imagem reproduzida. Em um mundo onde o homem não mais percebe a sua humanidade ou a dos seus contemporâneos, os resquícios dela encontráveis nos retratos se tornam preciosos. A melancolia que Benjamin assinalava se deve, a ser assim, ao estranhamento do homem diante de uma coisa (o papel) que possui um atributo que, embora essencial para aquele que se vê ali fotografado, não faz mais parte dele. A perplexidade que uma fotografia pode causar está não no fato de remover algo que nos é inerente, como talvez acreditem algumas tribos indígenas, mas sim em ressaltar pela presença em um objeto estranho a sua ausência em nós. O que Barros faz em sua obra é lidar com essas coisas, aceitando o estranhamento que elas nos provocam, mas

tentando, concomitantemente, readquirir delas aquilo que, embora perdido, sempre nos pertenceu.

2.5 Brinquedos de palavras

Como, contudo, operar a transformação desse abandono em linguagem poética? Como, retomando as obras de poesia mais contemporâneas do poeta, ele logrou representar as suas nadeiras, os seus restos, o abandono do outro lado do muro, em seus versos? No “Pretexto” que o poeta antecede ao seu *Livro sobre Nada*, Barros oferece ao leitor algumas informações sobre o seu procedimento:

O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora (BARROS, 2008, p. 7).

Há, como se pode notar a partir da leitura do trecho acima, uma profunda inter-relação entre o nada barriano, suas coisas desúteis e abandonadas e os brinquedos. Com a finalidade de verticalizar um pouco mais sobre os elementos inter-relacionados aqui, importa colocar em discussão mais aprofundada a compreensão social do último termo da relação: os brinquedos. Giorgio Agamben, citando Baudelaire, escreve que “no brinquedo, um artista inteligente podia encontrar assunto de reflexão” (2007, p. 95). Seguindo o conselho do poeta francês, o filósofo disserta sobre a importância dos brinquedos no ensaio *Mme. Panckoucke ou a Fada do brinquedo*. Esse ensaio é o quinto e último de uma série que compõe a segunda parte do livro *Estâncias*, intitulada *No mundo de Odradek: a obra de arte frente à mercadoria*. Para aproximar mais detidamente da hipótese agambiniana é necessário, pois, passar de revista também os anteriores. Nos ensaios integrantes de *No mundo de Odradek*, Agamben reflete criticamente sobre a “história da migração semântica do termo ‘fetiche’”:

O que inicialmente aparece confinado na estranheza de uma cultura “selvagem” como algo tão “absurdo que quase não oferece possibilidade de abordagem para um raciocínio que gostaria de combatê-la” volta primeiro como artigo de massas na esfera econômica e, depois, na intimidade da vida sexual, como escolha do desejo perverso. (AGAMBEN, 2007, p. 94).

O pensador entende o fetiche como a substituição de uma coisa por outra. Com um detalhe, a primeira não existe e a segunda, ao mesmo tempo em que é um substituto da primeira,

também é a marca e rememoração, no plano do inconsciente, da sua ausência.⁵⁰ O objeto do fetiche é, portanto, algo que aponta sempre para o inapreensível.

Como presença, o objeto-fetiche é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente. (AGAMBEN, 2007, p. 61-2).

Da forma que Agamben expõe a noção do fetiche, na citação acima transcrita, compreende-se o tipo de relação que, na continuação de sua exposição, ele estabelecerá entre o fetiche e a poesia moderna. No momento em que se distancia da realidade, a poesia moderna aproxima-se do desejo de ser símbolo do inapreensível. Como o fetiche, contudo, que se realiza, conforme lemos, a partir de um objeto que é, ao mesmo tempo, substituto e sinal rememorativo do inapreensível, a poesia moderna é, de maneira semelhante, simultaneamente, símbolo do mesmo inapreensível e o sinal reiterado do fracasso de sua representação.

Símbolo continuado de tentativa e fracasso diante do inapreensível que elegera como objeto, a poesia moderna não pode ser algo socialmente funcional. O brilhantismo conferido por Agamben a Baudelaire deriva, justamente, do reconhecimento daquele de que este foi o primeiro a perceber, e saber tirar proveito, de uma nova configuração de poesia que dela excluía qualquer noção funcional.

O que Baudelaire realiza, ao assumir a não funcionalidade como uma característica, a partir daquele momento, idiossincrática da poesia, é a abolição de todo o *valor de uso* inerente a ela. Deixando de ser uma coisa útil, isto é, perdendo o seu *valor de uso*, o *valor de troca* também entra em colapso, uma vez que, conforme Marx, “para se converter em mercadoria um objeto deve ser, antes de tudo, uma coisa útil” (2010, p. 47).⁵¹ Sendo assim, Baudelaire coloca a

⁵⁰ “Segundo Freud, a fixação fetichista nasce da recusa do menino em tomar consciência da ausência do pênis na mulher (na mãe). Diante da percepção dessa ausência, o menino se recusa (...) a admitir sua realidade, pois isso faria pesar uma ameaça de castração sobre o próprio pênis. O fetiche não é, portanto, senão ‘o substituto do pênis da mulher (da mãe), em cuja existência o menino acreditou e a que agora, e nós sabemos por que motivo, não quer renunciar’. (...) No conflito entre a percepção da realidade, que o leva a renunciar ao seu fantasma, e o contradesejo, que o leva a negar a sua percepção, o menino não faz nem uma coisa nem outra, ou melhor, faz simultaneamente as duas coisas (...) O fetiche (...) é, portanto, ao mesmo tempo, a presença do nada que é o pênis materno e o sinal de sua ausência; símbolo de algo e, contemporaneamente, símbolo da sua negação” (AGAMBEN, 2007, p. 59-60).

⁵¹ Conforme Karl Marx: “Para se converter em mercadoria um objeto deve ser, antes de tudo, uma coisa útil, uma coisa que ajude a satisfazer necessidades humanas dessa ou de outra espécie. A utilidade de uma coisa, utilidade que depende das suas qualidades naturais, aparece no seu uso ou consumo, e faz dela um *valor de uso*.”

poesia moderna em uma límbica região existente para além, ou melhor, talvez, para *aquém* dos valores de uso e de troca.⁵²

Os brinquedos, para Agamben, partilham do mesmo status da poesia, por eles serem, igualmente, a representação do intangível: “em comparação com as coisas, a boneca é, por um lado, infinitamente menos, por estar longe e ser inapreensível (...), mas, por outro lado, talvez precisamente por isso, ela é infinitamente mais, por ser o objeto inesgotável do nosso desejo e das nossas fantasias” (2007, p. 97). Dessa forma, os brinquedos estariam, como a poesia moderna, localizado em uma “terceira área”, distinta tanto da esfera interna da subjetividade quanto da objetiva externa. Nessa “área de ilusão”, os brinquedos estariam em um ponto entre o *eu* e o *objeto*. Exatamente por isso, remeteriam a um “estatuto mais original das coisas”, no qual eles estariam para além de qualquer avaliação como objetos de *uso* e de *troca*.⁵³

A relação que Agamben estabelece entre os brinquedos e fantasia é muito bem realizada. Benjamin, em seu ensaio a *História cultural do brinquedo*, desenvolve a mesma relação. De acordo com o filósofo alemão, o que faz de um brinquedo *brincável* é a sua potencialidade de despertar na criança a sua capacidade imaginativa. “Somente graças à sua [das crianças] imaginação [os brinquedos] se transformam em brinquedos” (BENJAMIM, 1985, p. 250). Já para Barros, a compreensão dos brinquedos é de natureza singularmente diversa. Para escrever um *Livro sobre Nada*, o poeta não recorre ao que ele denomina de *brinquedos com as palavras* como uma tentativa de *representar* o inapreensível, conforme o filósofo italiano julgou ocorrer na relação entre os brinquedos e a poesia moderna. A Barros interessa o brinquedo feito unicamente para o seu fim primeiro: brincar, ou seja, o que o poeta aspira é

Destinados por quem os confecciona a satisfazer as necessidades ou as conveniências de outros indivíduos, um objeto é entregue pelo produtor àquela pessoa a quem é útil, a quem quer usá-lo, em troca de outro objeto, e por esse ato se converte em mercadoria. A proporção variável, em que umas mercadorias de espécie diferente se trocam entre si, constitui o seu *valor de troca*” (2010, p. 47).

⁵² Giorgio Agamben denomina o resultado de tal procedimento baudelairiano como “mercadoria absoluta”. Ele escreve: “uma mercadoria, por assim dizer, *absoluta*, na qual o processo de *fetichização* fosse levado até o extremo de anular a própria realidade da mercadoria enquanto tal. Uma mercadoria em que valor de uso e valor de troca se anulariam mutuamente, e cujo valor residiria, por esse motivo, na inutilidade” (2007, p. 75).

⁵³ “O ingresso de um objeto na esfera do fetiche é cada vez o sinal de uma transgressão da regra que confere a cada coisa um uso apropriado” (AGAMBEN, 2007, p. 94). Cada coisa teria, portanto, as suas regras de uso bem delimitadas socialmente. Qualquer deslocamento no *status quo* de alguma coisa que rompesse com as suas bem reconhecidas normas de uso seria o suficiente para torná-la “irreconhecível e inquietante”. O interesse de Agamben pelos brinquedos se dá justamente pelo fato de que eles “fogem a qualquer regra de uso”. O que se dá, lembrando-se das considerações de Benjamin, justamente pelo seu ingresso na fantasia que permite, por exemplo, na imaginação infantil, transformar, nas palavras de Agamben, “uma cadeira em uma diligência” (p. 96). Por “estatuto mais original das coisas”, Agamben se refere à percepção das coisas em um instante da história evolutiva das sociedades arcaicas em que elas não só não haviam adquirido *valor de troca* como também não possuíam ainda o seu *valor de uso*.

escrever sem qualquer seriedade. Ainda no citado “Pretexto”, Manoel de Barros apresenta alguns exemplos desses brinquedos tão recorrentes em sua poética. Para uma definição ainda mais clara, segue, abaixo, um pequeno trecho do primeiro poema de “A arte de infantilizar formigas”, primeira parte do *Livro sobre Nada*, no qual o poeta explicita o que entende por *brinquedos de palavras*:

A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.
O truque era só virar bocó.
Como dizer: Eu pendurei um bentevi no sol...
O que disse Bugrinha: Por dentro de nossa casa passava um rio inventado.
O que o nosso avô falou: O olho do gafanhoto é sem princípios.
Mano Preto perguntava: Será que fizeram o beija-flor diminuído só para ele voar parado?
As distâncias somavam a gente para menos.
(BARROS, 2008, p. 11).

Dentro dessa oposição entre a linguagem séria e uma linguagem desapropriada de intencionalidade é que os brinquedos de palavras barrobianos devem ser compreendidos. Ou seja, brincar com palavras, em Manoel de Barros, de forma alguma representa a tentativa de se formular uma linguagem fantasiosa que abriria caminho para o poeta expor o inapreensível que está além das possibilidades comunicativas. O que o poeta almeja é o direito de dizer coisas desimportantes. Se a linguagem séria pode ser entendida como aquela que tem algo de importante para dizer, Barros pretende brincar com as palavras e, no seio dessa brincadeira, não dizer nada.

2.6 Bobagens conspícuas

Coisa que não acaba no mundo é gente besta e pau seco.
(Manoel de Barros)

Até o momento em que nenhum olho estranho tinha contemplado a sua obra de arte, ele não tinha duvidado um só instante do seu sucesso; mas bastou que, por um átimo, tenha olhado a tela com os olhos dos dois espectadores para que tenha sido constrangido a fazer sua a opinião de Porbus e de Poussin: “Nada! Nada! E ter trabalhado dez anos!”
(Giorgio Agamben)

Platão, há mais de dois milênios, distinguiu a poesia do discurso filosófico ao atribuir a este, unicamente, a possibilidade de se alcançar a verdadeira essência das coisas. Como, para o filósofo grego, vivemos entre representações das coisas em si, só a partir de um tortuoso processo filosófico, imerso na recordação, poderíamos perceber o caráter de cópia do mundo a nossa volta e contemplar as coisas em sua verdade ideal. A poesia, tida desde então como uma forma de representação, não passava, pois, para Platão, de cópia da cópia. Um degrau a mais de afastamento da verdade prometida pelo pensamento filosófico. De lá para cá, houve, claro,

momentos em que a poesia conseguiu, dentro dessa oposição com o discurso filosófico, equiparar-se a esse na tentativa de ser o veículo apropriado para transmissão de uma suposta verdade primeira. A esse respeito, escreve Hamburger:

Que a poesia encarna ou representa a verdade de um tipo ou de outro dificilmente o negaram os próprios poetas, nem mesmo os que foram além de Baudelaire na busca de uma sintaxe liberada do uso da prosa, de um imaginário não sujeito a uma argumentação, ou de um léxico determinado mais por valores acústicos do que por exigências semânticas. (HAMBURGER, 2007, p.35)

Na representação que Hamburger faz do que seria a verdade da poesia, há, como o trecho citado deixa entrever, a consideração da existência de um tipo diferente de verdade na poesia em comparação com a do discurso científico ou filosófico. Essa consideração, todavia, em momento algum coloca em discussão as verdades apresentadas por essas formas de discurso. Em vez disso, o que Hamburger tenta defender é que não existe apenas uma verdade científica ou filosófica, mas também, paralela, uma verdade poética. Manoel de Barros põe por terra essa distinção. Para o poeta, como demonstrei no subcapítulo anterior, não há pretensão de verdade alguma em sua poesia. Ele a assume como uma mera brincadeira com as palavras. Dentro da concepção poética barriana, portanto, a poesia, à maneira do pensamento platônico, não é o invólucro de verdade alguma, ou de tipo algum. Ao menos não no sentido de verdade enquanto uma Verdade primeira, transcendente. Isso porque, no momento em que se assume a si mesma como um discurso que não transmite verdade suprema alguma, ela, paradoxalmente, está dizendo uma verdade. Nesse ponto, o poeta verticaliza ainda mais as suas considerações e põe em questionamento toda forma de conhecimento humano. É que para ele, não só o discurso poético não tem nenhuma Verdade para declarar, como todos os demais discursos são meras construções humanas e, como tal, falíveis e distantes da verdade. Assim sendo, no momento em que a sua poesia se assume como insignificante por não dizer verdade alguma, sabendo que, de fato, ela não dirá mesmo, ela é mais verdadeira, esse o paradoxo essencial, que os discursos filosófico e científico, uma vez que esses tem a pretensão de dizer uma verdade que, na realidade, não possuem. Dito de forma mais singela: “Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira” (BARROS, 2008, P. 67). Na oposição estabelecida nesse verso, o poeta põe em questionamento toda pretensão do homem a algum conhecimento. Nesse sentido, o discurso poético levaria alguma vantagem em relação aos demais porque, ao se utilizar dele o poeta, diferentemente de um filósofo, por exemplo, teria a consciência da insignificância do que está sendo dito. Exemplifico o explicado com o seguinte trecho de um poema retirado do mesmo *Livro sobre nada*:

À mesa o doutor perorou: Vocês é que são felizes
Porque moram neste Empíreo.
Meu pai cuspiu o *empíreo* de lado.
O doutor falava bobagens conspícuas.
(...)
A gente falava bobagens de à brinca, mas o doutor
Falava de à vera.
(BARROS, 2008, p.15)

Enquanto, pois, o doutor tem a pretensão de perorar eloquentemente sobre assuntos que ele considera importantes e falha, não falando nada, Manoel de Barros, que já descobriu que “todos os caminhos levam à ignorância” (BARROS, 2007c, p. 103), poetiza sobre o nada, brincando conscientemente. Em sua didática, referida no capítulo anterior deste trabalho, são exatamente esses caminhos que o poeta pretende ensinar. Em *O homem sem conteúdo*, Agamben parte de uma distinção percebida por Nietzsche entre as concepções de beleza artística conforme entendidas, respectivamente, por Kant e Sthendal, para apresentar a oposição existente, nesse sentido, entre artistas e espectadores. Enquanto o espectador, em uma linha estética de origem kantiana, é aquele que concebe a beleza como aquilo “que agrada sem que a isso se misture o interesse” (NIETZSCHE *apud* AGAMBEN, 2012, p. 17-18), o artista, na direção oposta, percebe a beleza como “uma promessa de felicidade” (*idem*). Essa distinção inicial abre caminho para que Agamben, baseando-se na obra de Jean Paulhan, realize outra, que lhe é correlata, entre retóricos e terroristas. Os primeiros seriam aqueles artistas que “dissolvem todo o significado na forma”, enquanto os segundos, que lhes complementam, “perseguem uma linguagem que não seja mais que sentido”. O filósofo italiano complementa essa distinção com as seguintes palavras:

O Terrorista é misólogo e, na gota d’água que resta na ponta dos seus dedos, não reconhece mais o mar no qual acreditava ter se imergido; o Retórico olha, ao contrário, para as palavras e parece desconfiar do pensamento (AGAMBEN, 2012, p. 29).

Agamben ilustra o que ele considera ser o tipo perfeito do terrorista com a figura da personagem Frenhofer, de *A obra prima desconhecida*, de Balzac:

Frenhofer buscou, por dez anos, criar sobre a tela algo que não fosse apenas uma obra de arte, mesmo que genial; como Pigmalião, ele apagou a arte com a arte para fazer da sua *Banhista* não um conjunto de signos e de cores, mas a realidade vivente do seu pensamento e de sua imaginação. “A minha pintura”, ele diz aos seus dois visitantes, “não é uma pintura, é um sentimento, uma paixão! Nascida no meu estúdio, deve aqui permanecer virgem e só sair daqui coberta... Vocês estão diante de uma senhora, mas procuram um quadro. Há tanta profundidade nesta tela, a sua arte é tão verdadeira, que vocês não conseguem distingui-la do ar que os circunda. Onde está a arte? Perdida, desaparecida! (AGAMBEN, 2012, p. 30-31).

Frenhofer, distante de uma concepção estética do tipo kantiano, concebe a sua pintura, levando em consideração apenas aquilo que ela oferece ao artista. Seu desejo é, contudo, compartilhar o sentido absoluto que ele foi capaz de alcançar através da representação em sua tela.

Mas nessa busca de um sentido absoluto, Frenhofer conseguiu apenas obscurecer a sua ideia e apagar da tela toda forma humana, desfigurando-a em um caos de cores, de tons, matizes indecisos, “algo como uma névoa sem forma” (...). A busca de um significado absoluto devorou todo significado para deixar sobreviver apenas signos, formas privadas de sentido. Mas, então, a obra prima desconhecida não é, ao contrário, a obra prima da retórica? É o sentido que apagou o signo ou é o signo que apagou o sentido? (AGAMBEN, 2012, p. 30-31).

Ao tentar representar o absoluto, Frenhofer falha e acaba não representando nada. Por essa perspectiva, Manoel de Barros é o seu oposto. Em vez de, como o pintor, valer-se de formas que tendem ao absoluto para representá-lo, ele opta por representar o nada com uma forma igualmente nula. O nada é o fracasso de Frenhofer e o sucesso de Barros. Frenhofer tenta dizer tudo e fracassa, não dizendo nada. Barros assume que não quer dizer nada e é exatamente isso o que ele realiza em suas obras.

2.7 *Coisas que não existem*

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

Discutindo sobre a *História cultural do brinquedo*, Walter Benjamin (1985) escreveu uma passagem na qual descreveu o modo como a criança lida com os brinquedos:

Por um lado, verifica-se que nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas – pedras, plastilina, madeira, papel. Por outro lado, ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança: um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na solidez e na simplicidade de sua matéria toda uma plenitude das figuras mais diversas (BENJAMIN, 1985, p. 246).

O relevante nessa passagem, além, é claro, da possibilidade que oferece para uma maior compreensão sobre a importância do brinquedo, é que ela ajuda na percepção de um aspecto importante da relação da criança com os brinquedos que Benjamin desenvolverá tanto em a *História cultural do brinquedo* quanto em *Brinquedo e brincadeira*: a importância da fantasia. Essa ênfase que Benjamin confere à fantasia infantil serve-lhe como argumento para combater a errônea consideração de que quanto mais realista for um brinquedo, mais interessante ele seria para a criança. Além disso, o filósofo alemão defende ainda que não é a natureza do brinquedo que determina a brincadeira. Antes é a brincadeira que, graças à

capacidade imaginativa da criança de, inclusive, no campo da fantasia, transformar um brinquedo em outro, que determina o brinquedo.⁵⁴

Hoje podemos ter a esperança de superar o erro básico segundo o qual o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na realidade é o contrário que se verifica. A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial. Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (...): bola, arco, roda de penas, papagaio – verdadeiros brinquedos, “tanto mais verdadeiros quanto menos dizem aos adultos”. Pois quanto mais atraentes são os brinquedos no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva. (BENJAMIN, 1985, p. 247).

A distinção entre o valor da fantasia em oposição à importância da imitação, posta em discussão nos ensaios sobre os brinquedos, por Benjamin, também são perceptíveis na concepção estética que define a poesia moderna, de acordo com as concepções que Hugo Friedrich tem dela. Ao descrever as principais características dessa poética, Friedrich salienta que nela a opção dos poetas é pela “fantasia em vez da realidade” (1978, p. 29). Essa opção é desenvolvida por Friedrich nos seguintes termos:

Precisa-se ter, em tudo, sempre presente a tendência fundamental: a aspiração de afastar-se da realidade limitada. A verdadeira agudeza do conceito de fantasia manifesta-se onde ele é colocado em contraposição a um procedimento de pura e simples cópia. (...) Parece que no momento em que o mundo moderno empregou seu poder técnico – na forma da fotografia – para a reprodução do real, este real positivo, limitado, consumiu-se mais depressa e as forças artísticas dirigiram-se mais energicamente ao mundo não objetivo da fantasia. Seria análogo à reação que o positivismo científico provocou. A condenação da fotografia por Baudelaire situa-se no mesmo plano de sua condenação das ciências naturais. (FRIEDRICH, 1978, p. 56).

Para Barros, a fantasia não interessa como forma de alcançar uma verdade intuitiva que escapa ao conhecimento racional. O que não significa, conforme já assinali, que a fantasia

⁵⁴ Walter Benjamin exemplifica os seus argumentos sobre a importância da fantasia para as brincadeiras, em seus dois referidos ensaios, com alguns exemplos de brinquedos muito conhecidos em sua época. Porém, a atualização dos exemplos com brinquedos mais recentes nos permite perceber o quanto as considerações do filósofo alemão são ainda pertinentes e instigantes. O desenvolvimento dos videogames nos últimos trinta anos delineia claramente a importância da fantasia também nas brincadeiras atuais. No início da década de 1980, o *Atari* foi um dos brinquedos mais desejados pelas crianças. Embora revolucionário para a época, a capacidade gráfica desse videogame era consideravelmente baixa. De tal forma que a diversão da brincadeira só se realizava a partir da fantasia que transformava, na mente da criança, um pequeno quadrado que se movia na televisão em um aventureiro ou um carro de fórmula 1. Os consoles mais modernos (*Wii U*, *Playstation 4* e *XBOX one*), opostamente, são dotados de uma potência gráfica absolutamente sem precedentes, o que permite aos seus jogos um realismo muito próximo ao de um filme. Diante de tamanho realismo, o papel da fantasia, naturalmente, é sobrepujado. Um fenômeno curioso, mas compreensível, contudo, tem sido consequência desse incremento de realismo nos jogos dos videogames mais modernos: a mudança do perfil etário dos jogadores. Diferentemente do *Atari*, o público dos jogos atuais é, cada vez mais, um público adulto. A partir do momento em que a fantasia deixa de ser um fator determinante para a diversão com os videogames, esses se tornam *acessíveis* a um público que, por inúmeras razões, já perdeu a sua capacidade de fantasiar.

esteja ausente de suas composições. A finalidade dela é diversa e se converte, em sua obra, em um tratado estético. Do poeta, para Barros, não é esperado que escreva coisas verdadeiras, mas sim coisas belas. Daí a importância da fantasia. Se, em um mundo dominado pelo progresso, pouco há de belo para ser poetizado, é preciso que o poeta crie as suas próprias belezas. Mário de Andrade, em seu *Prefácio interessantíssimo*, esforça-se para desenvolver uma estética que não se fundamente na pura representação no mundo natural. Ele escreve:

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Bethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. (ANDRADE, 1993, p.65).

A poética de Mário de Andrade, em *Pauliceia Desvairada*, obra a que se refere o prefácio de onde foi extraído o trecho acima, caracteriza-se por uma tentativa do poeta de fazer imergir em sua subjetividade a cidade de São Paulo. Em seus versos, o poeta canta uma cidade “deformada” pela sua ótica. É nesse sentido, inclusive, que Mário refere-se ao seu livro como “evidentemente impressionista”. Ou seja, o mundo objetivo realisticamente reproduzido não interessa ao poeta em sua obra. Em vez disso, ele opta por elaborar uma poética que seja capaz de captar essa objetividade já transformada pela sua subjetividade. Dessa forma, o belo da arte poderia ser alcançado. A estética de Barros segue uma direção próxima. Nesta, o valor da fantasia se instaura justamente pela possibilidade de se criar um “mundo” mais bonito. Em *O livro das ignoranças*, o poeta, já no título da obra, inclusive na forma em que ele é grafado, deixa marcado o quanto ele quer distância do que a maior parte das pessoas em nossa sociedade considera como verdade e sabedoria. Na primeira parte dessa obra, “Uma didática da invenção”, Manoel de Barros, em seu estilo epistemológico, propõe apresentar, no seio do não saber, uma teoria da arte fundamentada no valor da fantasia. Atribuída a Felisdônio, uma de suas personagens poéticas, a epígrafe dessa parte já deixa entrever o seu conteúdo: “As coisas que não existem são mais bonitas” (BARROS, 2007c, p. 7). Contudo, diferente do que se possa imaginar, não há aí nenhuma proposta de elaboração de um mundo imaginário povoado de seres fantasiosos. Não, as coisas que não existem a que se refere o poeta são as coisas colocadas fora de sua função natural. Isto é, criar coisas bonitas passa pelo ato de “desinventar objetos”:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha. (BARROS, 2007c, p. 11).

Como se vê na estrofe acima, extraída do poema II, de *O livro das ignorâncias*, o poeta, em sua didática da invenção, não propõe a invenção de coisa alguma, mas sim a alteração de sua função. Com uma consideração que é importante aqui: não é, pelo menos no caso do pente, uma refuncionalização de algo que havia perdido antes a sua função. Ao contrário, o que se dá é uma procura por encontrar “não funções” para o pente. Ou, pelo menos, uma função não pragmática. É um desdobramento significativo na poética de um escritor que, como viemos assinalando, só prezava aquilo que havia perdido a sua função. Embora na citação ele trabalhe o pente em sua não função, isso não se dá como antes, quando era um pente encontrado estragado no chão, ou que era recolhido por uma de suas personagens, por exemplo. O procedimento, aqui, é mais ativo. É um sinal indicativo de um desdobramento ainda maior. O poeta começa a perceber a região limiar entre as noções de funcionalidade e não funcionalidade. Nos livros seguintes, como indicarei no capítulo terceiro desta tese, veremos como exatamente a compreensão pertinente desse limiar se destaca como um dos atributos mais significativos da obra literária de Manoel de Barros. No poema aqui transcrito, contudo, o procedimento indicado pelo poeta é, ainda, como viemos assinalando, um procedimento essencialmente estético. Se o poeta percebe beleza naquilo que não tem uma função, nada mais natural, pois, que efetivar uma tentativa de remover a funcionalidade das coisas, com o objetivo claro de deixá-las, a partir de então, mais belas.

Procedimento similar a este é almejado pelo poeta também em seus versos. Assim como as coisas sem função são mais bonitas, as palavras sem funcionalidade também o são. Agrega-se aí, justamente, uma nova significação para os brinquedos de palavras barrianos: usar de palavras cuja função sintático-morfológica original foi alterada. Algo que, de alguma maneira, faz recordar o Rimbaud de *delírio do verbo*. Distinto, todavia, do poeta francês, cuja aspiração era a de escrever “silêncios” e anotar o “inexprimível”,⁵⁵ Barros pretendia remover a função tradicional dos elementos sintáticos de seus versos, de modo a deixar a sua linguagem poética sem função, isto é, “molecar o idioma”, dar às palavras outras funções que

⁵⁵ “J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable. Je fixais des vertiges” (RIMBAUD, 2007, p. 160). Tradução: Eu escrevia os silêncios, as noites, eu anotava o inexprimível. Eu fixava as vertigens. As traduções para o português nesta tese de trechos transcritos em língua estrangeira são de minha autoria, salvo indicação em contrário em nota de rodapé.

não a de comunicar. Em entrevista a sua filha, Martha Barros, o poeta, metaforicamente, fala sobre o procedimento:

Com Buñuel, um pernetta se esforça para tirar da lama sua perna de pau. Com Charles Chaplin, Carlitos faz um cozido de sapatos, e dos cadarços, uma boa macarronada. Leio agora de um Fermino, em plena Idade Média, que carregava uma Igreja na cabeça para fazer pedra. Isso são *gags*. São alegres sandices cometidas com imagens. Eu faço *gags* com palavras. Assim: *entrar na prática do limo; O corgo ficava à beira / de um menino; Gramática expositivo do Chão* (BARROS, 1996, p. 313).

Da mesma forma, pois, que Carlitos faz um cozido com elementos que não tinham essa função, o poeta opera a transformação funcional dos termos da oração. Criando algo novo porque dotado de uma função desconhecida. Observe o trecho extraído de um poema de *O livro das ignoranças*:

O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
(BARROS, 2007c, p. 15).

Assim como a essência do cozido de Charlie Chaplin não está, decididamente, no seu sabor, os delírios do verbo de Manoel de Barros, os seus brinquedos de palavras, não tornam sua linguagem mais acessível em termos comunicativos. Em uma perspectiva particularmente pragmática, há mesmo muito de ininteligível nesses versos. É, contudo, graças a essa não comunicação, esse último termo entendido na sua acepção mais tradicional, que esses poemas se tornam, de acordo com a estética barriana, mais bonitos. Mais à frente, veremos, contudo, que a importância dessa mudança funcional não é, unicamente, uma questão estética. Aí, o poeta não mais terá em mente a realização de *desfunções* em seus poemas (o neologismo é importante aqui). Em vez disso, o poeta se valerá, poeticamente, de uma noção mais significativa, cujo desdobramento se valerá justamente da compreensão da existência de uma região limiar entre funcionalidade e não funcionalidade: a *disfunção*.

2.8 Palavra em estado de trapo

Lucia Castello Branco, em um ensaio intitulado *Palavra em estado de larva*, chama a atenção para a presença, na poesia de Manoel de Barros, do gosto pela palavra em sua fase afásica, a palavra destituída, portanto, de significação. Esse viés deixa claro o sentido que a estudiosa confere ao vocábulo *larva* presente no título do seu texto. Isto é, a palavra em estado de larva

é o sintagma em sua origem em uma teoria que o crê, neste instante inicial, ainda desprovido de significado. Em outras palavras, é o significante puro. Conforme a própria autora:

Alguns escritores conseguem fazer do insignificante, do corriqueiro, ou mesmo do prosaico, matéria poetizável. A dessacralização do objeto poético tornou-se, desde o modernismo, estratégia permitida – e às vezes recomendada – nos terrenos da arte. Entretanto, poucos são os que verdadeiramente conseguem arrancar poesia dos espaços abissais do restolho, do escombros, do lixo. Raros são ainda os que, não se atendo apenas ao caráter contestador dessa Literatura escatológica, desse discurso do caos, procuram flagrar a poesia em seu estado nascente, a palavra em sua fase afásica, em seu momento inicial de larva. É nesse território úmido dos brejos e dos lodaçais que vamos encontrar a poesia de Manoel de Barros (...) uma poesia embrionária, profundamente mergulhada no material de que se servirá: o conteúdo pré-discursivo do assobio, do canto dos pássaros, ou das entranhas do chão (CASTELLO BRANCO, 1984, p.1).

Se a atitude de promover um poeta de qualidade até então incólume dos leitores brasileiros já não fosse por si só meritória, Castello Branco ainda levanta nesse ensaio inaugural alguns aspectos importantes da poesia de Manoel de Barros. Como se pôde ler no excerto acima, a autora percebe a presença, na poesia barriana, de uma não preocupação, propriamente, com a significação. Sob a orientação dessa autora, Luiz Henrique Barbosa, em *Palavras do chão*, aprofunda as análises iniciais de sua orientadora. Este, compreendendo que a preocupação com a linguagem é o fio condutor que perpassa por toda a obra de Manoel de Barros, realiza o seu estudo ao observar que nessa poesia é frequente o desejo de se recuperar a “virgindade das palavras” (BARBOSA, 1995, p. 14). É essa virgindade que Luiz Henrique Barbosa, valendo-se de um termo já antes utilizado por Haroldo de Campos, chama de linguagem adâmica, o que equivaleria ao conceito benjaminiano de *língua pura*. Essa linguagem adâmica seria desejada por Manoel de Barros, que tentaria consegui-la retirando do seu discurso poético “todas as significações já cristalizadas pelo discurso comum” (BARBOSA, 1995, p. 14-15). Com esse procedimento, o poeta conseguiria, de acordo com o autor do estudo em questão, uma linguagem mais próxima das coisas. Escreve Barbosa:

Há, em sua poesia, a encenação da busca de uma linguagem adâmica que esteja mais próxima às coisas. Sua poesia parece surgir em função desse interesse pela origem da língua, ou pelo antes da língua (BARBOSA, 1995, p. 18).

A definição de *linguagem adâmica*, conforme já mencionei, Barbosa vai buscar em Benjamin. Para maior clareza de exposição, transcrevo a citação benjaminiana feita pelo pesquisador brasileiro:

Em todas as línguas e suas obras permanece, fora do comunicável, um incomunicável, segundo a relação em que se encontra algo de simbolizante ou simbolizado. Simbolizante apenas nas obras acabadas da língua, mas simbolizado na transformação destas. E o que se busca representar ou mesmo instaurar no devir das línguas é esse núcleo da língua pura (...). Nesta língua pura, que não significa nem exprime mais nada senão a palavra privada de expressão e criatividade, que é o buscado em todas as línguas, toda a comunicação, todo o significado e toda intenção atingem uma esfera em que se destinam a extinguir. (BENJAMIN *apud* BARBOSA, 1995, p. 20).

Trazendo a definição de Benjamin de língua pura para o universo poético de Manoel de Barros, no rastro do pensamento de Barbosa, notamos que a busca do poeta por uma língua pura se coaduna com a sua pretensão em elaborar uma poética que almeja ser, igualmente, no nível do verso, puro significante. O poeta pretende escrever versos sobre *nada*. Logo, se valer, para bem cumprir com esse objetivo, de signos que nada comunicam é, indubitavelmente, uma estratégia sugestivamente profícua. Em *Retrato do artista quando coisa*, livro de 1998, posterior, portanto, aos estudos de Castello Branco e Barbosa, Manoel de Barros põe às claras essa intenção no poema “16” de sua primeira parte, mostrando, justiça seja feita, a correção das interpretações propostas pelos dois estudiosos brasileiros mencionados. Abaixo, transcrevo o poema a que me refiro neste parágrafo:

Agora só espero a despavira: 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 despavira mesmo.
(BARROS, 2007d, p. 53).

Óbvio é, contudo, que o poeta não atinge plenamente essa pretensão. Como também é indiscutível que entre a intenção e o ato de se escrever um livro sobre *nada* vai um mundo. Afinal, no instante mesmo em que o poeta declara o seu desejo de não comunicar coisa alguma, algo já está sendo comunicado. Paulo Leminski, poeta, aliás, que sempre desejou antepor as palavras dos seus versos à realidade, escreve um poema, em *Distraídos venceremos*, no qual a sua temática aborda, justamente, a presença inevitável de significação em todos os discursos. Cito-o:

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos,
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso uma folha isenta.

Nenhuma página
jamais foi limpa..
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.
(LEMINSKI, 2013, p. 185).

O poema acima de Leminski, "Plena pausa", dialoga, de maneira intertextual, com os objetivos de Barros de escrever um livro se valendo de signos que nada comuniquem. No polo oposto, o poeta curitibano indica, no poema "Iceberg", presente na mesma obra acima referida, o quanto ele almeja, não escrever um verso que, ao estilo barriano, não remeta a qualquer significação, mas sim que alcance o sentido absoluto. O que, todavia, dialeticamente, não deixa de ser, apesar da aparente oposição, o mesmo objetivo:

Uma poesia ártica,
claro, é isso que desejo.
Uma prática pálida,
três versos de gelo.
Uma frase superfície
onde vida-frase alguma
não seja mais possível.
Frase, não. Nenhuma.
Uma lira nula,
reduzida ao puro mínimo,
um piscar de espírito,
a única coisa única.
Mas falo. E, ao falar, provoco
nuvens de equívocos
(ou enxame de monólogos?)
Sim, inverno, estamos vivos.
(LEMINSKI, 2013, p. 181).

Nos versos finais do seu poema, Leminski, reconhecendo a humanidade de toda comunicação, reconhece também a impossibilidade de se alcançar um verso com um significado absoluto. Um poema, um verso qualquer, aliás, possui, provavelmente, tantos significados quantas forem as pessoas que o interpretem. A marca da nossa individualidade se faz presente no ato da leitura e as múltiplas interpretações que um poema oferece são, como escreve o poeta, sinal idiossincrático de que estamos vivos. Na poesia, por ser um discurso que, por sua própria

natureza, é, de forma intrínseca, polissêmico, a multiplicidade de interpretações se torna singularmente notável. Contudo, mesmo na mais prosaica das comunicações humanas, para sempre a possibilidade de variadas interpretações até para o comando mais simples.

O que é, no entanto, verdade para as comunicações humanas, é falso para as máquinas. Quando damos um comando qualquer a uma máquina, o que se espera, e com razão, é que ela, se tem por função cumprir um mesmo objetivo, reaja sempre da mesma forma. Por exemplo, ao se girar a chave na ignição de um veículo, qualquer que seja o modelo, o motorista espera que o motor inicie o seu funcionamento. Outro exemplo que ilustra bem o que venho dizendo é a linguagem do computador. Absolutamente exata, essa linguagem não admite, metaforicamente falando, a polissemia. Ou seja, um comando dado é sempre executado de forma, se não idêntica, absolutamente similar. A não ser, é claro, em caso de algum defeito. Nesse caso, a máquina pode sim, apesar de ter recebido um mesmo comando, responder de forma diversa da que lhe é esperada. A máquina com defeito se comporta, portanto, como um homem. Criando uma aproximação mental, não poderíamos levantar a hipótese de que, de maneira recíproca, um homem "com defeito" deva se comportar também como uma máquina. O que é o homem que perdeu a sua humanidade senão um ser humano defeituoso? Leminski deixou claro no poema acima que é preciso estar vivo para sermos capazes de múltiplas interpretações. Um indivíduo que se comporta como uma máquina está vivo ou se encontra apenas "em funcionamento"? Ele possui a autonomia que aquela tarefa exige? Para a busca pela eficiência a todo custo que o pragmatismo hodierno exige do homem, um mesmo comando ser interpretado de formas distintas é indesejável por reduzir a desejada otimização da tarefa imposta. Pela crítica apresentada em seus versos pelo poeta Manoel de Barros à desumanização, em seus vários aspectos, compreende-se bem que mais que a intenção de realmente efetivar as propostas de um verso de puro significante, o intuito do poeta é provocar o leitor, fazendo-o, a partir da despalavra, isto é, a palavra que se aproxima do puro significante, refletir sobre o “defeito” que marca a contemporaneidade: a perda da humanidade em prol de um agir mais otimizado, pragmaticamente falando. Sobre as palavras nesse estado aproximado de língua pura, escreve o poeta em “Despalavras”, poema integrante do livro *Ensaio fotográficos*:

Hoje eu atingi o das imagens, o reino da
despalavra
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
humanas
(...)
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar
as águas.
(BARROS, 2005, p. 23)

A despalavra barriana é capaz de atribuir qualidades humanas a todas as coisas, bem como é apta também a humanizar coisas inanimadas, como a água mencionada no poema. É de se esperar, portanto, que o poeta atribua à despalavra, dentro da mesma perspectiva, a capacidade de humanizar também os homens recém-desumanizados. Barbosa escreve que, com a língua pura, Barros consegue aproximar a palavra das coisas, nada comunicando. A perspicácia barriana se logra na percepção que diante da ausência de significado, frente, pois, à opacidade da palavra que nada transmite, paradoxalmente, o leitor vê refletida a sua própria desumanização. Se há uma experiência de choque na poesia de Manoel de Barros, ela se dá justamente pela não aceitação de que algo possa não comunicar nada. Diante desse grande “não” que a poesia barriana estampa, o leitor recusa a sua não significação, acostumado que está com o pragmatismo das comunicações cotidianas. Sem conseguir transpor a solidez do texto, ele sai do automático que vive e se volta, em sua tentativa de interpretação, para dentro de si mesmo. O sentido que se constrói para o nada oferecido pelo poeta é elaborado a partir da própria experiência do leitor. É, em todos os aspectos, autoconhecimento. E esse não é tampouco o que de melhor o poeta oferece. Nesse ato de voltar para si mesmo, capacidade que as máquinas não possuem, o que é devolvido ao leitor é, pois, o que o diferencia delas, a sua humanidade. Murilo Mendes, em *Poesia Liberdade*, escreve um poema que trata justamente do poder que a “obscuridade” possui para retirar o ser humano do seu automatismo. Refiro-me à peça “O rato e a comunidade”. Transcrevo, dela, a 4ª parte:

Desconhecido que atravessa a rua
? Que há de comum entre mim e ti.
A mesma solidão e a mesma roupa.
Procuras consolo, mas não pode parar.
És o servo da máquina e do tempo.
Mal sabes o teu nome e o que deseja neste mundo.
Procuras uma comunidade de uma pessoa.
Mas não a encontras na massa-leviatã.
Procuras alguém que sejas obscuro e mínimo.
Que possa de novo te apresentar a ti mesmo.
(MENDES, 2001, p. 40-41).

O indivíduo desumanizado do poema acima, “servo da máquina e do tempo”, só vai reencontrar a sua humanidade quando encontrar “alguém que sejas obscuro e mínimo”. O

idiossincrático misticismo religioso-cristão de Murilo Mendes faculta a compreensão de que aquele que libertará o servo da prisão das máquinas seja, contundentemente, a figura de Jesus Cristo. Contudo, é fora de dúvida que diante da obscuridade, do entrave, por menor que seja, saímos, beneficentemente, da rotina em que nos encontramos. São nesses momentos que, tendo em vista ainda as imagens do poema acima, paramos para pensar no nosso nome (quem somos) e no que queremos do mundo. Menos transcendente que Murilo, Barros não opera a transferência da salvação para a obscuridade de um salvador mítico. Ao contrário, ele empresta às palavras esse encargo. Castello Branco e Barbosa perceberam com acuidade o gosto de Manoel de Barros por palavras pertencentes a uma língua pura, ou, pelo menos, o seu desejo de produzir poemas com elas. Há, contudo, além dessa aspiração, mas com o mesmo objetivo, o anseio do poeta por se valer em seus poemas também de palavras em estado de *trapo*. Assim como os trapos presentes em seus poemas, sejam eles personagens ou coisas, as palavras em estado de trapo são aquelas que, embora em um determinado momento possam até ter sido funcionais, perderam esse atributo com o passar dos anos.⁵⁶ São elas os termos arcaicos ou as expressões esquecidas que o poeta em estudo faz questão de incorporar em seu trabalho poético, revitalizando-as. Fazer a palavra desprezível ser prezada novamente, parodiando o próprio poeta, é coisa que o apraz. Em *Arranjos para assobio*, ele escreve:

Há quem receite a palavra ao ponto de osso,
De oco, ao ponto de ninguém e de nuvem.
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida
Na sarjeta.
Sou mais a palavra em ponto de entulho.
(BARROS, 1996, p. 206).

Pensemos, contudo, por que esse gosto do poeta por essa palavra em estado de trapo? Uma palavra ou expressão de qualquer idioma que tenha caído em desuso tornou-se coirmã das línguas mortas. Como estas, aquelas estão destituídas do aspecto, a sua funcionalidade, que lhes fazia atributo das sociedades a que pertenciam. Metaforicamente, por não serem mais usadas, elas perderam a sua humanidade. Manoel de Barros as denomina de palavras abandonadas. No poema em prosa, “Ruína”, de *Ensaios fotográficos*, ele escreve: “O abandono pode ser também uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de

⁵⁶ Essa relação entre os trapos de palavras e os trapos de pessoas é mais bem delineada pelo próprio poeta no poema “Borra”, de *Ensaios fotográficos*. Lá, o poeta escreve já acentuando a sua preferência por esse tipo de palavra: “Prefiro as palavras obscuras que moram / nos fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco / Do que as palavras que moram nos sodalícios - / tipo excelência, conspícuo, majestade. / Também os meus alter-egos são todos borra, / ciscos, pobres-diabos / Que poderiam morar no fundo de uma cozinha / (...) Todos bêbedos ou bocós. / E todos condizentes com andrajos” (BARROS, 2005, p. 61).

uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro” (BARROS, 2005, p. 31). A atitude do poeta, entretanto, não é a de uma mera contemplação desse abandono. Barros o revira do avesso. Nessa atitude de buscar o outro lado do abandono, de retomar em uma palavra as significações que já não lhe são atualmente as mais usuais, o poeta dá continuidade ao seu projeto de provocar a humanidade naquilo que já a perdeu. Ao tornar corrente novamente uma expressão morta, o poeta a integra novamente ao contato humano, (re) humanizando-a:

Notei que descobrir novos lados de uma
palavra era o mesmo que descobrir novos lados
do Ser.
(BARROS, 2005, p. 27).

Da mesma forma que o poeta revirou a palavra para encontrar o seu outro lado, ele precisará revirar o leitor do poema para tentar encontrar o seu lado perdido. O processo em relação às palavras com significado perdido é similar ao daquelas que não possuíam significado algum. O leitor, novamente, para diante de um termo usado de forma não comum e, nessa pausa, descobre, não digo, necessariamente, o que aquele termo significa, mas alguns sinais de quem ele de fato é ou, como o arcaísmo em questão, de como ele já *foi*.

2.9 *Tempos modernos*

Na Tese XV, de *Sobre o conceito de história*, Benjamin relata, com entusiasmo, uma cena ocorrida durante a Revolução de Julho em que manifestantes teriam atirado contra os relógios das torres:

Ainda na revolução de Julho ocorreu um incidente em que essa consciência se fez valer. Chegando o anoitecer do primeiro dia de luta, ocorreu que em vários pontos de Paris, ao mesmo tempo e sem prévio acerto, dispararam-se tiros contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular, que, talvez, devesse à rima a sua intuição divinatória, escreveu então:
*Qui le croirait! On dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.*⁵⁷
(BENJAMIN, 2005, p. 123).

A consciência, a que se refere Benjamin na passagem acima, é a de “fazer explodir o contínuo da história”, que, conforme explica o filósofo, seria “próprio das classes revolucionárias no instante da ação”. A explosão desse contínuo está no âmago da filosofia da história benjaminiana. Com ela, o ensaísta pretende se opor a uma concepção temporal sustentada pela noção de progresso e que se fundamentaria em um tempo que se propagaria de maneira

⁵⁷ Tradução do trecho, de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller: “Quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra a hora / Novos Josués, ao pé de cada torre / Atiraram nos relógios para parar o dia”.

homogênea e vazia. É, este último, o tempo do relógio, em que uma hora sucede a outra esvaziada por completo de significados e num propagar, linear ou em espiral, ininterrupto. Daí o entusiasmo de Benjamin pela imagem dos revolucionários que se propõem destruir o relógio e, junto com ele, tudo o que ele representa.⁵⁸ No lugar dessa temporalidade vazia e homogênea, Benjamin propõe a compreensão da história delineada a partir da compreensão do *tempo-de-agora*. Esse conceito refere-se a uma compreensão temporal na qual o presente é entendido não mais como uma transição, mas como um instante que para no tempo e se imobiliza. No salto dialético representado por essa concepção, é como se experienciássemos o mesmo dia que retorna sempre. Algo como quando nos dias de festa operamos idealmente um amálgama da data especial comemorada hoje, com a lembrança das vezes passadas que essa mesma celebração ocorreu. Diferente, pois, do tempo do *calendário*, em que um dia de festa presente remete aos passados e permite a projeção dos futuros, alargando-se, o presente dos *relógios* se encurta e se torna uma mera transição entre o que foi e o que virá. Na contemporaneidade, escravos que somos a uma compreensão social imbuída da noção de progresso que nos encurrala e nos induz, constantemente, à imersão em um tempo homogêneo e vazio, temos experienciado, de forma talvez ainda mais marcante que no período da análise benjaminiana, um encurtamento ainda mais agressivo do presente devido aos acelerados índices de desenvolvimento, técnico, social e cultural. É difícil fugir à percepção de que o tempo, exatamente por essa razão, passa mais rápido a cada dia. Otte analisa essa percepção temporal hodierna em seu ensaio *Escrevendo a história a contrapelo: desaceleração da modernidade em Walter Benjamin*.⁵⁹ Nesse, o pesquisador escreve:

É quase uma trivialidade afirmar que a modernidade consiste numa aceleração generalizada dos processos de produção, de deslocamento e de comunicação. Nesse sentido, a máquina a vapor não apenas tornou-se uma [*sic*] ícone da revolução industrial por ter substituído o trabalho humano, mas também por ter revolucionado a velocidade com a qual as mercadorias passaram a ser produzidas e transportadas e à qual as pessoas eram obrigadas a se adaptar, seja na operação das máquinas, seja pelas mudanças sociais geradas por elas. (OTTE, 2011b, p. 63).

A adaptação que essa aceleração exige da humanidade cobra um tributo que não passou despercebida a Otte. Ao analisar como o filme *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin,

⁵⁸ Curiosamente, em uma das seguidas manifestações que ocorreram no Brasil em junho de 2013, quando os manifestantes se viram impedidos de se dirigir ao estádio do Mineirão, um grupo deles, acuado pela ação policial, desentou a sua indignação justamente em um dos relógios digitais da Avenida Antônio Carlos. Aqui também, “sem prévio acerto”. O salto dialético que permite relacionar esse acontecimento com o da Revolução de Julho, formando, entre eles, uma constelação de presentes que se citam e se atualizam, permite uma exemplificação prática e real do que se refere Benjamin como tempo-de-agora.

⁵⁹ Ensaio publicado em *Cadernos Benjaminianos*, n. 3, Belo Horizonte, jan-jun. 2011, p. 63-70.

parodiava as consequências dessa aceleração para o operário do capitalismo moderno, ele deixa explícito o lado desumano desse processo:

Charlie Chaplin parodiava as condições do operário do capitalismo moderno em *Tempos Modernos* com a estética do cinema mudo. Mesmo uma década depois da introdução do cinema falado, Chaplin deu preferência à pantomima, considerando o impacto do gesto como mais expressivo do que o efeito da palavra – principalmente quando se tratava de mostrar o lado desumano dessa aceleração. (OTTE, 2011b, p. 63).

Mais que pensar no lado desumano dessa aceleração, importa também deixar claro a sua vertente desumanizadora. Ainda pensando na mencionada obra de Chaplin, a exigência que a velocidade cada vez maior da linha de montagem impõe ao operário é uma alienação completa de si mesmo. Um verdadeiro processo de esquecimento da natureza humana do operário a fim de propiciar um funcionamento cada vez mais automatizado e eficiente dos processos mecanizados de produção. Chaplin ironiza a automatização a que o homem deve se submeter para se adequar à máquina nas cenas, também presentes em *Tempos Modernos*, nas quais o patrão testa na personagem de Carlitos uma máquina que lhe permitisse comer enquanto trabalha. Dessa forma, evitar-se-ia o desperdício de tempo e propiciar-se-ia o funcionamento ainda mais aprimorado das linhas de montagem. No poema “A máquina”, mencionado no capítulo anterior, Barros deixa claro a sua compreensão poética de que aquilo que o progresso exige da humanidade para a realização do progresso técnico é a sua desumanização. A indicar um percurso que passa pela mecanização pela máquina, e em seus moldes, até do que há de mais vital no ser humano, o que Chaplin está procurando parodiar é algo bastante similar à crítica de Barros. Otte percebe bem, segundo podemos ler nas suas palavras transcritas pouco acima, que a utilização, por parte de Chaplin, da pantomima, mesmo em uma época em que as técnicas cinematográficas já permitiam a produção de um filme falado, possibilitou uma maior expressividade ao “mostrar o lado desumano dessa aceleração”. Para o pesquisador, ancorado no ensaio sobre *O Narrador*, de Benjamin, os tempos modernos não parecem oferecer tempo hábil para a troca de experiências verbais:

Parece que a famosa cena com Chaplin na linha de montagem, que parece passar com uma velocidade cada vez maior e que não perdoa os erros do operário, não oferece tempo hábil para se expressar por meio de palavras. A própria velocidade do processo de produção se apodera do operariado, de maneira que este simplesmente não tem como externar qualquer manifestação verbal, muito menos como articular reflexão sobre sua situação (OTTE, 2011b, p. 63).

Além da velocidade cada vez maior da linha de produção, que não permite tempo para se expressar em palavras, a própria percepção acelerada do tempo, com o consequente

encurtamento do presente, não oferece as condições necessárias para as trocas de experiências verbais. Isso, por dois motivos: primeiro porque o ato de partilhar experiências, em um sentido bem benjaminiano para esse termo, tem por fundamento, não só um mesmo passado ancorado na tradição, mas uma partilha igualmente significativa de um presente comum. O conselho que um pai transmite para o filho, no instante mesmo de seu falecimento, só tem sentido enquanto conselho, na medida em que pai e filho partilham não só de um passado comum, mas também de um mesmo presente. Isso se dá porque aquilo que se aprendeu um dia no passado só possui valor no presente se alguma melhoria ainda não demonstrou a existência de um modo melhor de proceder. Um meio adequado de se arar um campo aprendido por um pai só interessa ao filho se já não existe uma maneira mais efetiva de se realizar essa aragem. No momento em que as inovações técnicas encurtam o presente, fazendo surgir inovações técnicas e culturais de forma cada vez mais acelerada, nada mais há que possa se partilhado de uma geração a outra. Diante de um ritmo sempre mais acelerado de novidades técnicas, o indivíduo é obrigado a um constante e contínuo processo de aquisição e descarte de experiências. Processo esse tão desumano quanto o é a aceleração sempre maior da linha de montagem muito bem ilustrada por Chaplin. Um indivíduo que está sempre com a necessidade de aprender novas técnicas que logo serão descartadas em favor de outras que deverão ser rapidamente aprendidas já com a consciência do seu breve descarte não tem mesmo tempo de se dedicar a se “expressar por meio de palavras”. Esse é o segundo motivo para o fim das experiências verbais. Para aquele que não tem tempo para se expressar, a linguagem precisa ser o máximo possível funcional e prática, a fim de evitar desperdícios temporais e propiciar uma maior agilidade pragmática. Chaplin havia percebido o crescimento desse processo já em sua época. Assim sendo, valer-se da pantomima em *Tempos Modernos* indica não só a pretensão de demonstrar o lado desumano da aceleração, mas também uma tentativa de detê-la. Afinal, o desejo de Chaplin de ser “mais expressivo”, conforme feliz observação de Otte, indica um anseio maior do que apenas propiciar a mera distração dos expectadores. Ou seja, em uma época na qual já não havia tempo para a expressão de qualquer forma de reflexão e quando aquilo que se esperava do expectador do cinema é, justamente, a sua dissolução no filme a que assiste, Chaplin procura, na pantomina, opostamente, uma forma de induzir à contemplação. Com o objetivo de clarear esses dois conceitos, remeto o leitor desta tese, novamente, ao ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Nesse, Benjamin estipula a distinção, no âmago da relação entre espectadores e obras de arte, entre *distração* e *contemplação*:

Quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha-se dentro dela e nela se dissolve [...] A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. (BENJAMIN, 1985, p. 193).

Benjamin associa o ato de recolhimento, da contemplação diante de uma obra, a uma atitude burguesa, de modo que, para ele, como se percebe, aliás, pelas linhas acima, a atitude da distração operava um avanço no modo como o espectador se relacionava com os objetos artísticos. Na atitude contemplativa, o espectador, ligado a obras de profundo peso tradicional, dissolvia a sua individualidade sobre a força de tal peso e “aceitava” a obra com toda a sua carga de eternidade, de valor de culto. Conseqüentemente, o objeto artístico era pouco passível de ser tomado como um instrumento para as pretendidas mudanças sociais revolucionárias. Daí Benjamin associar a atitude contemplativa com a burguesia. É o que se pode lê no seguinte trecho:

Ao *recolhimento*, que se transformou, na fase de degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a *distração*, como uma variedade de comportamento social. (BENJAMIN, 1994, p. 191).

Por recolhimento, no trecho acima, entenda-se contemplação. Opondo-se a essa, na distração, como se pode ler na mesma passagem, a obra de arte, liberta de todo peso tradicional, dissolvia-se, de acordo com Benjamin, no indivíduo sem que a sua individualidade fosse, sendo assim, afetada pela obra. É o que ocorre com a música, por exemplo, nos dias de hoje. Dificilmente as pessoas param em casa para ouvir, sem realizar qualquer outra tarefa, música. Comumente o que se percebe é elas dissolverem o som das composições em suas tarefas cotidianas, ouvindo distraidamente uma canção enquanto dirigem um automóvel ou trabalham em frente ao computador. O que implica, necessariamente, em um tipo de arte propícia a ser absorvida enquanto distração. Claro é que nada impede que a complexidade musical de um Stravinsky ou a dodecaфонia de um Schönberg possam ser ouvidas enquanto se enfrenta um trânsito no pior momento do dia. É, contudo, muito mais comum que nessas situações o ouvinte dê preferência a canções mais ligeiras. O tipo de música escolhido para essas situações, para continuarmos ainda nesse exemplo musical, é decisivamente aquele que não irá prejudicar a atividade que estamos realizando. Um motorista, assim, não escolherá um tipo de música que lhe atrapalhe a direção. De forma similar, um operário de uma construção ou um técnico em informática optará por músicas que não afetem a sua capacidade produtiva. Ou, conforme Benjamin, músicas que não efetuem o processo de dissolução do indivíduo, mas sim que se dissolvam nele. Da mesma forma que a pantomina no filme *Tempos*

Modernos provoca a contemplação, ao se ler Manoel de Barros, justamente porque *nada* é encontrado em seus brinquedos de palavras, o leitor não consegue passar distraidamente. A nossa capacidade receptiva acostumou-se com discursos ligeiros, mas ainda nos é assombroso qualquer tipo de discurso que não pretenda comunicar nada, como é o dos poemas de Barros. Diante de algo assim, nossa atenção se desperta do seu sono induzido e para diante da obra, buscando o que de profundo aquele jogo de palavras desprezioso provavelmente deva esconder. A nossa atenção imobiliza-se para procurar por essa profundidade... e não encontra nada. Pelo menos não encontra profundidade alguma naquelas palavras. O que não significa, todavia, que profundidade alguma surja dessa experiência. A poesia moderna, muito mais que propiciar a compreensão do mundo ou mesmo do significado daquilo que nela vai dito, é pródiga em ser o meio para o nosso autoconhecimento. O *nada* barriano facultava esse processo de forma ainda mais intensa. A busca pela profundidade do verso leva o leitor ao encontro de sua própria profundidade. No mesmo referido ensaio de Benjamin, ele escreve:

O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. (BENJAMIN, 1994, p. 191).

Nada parecido com a experiência dadaísta se encontra na relação do leitor com os poemas de Manoel de Barros. Diferente da experiência do escândalo que aqueles ofereciam em suas exposições, o grande choque que a poesia barriana tem a oferecer ao leitor é o surpreendente encontro, no seio de sua própria profundidade, dele consigo mesmo. Nesse processo, a dissolução do indivíduo, a que se refere Benjamin, provocada pelo recolhimento do leitor em obras contemplativas, é muito bem-vinda, uma vez que é esse processo de dissolução que removerá a capa desumanizada dos homens contemporâneos e lhes permitirá o encontro, no seu âmago, com a sua esquecida humanidade.

2.10 Poesia: Vida

A relação estabelecida entre Manoel de Barros e os principais poetas que, desde Baudelaire, prepararam o cenário e fundaram a poesia moderna esteve sempre presente, ainda que muitas vezes de forma latente, nesta tese. Todavia, parece-me sobremaneira importante, antes do fechamento deste capítulo, colocar às claras como essa relação vem sendo desde sempre compreendida aqui. Assim sendo, nos parágrafos que se seguem, preparando a transição para o próximo capítulo, explicitarei alguns pontos comuns e outros díspares entre a poética de

Manoel de Barros e a de alguns dos principais poetas que estabeleceram as diretrizes da poesia moderna.

Houve, em todas as épocas, poetas que se perguntaram sobre o significado do fazer poético. É, contudo, fora de dúvida, que Baudelaire foi o primeiro poeta moderno a enfrentar esse questionamento com a virilidade necessária para o transformar no próprio âmago da poesia. Não havia muita escolha, é verdade. Dentro da potencialização adquirida pela lógica burguesa e capitalista a partir do século XIX e seu inerente pragmatismo, Baudelaire teve a sobriedade de perceber que o lugar até então reservado à poesia na sociedade principiava a entrar em convulsão.⁶⁰ A incerteza quanto ao futuro desse lugar levou Baudelaire a reviver, ainda que de forma mais intensa, o velho debate entre a poesia como meio em oposição à concepção da poesia quanto fim. Aliás, para Michael Hamburger, é justamente da contradição interna entre essas duas concepções sobre a função da poesia que eclode a força da modernidade baudelairiana.⁶¹ Sobre o poeta, escreve o crítico:

Sua teoria e sua prática [refere-se a Baudelaire] revelam um conflito entre duas concepções radicalmente diferentes, se não incompatíveis, sobre a natureza e a função da poesia. Esse conflito corresponde a uma crise que não está confinada à literatura nem às artes; em maior ou menor grau, veio afetar toda a atividade que envolve valores públicos ou culturais. Basicamente, poderia limitar-se à antiga questão sobre os meios e os fins; mas, numa época em que poucas pessoas estão de acordo sobre quais são os fins verdadeiros da atividade humana, a arte, a ciência e o ofício, que certa vez foram considerados meios, tendem a assumir o caráter e a importância de um fim definitivo. Baudelaire foi um dos primeiros expoentes da doutrina que considera o ato de escrever poesia uma atividade autônoma e autotélica. (...) Contudo, Baudelaire também foi um antagonista extremo do mesmo ponto de vista. (HAMBURGER, 2007, p. 15).

A tensão entre a poesia como fim e a poesia como meio, como demonstra com clareza a citação de Hamburger acima, não se resolve em Baudelaire. O passo seguinte para a resolução desse dilema será dado por Mallarmé. Para a concepção estética elaborada por esse último, a poesia é o fim da vida: “Tudo, no mundo, existe a fim de culminar num livro” (MALLARMÉ *apud* HAMBURGER, 2007, p. 19). Em um movimento absolutamente radical, Mallarmé desdenha do que a vida tem de circunstancial e, na busca pela poesia absoluta (o inapreensível), mergulha em um simbolismo altamente subjetivo. Essa ampla carga de subjetividade impede qualquer tipo de consideração social ou política dessa poesia. Nesse sentido, Mallarmé foi um dos pioneiros em aceitar a não funcionalidade social da poesia e

⁶⁰ Conforme Michael Hamburger, Baudelaire oscilou “entre as posições aristocráticas e revolucionárias, seguro apenas de sua implacável rejeição à ordem burguesa e capitalista, em que não havia lugar para ele” (2007, p. 12).

⁶¹ “Baudelaire não seria o grande poeta e crítico que é se não tivesse se esforçado para reconciliar esses pontos de vista conflitantes sobre a poesia.” (HAMBURGER, 2007, p. 16).

rejeitar o pragmatismo que a ordem capitalista e burguesa lhe impunha. A poesia, de acordo com o poeta, não tem que servir a nada, a vida é que deve servir a ela: “Sim, na verdade, a Literatura existe, e se você quiser, só existe Literatura, com a exclusão de tudo o mais” (MALLARMÉ *apud* HAMBURGER, 2007, p. 20).⁶²

Manoel de Barros aproxima-se de Baudelaire quando faz da poesia assunto principal do seu fazer poético. Todavia, aquilo que em Baudelaire assume aspecto de uma indagação sobre o valor do trabalho do poeta em uma época que Benjamin denominou de o “auge do capitalismo”, em Barros é resolvido a partir da aceitação da ausência completa do valor da poesia. O poema “L’albatroz”, do poeta francês, é emblemático para bem se compreender como Baudelaire compreendia o lugar do poeta na sociedade parisiense de sua época. Transcrevo-o:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 122-123).⁶³

⁶² Trazendo para os dias de hoje, no ensaio *A inútil poesia de Mallarmé*, Leyla Perrone-Moysés relata sobre a experiência que teve ao dar uma aula sobre o poema “Um lance de dados” para alunos do último ano de graduação em Letras. Segundo a ensaísta, mais que dificuldade com o conhecido hermetismo dessa obra, os seus alunos tiveram uma completa rejeição diante dela. Não é por ser difícil que essa obra é rejeitada. Perrone-Moysés argumenta que há muitos outros textos de circulação cotidiana que são tão difíceis quanto o poema de Mallarmé. A questão é que, diferente desses textos, “Um lance de dados” é, pragmaticamente falando, inútil. A inutilidade era incômoda na época de Mallarmé e continua sendo incômoda na contemporaneidade: “Em nossa sociedade, tudo tem que ter serventia ou trazer lucro. Já dizia Baudelaire que Hugo era benquisto pela burguesia porque oferecia uma lição de moral como forma de lucro. (...) A grande diferença, que para o leitor comum justifica o esforço (tornado até imperceptível pelo hábito), é que todos esses impressos [extratos, formulários ou notícias de jornal] “servem para alguma coisa”. E “Um lance de dados” é difícil sem ser prático. Uma vez decifradas as frases que atravessam o poema, verificamos que elas não informam nada de útil, e nem ao menos têm um sentido seguro. A diferença, pois, que enfarruscou meus alunos de letras, não é tanto a dificuldade quanto a utilidade presumida.” (PERRONE-MOYSÉS, 2000, p. 30-31).

⁶³ *Às vezes, por prazer, os homens da equipagem / Pegam um albatroz, imensa ave dos mares, / Que acompanha, indolente parceiro de viagem, / O navio a singrar por glaucos patamares. // Tão logo o estendem*

No poema acima, Baudelaire, metaforicamente, compara o poeta a um albatroz. De acordo com a comparação explícita na última estrofe, essa ave voa com extremo apuro quando em seu ambiente natural, o céu. Colocada no chão, diante dos marinheiros, ela comporta-se de maneira absolutamente desajeitada. Da mesma forma, o poeta, sem lugar socialmente definido nas sociedades capitalistas, vagueia desajeitadamente vendo, o que lhe parecia ser sempre uma virtude, seu espírito poético, ser o entrave a sua adaptação a esse tipo de sociedade. Parte desse entrave se deve, ainda de acordo com Baudelaire, ao caráter de mercadoria que ele, prematuramente, viu florescer no seio das composições poéticas. Precisando se impor como mercadoria e sem a potência necessária para tal, o poeta precisou prostituir a sua produção em busca de agradar à turba dos homens que, desde então, já tinham a poesia como algo socialmente deslocado. Em “La muse vénale”, ele descreve poeticamente essa nova situação do trabalho do escritor. Transcrevo abaixo o soneto integralmente:

Ô muse de mon coeur, amante des palais,
Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées,
Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées,
Un tison pour chauffer tes deux pieds violets?

Ranimeras-tu donc tes épaules marbrées
Aux nocturnes rayons qui percent les volets?
Sentant ta bourse à sec autant que ton palais
Récouteras-tu l'or des voûtes azurées?

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 136).⁶⁴

*sobre as tábuas do convés, / O monarca do azul, canhestro e envergonhado, / Deixa pender, qual par de remos junto aos pés, / As asas em que fulge um branco imaculado. // Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! / Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça, / Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado! // O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar. Tradução de Ivan Junqueira In. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 123-124).*

⁶⁴ *Ó musa da minha alma, amante dos palácios, / Terás, quando janeiro desatar seus ventos, / No tédio negro dos crepúsculos nevoentos, / Uma brasa que esquente os teus dois pés violáceos? // Aquecerás teus níveos ombros sonolentos / Na luz noturna que os postigos deixam coar? / Sem um níquel na bolsa e seco o paladar, / Colherás o ouro dos cerúleos firmamentos? // Tens que, para ganhar o pão de cada dia, / Esse turíbulo agitar na sacristia, / Entoar esses Te Deum que nada têm de novo, // Ou, bufão em jejum, exibir teus encantos / E teu riso molhado de invisíveis prantos / Para desopilar o fígado do povo. Tradução de Ivan Junqueira In. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 137).*

Deslocado de outras funções sociais, o poeta precisa sobreviver e, para isso, necessita “vender” o resultado do seu ofício. Baudelaire foi pioneiro nessa indagação sobre o valor da poesia em um novo tipo de sociedade que convertia tudo em mercadoria. Manoel de Barros, ao contrário, não faz dessa discussão um questionamento em suas produções. Para Barros, esse problema inexistente. Isso porque, para o poeta brasileiro, a poesia não é só feita daquilo que não tem valor como, igualmente, também é algo completamente destituído dele. Como se sabe, de acordo com Marx, o que permite a algo se tornar uma mercadoria, isto é, possuir um valor de troca, é ser algo que também possui alguma utilidade, o seu valor de uso.

No que a poesia de Manoel de Barros dista da de Baudelaire, também é indicado o ponto em que ela se aparta da de Mallarmé. Se para este a poesia tem um valor “sagrado” que se fundamenta em si mesma, para aquele ela é assumida como uma *desutilidade*. Na definição do poeta sul-mato-grossense, em *Arranjos para assobio*, poesia é o “produto de uma pessoa inclinada a antro” (BARROS, 1996, p. 208) e “o poema é antes de tudo um inutensílio” (BARROS, 1996, p. 215)

O refúgio encontrado por Mallarmé na poesia denuncia o desprezo do poeta pelo mundo. O mesmo desprezo era, de certa forma, partilhado por Rimbaud, só que de forma bem menos passiva: “enquanto Mallarmé recolheu-se ao santuário da Arte, Rimbaud se preparou para dar o passo seguinte, para recriar o mundo pelo poder de sua imaginação” (HAMBURGER, 2007, p. 21). Rimbaud quis fazer da poesia uma arma para a sua rebelião, um meio revoltoso de abalar os andaimes sob os quais a sociedade estava estruturada. O que se nota em Rimbaud é, ainda que por uma perspectiva distinta, a mesma supervalorização da poesia que lhe atribuía Mallarmé. A confiança era exagerada “e quando Rimbaud reconheceu sua derrota espiritual nessa luta maior, a simples arma se tornou uma coisa sem valor” (*idem*). O posterior abandono da poesia por parte de Rimbaud é consequência da descrença sobre o valor da poesia que a percepção desse fracasso lhe trará.

Essa descrença na poesia, tal como a experimentara Rimbaud, é o que provocará o que Hamburger denomina de contra-ataque do vitalismo. Leon Tolstói, por exemplo, contemporâneo ao início desse contra-ataque da vida e um dos seus principais expoentes, não só a exprime com muita clareza ou contundência, como também procura intensificá-la em seu ensaio sobre estética, “O que é Arte?”. É o que se pode observar na passagem abaixo extraída

da referida obra. Nela, o romancista russo não economiza críticas ao trabalho do poeta e à supervalorização da poesia:

Mas não se trata apenas de que tão enorme trabalho seja gasto nessa atividade - vidas humanas também são gastas nela diretamente, como na guerra: desde tenra idade, centenas de milhares de pessoas dedicam sua vida (...) a adquirir perícia em torcer cada frase de todas as maneiras possíveis e encontrar uma rima para cada palavra. E essas pessoas, com frequência muito bondosas, inteligentes, capazes de toda sorte de trabalho útil, crescem selvagens nessas ocupações excepcionais e estupefacientes e se tornam obtusas para todos os fenômenos sérios da vida, especialistas unilaterais e autocomplacentes, que só sabem como torcer [sua] (...) língua. (TOLSTÓI, 2002, p.20).

Leon Tolstói escreveu o ensaio *O que é Arte?* sob o influxo do Parnasianismo, do Decadentismo, do Simbolismo e dos demais movimentos poéticos similares do fim do século XIX ⁶⁵ que traziam em comum o desejo de elaboração de uma poesia o quanto possível autotélica e autônoma, isto é, independente de qualquer categoria (social, política, cultural, etc.) que lhe seja exterior e sobrepujante ao elemento estético.

“A roda havia dado uma volta completa”, define Hamburger. Com essa volta do vitalismo, voltamos também ao conflito entre vida e poesia, entre meios e fins, que alguns anos antes, Baudelaire, conforme demonstrei, havia sentido de forma tão intensa. O crítico complementa:

Mas a história da literatura não demonstra nenhuma relutância em se repetir; e isso não causa surpresa, já que ela é feita por indivíduos cujas aspirações e loucuras não são determinadas apenas pela história, tampouco por aquelas “tendências” literárias e filosóficas com que os historiadores são obrigados a tratar. A mesma roda ainda está girando; um tanto mais lentamente, talvez, mas firme mesmo assim. (HAMBURGER, 2007, p. 22).

Rimbaud hipertrofiou o valor da poesia como arma de combate e transformação social. A impossibilidade de efetivação dos seus ideais poéticos leva-o ao reconhecimento do fracasso de sua empreitada e ao conseqüente abandono da poesia. “Um soir, j’ai assis la Beauté sur mès genoux. – Et je l’ai trouvée amère. – Et je láí injuriée” (RIMBAUD, 2007, p. 132) ⁶⁶. Nesse trecho, em que a *Beleza* pode bem ser interpretada como uma metonímia para a poesia,

⁶⁵ Tolstói, aliás, demonstrou frequentemente sua desconfiança quanto à real significação desses movimentos literários do fim do século XIX. Em outra passagem do ensaio *O que é arte?*, ele escreve: “Tal como os teólogos das várias tendências, também os artistas com diferentes tendências excluem e destroem uns aos outros. Preste atenção aos artistas das escolas de hoje e você verá, em todos os ramos da arte, um grupo negando outros: na poesia (...) os parnasianos negam românticos e os decadentes; os decadentes negam todos os seus predecessores e os simbolistas; os simbolistas negam todos os seus predecessores e *les mages*, enquanto *les mages* simplesmente negam todos os seus predecessores (...). De forma que a arte, que consome enorme quantidade de trabalho e de vidas humanas (...) não apenas não é uma coisa firme e claramente definida, como é entendida de maneiras tão contraditórias por seus amantes, que é difícil dizer o que é geralmente compreendido como arte e, especialmente, como arte boa e útil” (2002, p. 26 e 27).

⁶⁶ Tradução: *Um dia, eu sentei a Beleza em meu colo. – E eu a achei amarga. E a injuriei.*

Rimbaud reflete, melancolicamente, sobre o abandono de sua parte da arte poética. O mesmo reconhecimento pode ser visto em Barros. O poeta, como já demonstrei em outras partes desta tese, desconfia da desumanização à qual os ideais de nossa sociedade progressista vem conduzindo a humanidade. Tal qual Rimbaud, o poeta brasileiro também concebe a poesia como um instrumento de combate a essa realidade. No entanto, diferença essencial entre ele e o francês, enquanto este supervaloriza o papel da poesia e, no choque com a realidade, precisa aceitar o seu fracasso, aquele, talvez até por conhecer as lições que o legado de Rimbaud deixou aos poetas contemporâneos, não denota nenhum reconhecimento desse idealizado valor da poesia. Barros sabe que o mundo não está de acordo com o que ele gostaria e, assim como Rimbaud, faz de seus poemas armas para enfrentar essa realidade. Todavia, diferente do francês, ou próximo a ele em seus momentos poéticos derradeiros, reconhece a ausência de função social da poesia e a sua consequente incapacidade para o cumprimento de qualquer objetivo de transformação. A beleza do empreendimento de Barros e o que o faz tão significativo é que nele, em vez de como Tolstói, ao reconhecer essa não funcionalidade das artes, prontificar-se a condená-las, o poeta transmuta a sua inerente não funcionalidade em sua arma de combate. Para o poeta, a arte não deve deixar de ser exercida pelos homens por não ser capaz de realizar o ideal pragmático de se efetivar em um instrumento de mudança social. Mas, justamente por ser capaz de escapar desse pragmatismo é que, para Barros, a arte, no seu caso, a poesia, deve prevalecer. Nessa sua oposição ao pragmatismo, isto é, na sua mais completa aceitação de sua não função e incapacidade de transformar o mundo é que a poesia abriga, em potencial, toda a sua força de transformação. Esse é o paradoxo primeiro da poética barriana e aquilo que deu início a esta tese. Para Manoel de Barros, no âmago do reconhecimento da não funcionalidade da poesia está oculta a sua mais profunda função. Nesse limiar, surge, em sua máxima potência, a sua disfuncionalidade. Se alguma coisa a poesia pode fazer em prol de uma transformação social, isso só pode ser feito a partir do momento em que ela se reconhece como *disfuncional*. No capítulo seguinte do meu trabalho, colocarei em discussão exatamente essa noção presente na poética barriana mais contemporânea, analisando a zona limiar surgida entre a não funcionalidade e a funcionalidade na obra desse poeta.

CAPÍTULO III
DISFUNÇÕES LÍRICAS

3. DISFUNÇÕES LÍRICAS

O pessoal falou: seu olhar é distorcido.
(Manoel de Barros)

3.1 *Sobre as coisas inúteis*

Em entrevista por escrito concedida à Revista *Grifo*, de Campo Grande, José Otávio Guizzo insere a poética barriana na Geração de 45. Manoel de Barros retorque a essa tentativa de inclusão, marcando a ausência, em sua poesia, de qualquer desejo de reconstrução. “Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros”, responde o poeta (1996, p. 308). Esse gosto pelo escombros, pelos restos e ruínas é, de fato, um dos atributos mais característicos da poesia de Barros. Autoconsciente das idiossincrasias do seu ofício, o poeta escreve:

Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm por dentro de nós e das casas. (...) A nós, sem dúvida - resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo a sua crença, perdeu sua unidade interior. É dever de todo o poeta de hoje falar do que sobrou das ruínas. (...) E se alguma alteração tem sofrido a minha poesia é a de tornar-se em cada livro, mais fragmentária. Mais obtida por escombros. Sendo assim, cada vez mais o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição. (BARROS, 1996, p. 309).

Rodrigues, em sua dissertação, percebe esse rasgo essencial da poética barriana e faz do seu estudo uma tentativa de depreendê-lo. Delimitando o seu tema, escreve o pesquisador:

Seu nome hoje é lembrado por dar importância ao que não tem importância. É um traço marcante na escrita barreana a preferência pelo conjunto residual que representa a sobra da sociedade capitalista. (RODRIGUES, 2006, p. 8).

Diante da percepção da presença desse “conjunto residual que representa a sobra da sociedade capitalista”, a proposta de Rodrigues é trabalhar dialeticamente a poesia e essa sociedade, com o intuito de chegar a uma concepção, se não nova, ao menos diferenciada do homem e da sociedade. “Numa sociedade pautada no imediatismo e no pragmatismo das coisas, torna-se particularmente interessante investigar a presença da matéria sem préstimo no trabalho poético” (*ibidem*, p. 8). Em um estudo marcadamente estruturalista, a apreciação dos elementos formais da poesia de Manoel de Barros toma a maior parte do trabalho. No capítulo sétimo, o último, o crítico se debruça mais detalhadamente sobre a temática de Manoel de Barros que é mais próxima à minha análise: “A poética da desutilidade”. Nesse capítulo, o autor delinea como o poeta efetiva a inclusão das coisas sem serventia em sua obra poética. É o que se pode ler na passagem que transcrevo abaixo:

Dentre os elementos exilados pelo sistema e assimilados nos poemas de MB, o lixo é o mais provocador. Dele queremos distância de tal modo que o embalamos em saco preto, enterramos, fazendo o possível para tirá-lo de nosso campo visual. Mas aqui na obra de MB ele é requisitado semelhante ao trabalho de bricolagem. Aqui as atividades do poeta e do bricoleur guardam relações estreitas, já que este se move sem rumo previamente determinado, com técnicas e materiais improvisados e que nada tem a ver com os modelos. Eles não trabalham com matéria ainda em estado bruto, mas com aquilo que já foi processado e descartado pela sociedade; só lhe interessa restos, cacos e sobras de matérias (RODRIGUES, 2006, p. 90).

No trecho acima, a percepção da negatividade que a sociedade atribui às coisas inúteis está muito bem determinada. Mais ainda a compreensão do crítico da existência de um *caráter provocador* que está no âmago do processo de assimilação desses elementos pelo poeta em seu ofício. Caráter esse que é ressaltado em sua análise quando o pesquisador compara o procedimento do poeta ao do bricoleur. Nesse paralelo, já se prefiguram as conclusões a que Rodrigues alcançará em seu trabalho. Para esse, poeta e bricoleur se assemelham porque ambos possuem a capacidade de transformar as coisas. Ambos estão preparados para reprocessar as “sobras de materiais”, para, digamos, resgatá-las. Em outro ponto de sua dissertação, Rodrigues escreve sobre “a utopia do resgate” (idem, p. 79). O que, claro, deve ser entendido como “a possibilidade de dizer de maneira idêntica o referente” (idem, p.79), mas também deixa espaço para uma compreensão que perceba na atitude comum do poeta e do bricoleur uma tentativa de resgatar as coisas inúteis de sua percepção social negativa. “Por gozar de um estado de repouso, as inutilidades podem ser transformadas em qualquer coisa, estando sempre a nos surpreender” (*ibidem*, p. 79), escreve o analista. E complementa, algumas páginas à frente, servindo-se de novo da analogia entre poeta e bricoleur, este último, daí por diante em sua dissertação, transmudado em artesão:

Chamamos de lixo a matéria que para nós não tem mais serventia. Trata-se da matéria saturada no seu extremo de servir a sociedade, levada a fadiga para que momentaneamente fique suspensa a funcionalidade. Entretanto, durante esse intervalo emana o devir transformador da matéria, a possibilidade de se transformar em qualquer coisa. Não é por acaso que o pensamento contempla o ilimitável e a liberdade plena no sonho, quando estamos dormindo, ou seja, momento em que repousamos de nossas atividades sociais.

O artesão que transforma sobras de material em outros produtos, só pôde visualizar outras possibilidades de existência porque a matéria usada já não tinha utilidade. Garrafas práticas [sic]⁶⁷, por exemplo, ganham outras existências porque perderam a função que justificava a permanência entre os outros objetos encontrados na sociedade.

O mesmo acontece com jornal velho, latas, embalagens descartáveis, etc. No limite da matéria é quando podemos apreciar suas potencialidades de transformação (RODRIGUES, 2006, p. 90).

⁶⁷ Creio que seria “garrafas plásticas”.

Esse último recorte permite perceber com clareza em que sentido se dá o *resgate* das coisas inúteis na perspectiva de Rodrigues. Para ele, a redenção da matéria sem préstimo se dá a partir da sua metamorfose em uma nova coisa útil. Isto é, a redenção da matéria sem préstimo se efetiva a partir da sua revalorização ao ser reaproveitada como material artístico ou poético. Aquilo que havia perdido o seu lugar funcional na sociedade se revitaliza funcionalmente ao ser deslocado para o campo artístico. A análise de Rodrigues é, nesse ponto, sobremaneira interessante. Contudo, parece-me que tal interpretação acaba por esvaziar a utilização poética desses restos da sociedade de todo o potencial político que Manoel de Barros logra conferir a eles. Entender a redenção dos restos como uma revitalização é remover deles justamente o caráter essencial da inutilidade que o poeta faz tanta questão de ressaltar em passagens diversas de sua obra poética. Tal análise não deixaria em aberto um problema crucial que é levantado pela presença de coisas e seres sem função na poesia, o da própria *não funcionalidade* do discurso poético? Afinal, algo que tenha por tema o que é sem função, não seria igualmente destituído de qualquer função? Creio que Rodrigues responderia negativamente a essa pergunta, uma vez que, para esse autor, conforme já adiantamos no parágrafo acima, quando o poeta traz para a sua poesia esses objetos sem importância, ele os transfigura em algo que, poeticamente falando, adquirem uma nova função. E seria correta a sua resposta. Na verdade, de acordo com essa perspectiva, seria mesmo possível dizer que essas coisas sem função de que se apropria o poeta Manoel de Barros como *matéria de poesia* não seriam tão sem préstimo assim, uma vez que possuem funcionalidade para fins poéticos. Isto é, nem que seja unicamente para o poeta, essas coisas sem valor são funcionais, já que é a partir delas que ele engendra as suas composições. Contudo, embora se possa sim ver alguma coerência no modo de pensar exposto anteriormente, a pergunta não continua em aberto? Isto é, para que serve uma poesia que tenha por tema o *sem função*, ainda que nela e, exclusivamente, *para ela*, essa não funcionalidade tenha sido transfigurada em algo funcional? E mais, no momento em que entre os “temas sem prestígio social” esteja incluída a própria poesia, ou seja, quando a poesia é dessa maneira considerada, o poeta não estaria também alongando a sua visão para além do seu próprio fazer poético e lançando considerações sobre toda a poesia contemporânea?

É indiscutível que o prestígio social da poesia deva ser sempre relativizado e tampouco é de se estranhar que, de tempos em tempos, surja um filósofo ou um sociólogo para pôr em xeque a função social do fazer poético. Mas não é problemático e paradoxal que um poeta faça isso

justamente em seus poemas? Não subjaz a essa atitude algo de corrosivo ou irônico, seja para a poesia, seja para a sociedade que a menospreza? Nos subcapítulos seguintes, são a tais perguntas que tentaremos oferecer algumas possíveis respostas.

3.2 O inutensílio

Não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra.
(Walter Benjamin)

Existe uma política na poesia que não se confunde com a política que vai na cabeça dos políticos. Uma política mais complexa, mais rarefeita, uma luz política ultravioleta ou infravermelha. Uma política profunda, que é crítica da própria política, enquanto modo limitado de ver a vida.
(Paulo Leminski)

Não é rara, em Manoel de Barros, a referência à própria poesia como um inutensílio. Claro nos parece, que tal consideração não deve ser tomada sem restrição, uma vez que é possível perceber certa carga de auto-ironia nesse jogo de modéstia do poeta em relação ao seu próprio trabalho. Não se deve tomar ao pé da letra tudo aquilo que vai escrito em um poema. Contudo, ainda que Barros assuma realizar unicamente “brinquedos de palavras”, já percebemos, pelas leituras feitas nos capítulos anteriores deste trabalho, o quanto de seriedade o poeta mescla nessas suas brincadeiras. Assim sendo, a consideração do trabalho poético como um inutensílio faz pensar em algumas questões de importância bastante complexa, até porque, no caso específico do poeta em estudo, essa afirmação se coaduna diretamente com a ideia expressa aqui sobre a sua predileção por uma poesia que fosse sobre “nada”. Não é nova a discussão a esse respeito, e estudos como a dissertação de Rodrigues comprovam que a aproximação da noção de *inutilidade* à poesia de Manoel de Barros não é exatamente uma novidade. No entanto, tal discussão levanta algumas questões sobre o lugar social da poesia que faz com que o tópico mereça uma discussão nesta tese. Para tentarmos compreender esse tópico adequadamente, passemos a palavra aos poetas que lidaram diretamente com essa questão. Alguma luz talvez nos ajude a iluminar as relações que se colocam acima e é provável que ela sirva para dar mais clareza ao estudo que empreendemos aqui sobre a poesia de Manoel de Barros.

O que o eu lírico realiza, ao relacionar o seu fazer poético com a inutilidade, é vinculá-lo, por uma relação direta, com o tema e os materiais que lhe são, ao longo de sua obra, os mais frequentes: as coisas e os seres inúteis. Logo, por um processo simples de indução, o poeta compreende que, se a temática de sua poesia é algo inútil, tem de ser igualmente inútil aquilo

que tem essa inutilidade como tema. Esse silogismo faz pensar, conseqüentemente, aceitando a premissa de que é inútil o discurso poético, que todo trabalho que se detém sobre esse discurso é, da mesma maneira, igualmente inútil. Assim sendo, se a poesia é algo inútil, o é, similarmemente, todo trabalho de crítica literária, já que o seu tema seria um objeto sem função social. Portanto, as perguntas que tentaremos responder aqui são estas: sendo inútil, a poesia pode gerar valor? Pensar na função é o mesmo que pensar na utilidade? Algo que cumpre mal a sua função pode, ainda assim, ser útil?

Para tentar trazer alguma luz sobre os questionamentos acima, remeto o leitor desta tese, inicialmente, ao poema IX de “Sabiá com trevas”, primeira parte do livro *Arranjos para assobio*. Nele, Manoel de Barros escreve que “o poema é antes de tudo um inutensílio” (1996, p. 208). Fica visível nesse neologismo certa compreensão do trabalho poético como algo oposto ao de um utensílio. Este último termo é entendido, de acordo com os dicionários, como aquilo que é um implemento útil ou necessário aos usos do cotidiano, da vida diária. Ou seja, um utensílio é aquilo que possui uma *utilidade*. Logo, na acepção contrária, obviamente, um inutensílio seria aquilo que não possui uma utilidade. Algo, em outras palavras, inútil. Mais abaixo, no mesmo poema, o poeta confere validade a essa interpretação ao escrever que “Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema” (*idem*). A categorização da arte literária como um fazer não utilitário não é, absolutamente, algo novo. Fazem coro, nesse mesmo sentido, as conhecidíssimas palavras com que Oscar Wilde encerra o prefácio do seu romance *The Picture of Dorian Gray*: “All art is quite useless” (WILDE, 1930, p. 70).⁶⁸ A pergunta que essa consideração levanta é: em um tipo de sociedade como a nossa, na qual o pragmatismo serve de parâmetro primeiro às nossas avaliações, qual o lugar ocupado por uma atividade que se assume a si própria como inútil?

Leminski percebe bem essa divergência surgida da inserção de um fazer inútil no âmago de um mundo pragmatizado. No ensaio *Inutensílio*,⁶⁹ o poeta escreve:

⁶⁸ Tradução: *Toda obra de arte é, completamente, inútil.*

⁶⁹ *In Anseios cripticos*. Curitiba: Editora Criar, 1986, p. 58-60.

A burguesia criou um universo onde todo gesto tem que ser útil. Tudo tem que ter um para quê, desde que os mercadores, com a Revolução Mercantil, Francesa e Industrial, substituíram no poder aquela nobreza cultivadora de inúteis heráldicas, pompas não rentáveis e ostentosas cerimônias intransitivas. Parecia coisa de índio. Ou de negro. O pragmatismo de empresários, vendedores e compradores, mete preço em cima de tudo. Porque tudo tem que dar lucro. Há trezentos anos, pelo menos, a ditadura da utilidade é unha e carne com o lucrocentrismo de toda essa nossa civilização. E o princípio da utilidade corrompe todos os setores da vida, nos fazendo crer que a própria vida tem que dar lucro. Vida é o dom dos deuses, para ser saboreada intensamente até que a Bomba de Nêutrons ou o vazamento da usina nuclear nos separe deste pedaço de carne pulsante, único bem de que temos certeza. (LEMINSKI, 1986, p. 56).

Leminski coloca, a meu ver, o problema numa relação exageradamente unidirecional entre lucratividade e utilidade, o que abre espaço para alguns questionamentos. Entre eles, por exemplo, a percepção de que nem toda obra de arte, ainda que, no sentido por ele exposto, inútil, seja, igualmente, não geradora de lucro. Com o processo de fantasmagoria que toda mercadoria vem sofrendo, a hipertrofia do valor de troca parece, muitas vezes, desconhecer o valor de uso de um produto da atividade humana.

Contudo, a essência da discussão levantada pelo poeta é bastante significativa. O seu centro reside na oposição por ele estabelecida entre coisas que são *meio* de coisas que são *fim*. A poesia não seria, dentro dessa lógica, um meio para a obtenção do lucro, tal qual ele insiste em afirmar no parágrafo citado acima. Ao contrário, a poesia, ainda conforme o poeta, teria um fim em si mesma. Dizendo de outra forma, em uma oposição entre vida e poesia, diferentemente daqueles que procurariam nesta elementos para transformação daquela, Leminski coloca a primeira como meio para se atingir a última. É o que pode ser lido no seguinte trecho do mesmo ensaio:

O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol. A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os estados de graça. A possessão diabólica. A plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não precisam de justificação nem de justificativas. Todos sabemos que elas são a própria finalidade da vida. As únicas coisas grandes e boas, que pode nos dar esta passagem pela crosta deste terceiro planeta depois do Sol (alguém conhece coisa além- Cartas à redação). Fazemos as coisas úteis para ter acesso a estes dons absolutos e finais. A luta do trabalhador por melhores condições de vida é, no fundo, luta pelo acesso a estes bens, brilhando além dos horizontes estreitos do útil, do prático e do lucro. Coisas inúteis (ou "in-úteis") são a própria finalidade da vida. (LEMINSKI, 1986, p. 58).

Leminski, próximo a Mallarmé, parece indicar que tudo só existe para acabar em um livro. Todavia, no último parágrafo do seu ensaio, ainda que de forma um tanto sutil, o poeta brasileiro deixa entrever uma contradição sobremaneira importante aqui: apesar de assinalar a inutilidade da arte, da poesia, ele encerra o ensaio afirmando a existência de uma função da

poesia. Leminski não foge ao seu objetivo, no citado ensaio, de apresentar o fazer poético como uma atividade humana destituída de utilidade. Apesar disso, ele deixa claro que a poesia possui uma função. Observem:

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte (a poesia é arte) é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias. A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio. As várias prosas do cotidiano e do(s) sistema(s) tentam domar a megera. Mas ela sempre volta a incomodar. Com o radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um lucro e ter um por quê. Pra que por quê?
(LEMINSKI, 1986, p. 60).

No trecho acima, o poeta imputa às pessoas sem imaginação a compreensão de que a arte (podemos incluir aí, também, a poesia) deveria ser útil. Contudo, apesar de não negar a sua inutilidade, o poeta parece crer que ainda assim ela possui uma função: propiciar ao homem a experiência "de um mundo da liberdade". Essa mesma distinção entre funcionalidade e utilidade pode ser percebida no prefácio mencionado de Wilde. Dentro de sua perspectiva estetizante, o escritor irlandês escreve o que ele considera ser a função do texto literário: "The artist is the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art's aim" (WILDE, 1930, 69).⁷⁰ Isto é, também aqui, a arte não é tão inútil quanto julga o escritor. Ela tem, ainda de acordo com o pensamento de Wilde, uma função muito bem definida: criar coisas belas.

Ambos, portanto, Leminski e Wilde, apesar de iniciarem a sua argumentação explorando a noção de inutilidade da obra de arte, terminam por, ainda que sutilmente, reconhecer nela a existência de uma determinada função. Contudo, apesar dessa similaridade de procedimentos, há uma expressiva oposição entre a compreensão da função da poesia para Wilde e a de Leminski. A ideia que sustenta uma compreensão funcional como a de Wilde é a supervalorização do conceito idealista de beleza. Wilde, como outros escritores que lhe eram contemporâneos, conferiam à noção do Belo a essência última a ser alcançada por todo fazer artístico, incluída aqui, obviamente, a poesia. Essa, digamos, sacralização da beleza vinculava as obras de arte criadas sob tal inspiração a uma tradição em que a obra de arte foi sempre objeto de culto. Wilde, ainda no prefácio para *The Picture os Dorian Gray*, assim escreve, em

⁷⁰ Tradução: O artista é o criador de coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é a função da obra de arte.

uma linguagem, aliás, que até o tom faz rememorar a linguagem dos cultos religiosos: “They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty” (1930, p. 69).⁷¹ Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin nos expõe os fundamentos que sustentam essa vinculação entre a teologia e a sacralização da Beleza:

A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte autêntica tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas de culto do Belo. (BENJAMIN, 1985, p. 171).

Esse “ser aurático da obra de arte” ou, simplesmente, a sua aura, é o seu “aqui e agora”. Em outras palavras, a sua representatividade, o seu lugar de direito no contexto da tradição. Uma tradição que é construída ao longo das épocas de acordo com a vontade e a perspectiva das classes dominantes. Daí a consideração de Benjamin, nas Teses *Sobre o conceito de História*, de que “o que ele, com seu olhar, abarca como bens culturais atesta, sem exceção, uma proveniência que ele não pode considerar sem horror” (BENJAMIN, 2005, p. 70):

Ora, os dominantes de turno são os herdeiros de todos os que, algum dia, venceram. A identificação afetiva com o vencedor ocorre, portanto, sempre, em proveito dos vencedores de turno. (...) Todo aquele que, até hoje, obteve a vitória, marcha junto no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra. A presa, como sempre de costume, é conduzida no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais. (...) Sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas também, à corveia sem nome dos seus contemporâneos. Nunca há um monumento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor para outro. (BENJAMIN, 2005, p. 70).

A relação que se estabelece entre as classes dominantes e os bens culturais, entre eles a poesia, não é, tal qual se refere Benjamin em outra Tese, apenas “como a representação de uma presa que toca ao vencedor” na luta de classes (2005, p. 58). Os bens culturais estão vivos nesse processo. A aura da obra de arte, nesse sentido, tem um papel bem significativo. A inter-relação estabelecida por Benjamin entre a aura e o ritual é profícua para compreendermos outra: a que existe entre a aura e a autoridade. Dentro de um ritual existente no seio de uma religião, para o crente, os seus mitos e os seus deuses são inquestionáveis. A autoridade divina, para o fiel, é uma lei absoluta que não está sujeita às transformações. (Diferente, nesse aspecto, ao que poderia ocorrer com as leis humanas). Essa autoridade está

⁷¹ Tradução: São eles os escolhidos, para quem as coisas belas significam, unicamente, Beleza.

imersa em uma concepção de eternidade. Todos os deuses, em teoria, deveriam ser eternos. Se não enquanto entidades específicas, ao menos em relação aos valores que representam. Aquele que permanece imerso em uma crença religiosa específica, pelo menos enquanto nela estiver integrado, não colocará em xeque os seus valores e as suas figuras divinas, a sua autoridade. Como esse mundo religioso cria reflexos na realidade social onde os crentes vivem, é natural que eles procurem reproduzir na sociedade onde habitam os paradigmas que regem o seu universo religioso. O que se dá de tal forma que, assim como a autoridade dos deuses não pode ser questionada, não será também a da voz *autorizada* dos representantes terrestres dessas divindades. Surgida no âmago dos cultos religiosos, essa autoridade presente no ritual acompanha a obra de arte ao longo dos séculos, de tal forma que não se pode pensar no conceito de aura de uma obra de arte sem vinculá-lo à noção muito próxima de autoridade. A autoridade do líder religioso encontra um paralelo bastante visível no artista. Não é por acaso, dentro dessa lógica, que algumas metáforas usadas para se referir aos escritores de grande talento advenham do léxico religioso. Inspirado e divino são alguns bons exemplos. Mesmo após a secularização da arte, quando o vínculo entre o ritual e a estética não eram rigorosamente visíveis, o culto do belo adquiriu tamanha preponderância que o modo como os integrantes dessa doutrina se referem, valendo-se, de novo aqui, da sua autoridade, aos que não apreciavam determinada obra de arte traz claramente à memória o modo como um grupo religioso determinado lida com os seus hereges. O modo como Wilde, em seu mencionado prefácio, julga a compreensão dos seus leitores sobre a presença da beleza na obra de arte é bastante ilustrativo nesse sentido. Assim escreve o poeta irlandês: “Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming. This is a fault” (WILDE, 1930, p. 69).⁷² Essa autoridade transcende a relação temporalmente imediata entre escritor e leitor de uma dada época. Após a canonização da obra de arte na tradição, a sua autoridade se estende igualmente para os leitores de épocas posteriores à data de sua publicação original. Benjamin acreditava que o historiador deveria, ao lidar com essa tradição, “escovar a história a contrapelo” (2005, p. 70). Só assim, para o filósofo, seria possível afastar-se desse processo de transmissão dos objetos culturais. Transmissão que, ainda conforme Benjamin, gera uma identificação do estudioso da cultura com as classes vencedoras. Esse tipo de identificação é o que gera a subserviência à autoridade das obras e aos autores consagrados. A possibilidade intervista por Benjamin de escapar a essa forma sutil de escravidão intelectual foi o que fez

⁷² Tradução: *Aqueles que encontram significações feias em coisas belas são corruptos, sem serem charmosos. Isto é uma falta [um pecado?].*

com que ele comemorasse o que considerava ser as possibilidades do cinema e da reprodutibilidade técnica ou, como ele próprio escreve, o “seu lado [da função social do cinema] destrutivo e catártico” (BENJAMIN, 1985, p. 169). O trecho segue no mesmo tom. Observem:

E quando Abel Gance, em 1927, proclamou com entusiasmo: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas”, ele nos convida, sem o saber talvez, para essa grande liquidação. (BENJAMIN, 1985, p. 169).

Para Benjamin, as obras de arte na era da reprodutibilidade técnica e os novos gêneros artísticos que surgiram beneficiados por essa mesma reprodutibilidade, o cinema e a fotografia, abalaram pela primeira vez na história a aura da obra de arte. Esse abalo, para o filósofo, seria capaz de promover a liquidação de todo o peso da autoridade do valor tradicional do nosso patrimônio artístico. O que significaria colocar igualmente em questão toda a sacralização que essa aura conferia a essas obras e, em consequência, aos “grandes gênios” que as teriam produzido. Daí o caráter revolucionário que Benjamin confere às novas técnicas de reprodução. O sagrado não admite questionamento. A autoridade de uma obra também não. Propiciar espaço para a dessacralização da autoridade do peso na tradição de uma obra de arte é possibilitar, em mônada, o vislumbre de um questionamento de toda a autoridade das classes dominantes. O culto do belo, tal qual o defendido por Wilde, é uma reação, uma tentativa, dentro desse contexto, no centro de um processo de dessacralização da arte promovida pela reprodutibilidade técnica, de preservar um último resquício de autoridade da obra de arte. Sobre o caráter reacionário dessa teologia da arte, Benjamin escreve em seu ensaio sobre a obra de arte:

Essas formas profanas de culto do Belo, surgidas na Renascença e vigentes durante três séculos, deixaram manifesto esse fundamento quando sofreram o primeiro abalo grave. Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, contemporânea do início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (BENJAMIN, 1985, p. 171).

Essa arte pura, em seu processo contínuo de autorreferenciação do ideal de beleza, conforme escreve Benjamin no trecho supracitado, dentro do contínuo processo de perda da aura antevisto pelo filósofo, indica, portanto, uma forma de reação. Leminski, contudo, que em seu

ensaio sobre o inutensílio aborda igualmente uma profunda defesa do ideal da arte pela arte, segue na direção oposta. Para o poeta brasileiro, essa ausência de utilidade da arte, contraditoriamente, é o que aponta para as suas possibilidades revolucionárias, conforme vemos em um trecho do próprio poeta citado algumas páginas atrás. Leminski, como demonstrei na ocasião, não nega o caráter não utilitário da obra de arte. Ainda assim, paradoxalmente, parece vislumbrar uma função para a arte, distinta da percebida por Wilde, de natureza singularmente revolucionária. Como isso seria possível? Como algo concebido como inútil pode ter uma função? No sentido inverso, seria correta a compreensão da arte como algo sem função? Manoel de Barros, que em um trecho presente em o *Livro de preciosas* escreve que "Bonito é o desnecessário" (BARROS, 2007a, p. 68), parece ter encontrado um caminho mais profícuo para a solução de tais elucubrações. O que é elaborado não tendo em vista a função ou a não função do fazer poético, mas sim reconhecendo o que pode haver de mais autêntico em uma *disfunção*. Vejamos, a seguir, do que trata essa noção.

3.3 *Disfunções líricas*

No livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, o poema com o qual Manoel de Barros introduz a primeira parte da obra é singularmente importante para uma compreensão mais verticalizada do que denominei, ao fim do subcapítulo passado, de disfunção. Para o poeta, pensando o termo em uma acepção poética, uma disfunção é aquilo que provoca uma "troca de parafusos" na cabeça dos poetas. Ele assim escreve:

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.
(BARROS, 2007e, p.9)

A distinção operada pelo poeta entre "ter um parafuso de a menos" e "ter um parafuso trocado" é fundamental. Nos dicionários, além das definições próprias ao campo semântico da medicina,⁷³ esse termo tem por definição "aquilo que tem a sua função alterada" ou "que exerce indevidamente a função que lhe foi outorgada". Ou seja, em acordo com as definições dicionarizadas, para Barros, igualmente, uma disfunção não é aquilo que não exerce mais uma função, seja ela pré-determinada ou não, mas sim aquilo que realiza algo de forma diversa da

⁷³ Conforme o dicionário *Houaiss*: patologia, distúrbio da função de um órgão.

que lhe era inicialmente esperada. Uma máquina com um parafuso a menos, valendo-me ainda da metáfora sugerida pelo poeta, é muito provável que não funcione. Já uma máquina que teve os parafusos trocados, em acordo com a lógica poética de Manoel de Barros, exercerá uma função distinta daquela para a qual ela foi originalmente concebida. Distinta, mas, ainda assim, uma função. Por isso, uma disfunção. O que seria, diante de tal distinção, essa disfunção a que os poetas estão sujeitos? O poeta "nomeia" sete sintomas. São eles:

- 1 - Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.
 - 2 - Vocação para explorar 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.
- (BARROS, 2007e, p.9)

Uma disfunção é, portanto, uma divergência entre a expectativa e a realização. O que se espera de um indivíduo normal é, pegando como exemplo o quinto sintoma da lista proposta pelo poeta, amar as coisas importantes. E o que são as coisas importantes, dentro da lógica de funcionamento da nossa sociedade capitalista se não aquilo que é considerado útil? Benjamin, no ensaio *O capitalismo como religião*, diverge da concepção weberiana de que a estrutura do capitalismo foi condicionada pela religião, em vez disso, o autor do ensaio encara a essência do capitalismo como “um fenômeno essencialmente religioso” por si próprio. Feita essa consideração, Benjamin se prontifica, no referido ensaio, a esclarecer os elementos marcadamente religiosos presentes na estrutura capitalista. O primeiro que ele aponta, que é, justamente, aquele que me interessa aqui, é do caráter marcadamente cultural da “religião capitalista”. Para o filósofo, dentro dessa religião, os objetos só adquirem significado quando se tornam objetos culturais. O que não significa, todavia, que todo objeto tenha o direito de ser cultuado. A condição para isso, dentro de uma sociedade absolutamente utilitária, é a sua possibilidade de ser algo útil. Nas palavras do próprio Benjamin:

Em primeiro lugar, o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu. Nele, todas as coisas só adquirem significado na relação imediata com o culto; ele não possui nenhuma dogmática, nenhuma teologia. Sob esse aspecto, o utilitarismo obtém sua coloração religiosa (BENJAMIN, 2013, S/P).⁷⁴

⁷⁴ Formato ePub.

Colocado na categoria de um ser disfuncional, um poeta não é aquele que não ama coisa alguma. Esse seria aquele que possui um parafuso a menos, ou seja, o que é inapto para a realização de uma função. Um poeta, distintamente, por ter uma função alterada, ainda é capaz de amar. O que se altera, nesse caso, é o complemento do verbo. Em vez das coisas importantes, úteis, que são, consensualmente, as mais propícias a serem amadas ou cultuadas, o portador de uma disfunção lírica ama aquilo que não tem importância, sejam seres ou coisas. Outros exemplos dessa disfunção lírica podem ser observados no poema "Sobre importâncias", da mesma obra citada. Cito os trechos mais significativos:

Em Roma, o que mais me chamou a atenção foi um
prédio que ficava na frente das pombas.
O prédio era de estilo bizantino do século IX.
Colosso!
Mas eu achei as pombas mais importantes do que o
prédio.
Agora, hoje, eu vi um sabiá pousado na Cordilheira
dos Andes.
Achei o sabiá mais importante do que a Cordilheira
dos Andes.
(BARROS, 2007e, p. 35)

Na mesma direção da apontada nos excertos transcritos acima, Manoel de Barros "conclui" o poema "Disfunção" da seguinte forma: "Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores" (BARROS, 2007e, p.9). Esses versos finais levantam a possibilidade de se conjecturar sobre uma possibilidade ligeiramente diversa para a compreensão da expressão disfunção lírica que coloquei em realce e que considero como um dos mais importantes atributos da poesia de Barros.

A poesia laudatória é um subgênero poético que existe desde os primórdios da origem da poesia. Na história literária brasileira, particularmente, esse tipo de poema foi bastante presente, em especial, entre os poetas do século XVI até os nossos primeiros românticos. Como exemplo, cito o soneto que antecede o seu *O Uruguai*, no qual o poeta Basílio da Gama louva os feitos de Marques de Pombal:

Ergue de jaspe um globo alvo e rotundo,
E em cima a estátua de um Herói perfeito;
Mas não lhe lavres nome em campo estreito,
Que o seu nome enche a terra e o mar profundo.

Mostra na jaspe, artífice facundo,
Em muda história tanto ilustre feito,
Paz, Justiça, Abundância e firme peito,
Isto nos basta a nós e ao nosso mundo.

Mas porque pode em século futuro,
Peregrino, que o mar de nós afasta,
Duvidar quem anima o jaspe duro,

Mostra-lhe mais Lisboa rica e vasta,
E o Comércio, e em lugar remoto e escuro,
Chorando a Hipocrisia. Isto lhe basta.
(GAMA, 1999, p. 17).

Em poemas como os transcritos acima, não se pode dizer que o poeta apresente sinal algum de uma disfunção. Pelo menos não na forma como Manoel de Barros entende esse termo. O que faz pensar que, quando o poeta sul-mato-grossense fala a respeito de uma disfunção lírica, ele não esteja de fato considerando que a disfunção é uma idiosincrasia inerente a todo fazer poético, mas sim que a sua lírica em particular sofra de uma disfunção. Ou seja, diferente de outras poéticas, a peculiaridade barriana está no fato de haver nela a primazia daquilo que, em outras poéticas, seria descartado como sem valor ou insignificante. Essa restrição é importante, porque ela permite que se restrinja igualmente a consideração que o poeta faz da poesia como um inutensílio. Até porque, como vim demonstrando até aqui, dizer que uma poesia é disfuncional é algo singularmente distinto do que dizer que ela não possui função alguma (ou seja, é, com perdão do neologismo, desfuncional). Nesse sentido, parece-me mais adequado antes categorizar a poética barriana como disfuncional. O que, portanto, não implica na consideração dela como algo inútil. Isso porque inútil, como vimos, é aquilo que não possui uma função. Ou seja, ela possui sim uma função, ainda que distinta daquela que lhe é esperada. O que, no entanto, e essa definição é tudo, espera-se de um poema? Qual a sua função? Ou será que aquilo que é esperado de um poema é que ele não tenha, de fato, uma função?

Como tentei demonstrar nos primeiros tópicos deste capítulo, a discussão é extensa e as possibilidades abertas para um consenso entre estetas e poetas não são grandes. Se, no entanto, o consenso entre aqueles que amam a poesia é difícil de ser encontrado, entre os seus

detratores é possível encontrar alguma possibilidade de avançar nesse campo. Em 2009, Manoel de Barros teve os seus livros recolhidos em escolas públicas por terem sido obras consideradas como impróprias para a leitura dos estudantes.⁷⁵ Qualquer procedimento de censura, por mais negativo que seja, é, em última análise, um reconhecimento do poder que aquele objeto censurado possui. Só se censura aquilo que, por algum motivo, pode afetar o *status quo* da sociedade atual. Censura-se aquilo que se teme. Todo procedimento de mudança social é controlado e realizado em acordo ao que os setores que gerem a nossa organização consideram os mais oportunos. Assim sendo, qualquer que seja o elemento que siga na direção oposta, ou mesmo apenas indique um incentivo à aceleração não desejada de algumas mudanças, torna-se, de alguma forma e desde sempre, objeto de censura na mão desses gestores. O exemplo da censura ao livro de Barros é ilustrativo. Alguns setores da nossa sociedade consideram que um livro não deve ser lido pela sociedade que gerem por considerá-lo pernicioso a essa mesma sociedade. Logo, algum “poder” deve haver na obra censurada que justifique a sua recolha. Esse poder diz respeito a um tipo de modificação da sociedade na direção contrária ao que ela progride. Sendo assim, um atestado de aprovação dos órgãos censores no frontispício de uma obra do século XVI, por exemplo, indica, entre outras coisas, o reconhecimento de que aquela obra, já devidamente amputada de qualquer elemento deletério, não representa perigo algum para a sociedade em que ela virá a público. O que deixa entrever a possibilidade bem real de ter existido, contemporaneamente a Camões, a título de ilustração, obras que, por serem consideradas social ou moralmente perigosas, não receberam a permissão para se tornarem públicas e acabaram se perdendo no tempo. Essa compreensão da periculosidade do objeto artístico é reconhecida por Agamben. Em *O homem sem conteúdo*, a respeito do papel social exercido pela arte, ele escreve:

75 Conforme se pode ler na reportagem do site G1, da Globo.com: *Governo de SP envia livros inadequados a alunos da 3ª e 6ª séries*: “‘Memórias inventadas’, de Manoel de Barros, é outro livro inadequado. Desta vez, é para a sexta série. O livro do poeta premiado tem vários textos eróticos. Foi entregue à reportagem do SPTV pela mãe de um aluno que pediu para não ser identificada. Ela disse que o filho dela teve de fazer um trabalho escolar a partir da obra que conta experiências sexuais. O secretário de Educação de São Paulo, Paulo Renato Souza, admitiu que houve falha na escolha do livro (...). ‘Houve erro de descuido. É um erro que tem de ser reparado’. Segundo ele, os livros estão sendo recolhidos nas escolas”.
(<http://g1.globo.com/Noticias/Vestibular/0,,MUL1171079-5604,00-GOVERNO+DE+SP+ENVIA+LIVROS+INADEQUADOS+A+ALUNOS+DA+E+SERIES.html>. Acessado em 22/04/2013). A data da reportagem é 28/05/2009.

Outra ideia que encontramos, cada vez mais frequente entre as opiniões dos artistas, é que a arte é algo fundamentalmente perigoso não apenas para quem a produz, mas também para a sociedade. Hölderlin, nas notas em que procura condensar o sentido da sua tragédia inacabada, discerne uma estreita associação e quase uma unidade de princípio entre o desenfreamento anárquico dos agrigentinos e a poesia titânica de Empédocles; e, em um projeto de hino, parece considerar a arte como a causa essencial da ruína da Grécia (...).

E é provável que, em toda a literatura moderna, não discordariam dele nem Monsieur Teste, nem Werf Rönne, nem Adrian Leverkühn, mas apenas um personagem de mau gosto como o Jean-Cristophe de Rolland.

Tudo faz pensar, antes, que, se confiássemos hoje aos próprios artistas a tarefa de julgar se a arte deve ser admitida na cidade, eles, julgando a sua experiência, estariam de acordo com Platão quanto à necessidade de bani-la. (AGAMBEN, 2012, p. 24-25).

Para Agamben, conforme pode se ler no trecho acima, a arte não deveria ser admitida na cidade, em acordo com as obras que ele menciona, porque ela teria o poder de exercer um papel deletério ao modo como as sociedades estão erigidas. Como se pode ler no trecho acima, os artistas agiriam, em relação à arte, assim como os censores mencionados alguns parágrafos antes (e pelas mesmas razões). O trecho acima é encerrado trazendo à discussão a figura de Platão. O modo como Agamben realiza a aproximação dos escritores com o filósofo grego é interessante porque o italiano foge ao lugar comum de considerar que Platão teria expulsado os poetas de sua República por desconsiderar a utilidade da poesia. Pelo contrário, a expulsão de Platão se deve ao mais absoluto reconhecimento da potência do discurso poético. O discípulo de Sócrates não concede admissão aos poetas em sua cidade ideal não por eles serem inúteis, mas sim por sua perniciosidade a sua utópica construção. Transcrevo, abaixo, um trecho do livro X de *A República* que bem ilustra o que venho colocando em discussão neste parágrafo:

“Então permitiremos [é Sócrates quem fala aqui] que seus advogados [da poesia], que não são eles mesmos poetas mas amantes da poesia, falem em prosa em seu nome e demonstrem que não apenas proporciona prazer, mas também produz benefícios ao governo organizado e à vida humana. De fato, nós o ouviremos benevolentemente, pois decerto nos seria proveitoso se fosse provado que a poesia não se limita a ser prazerosa, sendo também benéfica.” (...)

“Entretanto, se tal defesa não for realizada, nos comportaremos como indivíduos que se apaixonaram por alguém, mas que forçam a si mesmos a permanecer longe desse alguém porque compreendem que sua paixão não é benéfica.” (PLATÃO, 2006, p. 438).

Quando Sócrates, no fim do trecho citado, questiona o seu interlocutor sobre a possibilidade da poesia ser benéfica ou não para a sociedade, esse último advérbio pode ser compreendido de duas formas. Pode-se, primeiramente, compreender a poesia como uma atividade

indiferente à sociedade e que, embora nenhum benefício produza para essa mesma sociedade, igualmente não lhe proporciona mal algum. Ela se restringiria a ser uma atividade prazerosa como outras tantas e que, como essas, não teriam motivo algum para serem banidas de uma cidade. Há, no entanto, a possibilidade de se entender o não benéfico como o seu antônimo. Isto é, a poesia pode ser considerada não apenas como algo que não traz benefício social algum, mas mesmo como algo que é prejudicial à sociedade na qual ela é produzida. A continuação do raciocínio de Sócrates oferece motivos claros para considerar que essa segunda possibilidade apresenta mais chances de ser a mais coerente. Cito:

“Sim, pois grande é a luta, Gláucon”, eu [Sócrates] disse, “muito maior do que se pensa, a que determina ser um homem bom ou mau. Assim, não convém que sejamos tentados pelas honras, pelas riquezas, pelos cargos públicos ou mesmo pela poesia a descuidar da justiça e das demais virtudes.” (PLATÃO, 2006, p. 438).

Pelo que se pode ler no excerto acima, fica visível que Sócrates não só não considerava o fazer poético como uma atividade positiva para a cidade perfeita que imaginava como, contrariamente, a via como algo de destrutivo para essa mesma sociedade. No livro III de *A República*, Platão elenca uma gama variada de gêneros poéticos e coloca em discussão as razões para a sua não aceitação em sua cidade. Entretanto, ater-se ao gênero poético é, nesse caso, menos importante que observar o tipo de sociedade da qual os poetas estão sendo expulsos. A república de Platão é uma cidade hipotética e perfeita erigida sobre o que o filósofo imagina ser a verdadeira essência da justiça. A sua construção é, no plano da utopia, uma elaboração impecável e perfeitamente justa. É importante também se ater ao fato de que, ao longo dessa obra, a concepção de justiça elaborada por Sócrates se funda justamente na ideia de que todo o indivíduo pertencente à cidade conhece bem a função que nela lhe cabe e a exerce de maneira magistral. É uma sociedade, em outras palavras, perfeitamente funcional. Nesse contexto hipotético de perfeição, é não só razoável a proibição de acesso aos poetas, mas parece mesmo desejável que seres essencialmente disfuncionais, como a eles se refere Manoel de Barros, não adentrem esse ambiente e prejudiquem a sua irrepreensível funcionalidade. Muito embora seja de alguma forma lícito a todo governante, como o é ao rei-filósofo de Platão, acreditar que a cidade que governa, seja ela hipotética ou não, é governada da forma mais perfeita possível, o ideal de sociedade perfeita elaborado por Platão dista, em absoluto, do tipo de sociedade que vivemos. Na última citação de *A República*, transcrevi que o filósofo grego teme que a poesia nos leve “a descuidar da justiça e das demais virtudes”. É absolutamente visível, no entanto, que os demais elementos de perigo elencados pelo filósofo

no mesmo trecho, “honras e riquezas”, já cumpriram, antes e com muito mais eficiência que a poesia, o papel de levar os homens da nossa sociedade a se esquecerem da justiça e virtudes afins. A nossa sociedade é, se comparada à idealização platônica, de tal forma disfuncional, e incluo aqui, especialmente, a acepção médica para esse termo, que aquilo que seria um veneno para a república platônica, a poesia, não poderia, exatamente pela doença da nossa sociedade, funcionar como um remédio entre nós?

Ao fim do poema “Sobre importâncias”, citado por mim algumas páginas acima, o eu lírico, após dizer que prefere um sabiá à Cordilheira dos Andes, encerra assim o seu poema:

O pessoal falou: seu olhar é distorcido.
Eu, por certo, não saberei medir a importância das
coisas: alguém sabe?
Eu só queria construir nadeira para botar nas
minhas palavras.
(BARROS, 2007e, p. 35).

A aparente humildade do poeta, no trecho acima, é colocada em xeque pela ironia sutil do seu questionamento: alguém sabe medir a importância das coisas? Por que o olhar do poeta, como sugerem os seus implícitos interlocutores, é distorcido? Quem disse que um olhar normal é aquele que prefere senadores a aves? Quem é de fato disfuncional hoje? A sociedade ou o poeta? Em uma sociedade perfeitamente funcional, como a da república platônica, até se poderia dizer que os indivíduos perfeitos que nela habitam seriam capazes de um julgamento igualmente perfeito sobre a importância das coisas. Muito embora, mesmo aí, o que se vê é um “rei-filósofo”, ditatorialmente, impondo a sua hierarquização do mundo sobre os seus súditos, tanto no que se refere aos habitantes da cidade quanto aos interlocutores do diálogo socrático. Na nossa sociedade, é bastante difícil aceitar que o mero critério da maioria seja suficiente para decidir sobre o que é de fato importante para nós.⁷⁶ A normalidade, nesse sentido, isto é, o de julgar as coisas sempre na mesma direção a que a sociedade nos indica, pode ser, inclusive e ao contrário do que o senso comum indique, a própria enfermidade, diante da qual o indivíduo já não tem forças suficientes para, por conta própria, impor para si mesmo a sua própria visão de mundo. Ele se torna escravo das opiniões gerais. Afeito a se

⁷⁶ Embora indique que as coisas talvez não sejam assim tão simples de serem compreendidas, Freud, no início de *O mal estar na civilização*, escreve na mesma direção: “É impossível fugir à impressão de que as pessoas comumente empregam falsos padrões de avaliação – isto é, de que buscam poder, sucesso e riqueza para elas mesmas e os admiram nos outros, subestimando tudo aquilo que verdadeiramente tem valor na vida (...). Existem certos homens que contam com a admiração de seus contemporâneos, embora a grandeza deles repouse em atributos e realizações completamente estranhos aos objetivos e aos ideais da multidão. Facilmente, poder-se-ia ficar inclinado a supor que, no final das contas, apenas uma minoria aprecia esses grandes homens, ao passo que a maioria pouco se importa com eles” (FREUD, 1997, p. 9).

enquadrar a todo custo no mundo que o cerca, ele anula a si mesmo, deixa de ser sujeito e, como uma máquina, torna-se exclusivamente objeto para a realização de objetivos, que, em sua essência mais íntima, embora isso seja dele próprio desconhecido, são lhe absolutamente estranhos. A esse modelo hiperbólico de funcionalidade é a que reage a poesia de Manoel de Barros. Nesse sentido é que ela pode sim ser considerada como disfuncional, na medida em que não cumpre, como os demais elementos da nossa sociedade, um papel alienante. Ao se opor ao discurso corrente, essa poesia se afirma, a despeito, talvez, inclusive da própria consciência do poeta, o seu caráter político e a sua importância social.

3.4 *Enfim, trapo*

... mas nossa verdadeira guerra está alhures: ela é contra os poderes, e não é um combate fácil: pois plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali: nunca perece; façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas.
(Roland Barthes)

A pergunta que se coloca, portanto, depois de termos concluído a leitura do subcapítulo anterior, é: a que tipo de discurso corrente a poesia precisaria reagir? Ainda mais especificamente, em que sentido essa poesia poderia ser política? Em última instância, há realmente a possibilidade de se pensar a poesia de Manoel de Barros por esse viés? Em uma entrevista ao jornal *Correio Brasiliense*, quando indagado sobre a alienação presente em sua poesia, o poeta assim respondeu:

Não sou alheio a nada. Não é preciso falar de amor para se transmitir amor. Nem é preciso falar de dor para transmitir o seu grito. O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida. Sou filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos. Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade de borá: um mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca. “As correntes subterrâneas que atravessam o poeta, transparecem no seu lirismo” – disse Theodoro Adorno. E disse mais: “Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que toda a poesia *gente-pobre* de nossos tempos.” Falo descomparando (BARROS, 1996, p. 315).

No trecho, como se pode ler, Barros defende a sua produção ao dizer que para fazer uma poesia, de uma forma ou de outra, engajada, deve-se ir além da superfície. Não se trata, ainda de acordo com a resposta do poeta, unicamente de tematizar os modos de vida das classes menos favorecidas. Uma poesia verdadeiramente política transcende essa definição mais simplista. Tal assertiva é justificada a partir da menção do poeta a Baudelaire. Percebe-se, nas entrelinhas do que foi dito pelo poeta, uma concepção de poesia cujo maior ou menor grau de engajamento político pouco tem a ver com a sua temática. A questão, digamos assim, é de

natureza muito mais estrutural, indo, portanto, muito além do tema. Será, contudo, exatamente assim? Pensando na eficácia revolucionária da obra de arte, Benjamin, no ensaio já mencionado, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, estrutura uma relação de proporcionalidade inversa entre eficácia política e a aura. Em suas palavras:

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original (BENJAMIN, 1985, p. 180, itálico no original).

A orientação em função da reprodutibilidade, tal qual escrevi antes da citação, diz respeito ao recrudescimento do elemento aurático da obra de arte obtido através da reprodutibilidade técnica. Esse recrudescimento, ainda em acordo com o pensamento do ensaísta, permitiria o realce do valor de exposição da obra de arte em detrimento do seu valor de culto e, conseqüentemente, a sobreposição, no âmago dessa mesma obra, do político sobre o ritual. Há, sendo dessa forma, uma oposição entre o valor de culto de uma obra e o seu, digamos assim, potencial político. Quanto mais uma obra se abre para a possibilidade de ser cultuada, menor a sua potencialidade de ser um instrumento de engajamento a favor de um ideal de uma determinada classe, por exemplo. Dessa relação, entende-se a importância revolucionária que Benjamin antevia no cinema caso fosse capaz de realmente realizar a “liquidação” dos mitos e heróis. Ao mesmo tempo, compreende-se o seu medo que a consciência corrupta das massas não soubesse aproveitar esse potencial (ou fosse direcionada a isso) em favor do culto do estrelato.

Esse capital (cinematográfico) estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe (BENJAMIN, 1985, p. 180).

O valor de culto assume um caráter verdadeiramente problemático, no ensaio benjaminiano, quando o filósofo vincula, num mesmo patamar e fruto de uma mesma condição, o culto do astro cinematográfico, mencionado na citação acima, com o culto do ditador: “Esse fenômeno determina um novo processo de seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro, o ditador” (BENJAMIN, 1985, p. 183). A menção ao valor de culto faz pensar em outra relação, diretamente ligada a esse culto e que, como ele, remonta às origens das obras de arte, quando a sua compreensão enquanto ritual ainda era sobrepujante mesmo ao seu elemento estético: a autoridade. A autoridade de uma obra de arte emana do seu lugar na tradição. O seu aqui e agora, no dizer de Benjamin. Há, no entanto, obviamente,

uma clara relação entre a autoridade da obra de arte da autoridade do seu autor (a voz *autorizada* a dizer). Há reflexos da aura das grandes obras nos artistas que as criaram. Por essa razão, o culto que se presta, hoje, aos grandes astros de cinema é, guardadas as devidas proporcionalidades, o mesmo culto que se presta ao autor de uma obra cujo lugar na tradição já está marcadamente consagrado. Alguns autores são mesmo elevados a altitudes demiúrgicas, em que o desacordo de opiniões adquire o mesmo tom de uma heresia. Esse culto do autor, claro está, erige um muro entre ele e os seus leitores, similar, talvez, ao muro humano que os seguranças, em um comício, separam os espectadores de um ditador que discursa. Um modo, portanto, de pôr abaixo essa divisa seria abolir a autoridade que, como alhures fora mencionado, consiste num distanciamento da obra original, uma vez que na cópia, em alguma medida, o peso tradicional da obra se dissolve:

Mesmo que essas novas circunstâncias [a reprodutibilidade], deixem intato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1985, p. 168).

Há, contudo, a possibilidade de se pensar, além da reprodutibilidade, ou mesmo, devido a sua relação com ela, outros modos de uma obra de arte se ver abalada em seu peso tradicional e, conseqüentemente, em seu valor de culto? No mesmo ensaio, Benjamin faz a seguinte referência à estética dos dadaístas:

Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torna-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são “saladas de palavras”, contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção. (BENJAMIN, 1985, p. 191).

A estética dos dadaístas, conforme lemos no trecho acima, também foi capaz de abalar a aura das suas produções. O que era alcançado justamente pela ideia inerente a sua estética do conceito de reprodução implícito no método do *ready made*. Afinal, pensando na concepção mais essencial do conceito, um quadro dadaísta não era propriamente uma criação, mas sim, unicamente, uma re colocação na esfera artística de materiais produzidos com outros fins.

Entende-se, a partir daí, o abalo que a estética dadaísta faz também na autoridade do autor. Doravante, não é mais necessário ser um especialista em desenho para se pintar um quadro. Valendo-se muito mais da técnica da colagem que da habilidade manual, há certa sensação de *qualquer-um-faz* nas produções dadaístas que outra coisa não é que um profundo questionamento do abismo existente entre o artista e o seu público. Mais que se fazer espaço para a reprodução da realidade, em um jogo mais ou menos convencional de aparências, as produções dadaístas não permitem o esquecimento de sua verdadeira essência. Isto é, não se pode pensar, ao se observar um quadro dadaísta, que aquilo é a aparência de uma paisagem. A compreensão de que aquilo que se admira é, antes de tudo, um quadro, sobrepuja, irrevogavelmente, qualquer outra possibilidade de percepção. Um processo parecido ocorre em relação ao teatro brechtiano. Aqui também o público mantém, durante toda a encenação, a consciência de que tudo ao que ali se assiste é teatro. Não há a imersão na aparência. Aliás, para o teatro de Brecht, esse conceito pouco se aplica. No seu ensaio sobre Brecht, *Que é o teatro épico?*, Benjamin escreve comparando a produção desse último com a dos dramaturgos naturalistas:

O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, como é inevitável em todo palco dinâmico, para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico [brechtiano] conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. (BENJAMIN, 1985, p. 81).

Em vez, pois, da aparência, de uma tentativa de se trazer para o palco a realidade (ou o anseio por sua reprodução), Brecht explora a consciência de que aquilo é apenas uma encenação, um jogo, uma, ainda que com profundas e sérias consequências, brincadeira. A diferença, no fundo, entre os dois modos de se fazer teatro pode ser medida de acordo com o maior ou menor valor que se confere a cada um dos polos: aparência e jogo.⁷⁷ Ambos têm a sua origem no conceito de *mimeses*. No teatro nos moldes naturalistas, a noção de aparência predomina, embora a compreensão de que ali esteja uma encenação e não a realidade também se faz

⁷⁷ A distinção entre esses pares, embora presente também no mencionado ensaio sobre Brecht, é exposta mais detalhadamente na segunda versão alemã do ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Em uma das notas, Benjamin escreve: “Aquele que imita faz o que faz só aparentemente. E até mesmo o imitar mais antigo conhece somente uma matéria na qual forma: trata-se do corpo daquele mesmo que imita. Dança e linguagem, gestos do corpo e o dos lábios são as mais antigas manifestações da mimese. Aquele que imita faz seu objeto aparentemente. Pode-se dizer que ele interpreta o objeto. E nisso nos deparamos com a polaridade da mimese. Na mimese dormitam, dobrados estreitamente um no outro como folhetos embrionários, os dois lados da arte: aparência e jogo. (...) Nem o conceito da aparência nem o de jogo são estranhos à estética tradicional; isso não diz nada de novo, na medida em que o par de conceitos *valor de culto* e *valor de exposição* está enclausurado no primeiro par mencionado (...) O que advém com o afinamento da aparência, com a perda da aura nas obras de arte é um enorme ganho em espaço de jogo. (BENJAMIN, 2012, pp. 72 e 74).

presente, embora em um grau inferior. Já no teatro épico, a consciência da experimentação, do jogo, sobressai. É, entretanto, só a partir dessa possibilidade de experimentação que o dramaturgo irá, aí sim, “ordenar experimentalmente os elementos da realidade”. Como consequência, em vez de reproduzir as condições da realidade, o teatro épico leva o espectador a descobri-las. O que, segundo Benjamin, não é realizado sem assombro. É justamente esse assombro o que, aliás, confere a esse tipo de teatro parte do seu mérito:

Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária. Nada é mais característico do pensamento de Brecht que a tentativa do teatro épico de transformar, de modo imediato, esse interesse originário num interesse de especialista. O teatro épico se dirige a indivíduos interessados, que “não pensam sem motivo”. Mas essa é uma atitude que eles partilham com as massas. No esforço de interessar essas massas pelo teatro, como especialistas, e não através da “cultura”, o materialismo histórico de Brecht se afirma inequivocamente. “Desse modo, teríamos muito em breve um teatro cheio de especialistas, da mesma forma que um estádio esportivo está cheio de especialistas.” (BENJAMIN, 1985, p. 81).

Na noção, exposta no trecho acima, de especialistas que não julgam através da cultura, Benjamin concebe um tipo de teatro capaz de reproduzir um tipo especial de espectador apto a emitir a sua opinião sobre aquilo que está sendo assistido de forma isenta em relação à tradição. Ou seja, diferente de um crítico teatral tradicional, que elaboraria o seu julgamento da peça com base na tradição teatral, comparando a peça em exibição com aquelas que já se assentaram no peso da tradição, o público do teatro brechtiano, isento desse controle e valendo-se dos critérios erigidos no âmago da própria apresentação, compreendê-la-ia de forma mais livre e consciente. Dessa forma é que o teatro épico, de acordo com Benjamin, poderia abalar o papel da crítica:

E ameaça a crítica em seus privilégios. Estes residem num saber especializado, que habilita o crítico a fazer certos comentários sobre a direção e a interpretação. Os critérios que ele utiliza para fazer esses comentários só raramente estão sujeitos a seu próprio controle. Mas ele não se importa com isso, pois tem à sua disposição a "estética teatral", cujos segredos ninguém conhece melhor que ele. Porém, se a verdadeira estética teatral assume o primeiro plano, se o público se converte no seu fórum e se seu critério não mais for a produção de efeitos sobre os indivíduos, mas a organização de uma grande massa de ouvintes, a crítica em sua forma atual não está mais à frente dessa massa, mas em sua retaguarda. (...) O ataque a essa base é ao mesmo tempo um ataque aos privilégios da própria crítica - e ela está consciente disso. (BENJAMIN, 1985, p. 86-87).

Os comentários da crítica especializada escapam a seu próprio controle porque, inconscientemente (na maioria das vezes), apenas são uma repetição daquilo que a tradição lhes exige. É, ainda, aqui também, o eterno ato de concordar, deliberadamente, com os “vencedores do turno”. Negar essa tradição, ou, ao menos, ser capaz de emitir um julgamento

para além dela, é ser capaz, de alguma forma, de sobressair ao tributo que o culto a todas as grandes obras do passado parece exigir. Em seu processo contínuo de experimentação, o teatro brechtiano tenta, a seu modo, escapar dessa tendência ao culto. A comparação feita por Benjamin do palco do teatro épico com uma tribuna, fazendo crer um ambiente diverso do ambiente sagrado onde as peças tradicionais são encenadas, ilustra bem o que pretendo representar aqui:

O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que, quando silencioso, no drama, provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera, provoca o êxtase, esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função. O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. Temos que ajustar-nos a essa tribuna. Esta é a situação. (BENJAMIN, 1985, p. 78).

Essa possibilidade de transformar os leitores em especialistas e, em consequência, diminuir a distância entre eles e a obra, também é experimentada na poesia de Manoel de Barros. O que significa que, nessa obra também, objetiva-se diluir o valor de culto que a irmanaria com obras de arte mais presas à tradição. Como em Brecht, a noção de jogo é muito importante para Barros. A manutenção da consciência de que aquilo que está sendo lido é *apenas* um poema é uma marcante idiossincrasia dessa poética. No *Livro de pré-coisas*, por exemplo, obra na qual, por sinal, tal consciência já se manifesta no seu subtítulo, “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”, Barros deixa explícito a sua ambição de colocar em segundo plano qualquer tentativa de representar a realidade. O poeta assim escreve em “Anúncio”:

Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma anunciação. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódoas de imagens. Festejos de linguagem. Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris... (Atribuir natureza vegetal aos pregos para que eles brotem primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.)
Essas pré-coisas de poesia
(BARROS, 2007a, p. 9)

O caráter de jogo, de *brincadeira de palavras*, ao mesmo tempo em que permite ao poeta reduzir a distância que o separa dos seus leitores, abre a possibilidade para uma poesia na qual a experimentação é permitida. Além disso, é marca da obra de Manoel de Barros um contínuo procedimento de autorreferenciação, em que o poeta, por meio de frequentes metapoemas, oferece ao leitor, constantemente, a chave dos seus poemas. Tentando uma pequena comparação, recordemos Mário de Andrade, que, no prefácio a sua *Pauliceia Desvairada*, assim escreve: "Repugna-me dar a chave de meu livro. Quem for como eu tem essa chave"

(ANDRADE, 1993, p. 77). Podemos dizer, de alguma forma, que essa repugnância não acomete a Manoel de Barros. Toda a sua obra parece se estruturar, de forma contrária a de Mário, justamente como uma tentativa de se fazer, simultaneamente, a obra e a sua chave. Nesse aspecto, a obra barriana é um livro aberto. Diferente de Mário, portanto, para quem somente aqueles que forem como ele serão capazes de penetrar em seus versos, o poeta sulmato-grossense objetiva, em cada uma de suas publicações, oferecer aos leitores as condições de ser como ele. Em outras palavras, assim como o teatro brechtiano, a poesia de Barros logra, ao fim da leitura, transformar os leitores, igualmente, em especialistas daquela obra. Aptos, nesse sentido, a julgarem-na isentos e libertos do peso da nossa tradição literária. O que significa também na obra do poeta brasileiro, como ocorrera antes com os dadaístas e o teatro de Brecht, uma tentativa de fazer a obra escapar ao peso da autoridade tradicional, diluindo a sua aura e promovendo a liquidação do seu valor de culto.

Ao discutir sobre as possibilidades revolucionárias do cinema, incluídas aí, como me referi no início deste subcapítulo, a liquidação do valor de culto, Benjamin alerta para o perigo iminente de o capital cinematográfico deturpar essas possibilidades na medida em que, em vez de promover a abolição, acarretasse a hipertrofia do valor de culto, orientando as forças inerentes ao cinema para o culto do indivíduo. Hoje, ao analisarmos a evolução do cinema, constatamos que o que Benjamin temia foi justamente o ocorrido. O cinema, atualmente, parece mesmo um mero pretexto para o culto do estrelado e a promoção mercadológica que o envolve. Seria, inquestionavelmente, ingenuidade questionar o papel do capital cinematográfico nessa inversão de possibilidades do cinema. Contudo, em relação à permanência, ainda que sob uma forma adulterada, do valor de culto, algumas considerações merecem ser levantadas, ainda que, para a realização de tal procedimento, precisemos relativizar, em tal inversão, o papel protagonista exercido pelo capital cinematográfico. É que quando olhamos para a história, parece haver tamanha recorrência do ato de cultuar, que não seria em vão nos perguntarmos se, para além do desejo de uma determinada classe na manutenção do *status quo*, não seja tal ato inerente ao próprio ser humano.⁷⁸ Toda sociedade teve, tem, a necessidade de cultuar um determinado objeto. Um deus determinado pode até ser mortal, mas, aparentemente, os deuses não o são. No que se refere à obra de arte, por mais

⁷⁸ Sobre esse aparente caráter, simultaneamente, onipresente e onipotente do culto, Benjamin assim escreve no ensaio *O capitalismo como religião*: “Ligado a essa concreção do culto está um segundo traço do capitalismo: a duração permanente do culto. O capitalismo é a celebração de um culto *sans rêve et sans merci* [sem sonho e sem piedade]. Para ele, não existe “dias normais”, não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda pompa sacral, do empenho extremo do adorador.” (BENJAMIN, 2013, S/P).

hostil que uma obra possa ser à tradição e, nesse sentido, recusar-se ao valor de culto em prol de um outro valor, o poder de assimilação da tradição é tamanho que acaba lhe vencendo. Ao fim de um tempo não claramente determinado, tais obras acabam se integrando ao patrimônio da cultura e se fazendo, elas também, a partir da autoridade que lhes é conferida nesse processo, objetos culturais. Em outras palavras, mesmo as obras mais essencialmente contrárias a essa tradição, que mais objetivamente pretenderam a colocar em xeque, integram-se nela e, nesse processo, veem diluída a um ponto tolerável e inofensivo toda a sua potência política. No cortejo triunfante das classes dominantes, Brecht e os dadaístas são hoje espólios valiosos.

Com Manoel de Barros o processo não é diferente. Há, contudo, não nos esqueçamos, a disfunção barriana. Uma disfunção, pensando no significado médico para o termo, ocorre quando algo, normalmente um órgão, não funciona como deveria e acaba prejudicando o corpo que ele integra. Como a poesia deveria funcionar dentro do nosso corpo social? Ao pensarmos na poesia de cunho mais tradicional, poderíamos supor que a função da poesia, ao se tornar patrimônio dessa cultura, seria, justamente, o da manutenção dessa sociedade. A autoridade abstrata de uma obra de arte na tradição é um reflexo mais ou menos definido da autoridade concreta que mantém o tipo de sociedade em que vivemos. Se, por mais hostil que uma obra possa ser a essa tradição, ela, apesar de toda a hostilidade, acaba sendo assimilada, qualquer tipo de resistência, dentro desse contexto, acaba por ser algo absolutamente fútil. Ter uma aura, nesse sentido, a partir do momento em que se tornou parte da tradição, é uma exigência, não uma escolha. Consequentemente, após e, caso ocorra, o seu ingresso na tradição, o artista será cultuado. Justamente nesse ponto age a disfunção barriana. Se é impossível, para uma obra de arte, escapar a esse culto e, da mesma forma, inviável é que ao autor, no momento em que sua produção se torna patrimônio da nossa cultura, escapar, igualmente, a esse processo, Barros não negará essa função, mas a fará agir de modo disfuncional, a sua maneira, a partir do culto do artista, mas, e essa distinção é fundamental, culto do artista em estado de trapo. Se à fisiologia do ser humano é inerente o ato de se ter algo a que cultuar, a singularidade da poesia de Manoel de Barros está justamente em fazer do trapo, daquilo que é socialmente desprezível, objeto de adoração. Note-se que é um procedimento distinto do da estética dadaísta, que também promove os restos da sociedade em objetos artísticos. Enquanto para essa estética o desprezível é incorporado como elemento de

choque, ao ponto de Benjamin comparar as produções dadaístas a um “tiro”,⁷⁹ em Barros esse elemento é sacralizado e, junto com o artista que o cultua, torna-se, ele também, objeto de culto. No *Livro sobre Nada*, o poeta categoriza e exemplifica o que para ele merecem ser elementos de adoração:

Mosca dependurada na beira de um ralo –
Acho mais importante do que uma joia pendente.

Os pequenos invólucros para múmias de passarinhos
que os antigos egípcios faziam
Acho mais importante do que o sarcófago de Tutancâmon.

O homem que deixou a vida para por se sentir um esgoto –
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.

(...)

As coisas que não têm dimensões são muito importantes.

(...)

É no ínfimo que eu vejo exuberância.

(BARROS, 2008, p. 55).

Na referência ao sarcófago de Tutancâmon, fica implícita, poeticamente, a tentativa de impor um elemento insignificante culturalmente no lugar de algo tradicionalmente consagrado. Benjamin, na aqui tão mencionada Tese VII, de *Sobre o conceito de história*, metaforiza a nossa cultura num cortejo triunfante das classes dominantes que carregam, como troféus, os nossos bens culturais. Barros não ataca esse cortejo, para ficarmos dentro da metáfora benjaminiana. A sua disfuncionalidade, todavia, troca os objetos carregados por tudo aquilo que antes jazia por baixo dos pés daqueles que desfilavam. O olhar de Manoel de Barros não se identifica, portanto, com aquilo e aqueles que são ou foram os vencedores. É aos derrotados que o seu olhar se dirige. São esses que ele tenta, aproveitando-se, corrosivamente, do próprio aparelho que o tentava controlar, tornar objetos de culto, sem que, para a realização disso, sequer haja essa percepção por parte dos vencedores de turno. É o projeto de corromper o aparelho que sustenta o nosso modo de vida no âmago do próprio aparelho. Uma tentativa de colocar a tradição contra ela mesma.

O poder da tradição e das classes dominantes para a manutenção do *status quo* não pode ser subestimado. Sempre haverá uma reação e é provável até, muito mais do que eu gostaria de supor, que a tentativa de Barros de alterar o estado atual de coisas não passe mesmo do que é: uma tentativa. Não importa, Benjamin escreve, ainda nas *Teses*, que “não há um só instante

⁷⁹ “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra [dadaísta] convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica” (BENJAMIN, 1985, p. 191).

que não carregue consigo a sua chance revolucionária” (2005, p. 134). É preciso, portanto, tentar agarrá-la sempre. Se, igualmente, além de ser um “documento de barbárie”, a poesia pode também estar viva nessa luta “como confiança, como coragem, como humor, como astúcia, como tenacidade” que “retroagem ao fundo longínquo do tempo (*ibidem*, p. 58), a poesia de Barros terá cumprido o seu papel político, pois é, justamente, cada um desses atributos que Benjamin coloca como vivos na luta, o que ela tenta dignificar, porque não há nada que, como eles, foi, dia a dia, mais e mais desprezado pelo mundo em que vivemos.

CONCLUSÃO

A obra de Barros é marcadamente autorreflexiva. Em alguns dos metapoemas que a compõem, o poeta procura termos para tentar definir a sua poesia. “Inutensílio” e “desutilidade” são duas palavras selecionadas e utilizadas por ele nessa tentativa. Definição em negativo, é verdade, porque as duas expressões se referem àquilo que a poesia não é: é algo não útil, algo não funcional. Essa caracterização da sua obra se coaduna com aquilo que o autor faz questão de trazer para se tornar a sua matéria de poesia. São recorrentes na sua produção a presença de seres e objetos destituídos de qualquer função social. Os restos e os trapos são os elementos mais proeminentes nessa poética. O que oferece alguns elementos interessantes ao problema inicial: não se trata apenas de uma poesia inútil, mas ela também funciona como depositária de tudo aquilo que é igualmente considerado inútil por nossa sociedade. Entretanto, justamente nesse ato de ser depositária das inutilidades do mundo, não poderia haver algo de funcional nessa poesia?

Costa (2010)⁸⁰ e Rodrigues (2006)⁸¹, em suas respectivas dissertações, responderiam à pergunta acima com a afirmação de que essa recolha seria realizada com a finalidade de refuncionalizar esses seres e objetos, de modo a redimi-los de sua inutilidade primeira em favor do surgimento, neles, do elemento estético. Não seria, no entanto, possível pensar para além dessa função artística e ver nessa recolha um princípio de corrosão em relação ao modo como a nossa sociedade está estruturada? Segui, em meu trabalho, por essa perspectiva. Nesse sentido, procurei, em um primeiro momento, partindo da leitura dos metapoemas desse autor, identificar o que poderia ser configurado como um *saber barriano*, um modo bastante próprio ao poeta de se conhecer o mundo e de, simultaneamente, colocar em questionamento os nossos critérios de valoração em relação àquilo que está a nossa volta.

Esse processo de transvaloração procuraria, portanto, redimir os restos, aquilo que foi jogado fora pela sociedade por ser tido como algo sem valor. É, contudo, uma dupla redenção, uma vez que não só aquilo que é jogado fora é resgatado, mas também aquele que realiza a recolha. Essa redenção é realizada em nome do que estaria sendo perdido em nosso modo de vida atual. O que a nossa sociedade exige de nós é um grau de funcionalidade próximo ao das

⁸⁰ COSTA, Bianca Albuquerque. *Manoel de Barros: peraltices e traquinagens com a palavra poética*. Dissertação de Mestrado em Letras, na área de Literatura Brasileira, apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. 2010. 119 f.

⁸¹ RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura, na área de Poética, apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2006. 100 f.

máquinas. Aproximação que não é efetivada sem sacrifícios. Na proporção que nos aproximamos das máquinas, nos distanciamos da nossa humanidade.

Otte, no ensaio *A preciosidade dos farrapos*,⁸² colocando em discussão a figura do trapeiro presente na obra de Baudelaire, reconhece nos restos, nos vestígios, pistas para se conhecer a verdade sobre o homem. De maneira bastante próxima agem os catadores barbianos. Com a diferença que a verdade que eles recolhem nos trapos que encontram é a própria humanidade do catador.

Como se percebe, o que é jogado fora não é assim tão inútil, ou apenas o é antes de sua recolha. Quando essa ocorre, os restos se tornam capazes de redimir aquele que o recolhe. Na imagem do anjo da história que Benjamin oferece em sua Tese XIX, de *Sobre o conceito de história*,⁸³ fica visível a figura de um ser que, embora desejasse contemplar aquilo que ficava perdido para trás, era empurrado para a frente pela força dos ventos do progresso. A intenção benjaminiana era colocar em discussão, nesse texto, a dificuldade que o historiador de orientação historicista apresenta, em função da sua concepção de progresso, para fixar um instante do passado. Diferente do historiador materialista, para quem as catástrofes passadas são reunidas em um mesmo momento, o *tempo-de-agora*, na percepção aproximada de que se trata apenas de um mesmo acontecimento que nunca cessou de se efetivar, o historicista, numa linha vazia, só consegue perceber um acontecimento após o outro, num jogo mal elaborado de seguidas causalidades. Além desse sentido de crítica a uma concepção progressista da história, apropriei-me da imagem benjaminiana para fazer surgir em minha análise a percepção do quanto de coisas verdadeiramente significativas um ideal de progresso a todo custo nos obriga a deixar para trás. Entre essas, destaquei a nossa humanidade.

Dentro desse contexto, de uma marcha que obriga aos indivíduos caminharem quase sem refletir para a frente, o ato de deter o progresso dessa caminhada para se abaixar e recolher um objeto inútil é deveras significativo. É o ideal do anjo da história benjaminiano: vencer os ventos e contemplar os restos. Quando nesses restos está aquilo que nos faz humanos, essa parada sobra em significações. Mais do que o resíduo de uma sociedade que abre mão daquilo

⁸² OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos. A transvalorização dos valores em Walter Benjamin. In. SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Wander Melo (org.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a.

⁸³ Sobre o conceito de história. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcus Lutz Müller, in: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – Uma leitura das Teses sobre o conceito de história*. São Paulo, Boitempo, 2005.

que perde a funcionalidade, é uma parte de si mesmo que se recolhe. A parte que fará com que a própria continuidade da caminhada que se fazia seja colocada em questionamento.

Esse modo de caminhar dos catadores barrianos, alternando idas e vindas, paradas e movimentos, fez com que eu me valesse da imagem do caracol para lhes categorizar. Distinta pois do *flâneur*, em seu ritmo de caminhada que Benjamin comparou ao de quem desce um declive, os *caracóis* de Barros mais seguem o ritmo do rio Taquari em seu percurso ínvio repleto de retrocessos e retomadas.

A imagem do *flâneur* ficou consagrada na poesia de Baudelaire. Como se pôde ver, entretanto, ela dista da imagem dos caminhantes colecionadores de Manoel de Barros. Há outras importantes diferenças, contudo, entre os poemas desses dois escritores. Baudelaire foi um dos pilares da poesia moderna. Friedrich ⁸⁴ e Hamburger ⁸⁵ veem em sua poesia o surgimento das principais características que nas décadas seguintes se tornaram idiossincráticas do fazer poético. Uma dessas idiossincrasias é a presença do desejo de representar em seus versos aquilo que estava para além das palavras: o inefável, o inapreensível. Descendente direto dessa linhagem baudelaireana, Mallarmé procurou em suas obras representar o *Nada*, que equivaleria ao Absoluto, à Ideia. Barros também marcou em suas obras o desejo de fazer do *nada* parte de sua poesia. Marco Antonio Souza, em uma crítica publicada no Suplemento Literário sobre o *Guardador de Rebanhos*, ⁸⁶ e Berta Waldman, no prefácio que antecede à primeira coletânea de poesias completas de Barros, *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*, ⁸⁷ seguem uma linha interpretativa que aproxima o *nada* barriano do de Mallarmé, muito próximo ao inapreensível tão presente desde Baudelaire na poesia moderna.

Neste trabalho, no entanto, já amparado por uma compreensão teórica que se fundamentou, principalmente, no *saber barriano* proposto, em seus metapoemas, pelo poeta e descrita por mim no capítulo primeiro deste estudo, realizei um aprofundamento na obra de Barros, tendo em vista o levantamento das peculiaridades mais significativas de sua produção. Para isso, o

⁸⁴ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

⁸⁵ HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁸⁶ SOUZA, Marco Antônio. *O Guardador de águas*. In Suplemento literário nº 1147 de 2 de junho de 1990.

⁸⁷ WALDMAN, Berta. A poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

primeiro procedimento foi o de esclarecer o que daí por diante seria compreendido em meu trabalho pela noção do *nada* em Manoel de Barros. Elemento significativo para uma compreensão adequada desse poeta, diferente das interpretações propostas pelos dois estudiosos mencionados no parágrafo anterior, o *nada* barriano, como eu o compreendo, vincula-se em sua produção a tudo aquilo que não possui valor. A partir desse esclarecimento, propus, no seu rastro, a procura por definições que fossem suficientes para clarear as noções correlacionadas de *trapos* (as pessoas e as coisas), *brinquedos de palavras* e *restos*.

Essa procura me levou aos livros iniciais do poeta. O objetivo pretendido era o de verificar a presença, já nessas obras, desses seres e objetos postos à margem da sociedade. O que, por sinal, já é perceptível em seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*. Há, no entanto, diferente das edições mais contemporâneas do poeta, um caráter mais descritivo, marcando, assim, o desejo de redenção para esses seres e coisas no ato de incluí-los em um poema. Esse traço descritivo contribui para a ausência de mistério presente nessa publicação e também na seguinte, *Face Imóvel*. Como se vê, aqui também há marcas que diferem a poesia de Manoel de Barros do modo como Friedrich percebe a poesia moderna. Para esse estudioso, em acordo com a sua percepção da presença do inapreensível na poesia de linhagem baudelairiana, o mistério era uma presença significativa, devido mesmo à obscuridade desse tipo de poética. O poeta brasileiro, na postura contrária, pareceu-me mais em acordo com o pensamento benjaminiano expresso em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*.⁸⁸ Nesse trabalho, o filósofo põe em questão alguns conceitos estéticos que ele considerava muito apropriáveis pelo fascismo. Entre eles, o mistério, indicando, assim, a possibilidade de se pensar em uma obra de arte verdadeiramente revolucionária na qual tal conceito não fosse fundamental.

Nas obras mais contemporâneas de Manoel de Barros, destaquei a presença daquilo que o poeta denomina de seus *brinquedos de palavras*. Para uma melhor compreensão desse aspecto da obra desse poeta, busquei em Agamben⁸⁹ a definição por ele elaborada do papel social dos brinquedos. Nesse trabalho, o filósofo traça um paralelo entre os brinquedos e a poesia moderna, por serem ambos a representação do intangível. Contrastei essa leitura com o modo

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

⁸⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Humanitas, 2007.

com que Barros percebe os seus brinquedos de palavras, entendidos mais no sentido literal de brincadeira que de desejo de apreensão do transcendente. O poeta, assim, marca uma distinção entre o seu discurso, uma brincadeira com as palavras, e o discurso da ciência que almeja ser a verdade última sobre aquilo que pronuncia.

Ainda sobre as palavras, importa destacar os estudos de Castelo Branco ⁹⁰ e de Barbosa. ⁹¹ Ambos destacam a ênfase dada pelo poeta ao significante, em detrimento do significado via leitura psicanalítica. Distintamente, aproximei tal procedimento do poeta ao seu desejo de escrever um *livro sobre nada*. Como ele pretenderia *nada* comunicar, nada mais adequado que uma palavra que *nada* signifique. Esse procedimento, contudo, vai um pouco além. No momento em que o leitor se depara com um texto que não está aberto para uma interpretação ligeira, acostumado que está com as comunicações funcionais e diretas do dia-a-dia, ele para e se volta para si. Portanto, nesse aspecto da obra barriana também, o que está sendo almejado é a aspiração de levar o indivíduo a se reencontrar consigo mesmo. Diante de um texto fechado, é para dentro de si que o leitor se volta. Nesse percurso, não é o texto o que ele encontra, mas a si mesmo.

Como se vê, o tempo todo em minha análise, a poesia de Barros, tida como um “Inutensílio”, uma “desutilidade”, parece se impregnar, justamente por ser inútil ou sem função, de uma nova funcionalidade. Rodrigues ⁹² ressalta em seu trabalho a possibilidade daquilo que é inútil se tornar algo útil, ao menos em uma perspectiva estética. Para mim, contudo, há uma possibilidade mais política para essa poesia. Para tentar alcançá-la e vislumbrar as possibilidades políticas inerentes à obra de arte, trouxe para a discussão o prefácio de Wilde para *The picture of Dorian Grey* ⁹³ e o ensaio *Inutensílio*, de Leminski, ⁹⁴ dois autores que caracterizavam, em seus respectivos textos, a obra de arte como algo inútil. Li a ambos pela ótica do ensaio benjaminiano sobre a obra de arte e, partir dos conceitos de *aura*, *valor de culto e eternidade* e *autoridade*, procurei demonstrar a distinção entre as possibilidades

⁹⁰ BRANCO, Lúcia Castello. Palavra em estado de larva: a matéria poética de Manoel de Barros. In: *Suplemento literário* nº 907 de 18 de fevereiro de 1984.

⁹¹ BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão*: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1995, 135 f.

⁹² RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da desutilidade*: um passeio pela poesia de Manoel de Barros. Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura, na área de Poética, apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2006. 100 f.

⁹³ WILDE, Oscar. *Plays, Prose Writings and Poems*. London: J. M. Dent & sons, 1930.

⁹⁴ LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Editora Criar, 1986.

políticas para uma obra de arte, separando uma perspectiva mais reacionária, a de Wilde, de uma revolucionária, a de Leminski.

Contudo, um ajuste ainda me parecia necessário. Como falar de um “Inutensílio” ou de uma “desutilidade” para algo que tem uma função, revolucionária ou não? Em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, Barros oferece a possibilidade de pensarmos a poesia por um viés novo, o da disfunção. Na acepção mais comum desse termo, de natureza médica, há, de fato, uma representação significativamente negativa. O modo, contudo, com que o termo é incorporado pelo poeta impõe a ele um acréscimo de significados que me permitiu relativizar a negatividade da significação primeira. Essa relativização é realizada em favor de uma interpretação que procurou demonstrar que para a sociedade que se põe diante do disfuncional, ele é, sim, um problema, uma noção, inegavelmente, negativa. Agora, quando o modo considerado normal dessa sociedade é questionável, a percepção das coisas se altera, invertendo-se, fazendo o disfuncional se apresentar como uma possibilidade redentora para o que há de negativo na sociedade. Foi, aliás, o que o poeta pretendeu fazer com o seu *saber* e é o que o ser disfuncional faz ao dar importância a coisas que a maioria das pessoas não daria. Além disso, procurei repensar o lugar social da poesia, tendo em vista, de modo especial, as possibilidades que a noção de disfunção oferece para se debater sobre a superação do caráter mais reacionário do conceito de tradição, tal como esse último é compreendido dentro do pensamento de Walter Benjamin. O que foi proposto aqui é que no instante em que uma obra é apropriada pela tradição, ela se torna instrumento das classes dominantes. Sendo assim, a obra que quer se fazer enfrentamento dos modos como a nossa sociedade se estrutura precisa ir além de uma mera escolha temática e se colocar, em uma perspectiva que leve em conta a sua completude, na oposição a essa tradição. Uma das formas de se enfrentar essa tradição seria, num estratagema já tentado pelos dadaístas, procurar abolir, no âmago de sua própria produção, os elementos que favorecessem o valor de culto. Entre a intenção e o ato, contudo, vai um mundo. Há um poema de outro poeta brasileiro, João Cabral de Melo Neto, “Fábula de Anfion”, que ilustra bem a distinção entre esses dois polos. Nesse poema, o poeta narra a história de Anfion, que pretendia fundar um deserto “entre a paisagem do seu vocabulário”. O *acaso*, no entanto, faz soprar a sua flauta e, em vez do pretendido deserto, ele arquiteta, contra a sua vontade, a cidade de Tebas. Próximo ao final do poema, o seu canto final é um lamento opondo a sua intenção original ao ato:

Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:

como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja;
leve laje sonhei
largada no espaço.

onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada?
(MELO NETO, 1999, p. 91-92).

“Como antecipar a árvore de som de tal semente?”, pergunta João Cabral, no mesmo poema. Como, em outras palavras, mensurar o grau de potência de suas intenções? Como, de fato, efetivá-las? Qual o verdadeiro alcance, hoje, do projeto de teatro revolucionário de Brecht ou da estética dadaísta? A tentativa almejada por esses movimentos de erradicar o valor de culto dessas obras e de se “orientar em função da reprodutibilidade” (BENJAMIN, 1985, p. 180) alcançou, de fato, o objetivo pretendido? Até mesmo o cinema, sobre o qual Benjamin depositava grandes esperanças de que se tornasse instrumento de enfrentamento das massas perante as classes dominantes (na ocasião, o fascismo) e fosse capaz de “promover a liquidação de todos os mitos”, terá ele, atualizando a perspectiva para os dias de hoje, cumprido com esse “dever histórico”? E quanto a Manoel de Barros, que com as suas *brincadeira de palavras* pretendeu reduzir a distância que o separa dos seus leitores? Simultaneamente, o poeta com seus contínuos procedimentos conseguiu, de fato, lograr, como outrora pretendeu o teatro brechtiano, transformar os leitores, igualmente, em especialistas daquela obra ao lhe oferecer, nos próprios poemas de que ela se compõe, as condições de a avaliarem isentos do peso da nossa tradição literária? Em resumo, o projeto de fazer a obra escapar ao peso da autoridade tradicional, diluindo a sua aura e promovendo a liquidação do seu valor de culto, terá sido efetivo? Para chegar a uma resposta a perguntas como estas,

importa ter em mente o conteúdo da Tese VI de *Sobre o Conceito de História*, de Benjamin. Lá, o filósofo escreve: “O perigo ameaça tanto o conteúdo dado da tradição quanto os seus destinatários. Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante” (BENJAMIN, 2005, p. 65).

Na mesma Tese, algumas linhas abaixo de onde retirei o trecho acima, o autor complementa dizendo que “também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (*idem*). O pensamento benjaminiano no texto em questão, refere-se ao conformismo do historiador historicista que insiste em uma interpretação da história a partir de uma atitude de submissa identificação com os vencedores. No campo oposto o autor coloca o historiador do materialismo histórico, que seria capaz de apreender na história justamente o instante de perigo, ainda que sobremaneira fugaz, quando determinado conteúdo se torna instrumento das classes dominantes. Talvez fosse o caso de, em outros estudos, quem sabe, seguir o conselho benjaminiano e tentar compreender justamente o instante no qual Brecht ou os dadaístas acabaram, no decorrer do seu processo de transmissão, transformando-se nos instrumentos das classes cujas obras pareciam, em algum momento, fazer frente. Hoje, não é difícil constatar, Brecht e os integrantes do dadaísmo são parte da nossa tradição, no sentido, talvez, até mais conformista para o termo. Barros, assim como estes, também se incorporou na tradição e sua figura, apesar dos seus esforços em sentido contrário, é hoje objeto de culto. O que fazer depois? Barthes, em *Aula*, cita um trecho atribuído a Pasolini que expressa a solução do cineasta a uma situação como essa:

Penso, diz ele num texto póstumo, que *antes* da ação não se deve nunca, em nenhum caso, temer uma anexação por parte do poder e de sua cultura. É preciso comportar-se como se essa perigosa eventualidade não existisse... Mas penso também que *depois* é preciso saber até que ponto se foi utilizado, eventualmente, pelo poder. E então, se nossa sinceridade ou nossa necessidade foram servilizadas ou manipuladas, penso que é absolutamente preciso ter a coragem de abjurar. (PASOLINI *apud* BARTHES, 2007, pp. 26-27).

Barthes conta ainda que Pasolini teria, de fato, abjurado os três filmes da *Trilogia da vida*. Não deixa de ser sim uma solução. Difícil dizer, todavia, se não estaria, de uma forma ou de outra, igualmente incorporada de conformismo. Barros opta por uma solução diferente, um desvio, para ficarmos dentro de uma concepção que me foi cara durante toda esta tese. Em *O Capitalismo como Religião*, Benjamin marca o caráter onipresente do culto nas sociedades capitalistas. Se assim é, talvez fosse o caso de *reverter* aquilo que é cultuado. Logo, para Barros, se o artista, ao se tornar parte da nossa tradição, será cultuado, que seja ao menos o

artista em estado de trapo. Nisso consiste uma das maiores singularidades da poesia barriana: uma vez que ao ser humano o culto parece ser necessário, a marca dessa poesia está em fazer do trapo, do resto, daquilo que é socialmente desprezível, objeto de adoração. Uma tentativa de colocar a tradição contra ela mesma.

Se será uma tentativa efetiva, isso já é outra história. É provável que o projeto poético barriano esteja, aliás, como já vem acontecendo, incorporado pela tradição. Há, contudo, sempre a esperança de que algum historiador consiga apreender uma obra e removê-la dos perigos do conformismo de uma tradição que a subjuga, por mais ínfimo que seja o instante em que isso se torne possível. Este trabalho pretendeu ser uma dessas tentativas. No âmago de um estudo cujo limiar entre sujeito e objeto foi insistentemente explorado, crítico e poeta se encontram e se refazem. Se a poesia pode de fato ser agente de alguma mudança, talvez seja justamente esta. Já somos outros.

CRONOLOGIA DAS PUBLICAÇÕES DE MANOEL DE BARROS

Para uma melhor compreensão do leitor do desdobramento da produção poética de Manoel de Barros, apresento abaixo a cronologia da publicação de suas obras. Como há divergências entre as datas de lançamento de algumas delas conforme a edição consultada, optei por transcrever abaixo como elas constam tanto em *Gramática expositiva do chão*: (Poesia quase toda) ⁹⁵ como em *Poesia completa*.

Obra	Ano de publicação conforme <i>Gramática expositiva do chão</i>: (Poesia quase toda)	Ano de publicação conforme <i>Poesia completa</i>
<i>Poemas concebidos sem pecado</i>	1937	1937
<i>Face imóvel</i>	1942	1942
<i>Poesias</i>	1947	1956
<i>Compêndio para uso dos pássaros</i>	1960	1961
<i>Gramática expositiva do chão</i>	1966	1969
<i>Matéria de poesia</i>	1970	1974
<i>Arranjos para assobio</i>	1980	1982
<i>Livro de pré-coisas</i>	1985	1985
<i>O guardador de águas</i>	1989	1989
<i>Concerto a céu aberto para solos de aves</i>	1991	N/C
<i>O livro das ignoranças</i>	1993	N/C
<i>Livro sobre nada</i>	1996	N/C
<i>Retrato do artista quando coisa</i>	1998	N/C
<i>Exercícios de ser criança</i>	1999	N/C

⁹⁵ Nesta edição constam as obras publicadas entre *Poemas concebidos sem pecado* a *O Guardador de Águas*.

<i>Ensaio Fotográficos</i>	2000	N/C
<i>Tratado Geral das Grandezas do ínfimo</i>	2001	N/C
<i>O fazedor de amanhecer</i>	2001	N/C
<i>Cantigas por um passarinho à toa</i>	2003	N/C
<i>Poemas Rupestres</i>	2004	N/C
<i>Poeminha em Língua de brincar</i>	2007	N/C
<i>Menino do mato</i>	2010	N/C

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Humanitas, 2007.

_____. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.

_____. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ANDRADE, Mário. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.

ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2001.

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

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 1995, 135 f.

BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Gramática expositiva do chão: (Poesia quase toda)*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal*. Rio de Janeiro: Record, 2007a.

_____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2007c.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 2007d.

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

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre o conceito de história. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcus Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – Uma leitura das Teses sobre o conceito de história*. São Paulo, Boitempo, 2005.

_____. *Passagens*. Organização da edição brasileira de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG e São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2011.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b.

_____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.

_____. *O capitalismo como religião*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo, Boitempo, 2013. *formato ePub.

BRANCO, Lúcia Castello. Palavra em estado de larva: a matéria poética de Manoel de Barros. In: *Suplemento literário* nº 907 de 18 de fevereiro de 1984, p. 1.

CAMPOS, Luciene Lemos de. *A mendiga e o andarilho: A recriação poética de figuras populares nas fronteiras de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado em Letras, na área de Estudos Fronteiriços, apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Corumbá: 2010. 154 f.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: Uma arqueologia da potência*. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. *Literatura para quê?*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COSTA, Bianca Albuquerque. *Manoel de Barros: peraltices e traquinagens com a palavra poética*. Dissertação de Mestrado em Letras, na área de Literatura Brasileira, apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: 2010. 119 f.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Tradução de Natália Nunes. São Paulo: Abril, 1982.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FONTES, Marcelo Barbosa. *Territórios da escrita em Manoel de Barros: por uma poética da escuta*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2007. 104f.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a História aberta. In: BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 7-19.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina, CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 12-26.

- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011a.
- _____. Seis teses sobre as 'Teses'. In: CARRIERI, Alexandre de Pádua, GOBIRA, Pablo, FABRI, Bruno. *Lado B[enjamin]*. Belo Horizonte: Crisálida/NEOS, 2011b.
- GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Editora Criar, 1986.
- _____. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MARX, Karl. *O Capital*. [Ed. Condensada]. Tradução de Murilo Coelho. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.
- _____. *O Capital: Livro I – O processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.
- MENDES, Murilo. *Poesia Liberdade*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MOLDER, Maria Filomena. Método é desvio. In: OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina, CORNELSEN, Elcio (Org.) *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010, p. 27-75.
- MONCINHATTO, Maria Adriana Silva. *A palavra como processo reflexivo: a poesia da invenção de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado em Letras, na área de Literatura e Crítica Literária, apresentada à comissão julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2009. 82 f.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A inútil poesia de Mallarmé. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.29-34.
- PESSOA, FERNANDO. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2001.

PUCHEU, Alberto (Org.). *Nove abraços no inapreensível: filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: 2008.

OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina e CORNELSEN, Elcio (Org.) *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. A preciosidade dos farrapos: a transvaloração dos valores em Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a, p. 298-307.

_____. Escrevendo a história a contrapelo: desaceleração da modernidade em Walter Benjamin. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 3, Belo Horizonte, jan-jun. 2011b, p. 63-70.

PLATÃO. *A República* ou da justiça. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.

REINER, Nery Nice B. *A poética de Manoel de Barros e a relação homem-vegetal*. Tese de Doutorado em Letras, na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação da faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2010. 218 f.

RESENDE, Maria Ângela de Araújo. *Memória e infância em Manoel de Barros: a construção de uma poética*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários – Teoria da Literatura, apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 1997. 155 f.

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura, na área de Poética, apresentada à coordenação dos cursos de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2006. 100 f.

SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SEDLMAYER, Sabrina. Sobre os restos: Infância berlinense por volta de 1900. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez. 2011, p. 43-51.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza e Shizuka Kuchiki. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOUZA, Marco Antônio. O Guardador de águas. In: *Suplemento literário* nº 1147 de 2 de junho de 1990.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SUTTANA, Renato Nesio. *Uma poética do deslimite: O poema como imagem na obra de Manoel de Barros*. Dissertação de mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte: 1995, 135f.

TOLSTOI, Leon. *O que é Arte?* Tradução de Bete Torii. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

WALDMAN, Berta. Poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. (Poesia quase toda) 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 11-32.

WILDE, Oscar. *Plays, Prose Writings and Poems*. London: J. M. Dent & sons, 1930.