

MARIA FERNANDA SILVA DE CARVALHO

**A INUTILIDADE NA POESIA DE MANOEL DE BARROS:
SILÊNCIOS ILUMINADOS OU DO OLVIDO À VOZ**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz.

Florianópolis
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Carvalho, Maria Fernanda Silva de A
inutilidade na poesia de Manoel de Barros :
silêncios iluminados ou do olvido à voz / Maria
Fernanda Silva de Carvalho ; orientador,
Claudio Celso Alano da Cruz, 2019.
116 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Inutilidade. 3. Modernidade.
4. Memória. 5. Ancestralidade. I. Alano da Cruz,
Claudio Celso. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

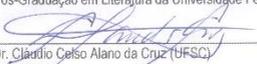
"A inutilidade na poesia de Manoel de Barros: silêncios
iluminados ou do olvido à voz?"

Maria Fernanda Silva de Carvalho

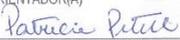
Esta DISSERTAÇÃO foi julgada adequada para a obtenção do título

Mestre EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de
Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.


Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz (UFSC)

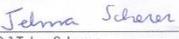
ORIENTADOR(A)

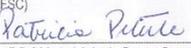

Prof.ª Dr.ª Patrícia Pelerle Figueiredo Santurbano
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:


Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz (UFSC)

PRESIDENTE


Prof.ª Dr.ª Telma Scherer
(UFSC)


Prof.ª Dr.ª Patrícia Pelerle Figueiredo Santurbano
(UFSC)


Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia de Barros Camargo
(UFSC)


Prof.ª Dr.ª Luciana Wrege Rassier
(UFSC)

Prof.ª Dr.ª Patrícia Pelerle Figueiredo Santurbano
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em
Literatura - PGLA/LCE
Universidade Federal de Santa Catarina
MSSS nº 141962 - SIAPE nº 1379717
Portante nº 1.454/GR/2018

Dedico este trabalho a todos aqueles e
aquelas que moram debaixo do chapéu.

AGRADECIMENTOS

A meu pai, João Carlos, pela dedicação e pela imensa confiança em mim e, sobretudo, por ter me ensinado a enxergar e respeitar a todos que moram debaixo do chapéu.

À minha mãe, Eugênia, *in memoriam*, pela simplicidade e delicadeza com que tratava todas as pessoas.

A meu avô Zeca, *in memoriam*, pela sua indignação diante das injustiças do mundo e por ter ensinado a meu pai o que ele, por sua vez, me ensinou.

A meu avô Braz, *in memoriam*, pelo amor aos livros e ao estudo, sua maior herança, e pelas suas lembranças que sempre me fazem sorrir.

Ao James, “porque era ele, porque era eu”, porque somos nós.

À minha amiga e tia Julinha, pelo companheirismo, confiança e infinita dedicação para comigo.

À Lísia, pela sua amizade, que não ousou limitar com adjetivos.

A todos os professores e professoras que compartilharam seus conhecimentos comigo – desde o ensino básico à pós-graduação –, meu respeito e minha admiração.

Ao meu orientador, professor Claudio, por confiar e acreditar, desde o início, em mim e neste trabalho, e clarear dúvidas e caminhos ao longo deste período. Agradeço, ainda, por todas as suas aulas sobre Walter Benjamin, as quais levarei comigo por tantos outros caminhos.

Às professoras Dra. Maria Lúcia de Barros Camargo e Dra. Telma Scherer, pelas valiosas contribuições em minha Qualificação.

À UFSC, minha segunda casa, e a todos os seus funcionários, por, direta ou indiretamente, terem contribuído para a concretização deste trabalho.

À CAPES, pelo auxílio financeiro concedido.

Escuta o rumor nas margens plácidas
feitas de lama, sangue e memória.
(Armando Freitas Filho, 1979)

Mas vocês, quando chegar o momento
Do homem ser parceiro do homem
Pensem em nós
Com simpatia.
(Bertolt Brecht, 1939)

É que eu gosto de ver as pessoas sendo.
(Clarice Lispector, 1969)

RESUMO

Partindo da leitura de poemas e entrevistas de Manoel de Barros, este trabalho pretende discutir a questão da inutilidade em sua poesia, de modo a mostrar que o poeta atribuía valor a tudo que costuma ser considerado inútil, desimportante e desprezível pela sociedade moderna, lançando, assim, um novo olhar às coisas – as quais, segundo o poeta, alcançam o estágio de poesia somente quando perdem a sua função – e aos seres marginalizados – entre esses, especialmente, o andarilho e o indígena –, trazendo-lhes à memória e dando-lhes voz. Com base em Walter Benjamin, proponho que Manoel de Barros “escovou a poesia a contrapelo”, bem como discutirei a importância das ruínas da história e do processo de fragmentação, próprios da Modernidade, para o seu fazer poético. Abordarei, ainda, a influência da ascendência indígena de Manoel de Barros para o seu “olhar para baixo” e, portanto, para a sua poesia.

Palavras-chave: Manoel de Barros. Walter Benjamin. Inutilidade.

ABSTRACT

As of the reading of poems and interviews of Manoel de Barros, this work intends to discuss the question of uselessness in his poetry, showing that the poet attributed value to everything that's usually considered useless, unimportant and despicable by the modern society, so casting a look to the things – according to the poet, which reach the stage of the poetry only when lose its function – and to the marginalized beings – among these, especially, the wanderer and the indigene -, bringing them to the memory and giving them voice. Based on Walter Benjamin, I propose that Manoel de Barros “brush the poetry against the grain” and I will discuss the importance of the ruins of the history and of the process of fragmentation, owns of the Modernity, for his poetic making. Also I will approach the influence of the indigenous ancestry of Manoel de Barros to his “look down” and so to his poetry.

Keywords: Manoel de Barros. Walter Benjamin. Uselessness.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro <i>Os amantes de Saint-Paul de Vence</i> , de Marc Chagall.....	73
Figura 2 – Quadro <i>Vilarejo com Cavalo Verde ou Visão sob a Lua Negra</i> , de Marc Chagall.....	74
Figura 3 – Fotografias da <i>Avenue de l’Opéra</i> antes da haussmanização e nos dias atuais, respectivamente.....	84
Figura 4 – Fotografias da <i>Rue Censier</i> antes da haussmanização e nos dias atuais, respectivamente.....	84

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	19
1.1 MANOEL DE BARROS: VIDA, OBRA E FORTUNA CRÍTICA.....	19
1.1.1 Vida.....	19
1.1.2 Obra	19
1.1.3 Fortuna crítica.....	21
1.2 ESTA DISSERTAÇÃO.....	23
2 POESIA A CONTRAPELO: A OBRA DE MANOEL DE BARROS POR UMA ÓTICA BENJAMINIANA.....	27
2.1 CATADOR DE DETRITOS, COLECIONADOR DE TRAPOS, ESCOVADOR DE PALAVRAS.....	27
2.2 O ANDARILHO.....	50
3 O INDÍGENA NA E PARA A POESIA DE MANOEL DE BARROS.....	61
3.1 POVOS INDÍGENAS, POVOS MARGINALIZADOS: ALGUMAS NOÇÕES DE <i>CIVILIZAÇÃO</i> E <i>BARBÁRIE</i>	61
3.2 UMA POÉTICA DA ANCESTRALIDADE.....	69
4 UMA VISÃO DA MODERNIDADE PELOS OLHOS TORTOS DE MANOEL.....	81
5 CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS.....	97
APÊNDICE A – Índice remissivo.....	103
ANEXO A – <i>Corpus</i>.....	105

1 INTRODUÇÃO

1.1 MANOEL DE BARROS: VIDA, OBRA E FORTUNA CRÍTICA

1.1.1 Vida

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Cuiabá, capital de Mato Grosso, no ano de 1916, e foi criado em Corumbá, cidade interiorana do Mato Grosso do Sul. Aos doze anos, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro para continuar seus estudos. Lá, formou-se em Direito em 1941 e morou até 1958, ano em que regressou ao Mato Grosso do Sul com a esposa e os três filhos para dar continuidade aos ofícios de seu pai, tornando-se fazendeiro. Nesses trinta anos em que viveu no Rio de Janeiro, passou períodos em diversos lugares, como Peru, Bolívia e Nova Iorque, onde frequentou cursos de cinema e pintura. Mas foi no mesmo Pantanal de sua infância que Manoel permaneceu se dedicando à poesia até 2014, ano em que veio a falecer na cidade de Campo Grande, onde morava.

1.1.2 Obra

A obra de Manoel de Barros é composta pelos seguintes livros:

- *Poemas concebidos sem pecado* (1937);
- *Face imóvel* (1942);
- *Poesias* (1956);
- *Compêndio para uso dos pássaros* (1960);
- *Gramática expositiva do chão* (1969);
- *Matéria de poesia* (1970);
- *Arranjos para assobio* (1980);
- *Livro de pré-coisas* (1985);
- *O guardador de águas* (1989);
- *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (1990);
- *O livro das ignoranças* (1993)¹;
- *Livro sobre nada* (1996);
- *Retrato do artista quando coisa* (1998);
- *Exercícios de ser criança* (1999);

¹ *O livro das ignoranças* é o livro de Manoel de Barros mais traduzido para outros idiomas: em 2000, recebeu uma versão em inglês; em 2002, uma em espanhol; e, em 2003, uma em francês.

- *Ensaaios fotográficos* (2000);
 - *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001);
 - *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001);
 - *O fazedor de amanhecer* (2001);
 - *Cantigas por um passarinho à toa* (2003);
 - *Memórias inventadas – A infância* (2003);
 - *Poemas rupestres* (2004);
 - *Memórias inventadas II – A segunda infância* (2006);
 - *Poeminha em língua de brincar* (2007);
 - *Memórias inventadas III – A terceira infância* (2008);
 - *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (2008)
- reunião das memórias inventadas das três infâncias;
- *Poesia completa*² (2010);
 - *Menino do mato* (2010);
 - *Escritos em verbal de ave* (2011);
 - *Memórias inventadas para crianças* (2011);
 - *A turma* (2013).

Embora tenha sido poeta desde jovem, Manoel de Barros se tornou conhecido no meio cultural somente na década de 80, sobretudo graças às positivas críticas de intelectuais como Antônio Houaiss, Millôr Fernandes e Fausto Wolff a respeito de sua obra já em meados dos anos 70.

Durante sua carreira, o poeta mato-grossense recebeu importantes prêmios literários, como o Prêmio Jabuti – na categoria Poesia com o livro *O guardador de águas* em 1990 e na categoria Livro do Ano Ficção com *O fazedor de amanhecer* em 2002 – e o Prêmio Academia Brasileira de Letras – na categoria Literatura Infantojuvenil com o livro *Exercício de ser criança* em 2000 e na categoria Poesia com o livro *Escritos em verbal de ave* em 2012.

² Apesar do título, na edição de 2010 do livro, publicado pela editora LeYa, não há *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda, Poeminhas pescados numa fala de João, Memórias inventadas – A infância, Memórias inventadas II – A segunda infância, Poeminha em língua de brincar, Memórias inventadas III – A terceira infância, Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros e Memórias inventadas para crianças*. Na edição utilizada por mim, de 2013, também da LeYa, foram acrescentados os livros *Menino do mato, Escritos em verbal de ave e A turma*.

1.1.3 Fortuna crítica

De acordo com Rosidelma Pereira Fraga³, estudiosa de Manoel de Barros e de sua fortuna crítica, é apenas na década de 80, quando se torna conhecida no meio cultural, que a obra do poeta mato-grossense começa a ser estudada e analisada pela crítica literária hegemônica, em especial, no meio acadêmico. Em 1987 e em 1988, na Universidade Federal de Goiás, são realizadas duas dissertações de mestrado, intituladas, respectivamente, *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguardas*, de Maria Adélia Menegazzo, e *A poesia alquímica de Manoel de Barros*, de Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo. A primeira, embora não se detenha exclusivamente na poesia de Manoel de Barros, possui uma seção dedicada a ela, sendo considerada, assim, a pesquisa acadêmica inaugural sobre o poeta. Nesse mesmo ano, foi publicada a obra pioneira a respeito da poesia de Manoel de Barros: *A loucura da palavra*, do crítico José Fernandes.

Em seu artigo, Fraga afirma que, a partir de então, livros, dissertações, teses e periódicos científicos passaram a ter como objeto de estudo a obra poética de Manoel de Barros, sendo que

[o] maior enfoque dos trabalhos tem reincidido no retalho aos temas telúrico, metapoética, reinvenção da linguagem poética, a alquimia do verbo, o leitor, a poesia sob o crivo das contradições e da ambiguidade, a poesia como instauração do ínfimo e do nada, o erotismo na linguagem, a presença do ser pantaneiro e dos loucos, a transgressão da sintaxe, a poética do mito, além dos laços com a literatura comparada e outras artes.⁴

Dentre os citados pela autora, o tema da presente dissertação transita entre “a poesia como instauração do ínfimo e do nada”⁵ e “a presença do ser pantaneiro e dos loucos”⁶. No entanto, antes de adentrar na apresentação deste trabalho em específico, gostaria de comentar a respeito de outros trabalhos que apresentam uma ou outra das duas

³ FRAGA, Rosidelma Pereira. A fortuna crítica acadêmica de Manoel de Barros. In: Revista eletrônica **Falas Breves**, v. 4, Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó – Breves, maio, 2017, pp. 107-127.

⁴ Ibid., p. 107.

⁵ Ibid., p. 107.

⁶ Ibid., p. 107.

questões citadas acima – embora, como veremos adiante, com enfoque bastante distinto desta dissertação.

Em 2006, dois trabalhos foram realizados na Universidade Federal do Rio de Janeiro – uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado – que, cada um a seu modo, abordam a questão da inutilidade, embora sem empregar tal termo, e do ínfimo. A dissertação, intitulada *A poética da desutilidade: um passeio pela poesia de Manoel de Barros*, de Ricardo Alexandre Rodrigues, optando pelo termo *desutilidade*, apresenta “reflexões sobre a transfiguração de elementos triviais (prosaicos) e sem importância na sociedade em matéria poética”⁷, ancorando-se no pensamento barthesiano. A tese, por sua vez, intitulada *A unidade dual: Manoel de Barros e a poesia*, de autoria de José Carlos Pinheiro Prioste, analisa “a poesia de Barros dentro dos aspectos dos contrários”⁸, apontando para a desconstrução do bem, do belo e do útil presente naquela, tendo como ênfase a linguagem do pensamento na poética de Manoel de Barros. Desse modo, ambos os trabalhos priorizam a questão da linguagem.

Já sobre “a presença dos pantaneiros e dos loucos”⁹, há a obra *Paixões em Manoel de Barros: a importância de ser pantaneiro* (2008), de Lucy Ferreira Azevedo, e a tese de doutorado de Maria Cristina Aguiar Campos, intitulada *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – Educação pela vivência do chão*, realizada na Universidade de São Paulo em 2010. Enquanto o livro de Azevedo discute o pantaneiro/bugre na poesia de Manoel de Barros com base na *Retórica* de Aristóteles, na Análise do Discurso e na Teoria da Enunciação, concluindo que há um *ethos*-bugre em Manoel de Barros, Campos, ancorada fortemente na Antropologia,

[u]ma vez refletindo sobre os mendigos, loucos e a gente estranha, [...] mostrou que a obra manoelina caminha ao encontro da loucura, seja das palavras, seja na fala dos loucos e das crianças. Adentrando no universo historiográfico da região cuiabana, a autora explicitou os fatos sobre os loucos nos “achamentos” de *Tratado geral das grandezas do*

⁷ RODRIGUES, Ricardo Alexandre. **A poética da desutilidade**: um passeio pela poesia de Manoel de Barros. 2006. 100 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, p. 3.

⁸ FRAGA, op. cit., p. 112.

⁹ Ibid., p. 107.

ínfimo e a relação que os loucos tinham com as crianças, tanto do ponto de vista da história e lendas mato-grossenses como do ponto de vista da criação poética manoelina.”¹⁰

Em ambos os trabalhos, a questão das origens, das raízes do poeta é fundamental, no entanto, não problematizam, respectivamente, o bugre/pantaneiro e “os mendigos, loucos e a gente estranha”¹¹ como seres marginalizados, como aqui me propus fazer.

1.2 ESTA DISSERTAÇÃO

Ingressar na Pós-graduação assim que me formasse estava nos meus planos. Ainda antes de me graduar, havia planejado que escreveria um projeto de mestrado no segundo semestre de 2016, mas não havia pensado ainda o seu tema. Nesse período, deparei-me, em uma livraria, com *Manoel de Barros*, livro de entrevistas do poeta organizado por Adalberto Müller e publicado pelo Beco do Azougue Editorial em 2010. Levei o livro para casa e o li com lápis na mão e uma atenção incomparável. Li as entrevistas de Manoel de Barros – de quem já tinha o livro *Poesia completa*, o qual já havia, na época, lido boa parte – com um encantamento de criança lendo seus primeiros livros. De tantos assuntos abordados pelo poeta, certamente, o que mais me instigou foi o da inutilidade – essa misteriosa coisa tão abominada pela sociedade moderna. Minha dissertação iniciava ali, estavam ali as fontes do meu projeto.

Lidas e rabiscadas as entrevistas (anotações se avolumavam pelas margens das páginas), retomei *Poesia completa*. Reli poemas e anotações feitas em outra época – as quais comprovavam a minha afinidade com a poesia de Manoel de Barros –, li outros que não havia lido e, assim, novas palavras se espremiavam nas margens do livro. Logo, adquiri *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*, o qual conversava incrivelmente com suas entrevistas. O projeto tomava forma: textos iam sendo rascunhados. No entanto, pairava ainda uma dúvida importante: qual seria o meu referencial teórico? Para saber, eu retornava ao tema que havia decidido e refletia sobre as questões que o contornavam.

Inicialmente, eu pensava a questão da inutilidade aliada à infância – ao modo como as crianças atribuem novos sentidos ao que os

¹⁰ Ibid., p 117.

¹¹ Ibid., p. 117.

adultos consideram inúteis – e às memórias de infância. Sendo assim, resumindo, pensei em trabalhar Walter Benjamin – teórico o qual eu mais havia me debruçado durante a graduação – como o principal autor do meu referencial teórico, pensando a criança como ser colecionador por excelência (e por essência) de objetos e de memórias.

No entanto, já durante o mestrado, aos poucos, o foco da minha pesquisa foi se modificando, embora o tema permanecesse o mesmo. Tal mudança se deu em função das releituras que eu vinha fazendo da poesia de Manoel de Barros – de modo que fui delimitando melhor o *corpus* a ser trabalhado –, às releituras e novas leituras que eu vinha fazendo de Walter Benjamin, à minha aproximação com outros teóricos e, sobretudo, ao curso *O ovo da serpente outra vez: história e memória em Walter Benjamin*, ministrado na Pós-graduação pelo professor Claudio Cruz no segundo semestre de 2017. Um dos textos de Benjamin profundamente discutidos durante o curso foi “Sobre o conceito de história”, tendo como apoio as riquíssimas considerações de Michael Löwy em seu livro *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*.

“Penso que o poeta pode e deve ser político. Mas a sua poesia não. Poesia não aguenta ideias. Verso não precisa dar noção. Precisa iluminar o silêncio das coisas.”¹², afirmou Manoel de Barros em uma de suas entrevistas. Fazendo uma leitura entrelaçada do poeta com Benjamin e Löwy, senti vontade – e necessidade – de, a meu modo, também iluminar (ou, ao menos, tentar) o silêncio das coisas nesta dissertação. Por isso, tomei a decisão política – como qualquer outra decisão que um ser humano tome – de poder e dever ser política, como afirma Manoel de Barros sobre os poetas. Assim, no decorrer do processo de escrita desta dissertação, lacunas minhas foram sendo preenchidas, outras se mantiveram e novas foram abertas. Espero que, durante esta leitura, o/a leitor/a também possa perceber (e sentir) suas lacunas.

Este trabalho se divide em três capítulos, respectivamente: “Poesia a contrapelo: a obra de Manoel de Barros por uma ótica benjaminiana”, “O indígena na e para a poesia de Manoel de Barros” e “Uma visão da Modernidade pelos olhos tortos de Manoel”. O primeiro – dividido em dois subcapítulos, “Catador de detritos, colecionador de trapos e escovador de palavras” e “O andarilho”, respectivamente – discute e critica o progresso meramente tecnicista da Modernidade, o qual desumaniza os seres humanos, bem como visa mostrar de que modo

¹² BARROS, Manoel de. **Manoel de Barros**. Organização de Adalberto Müller. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010a, p. 164. (Série Encontros).

Manoel de Barros, através de sua obra, valorizou as coisas e os seres inúteis para a sociedade capitalista e, portanto, descartados por ela. O segundo capítulo, por sua vez, também foi dividido em dois subcapítulos: “Povos indígenas, povos marginalizados: algumas noções de *civilização* e *barbárie*”, o qual, apresentando os povos indígenas como povos marginalizados – e não marginais –, procura mostrar que tal processo de marginalização é artificial, visto que é produto da exploração dos povos considerados “bárbaros” por parte das sociedades, até hoje, consideradas “civilizadas”; e “Uma poética da ancestralidade”, o qual mostra a importância da ascendência indígena de Manoel de Barros para a sua poesia. Por fim, o terceiro capítulo discute a visão do poeta brasileiro a respeito da Modernidade, abordando o papel dessa para a sua Estética da Ordinarietàade e o seu fazer poético.

Os poemas de Manoel de Barros analisados nesta dissertação são: “A Máquina: a Máquina segundo H. V., o jornalista” (livro *Gramática expositiva do chão*); “Passeio nº 6” (livro *Matéria de poesia*); “*Trapo, s.m.*”, pertencente ao “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos” (livro *Arranjos para assobio*); “Apresentação” (livro *Concerto a céu aberto para solos de ave*); “As lições de R. Q.” e “Desejar ser” (*Livro sobre nada*); “A borra” e “Ruína” (livro *Ensaio fotográficos*); “O catador” e “Joaquim Sapé” (livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*); “Fontes”, “Gramática do Povo Guató”, “Lacraia”, “Desobjeto”, “Escova” e “Latas” (livro *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*). Desse último livro, os três primeiros poemas mencionados são em verso – assim como todos os poemas analisados presentes nos outros livros –, enquanto os três últimos são em prosa.

Como comentei anteriormente, o livro *Manoel de Barros*, o qual reúne entrevistas concedidas pelo poeta, foi de suma importância para esta dissertação, de modo que excertos de algumas entrevistas fazem parte do *corpus* analisado. Ao longo de sua vida, a maior parte das entrevistas que Manoel de Barros concedeu foi por escrito, como era de sua preferência. Para ele,

[m]inha palavra só dispara se estou sozinho, falando a mim mesmo, ou escrevendo. Aí posso arrumar inventos. Posso polir as palavras. [...] Não creio de bom o só fornecer dados. Creio de melhor

inventar. [...] Gostaria que uma entrevista fosse também um texto poético.¹³

Por isso, segundo Adalberto Müller, essas “conversas por escrito” – título dado por Manoel de Barros a um conjunto de entrevistas publicadas junto à sua primeira antologia, em 1990, pela editora Civilização Brasileira – são também gênero literário e laboratório de criação. Concordando com isso, analisarei poemas e entrevistas conjuntamente: os poemas como ficção com certa dose de realidade e as entrevistas como realidade-poética, isto é, uma mistura entre realidade e ficção.¹⁴

Tanto os poemas como os excertos das entrevistas citados no decorrer desta dissertação estão organizados em um Índice Remissivo por ordem de aparição: os poemas, pelos seus títulos; e os excertos, pela primeira frase (ou parte dela, caso seja muito longa). Além disso, o *corpus* utilizado está nos Anexos, ao final do trabalho.

¹³ Ibid., p. 16.

¹⁴ É justamente tal questão que me fez adotar, em alguns momentos de minhas análises, o termo *poeta-eu-lírico*, sinalizando o quanto é estreita a relação entre os dois.

2 POESIA A CONTRAPELO: A OBRA DE MANOEL DE BARROS POR UMA ÓTICA BENJAMINIANA

2.1 CATADOR DE DETRITOS, COLECIONADOR DE TRAJOS, ESCOVADOR DE PALAVRAS

Manoel de Barros, recorrentemente, constatava que havia nascido “com o olhar para baixo”¹, “para o ser menor, para o insignificante”², para aquilo que é considerado inútil e sem valor. “Pra ver o mundo com poesia boto meu olho torto.”³, afirmou o poeta. Olho torto esse responsável por fazê-lo enxergar “o valor das coisas desimportantes, das coisas gratuitas”⁴ e as “grandezas do ínfimo”⁵. Desse modo, o poeta mato-grossense atribuía a si mesmo uma Estética da Ordinariedade, pela qual buscava “redimir as pobres coisas do chão”⁶, bem como os pobres seres do chão.

Buscando, no lixo (ou no monturo), a matéria de sua poesia, Manoel de Barros foi um poeta catador de detritos: “Sou mais de monturo para a poesia. Monturo guarda no ventre a semente das árvores e das palavras. Guarda nossos resíduos, nossos mijos e ciscos de passarinhos.”⁷. Em seu livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), há um poema intitulado “O catador”:

O catador

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.

5 Nunca de ponta.

Assim eles não furam mais – o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.

¹ BARROS, Manoel de. **Manoel de Barros**. Organização de Adalberto Müller. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010a, p. 140. (Série Encontros).

² BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013, p. 334.

³ Id., 2010a, p. 105.

⁴ Ibid., p. 43, p. 45.

⁵ Aproprio-me da expressão contida no título do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001).

⁶ Id., 2010a, p. 61.

⁷ Ibid., p. 53.

Ganharam o privilégio do abandono.
10 O homem passava o dia inteiro nessa função de
catar
pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catando coisas inúteis garante a soberania do Ser.
15 Garante a soberania de Ser mais do que Ter.⁸

O título do poema em questão faz referência ao seu personagem: o homem que catava pregos que não exerciam mais a função para a qual foram fabricados – pregar –, tornando-se, portanto, objetos inúteis. Objetos esses que “[g]anharam o privilégio do abandono”⁹ – abandono que podemos entender como a liberdade de não pertencer mais ao mundo das funcionalidades no qual o homem moderno está inserido – e, por conseguinte, seu catador. Esse está livre: seus pregos não são capazes de agredi-lo seja materialmente – visto que não podem mais furar a superfície de sua pele – seja simbolicamente – uma vez que lhe afastam da brutal lógica da sociedade utilitarista. Catando os pregos que haviam se tornado restos, o homem transformava-se também em resto: resto de uma sociedade que o marginaliza devido à sua inútil atividade – catar pregos enferrujados – e, assim, à sua não serventia a um progresso meramente economicista e tecnicista.

Na sociedade industrial, a contemplação perde lugar para a ação, enquanto o ócio perde lugar para o útil. É inegável a importância do capitalismo – e de seu culto – para esse processo. Em seu ensaio “O capitalismo como religião” (1921), o pensador alemão Walter Benjamin afirma que “o capitalismo é uma religião puramente cultural [...]. Nele, todas as coisas só adquirem significado na sua relação imediata com o culto”¹⁰. Isso porque, segundo Michael Löwy, “[o] capitalismo não exige adesão a credo, doutrina ou “teologia”; o que importa são as ações, que, por sua dinâmica social, dizem respeito às práticas culturais”¹¹, as quais, por sua vez, são também utilitaristas: “investimento do capital, especulações, operações financeiras, manobras na bolsa, compra e venda de mercadorias”¹². Tais práticas são úteis – e necessárias – para alcançar

⁸ Id., 2013, p. 381.

⁹ Ibid., p. 381.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 21.

¹¹ LÖWY, Michael. **A jaula de aço**. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 98.

¹² Ibid., p. 98.

“a moeda – ouro ou papel –, a riqueza, a mercadoria [...] algumas das divindades ou dos ídolos da religião capitalista”¹³. O capitalismo é, assim, uma religião sem ócio e, portanto, sem contemplação, tendo o utilitarismo como sua peça-chave para chegar ao “progresso”.

Em 1880, quarenta e um anos antes do referido texto de Walter Benjamin, Paul Lafargue já havia relacionado, a seu modo, capitalismo e religião em seu texto-panfleto *O direito à preguiça*. Segundo ele, a moral capitalista é uma paródia da moral cristã.

A moral capitalista, lamentável paródia da moral cristã, lança um anátema sobre a carne do trabalhador; toma como ideal reduzir o produtor como o mínimo mais restrito de necessidades, suprimir as suas alegrias e as suas paixões e condená-lo ao papel de máquina que produz trabalho sem trégua nem piedade.¹⁴

Para Lafargue, não é o culto ao capitalismo que se relaciona à religião, mas a sua moral – especificamente a cristã –, uma vez que tanto a religião como o capitalismo exigem aos homens que uma série de princípios e condutas sejam seguidos e cumpridos. Na citação acima, o pensador e ativista francês apresenta a moral capitalista como responsável por uma escravidão moderna do homem através do trabalho.

A fim de discutir melhor essa questão, Lafargue comenta que o poeta grego Antíparos cantava a invenção da azenha, moinho de roda para moer cereais movido à água, como a invenção que libertaria as mulheres escravas responsáveis até então por esse trabalho, restabelecendo, assim, a idade de ouro. Com a criação desse instrumento, o poeta cantava ainda a feliz possibilidade do ócio:

Poupai o braço que girar a mó, ó moleiras, e dormi tranquilamente! Que o galo vos avise em vão de que já é dia! [...] Vivamos da vida dos nossos pais e, ociosos, regozijemo-nos com os dons que a deusa nos concede.¹⁵

No entanto, segundo Lafargue:

¹³ Ibid., p. 100.

¹⁴ LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2012, p. 10.

¹⁵ ANTÍPAROS apud *ibid.*, p. 39.

Infelizmente, os tempos livres que o poeta pagão anunciava nunca vieram; a paixão cega, perversa e homicida do trabalho transforma a máquina libertadora em instrumento de sujeição dos homens livres: a sua produtividade os empobrece.¹⁶

Isso porque o doentio vício pelo trabalho – incutido pela moral capitalista – faz com que os homens se tornem “restos de homens”¹⁷, não havendo mais neles a possibilidade das belas faculdades, as quais não seriam possíveis sem o ócio nem a preguiça, a qual, para Lafargue, é a “mãe das artes e das nobres virtudes”¹⁸, sendo, assim, “o trabalho [...] a causa de toda a degenerescência intelectual”¹⁹.

Esses homens são transformados em restos – ou ruínas, como gostaria Walter Benjamin – não apenas pelo vício pelo trabalho, mas consequentemente e sobretudo pelo “progresso” – e pela obsessão de se chegar a ele. Apesar de não utilizar tal palavra – recorrente e fundamental em diversos escritos do pensador alemão – Lafargue parece, em todo seu texto, estar de acordo com o conceito benjaminiano de progresso, antes mesmo de esse ter sido elaborado. Segundo ele,

[à] medida que a máquina se aperfeiçoa e reduz o trabalho do homem com uma rapidez e uma precisão cada vez maiores, o operário, em vez de prolongar o seu repouso proporcionalmente, redobra de ardor, como se quisesse rivalizar com a máquina. Oh!, que concorrência absurda e assassina!²⁰

Essa desleal e descabida concorrência do homem em relação à máquina mostra que tal progresso é simplesmente técnico, não havendo nele nenhuma dimensão humana. Pelo contrário: com ele, o homem torna-se também máquina. É justamente por se excluir dessa lógica que o catador de Manoel de Barros conquista sua liberdade: a liberdade do catador consiste em possuir uma função²¹ sem funcionalidade.

¹⁶ LAFARGUE, op. cit., p. 39.

¹⁷ Ibid., p. 58.

¹⁸ Ibid., p. 70.

¹⁹ Ibid., p. 14.

²⁰ Ibid., p. 40.

²¹ Palavra utilizada no poema “O catador”.

Nos décimo segundo e décimo terceiro versos do poema em questão, o eu-lírico afirma que era tal atividade inútil que dava ao catador o “[e]stado de pessoas que se enfeitam a trapos”²². O verbo “enfeitar”, utilizado no décimo terceiro verso, indica que os trapos não apenas o vestiam ou o cobriam, como o adornavam, embelezavam-no. Os pregos enferrujados, por sua vez, simbolizam tudo aquilo que é rejeitado e desprezado pela sociedade – de objetos a seres (sobretudo os humanos) – e, assim, tornam-se “patrimônios inúteis da humanidade”²³, pois sua riqueza consiste essencialmente em Ser e não em Ter. Daí, o privilégio e a soberania do inútil aos olhos do eu-lírico – e do poeta. Assim como eu-lírico e poeta, o próprio personagem do catador possui um olhar para baixo: foi olhando para o chão – para onde se pisa e a maioria das pessoas pouco repara – que descobriu as suas “grandezas do ínfimo”²⁴, seus pregos enferrujados.

Tal Estética da Ordinarietàade de Manoel de Barros vai ao encontro da ética da representação e da memória de Walter Benjamin, discutida por Márcio Seligmann-Silva²⁵. Essa está relacionada a uma questão central que perpassa todo o pensamento e, conseqüentemente, a obra de Walter Benjamin: o messianismo, o qual, por sua vez, está atrelado à sua noção de redenção.

Em suas teses “Sobre o conceito da história” – escritas em 1940, ano de sua morte –, a redenção messiânica discutida por Benjamin pode ser “compreendida simultaneamente de maneira teológica e profana”²⁶, uma vez que tal redenção só seria possível através da rememoração histórica dos oprimidos, dos vencidos, dos esquecidos na obscuridade da história, de modo a atribuir, assim, “uma qualidade teológica redentora à rememoração, a seu ver, capaz de “tornar inacabado” o sofrimento aparentemente definitivo das vítimas do passado”²⁷. Para Benjamin, apenas a rememoração – do passado – não é suficiente para que a redenção – do presente – aconteça, pois essa, para ser revolucionária, necessita de ação.

²² BARROS, 2013, p. 381.

²³ Ibid., p. 381.

²⁴ Utilizo, novamente, a expressão contida no título do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001).

²⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

²⁶ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 51.

²⁷ Ibid., p. 50.

O poder messiânico não é apenas contemplativo – “o olhar voltado para o passado”. É também ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente. Não é apenas uma questão de memória mas [...] trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso. “Éramos esperados na terra” para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador.²⁸

O messianismo de Benjamin é profano, sobretudo, pelo fato de ele, acreditando na ausência de Deus, atribuir completamente a tarefa messiânica às gerações humanas: “[o] único messias possível é coletivo: é a própria humanidade, mais precisamente, [...] a humanidade oprimida”²⁹. Por outro lado, é também teológico pelo fato de acreditar que essa é a missão dos seres humanos na terra, os quais devem se lembrar de tudo e de todos, sem exceções, pois só assim a libertação será possível.

Benjamin acreditava que, a partir dessa rememoração redentora, outros lados da história, ou melhor, outras histórias poderiam ser visibilizadas. Nos dias atuais, é evidente que a historiografia “progressista”, a qual mostra uma sucessão de vitórias das classes dominantes e opressoras, ainda é reinante, escamoteando diversas outras histórias, as quais apresentam uma série de derrotas catastróficas das classes subalternas e oprimidas. Contra esse historicismo reinante, Benjamin propunha “escovar a história a contrapelo”. Expressão essa que, segundo Michael Lövy, possui um

formidável alcance historiográfico e político [e] significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre daqueles (sic) que jazem por terra.³⁰

A expressão, que possui um duplo sentido – histórico e político –, trata, sobretudo, “de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhes a tradição dos oprimidos”³¹, buscando romper com o curso

²⁸ Ibid., p. 53.

²⁹ Ibid., p. 52.

³⁰ Ibid., p. 73.

³¹ Ibid., p. 74.

natural da história e do “progresso” e possibilitando a redenção/revolução, que, por sua vez, deve sempre continuar, visto que “[a]s lutas atuais colocam em questão as vitórias históricas dos opressores, porque minam a legitimidade do poder das classes dominantes, antigas e atuais”³².

Desse modo, Benjamin fez, de sua escrita, sua ação, visto que aquela é permeada por sua ética da representação e da memória, a qual é responsável pelo seu compromisso em resgatar os que foram excluídos pela historiografia tradicional, de hábitos positivistas. Tal ética implica uma visão do historiador também como arqueólogo – que busca e analisa vestígios do passado da humanidade –, como cartógrafo – que traça topografias da história até então esquecidas – e como “cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos”³³, tornando-se, assim, um catador de detritos da história e, portanto, um colecionador de memórias.

Assim como o gesto do colecionador de arrancar as coisas de seu contexto e o gesto do catador que “reencanta” o que fora descartado pela sociedade de consumo são paralelos ao gesto do “materialista histórico” que, com sua historiografia-montagem, visa a romper com o *continuum* da dominação.³⁴

Para Benjamin, assim como o historiador, o poeta é um catador de detritos, um “coleccionador de trapos (*Lumpensammler*) do mundo”³⁵, uma vez que “[os] poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”³⁶. Tal ideia do pensador alemão vai ao encontro do poema “O catador”, de Manoel de Barros, discutido acima: a partir desse personagem, que encontra os pregos enferrujados no chão – isto é, o lixo da sociedade nas ruas –, ele encontra seu assunto heroico, que, na verdade, podemos pensar como anti-heroico, à medida que inverte valores, dando visibilidade ao que, até então, era invisível.

Segundo Charles Baudelaire, as figuras do trapeiro – o

³² Ibid., p. 74.

³³ BENJAMIN apud *ibid.*, 2005, p. 54.

³⁴ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 60.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 119.

³⁶ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas v. III. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 78.

catador de trapos – e do poeta possuem relação entre si, visto que a escória diz respeito aos dois, pois ambos buscam no lixo da sociedade: o primeiro, trapos; o segundo, rimas. O poeta francês, um ano antes de escrever o poema “O vinho dos trapeiros”, descreveu essa figura:

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avarento com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis.³⁷

O livro *Arranjos para assobio* (1980), de Manoel de Barros, contém o “Glossário de transnomações em que não se explicam algumas delas (nenhumas) ou menos”. Nesse inútil glossário, que não cumpre sua função – explicar –, há o vocábulo *trapo*:

*Trapo, s.m.*³⁸

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome deambula com olhar de água suja no meio das ruínas

Quem as aves preferem para fazer seus ninhos
Diz-se também de quando um homem caminha para nada.³⁹

No Glossário de Manoel, *trapo*, sendo uma metonímia, não é um objeto, mas uma pessoa, a qual passou dificuldades na vida, inclusive fome, sendo, portanto, privada de algo absolutamente essencial para sua subsistência: alimento. A pessoa-trapo vagueia “com olhar de água suja no meio das ruínas”⁴⁰: seu olhar é turvo e ela caminha em meio à demolição, à destruição. Mas é a essa pessoa que as aves depositam enorme confiança a ponto de a escolherem como lugar seguro para fazerem seus ninhos. A pessoa-trapo é aquela, também, que “caminha

³⁷ BAUDELAIRE apud *ibid.*, p. 78.

³⁸ Abreviação de “substantivo masculino”, própria dos dicionários.

³⁹ BARROS, 2013, p. 169.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 169.

para nada”⁴¹. “Para nada”⁴², podemos interpretar como sem finalidade, a esmo, sem destino, ou, ainda, como “para o nada”, isto é, rumo ao abandono.

O homem-trapo é aquele que foi abandonado por uma sociedade destruída em termos de valores humanos, a qual, em culto ao capitalismo, julga-o como prejudicial ao único progresso que considera importante – o técnico e econômico. Estando à margem da sociedade capitalista, o homem-trapo de Manoel de Barros está em comunhão com a natureza: nele, há mais “Ser do que Ter”⁴³.

O homem-trapo não seria, ainda, uma representação do poeta ou, mais especificamente, do poeta moderno, esse “[s]abiá com trevas”⁴⁴? Afinal, o poeta moderno, a seu modo, também está à margem da sociedade capitalista, visto que o seu ofício de fazedor de versos não atende a tal progresso tecnicista e economicista.

No poema em prosa “As viúvas”, de Baudelaire, o eu-lírico afirma a respeito dos poetas e dos filósofos:

Pois se há um local, como tenho insinuado, que eles desdenham, esse é aquele onde se divertem os ricos. Esse tipo de agitação lhes parece vazia e pouco atraente. Eles se sentem irresistivelmente atraídos, ao contrário, por tudo aquilo que é fraco, triste, pelo o que está em ruínas, abandonado.⁴⁵

Sem uma finalidade prática, livre e sensivelmente, os poetas, esses sábios sabiás, percorrem as ruínas de tempos passados e as trevas do tempo presente em cada verso.

Voltando-se sempre para o pequeno e para o aparentemente desimportante, Manoel de Barros colecionou fragmentos de seu século, o século XX, montando-os, encaixando-os, a fim de lhe dar uma nova totalidade – uma totalidade que carregará sempre as marcas, as cicatrizes de um mosaico, o qual “não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado”⁴⁶. Percebendo que o homem moderno se

⁴¹ Ibid., p. 169.

⁴² Ibid., p. 169.

⁴³ Ibid., p. 381.

⁴⁴ Ibid., p. 168.

⁴⁵ BAUDELAIRE, Charles. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Porto Alegre: L&PM, 2016, p. 42.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 17.

encontra cercado pelas ruínas da história, a ponto de se tornar um sujeito fragmentado, Manoel discorreu em uma entrevista:

Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste. Li em Chestov que a partir de Dostoiévski os escritores começam a luta por destruir a realidade. Agora a nossa realidade se desmorona. Despençam-se deuses, valores, paredes... 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 dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós – a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas. [...] E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se, em cada livro, mais fragmentada. Mais obtida pelo escombros. Sendo assim, cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição...⁴⁷

É fundamental atentarmos para algumas palavras utilizadas no excerto acima que não apenas se relacionam entre si como estão intimamente ligadas ao contexto em que vive o homem moderno do século XX. Começemos pelos verbos: *destruir*, *desmoronar*, *despençar*, *perder*, *sobrar*. Sigamos com os adjetivos: *arrombada*, *sobrado*, *podres*, *fragmentado/fragmentada*, *cego*, *torto*. Por fim, os substantivos: *escombros*, *entulho*, *traste*, *ruínas*, *morcegos*, *restos*, *lixo*, *fragmentos*, *cinzas*, *demolição*. Essas palavras, postas assim, umas ao lado das outras, remetem a imagens de destruição – seja essa material, de “paredes”⁴⁸, ou imaterial, de “deuses, valores”⁴⁹. Provavelmente, remetem a imagens de destruição de um século que comportou duas grandes guerras mundiais. Um século no qual a destruição, desde cidades e países a corpos e almas,

⁴⁷ BARROS, 2010a, pp. 42-43.

⁴⁸ Ibid., p. 43.

⁴⁹ Ibid., p. 43.

foi brutal. Em suma, a destruição dos seres humanos – e não apenas daqueles que morreram durante as guerras, mas também daqueles que sobreviveram a elas, bem como, ainda, daqueles que, sabendo a seu respeito, horrorizados, refletiram sobre as barbáries cometidas e sofridas.

O século XX é o século dos restos de tudo aquilo que, exterior e interiormente, foi demolido e que, portanto, tornou-se escombros, entulho, lixo. No entanto, remontar os destroços dessas ruínas – o que não significa reconstruí-las, mas ressignificá-las – é o papel dos poetas desse século segundo Manoel de Barros. Desse modo, o poeta mato-grossense afirmou que sua poesia era “cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição”⁵⁰: materiais que sobram inúteis, como os pregos enferrujados de “O catador”, e de passarinhos que voam entre ruínas. Não seriam esses passarinhos os morcegos a que o poeta se referiu anteriormente? Esses que, cegos, guiando-se por sons, mantêm-se nas sombras de um passado que jamais poderá – nem deverá – ser esquecido.

O homem fragmentado discutido por Manoel de Barros pode ser entendido como aquele que, segundo Walter Benjamin, não possui mais experiência (*Erfahrung*), apenas vivência (*Erlebnis*). O primeiro conceito utilizado por Benjamin está relacionado à experiência coletiva, ligada a um modo de produção pré-capitalista, o artesanal. Para ele, é na experiência que o sujeito está integrado à comunidade. Por isso, considerava que o narrador tradicional fazia parte desse contexto, já que o trabalho coletivo gerava narração, que, por sua vez, necessitava da experiência. Já o segundo conceito se relaciona à vivência do homem moderno, do homem da cidade, e à passagem para o moderno, para o capitalista. De acordo com Benjamin, o indivíduo pertencente a esse contexto é solitário, isolado, não compartilha experiências, possuindo apenas vivência. Tal mudança pode ser compreendida pela história. Pensemos novamente nas duas grandes guerras mundiais: como o século XX, um século marcado por tantas barbáries (no entanto, infelizmente, qual não é?), não transformaria os seres humanos em seres fragmentados? A respeito da Primeira Guerra Mundial, Benjamin escreveu:

Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário dez anos depois continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca. Não,

⁵⁰ Ibid., p. 43.

o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano./Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica.⁵¹

No entanto, “essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral. Surge assim uma nova barbárie.”⁵² – e uma humanidade em ruínas.

Voltando à figura do catador, Benjamin compreendia poeta e historiador como catadores de palavras. Percebendo uma íntima relação entre os atos de escrever e de catar, o autor comparou o seu próprio trabalho de escrita com o de um catador, sobretudo em relação a *Passagens (Das Passagen-Werk)*, obra na qual se debruçou entre os anos de 1927 e 1940, quando seu projeto foi interrompido por sua morte. Transformado em livro e publicado pela primeira vez somente em 1982 na Alemanha, *Passagens* é composto por inúmeros pequenos textos – fragmentos –, incluindo diversas citações (com e sem aspas⁵³), dedicados a Paris, mais especificamente, à temática “Paris, capital do século XIX”.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, “[o] modelo de *Passagens* é escritural em um sentido literal, pois Benjamin copia trechos do século XIX para construir sua grande obra”⁵⁴. Essa escritura-cópia é organizada pelo princípio da montagem, que, por sua vez, tem como objetivo *mostrar*. Em *Passagens*, em um fragmento do capítulo “Teoria do

⁵¹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 124.

⁵² *Ibid.*, pp. 124-125.

⁵³ No capítulo “Teoria do conhecimento, teoria do progresso” de *Passagens*, Benjamin afirma: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem.”. Tal citação está na página 761 da edição de 2018, publicada pela Editora UFMG.

⁵⁴ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 61.

conhecimento, teoria do progresso”, Benjamin afirma: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. [...] os farrapos, os resíduos”⁵⁵. De acordo com ele, para o princípio da montagem ser aplicado à história, é necessário “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”⁵⁶. Desse modo, Seligmann-Silva afirmou:

Como o alegorista-colecionador barroco, ele se volta para o pequeno e aparentemente sem importância para construir seu painel móvel do século XIX. Este é o cerne da ética da apresentação haurida por Walter Benjamin. Quem sai vencido desse trabalho é o modelo tradicional da narrativa historiográfica: “O materialismo histórico precisa renunciar ao elemento épico da história.”⁵⁷

Em *Origem do drama trágico alemão*⁵⁸ (1928), Walter Benjamin afirmou que, a partir da alegoria,

a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.⁵⁹

E é justamente “[o] que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca”⁶⁰. Para Benjamin, diferentemente do símbolo, o qual possui sentido fixo e implica reconhecimento, a alegoria é uma construção, na qual há um distanciamento da transcendência de sentido, uma vez que o sentido pleno não é mais possível, pois já não há totalidade, restando apenas os seus

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 764.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 765.

⁵⁷ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 62.

⁵⁸ Dissertação de pós-doutoramento de Walter Benjamin, escrita entre os anos de 1924 e 1925, através da qual objetivava receber sua *Habilitation* para lecionar na Universidade de Frankfurt. No entanto, foi-lhe recusada.

⁵⁹ BENJAMIN, 2016, p. 189.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 190.

vestígios, os seus fragmentos, a serem colecionados e combinados nessa construção.

A fragmentação do homem moderno parece ter levado, conseqüentemente, à fragmentação da escrita de Walter Benjamin e da de Manoel de Barros⁶¹. Ambos catavam não apenas detritos da história como também palavras. Ambos montavam seus textos a partir de fragmentos – seus e de palavras catadas. A respeito disso, Manoel – que montava também seus próprios cadernos, confeccionando-os com sobras de papel e restos de outros materiais – escreveu:

Me parece que olhando pelos cacos, pelos destroços e pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí. Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção. (Só os fragmentos nos unem?)⁶²

Na Modernidade, a unidade não é mais possível, foi perdida. Apesar disso, a união dos fragmentos ainda o é, mesmo que sejam visíveis as marcas dessa junção como em um mosaico – ou, ainda, nos gomos de uma lacraia, como no seguinte poema de Manoel de Barros:

Lacraia

Um trem de ferro com vinte vagões quando
descarrila,
ele sozinho não se recompõe. A cabeça do trem
ou seja
a máquina, sendo de ferro não age. Ela fica no
lugar.
Porque a máquina é uma geringonça fabricada
pelo
5 homem. E não tem ser. Não tem destinação de
Deus. Ela
não tem alma. É máquina. Mas isso não

⁶¹ Ressalto aqui a anterioridade de Walter Benjamin em relação a Manoel de Barros: o pensador alemão nasceu ainda no século XIX, no ano de 1892, enquanto o poeta brasileiro nasceu em 1916. Apesar dessa distância temporal, ambos começaram a ter suas obras conhecidas e estudadas no Brasil nos anos 80, mais especificamente em meados dessa década.

⁶² BARROS, 2010a, p. 61.

acontece com a

lacraia. Eu tive na infância uma experiência que comprova o que eu falo. Em criança a lacraia sempre me

pareceu um trem. A lacraia parece que puxava vagões.

10 E todos os vagões da lacraia se mexiam como os vagões

de trem. E ondulavam e faziam curvas como os vagões

de trem. Um dia a gente teve a má ideia de descarrilar

a lacraia. E fizemos essa malvadeza. Essa peraltagem.

Cortamos todos os gomos da lacraia e os deixamos no

15 terreiro. Os gomos separados como os vagões da máquina.

E os gomos da lacraia começaram a se mexer.

O que é a natureza! Eu não estava preparado para assistir

àquela coisa estranha. Os gomos da lacraia começaram

a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem.

20 A gente, nós, os meninos, não estávamos preparados

para assistir àquela coisa estranha. Os gomos da lacraia começaram

a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem.

Pois a lacraia estava se recompondo. Um gomo da lacraia procurava o

seu parceiro parece que pelo cheiro. A gente como que

25 reconhecia a força de Deus. A cabeça da lacraia estava

na frente e esperava os outros vagões se emendarem.

Depois, bem mais tarde eu escrevi este verso:
Com

pedaços de mim eu monto um ser atônito. Agora me indago

se esse verso não veio da peraltagem do menino.

Certamente, a escolha do animal, feita pelo poeta, não foi gratuita: a lacraia, além de pequena, rasteira e rastejante, é um animal peçonhento, sendo, portanto, motivo de medo, repulsa e ojeriza para grande parte dos seres humanos. E é, justamente, a partir da recomposição dos fragmentos desse animal que o eu-lírico recompõe seus próprios fragmentos. No poema, o menino Manoel atribui maior valor à lacraia do que ao trem – e, conseqüentemente, maior valor à natureza do que à máquina, ao artifício –, pois apenas aquela consegue emendar seus pedaços. Afinal, relembando o poema “O catador”, podemos pensar que a lacraia tem apenas Ser, e não Ter, pois ela é a natureza, que não precisa da técnica para se mover e se recompor. Os gomos da lacraia se reencontravam pelo cheiro, isto é, por um sentido instintivo, natural. O eu-lírico afirma que eles, os meninos, nesse processo de recomposição da lacraia, reconheciam “a força de Deus”⁶⁴, a qual pode ser pensada como a força da Natureza, sendo essa primeira, essencial – vital – aos seres humanos.

Esse poema, que mantém a todo momento relação entre vida e poesia, realidade e ficção, faz com que o eu-lírico – o qual podemos pensar como o homem e o poeta Manoel – relembre o seu protagonista, o menino Manoel. Enquanto o adulto relembra “peraltagens” da infância, o poeta percebe a importância da criança que foi para a sua poesia. “*Com/pedaços de mim eu monto um ser atônito.*”⁶⁵ é o verso que escreveu já adulto, provavelmente, recompondo seus pedaços da infância e da juventude, assim como a lacraia recompôs os seus. O poeta se vê atônito diante de seu processo de criação: seus próprios poemas são compostos a partir de colagens de versos, isto é, de fragmentos de poemas:

“[é] certo afirmar que eu seja mais poeta do verso que do poema. [...] Faço versos por meses, por anos, depois vou colando um embaixo do outro. Até completar uns 14 versos por aí. E boto o nome de poemas nessas colagens.”⁶⁶

⁶³ Id., **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010b, p. 81.

⁶⁴ Ibid., p. 81.

⁶⁵ Ibid., p. 81.

⁶⁶ Id., 2010a, p. 164.

Eis aí um poeta do fragmento, um poeta da Modernidade.

Manoel de Barros possui, ainda, um poema dedicado especialmente à questão da máquina, intitulado “A Máquina: a Máquina segundo H. V., o jornalista”, presente em seu livro *Gramática expositiva do chão* (1969):

A Máquina: a Máquina segundo H. V., o jornalista

A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
não faz atrás de casa
5 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
10 incrementa a produção de vômito espacial
e da farinha de mandioca
influi na Bolsa
faz encostamentos de espáduas
e menstrua nos pardais

15 A Máquina
trabalha com secos e molhados
é ninfômana
agarra seus homens
vai a chás de caridade
20 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
25 fornece implementos agrícolas
condecora
é guiada por pessoas de honorabilidade
consagrada,
que não defecam na roupa!

A Máquina
30 dorme de touca

dá tiros pelo espelho
e tira coelhos do chapéu

A Máquina tritura anêmonas⁶⁷
não é fonte de pássaros¹
35 etc.
etc.⁶⁸

No segundo verso da última estrofe, há a seguinte nota:

*¹ isto é: não dá banho em minhoca / atola na pedra / bota azeitona na empada dos outros / atravessa períodos de calma / corta de machado / inocula o vírus do mal / adota uma posição / deixa o cordão umbilical na província / tira leite de veado correndo / extrai vísceras do mar / aparece como desaparece / vai de sardinha nas feitas / entra de gaiato / não mora no assunto e no morro (...)*⁶⁹

A Máquina do poema – essa com letra maiúscula e definida segundo o jornalista, aquele que tem a função e o compromisso de informar – não é apenas a máquina do artifício, da indústria, mas também a do capital. Essa Máquina que “mói carne”⁷⁰ ⁷¹ é a máquina do capitalismo, a qual não para sozinha – com um simples apertar de botão ou puxar de alavanca –, como uma engrenagem comum, e mói carne – sobretudo humana. Os excluídos e marginalizados personagens da poesia de Manoel de Barros são aqueles que têm suas carnes trituradas pela máquina do deus Mamon, o deus do dinheiro e, portanto, do capitalismo.

A Máquina “excogita”⁷², medita, reflete, rumina, isto é, possui

⁶⁷ A palavra poética “anêmona” – presente nos poemas homônimo e “Olho as minhas mãos”, de Mário Quintana – contrasta com as expressões populares contidas na estrofe anterior deste poema de Manoel de Barros.

⁶⁸ Id., 2013, pp. 129-130.

⁶⁹ Ibid., p. 130.

⁷⁰ Ibid., p. 129.

⁷¹ A expressão utilizada por Manoel de Barros no poema em questão, em 1969, remete à expressão “moinho de gastar gente”, de Darcy Ribeiro – utilizada anos mais tarde, em 1993, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, e em 1995, ano de seu livro *O povo brasileiro* –, ao seu referir ao Brasil como um país que foi e é, ao longo de sua história, um moinho de gastar, espremer, moer gente.

⁷² BARROS, 2013, p. 129.

atributos humanos⁷³; “atrai braços para a lavoura”⁷⁴, os quais fazem trabalho pesado e, muitas vezes (a maioria delas sem saber), sujo; “usa artefatos de couro”⁷⁵ – chicotes naqueles que os desobedecem e/ou os denunciam?; “aceita encomendas de fora”⁷⁶ – pessoas, materiais, dinheiro? E, em seu processo de Máquina trituradora, que “influi na Bolsa”⁷⁷ de Valores, ou seja, na economia dos ricos investidores, que têm muito dinheiro a perder e, sobretudo, a ganhar, “cria pessoas à sua imagem e semelhança”⁷⁸, isto é, faz com que as pessoas também se tornem máquinas, seres mecanizados, robotizados, alienados, servos do impiedoso deus Mamon.

A Máquina “é ninfômana/agarra seus homens”⁷⁹, num desejo quase sexual, que não tem fim, nunca é saciado. Máquina ninfomaníaca que, enquanto “vai a chás de caridade”⁸⁰, na realidade, “ajuda os mais fracos a passarem fome/e dá às crianças o direito inalienável ao/sofrimento”⁸¹. Essa mesma Máquina que “é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,/que não defecam na roupa!”⁸², pessoas as quais, hipócritas e mascaradas em seu verniz, tiram “coelhos do chapéu”⁸³ em seus números teatrais de mentiras, trapaças e exploração.

A Máquina intromete-se na vida dos que terão a própria carne triturada – “bota azeitona na empada dos outros”⁸⁴ e “entra de gaiato”⁸⁵ – , transmitindo-lhes seu “vírus do mal”⁸⁶, e, quando lhe convém, “aparece como desaparece”⁸⁷ ou “adota uma posição”⁸⁸. Além disso, a Máquina deixou “o cordão umbilical na província”⁸⁹, pois, se a sua fabricação é

⁷³ A prosopopeia é uma figura de linguagem recorrente na poesia de Manoel de Barros.

⁷⁴ Ibid., p. 129.

⁷⁵ Ibid., p. 129.

⁷⁶ Ibid., p. 129.

⁷⁷ Ibid., p. 129.

⁷⁸ Ibid., p. 129.

⁷⁹ Ibid., p. 129.

⁸⁰ Ibid., p. 130.

⁸¹ Ibid., p. 130.

⁸² Ibid., p. 130.

⁸³ Ibid., p. 130.

⁸⁴ Ibid., p. 130.

⁸⁵ Ibid., p. 130.

⁸⁶ Ibid., p. 130.

⁸⁷ Ibid., p. 130.

⁸⁸ Ibid., p. 130.

⁸⁹ Ibid., p. 130.

moderna, o seu tempo é imperial. A Máquina “não é fonte de pássaros”⁹⁰ e, portanto, não é fonte de poesia, a qual, por sua vez, “mora no assunto e no morro”⁹¹.

Manoel de Barros, além de um poeta-catador, foi um poeta-escovador. No poema “Escova”, o poeta-eu-lírico comenta o processo de escovar palavras e como ele surgiu.

Escova

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado na minha escrivadinha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressanhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.⁹²

Descobrimo que os homens escovadores de ossos eram arqueólogos, o eu-lírico decide escovar palavras, ser poeta. Mas, antes de

⁹⁰ Ibid., p. 130.

⁹¹ Ibid., p. 130.

⁹² Id., 2010b, p. 15.

chegar ao trabalho do poeta, pensemos o trabalho do arqueólogo, o qual busca “encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão”⁹³. Isto é, o arqueólogo busca conhecer e estudar antigas civilizações pelos seus restos, por aquilo que sobrou delas. Com esse estudo, ele possibilita que o mundo lembre ou saiba da existência dessas civilizações esquecidas ou desconhecidas, que têm seus vestígios enterrados no chão. Quem são enterrados no chão além dos mortos? Partindo dessa questão, podemos pensar que o papel do arqueólogo é dar uma nova vida, através da memória, a essas civilizações mortas pelo esquecimento da civilização atual. A partir de restos de matéria morta, os arqueólogos resgatam a memória que, até então, se mantinha enterrada como ossos.

Assim como os arqueólogos escovam ossos à procura de vestígios de antigas civilizações, o poeta Manoel escovava palavras buscando encontrar seus “clamores antigos”⁹⁴ e suas “oralidades remontadas e [...] significâncias remontadas”⁹⁵, bem como “escutar o primeiro esgar de cada uma [...] os primeiros sons”⁹⁶. Por “clamores antigos”, podemos pensar que o eu-lírico se refere aos antigos gritos emudecidos pelo esquecimento, bem como “o primeiro esgar” e “os primeiros sons” remetem a uma passagem longínqua do tempo, que, provavelmente, também trouxe o esquecimento. “As oralidades e significâncias remontadas”, por sua vez, remetem aos vestígios buscados pelos arqueólogos, que deviam encaixá-los, de modo a remontá-los para que fizessem um novo sentido na atualidade. O eu-lírico busca oralidades e significâncias já fragmentadas, não inteiras, mas que podem ser recompostas. Mas que palavras são essas que possuem os primeiros sons, clamores antigos e oralidades e significâncias remontadas? Talvez das antigas civilizações estudadas e lembradas pelos arqueólogos ou de seres da civilização atual, no entanto, tão esquecidos como os antigos pela marginalidade em que vivem?

No início do poema, o eu-lírico afirma que, no começo, antes de saber que os dois homens eram arqueólogos, achava que “não batiam bem”⁹⁷. Já no final do poema, conta que sua turma, depois de ele dizer que escovava palavras, também achou que ele “não batia bem”⁹⁸.

⁹³ Ibid., p. 15.

⁹⁴ Ibid., p. 15.

⁹⁵ Ibid., p. 15.

⁹⁶ Ibid., p. 15.

⁹⁷ Ibid., p. 15.

⁹⁸ Ibid., p. 15.

Arqueólogos e poeta escovavam os objetos de seus trabalhos – ossos e palavras, respectivamente – por amor. Provavelmente, são considerados loucos pelo fato de fazerem – e, sobretudo, com amor – algo que boa parte da sociedade compreende como inútil, pois assim o é do ponto de vista tecnicista e mecanicista.

Há, ainda, em Manoel de Barros, assim como em Walter Benjamin, uma redenção através da palavra. Muito provavelmente, a redenção do poeta brasileiro não possui um caráter teológico e profano como a do pensador alemão, e sim um caráter humano, artístico e político, também presente em Benjamin. Certa vez, Manoel escreveu em resposta a uma entrevista: “Penso que o poeta pode e deve ser político. Mas a sua poesia não. Poesia não aguenta ideias. Verso não precisa dar noção. Precisa iluminar o silêncio das coisas.”⁹⁹. Tal declaração é bastante coerente com a sua poesia e com a sua postura como poeta perante o mundo, visto que seus poemas não são políticos no sentido tradicional da palavra, uma vez que não procuram instruir ou convencer o leitor com “ideias” ou “noções”, mas buscam “iluminar o silêncio das coisas”¹⁰⁰ e das pessoas, ressoando, na sua própria voz, ecos de vozes caladas.

Provavelmente, por isso mesmo, o poeta-eu-lírico de “A borra” – poema que pertence à segunda parte do livro *Ensaaios fotográficos* (2000), intitulada “Álbum de família”, e que possui como epígrafe a frase “Eu te invento, ó realidade!”, de Clarice Lispector – afirma que seus alter egos são todos “pobres-diabos”¹⁰¹:

A borra

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.

5 Também os meus alter egos são todos borra,
ciscos, pobres-diabos

Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha
– tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria
Pelego

Preto etc.

10 Todos bêbedos ou bocós.

⁹⁹ Id., 2010a, p. 164.

¹⁰⁰ Ibid., p. 164.

¹⁰¹ Id., 2013, p. 365.

E todos condizentes com andrajos.

Um dia alguém me sugeriu que adotasse um alter ego respeitável – tipo um príncipe, um almirante, um senador.

15 Eu perguntei:

Mas quem ficará com os meus abismos se os pobres-diabos não ficarem?¹⁰²

No poema em questão, “as palavras obscuras”¹⁰³ – “borra, latas, cisco”¹⁰⁴ – representam os próprios objetos inúteis e/ou sem importância que denominam, bem como se sobrepõem às palavras que implicam poder e honorabilidade – “excelência, conspícuo, majestade”¹⁰⁵. Assim também se sobrepõem os seres “borras, ciscos, pobres-diabos”¹⁰⁶ aos seres considerados respeitáveis, como “um príncipe, um almirante, um senador”¹⁰⁷.

São justamente os primeiros que compõem os alter egos do poeta-eu-lírico, os quais “poderiam morar nos fundos de uma cozinha/– tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego/Preto”¹⁰⁸. Tais personagens – sobre os quais Manoel de Barros escreveu poemas – provavelmente correspondem a empregados da casa de alguma das infâncias inventadas do poeta-eu-lírico. Personagens nada respeitáveis aos olhos da maior parte da sociedade: bêbados, bobos, condizentes com trapos. O próprio título do poema é bastante representativo: segundo algumas das definições apresentadas no *Grande Dicionário Houaiss online*, o vocábulo “borra” significa “a parte mais grosseira ou pior de qualquer coisa; coisa da pior qualidade [...] sujeira, imundície [...] escória social; ralé, gentalha [...] ninharia, bagatela, coisa de mínimo valor ou interesse”¹⁰⁹.

A expressão “pobre-diabo”, por sua vez, foi especialmente discutida pelo crítico brasileiro José Paulo Paes em seu ensaio “O pobre-diabo no romance brasileiro”, de 1988. Segundo ele, “[n]essa expressão,

¹⁰² Ibid., pp. 365-366.

¹⁰³ Ibid., p. 365.

¹⁰⁴ Ibid., p. 365.

¹⁰⁵ Ibid., p. 365.

¹⁰⁶ Ibid., p. 365.

¹⁰⁷ Ibid., p. 366.

¹⁰⁸ Ibid., p. 365.

¹⁰⁹ HOUAISS, Antônio. **Grande Dicionário Houaiss online**. 2012. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>>. Acesso em: 15 jan 2019.

um núcleo de negatividade se abranda numa aura de positividade”¹¹⁰, uma vez que as acepções negativas atribuídas ao substantivo *diabo* são revertidas e, até mesmo, invertidas pelo adjetivo *pobre*, utilizado para “quem se acha faltar ou privado do necessário; de quem foi mal dotado ou pouco favorecido”¹¹¹. De acordo com Paes, a esse alguém podemos chamar “entre depreciativa e compassivamente”¹¹² de “pobre-diabo”.

O poeta-eu-lírico de “A borra”, no entanto, não parece depreciar nem se compadecer – lembrando que se compadecer é padecer junto, mas em posição de superioridade – dos pobres-diabos. Afinal, somente esses pobres-diabos podem preencher os abismos do poeta-eu-lírico, o qual tem “as palavras obscuras”¹¹³, os objetos inúteis e os seres marginalizados – as miudezas do mundo – como as nascentes que irrigam a sua poesia.

2.2 O ANDARILHO

Entre todas essas vozes caladas que Manoel de Barros faz ressoar na sua própria, estão, especialmente, as do indígena – sobre o qual me deterei no próximo capítulo – e do andarilho. O andarilho, assim como o trapeiro de Baudelaire e o morador de rua contemporâneo, é o ser excluído pela sociedade que gera a ela um duplo incômodo: pois, além de sua simples existência de “[...] ser que na sociedade é chutado como uma/barata [...]”¹¹⁴, ele impõe a ela a sua presença. Afinal, o andarilho, fazendo das ruas do meio urbano e/ou das trilhas e estradas do meio rural sua casa, está exposto a todos, obrigando a sociedade – por mais que essa evite – não apenas a vê-lo, como a dividir espaço com ele. Provavelmente, a materialidade de situações como essa impediram que Manoel de Barros fosse um poeta “fora deste mundo, [...] sideral”¹¹⁵.

Acho que o mundo sempre esteve presente em minha poesia. Sobretudo botando o Ser humano como a preocupação, agora e sempre, em todo mundo, a mais atual. Sei que minha poesia é atravessada, desde o primeiro livro, por seres

¹¹⁰ PAES, José Paulo. O pobre-diabo no romance brasileiro. In: _____. **Armazém literário**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 50.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 50.

¹¹² *Ibid.*, p. 51.

¹¹³ BARROS, 2013, p. 365.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 334.

¹¹⁵ *Id.*, 2010a, p. 154.

humanos. Mais especialmente por aqueles que moram debaixo do chapéu: porque não têm casa. Mais especialmente por andarilhos e por loucos de água e estandarte. E ainda mais por pessoas que moram no abandono da sociedade. Por isso eu acho que nunca andei fora deste mundo. Eu nunca fui sideral. Lido mais com desperdícios, com sucatas verbais e com insignificâncias. Mexer com gratuidades me enriquece.¹¹⁶

Ainda a respeito dos andarilhos, Manoel de Barros afirmou:

Os andarilhos são como Tirésias sem Sófocles. São sábios sem instrução, sem Aristóteles. São poetas que não fazem versos, mas se fazem videntes. Conheci um andarilho na minha infância. É nele que penso quando uso esses seres de personagem. Era o Joaquim Sapé. Andava pelo Pantanal. Nunca se sabia de onde chegava. Com as pernas comia léguas. Certa vez pediu quatro pedaços de couro cru a meu pai. Fez uma mala com alças. Jogava a mala nas costas e ia pelas fazendas. Tinha panela, caneca, pratos, rede, coberta, fósforo, trouxa de mate e um pareio de roupa. Chamavam pra ir embora: botava a casa nas costas e ia. Tinha 12 cachorros. Parava muito na fazenda de meu pai. Eu teria cinco anos quando o conheci. Ouvia a prosa dele no galpão até escurecer. Ele não tinha solidão por dentro. Só por fora. Na estrada os cachorros pegavam caça para ele. Ouvi-lo era um deslumbramento para mim. Era um vidente. Era um poeta. Era um fascínio para os meus cinco anos. Conhecia a voz das pedras e do Sol. Se você é um homem, você sabe a dor do homem – ele dizia. E se você é uma árvore você sabe a dor da árvore. Ele era a natureza.¹¹⁷

Em seu poema “Fontes”, presente no livro *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (2008), o poeta-eu-lírico afirma a importância de três personagens para a composição de suas *memórias*

¹¹⁶ Ibid., p. 154.

¹¹⁷ Ibid., p. 134.

inventadas: a criança, os passarinhos e os andarilhos. Sobre esses últimos, deterei exclusivamente minha análise.

Fontes

Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança;

dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos

5 me deram os desprendimentos das coisas da terra. E os

andarilhos, a preciência da natureza de Deus.

Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles faziam da ignorância.

Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda

10 multiplicavam o nada por zero – o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde chegavam. E para chegar sempre de surpresa.

Eles não afundavam estradas, mas inventavam caminhos. Essa a pré-ciência que sempre vi nos

15 andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza.

Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza

um dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos

a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar

20 ter motor nas costas. E são livres para pousar em qualquer tempo nos lírios ou nas pedras – sem se

machucarem. E aprendi com eles ser disponível para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a criança que me escreve. Os pássaros, os andarilhos

e a criança em mim são meus colaboradores destas

25 *Memórias inventadas* e doadores de suas fontes.¹¹⁸

¹¹⁸ Id., 2010b, p. 147.

Tanto no último excerto de entrevista citado como no poema “Fontes”, Manoel de Barros esclarece sua admiração pelos andarilhos, seres esses que, pelas suas palavras, parecem quase sobrenaturais ao mesmo tempo que são representados como natureza pura. No poema, o eu-lírico afirma que os andarilhos lhe deram a *presciência*¹¹⁹ da natureza de Deus, havendo, assim, neles, uma ciência inata, que antecede qualquer estudo. Manoel de Barros, homem de vasta cultura erudita, livresca, como comentarei mais detidamente no próximo capítulo, via a natureza como fonte de enorme sensibilidade – uma sensibilidade impossível de ser alcançada pelos livros, pois é primária, primeira, essencial. Essa é a sensibilidade dos andarilhos, que fazem uso da ignorância e do pressentimento – da *presciência*, inclusive, da natureza de Deus. Não seria essa a maior sabedoria que um ser poderia ter?

No excerto da entrevista em questão, Manoel de Barros afirmou que “[o]s andarilhos são como Tirésias sem Sófocles”¹²⁰, isto é, cegos – na sua ignorância, na sua falta de instrução – e sábios por estarem em comunhão com a natureza. Próximos à natureza no sentido relacionado aos elementos e fenômenos do mundo natural e físico, os andarilhos se aproximam da natureza primeira do ser humano, alcançando a sua condição original, a sua essência, visto que estão distanciados de um mundo de artifícios e superficialidades, podendo conhecer, assim, a sua liberdade. Liberdade essa de poder colocar “a casa nas costas”¹²¹, não ter “solidão por dentro”¹²² – pois, mesmo os caminhos estando vazios, a alma está cheia – e vaguear por caminhos, além de inventar caminhos. Segundo Manoel de Barros, caminhos sobretudo de linguagem, o que lhes dá “uma linguagem de chão”¹²³, terrena, a qual o poeta mato-grossense sempre buscou (e alcançou) em sua poesia. Sendo assim, Manoel considerava os andarilhos também poetas: poetas que, em vez de fazerem versos, fazem a si próprios videntes¹²⁴.

¹¹⁹ No poema, a palavra *presciência* está escrita sem a letra *s* – “*preciência*” –, remetendo a um segundo significado: pré-ciência.

¹²⁰ Id., 2010a, p. 134.

¹²¹ Ibid., p. 134.

¹²² Ibid., p. 134.

¹²³ Id., 2010b, p. 147.

¹²⁴ Rimbaud, de quem Manoel de Barros era grande leitor, escreveu em carta a Georges Izambard em 13 de maio de 1871: “Quero ser poeta, e trabalho para tornar-me vidente”. Dois dias depois, escreveu, também em carta, a Paul Demeny: “Digo que é preciso ser vidente, fazer-se vidente. O poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os

No final do excerto da entrevista, é possível sentirmos o fascínio e o deslumbramento que o menino e, depois, o homem Manoel sentiam diante da figura do andarilho: “Conhecia a voz das pedras e do Sol. Se você é um homem, você sabe a dor do homem – ele dizia. E se você é uma árvore você sabe a dor da árvore. Ele era a natureza.”¹²⁵. Em uma carta de setembro de 1888 a seu irmão Theo, Vincent Van Gogh escreve sobre os artistas japoneses com sentimentos semelhantes aos de Manoel de Barros em relação aos andarilhos:

Ora vejamos, não é quase uma verdadeira religião o que nos ensinam esses japoneses simples, que vivem na natureza como se eles próprios fossem flores? E não podemos estudar a arte japonesa, parece-me, sem ficarmos mais alegres e mais felizes; ela nos faz voltar à natureza apesar da nossa educação e do nosso trabalho num mundo de convenções.¹²⁶

Há, ainda, tanto em Van Gogh como em Manoel de Barros, uma espécie de gratidão aos artistas japoneses e aos andarilhos, respectivamente, por lhes permitirem retornar à natureza apesar da educação formal e livresca de ambos, bem como de seus trabalhos, de pintor e poeta, em seus mundos de convenções. Ambos, inclusive, mudaram-se de capitais para viverem no interior. Como escreveu Manoel de Barros, “[b]em que eu pude prever que os que fogem da natureza um dia voltam para ela.”¹²⁷.

O andarilho, assim como o catador, está fora da lógica utilitarista moderna, instaurada com o capitalismo. Por isso mesmo, ambos são personagens representativos da inutilidade na poesia de Manoel de Barros. Se pensarmos na distinção entre os conceitos de *labor* e *trabalho* elaborada por Hannah Arendt¹²⁸, é possível afirmar que catador e andarilho estão mais para o *labor*, natural, do que para o *trabalho*,

sentidos.”. Cartas traduzidas por Marcelo Jacques de Moraes, disponíveis em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011>. Acesso em: 16 fev 2019.

¹²⁵ BARROS, 2010a, p. 134.

¹²⁶ VAN GOGH apud CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 35.

¹²⁷ BARROS, 2010b, p. 147.

¹²⁸ ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

artificial.

Segundo ela,

[o] labor é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujos crescimento espontâneo, metabolismo e eventual declínio têm a ver com as necessidades vitais produzidas e introduzidas pelo labor no processo da vida.¹²⁹

Já “[o] trabalho é a atividade correspondente ao artificialismo da existência humana [...] [e] produz um mundo “artificial” de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural”¹³⁰. Para Arendt, esse mundo artificial do trabalho se destina a sobreviver e a transcender as vidas individuais, diferentemente do mundo natural do labor. Por isso, Arendt afirma que “[a] condição humana do trabalho é a mundanidade”¹³¹, enquanto a do labor é “a própria vida”¹³². Tratando do tema da escravidão, a filósofa afirma que, diferentemente do que ocorreu na Modernidade, que via na escravidão uma maneira barata de obter lucro, na Antiguidade, a instituição da escravidão foi

a tentativa de excluir o labor das condições da vida humana [...] [pois] [t]udo o que os homens tinham em comum com as outras formas de vida animal era considerado inumano.¹³³

E é justamente essa proximidade do ser humano com as outras formas de vida animal – referente ao labor segundo Arendt – e, inclusive, de outras que Manoel de Barros valoriza nos personagens do catador e, sobretudo, do andarilho.

Em seu livro *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), o poema “Apresentação” abre a parte intitulada “Caderno de andarilho”.

Apresentação

Eu quando conheci o Aristeu –
ele estava em final de árvore.

¹²⁹ Ibid., p 15.

¹³⁰ Ibid., p 15.

¹³¹ Ibid., p 15.

¹³² Ibid., p 15.

¹³³ Ibid., p 95.

- E andava por aldeias em santidade de zínias.
O ermo fazia curvas para ele.
- 5 Subiam-lhe caracóis ao manto.
O que Gogol falou sobre Akaki Akakievitch,
eu diria de Aristeu:
“Um homem que desceu à sepultura sem ter
realizado um só ato excepcional.”
- 10 Inventava descobrimentos:
Que a estridência dos grilos durante o cio
aumenta 75 vezes. E peixe não tem honra.
Difícil de provar a desonra dos peixes; mesmo
com fita métrica...
- 15 Como é difícil de provar que em abril as
manhãs recebem com mais ternura os
passarinhos.
Exerci alguns anos ao lado de Aristeu a
profissão de urubuzeiro (o trabalho era
20 espantar os urubus dos tendais de uma
charqueada).
Com esses exercícios os nossos
desconhecimentos aumentaram bem.
As coisas sem nome apareciam melhor.
Vimos até que os cantos podem ser ouvidos em
forma
25 de asas.¹³⁴

O eu-lírico afirma que, quando conheceu o andarilho Aristeu, esse estava “em final de árvore”¹³⁵, o que pode significar que ele estava no topo de uma árvore ou, mais provavelmente, no estágio final de árvore, isto é, num estágio avançado de natureza. Nele, havia uma “santidade de zínias”¹³⁶, uma santidade de flores, ou seja, uma santidade não espiritual (ou não apenas), mas sim natural, orgânica, de chão, como certamente gostaria Manoel de Barros. O ermo, o lugar inabitado por onde caminhava, fazia curvas – e não retas – para ele: “Prefiro as linhas tortas, como Deus”¹³⁷. A curva não seria o caminho do delírio, da invenção, da liberdade?

¹³⁴ BARROS, 2013, p. 265.

¹³⁵ Ibid., p. 265.

¹³⁶ Ibid., p. 265.

¹³⁷ Ibid., p. 213.

No quinto verso, a ideia de santidade retorna: “Subiam-lhe caracóis ao manto.”¹³⁸. Nessa santidade natural, quem sobe no manto do andarilho Aristeu são caracóis, insetos rastejantes (como a lacraia) e que, assim como os andarilhos, moram debaixo do chapéu – chapéus-casas e curvos.

No sexto verso, o eu-lírico menciona o escritor russo Gogol e Akaki Akakievitch, protagonista de um de seus principais contos, “O capote”. O personagem é considerado um homem medíocre, que nada fez de excepcional. É desse mesmo modo que o eu-lírico afirma enxergar Aristeu. No entanto, logo em seguida, no décimo verso, afirma que o andarilho “[i]nventava descobrimentos”¹³⁹, o que, a quem tem olhos tortos de poesia, parece algo incrível. Entretanto, para a sociedade moderna tecnicista e mecanicista – e, portanto, utilitarista – inventar descobrimentos nada tem de excepcional justamente por não ser útil. Inventar descobrimentos significa descobrir coisas que apenas a imaginação possibilita que sejam descobertas, como a estridência dos grilos durante o cio, a desonra dos peixes e o fato de as manhãs de abril serem mais ternas com os passarinhos. Como essas descobertas são possíveis somente através da invenção e da imaginação, não podem ser comprovadas – nem mesmo (ou muito menos) pelos artifícios, pelos instrumentos científicos, como a fita métrica. Inventar descobrimentos é uma pré-ciência.

A partir do décimo oitavo verso, o eu-lírico conta que exerceu com Aristeu a profissão de urubuzeiro. Além de profissão remeter ao conceito de *trabalho* de Hannah Arendt, uma vez que faz parte de um mundo artificializado, distante do natural, ela é uma exigência da sociedade capitalista e, portanto, necessita ter um fim, isto é, ser útil a algo. Tendo como função espantar os urubus, a profissão de urubuzeiro era útil, mas, ao mesmo tempo, natural – uma pré-ciência. No final do poema, a partir do vigésimo segundo verso, o eu-lírico afirma que, com os exercícios dessa profissão, os desconhecimentos e as coisas sem nome surgiam mais e melhor. Isso porque o trabalho do urubuzeiro se aproxima do trabalho do poeta, já que, em ambos, é preciso ter olhos tortos¹⁴⁰ voltados para o chão. Afinal, como afirmou Manoel de Barros, os

¹³⁸ Ibid., p. 265.

¹³⁹ Ibid., p. 265.

¹⁴⁰ Se os poetas precisam ter olhos tortos, talvez, por isso, o poeta-eu-lírico do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, conta: “Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”.

andarilhos “[s]ão poetas que não fazem versos”¹⁴¹.

Por fim, ainda sobre a figura do andarilho, comentarei o poema “Joaquim Sapé”, o qual faz parte do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001).

Joaquim Sapé

Os ornamentos de trapo de Joaquim Sapé já estavam

criando cabelo de tão sujos.

Joaquim atravessava as ruelas da Aldeia como se fosse

um Príncipe

5 Com aqueles ornamentos de trapo.

Quando entrava na Aldeia com o saco de lata às costas

Crianças o arrodeavam.

Um dia me falou, esse andarilho (eu era criança):

10 - Quando chove nos braços de uma formiga, o horizonte diminui.

O menino ficou com a frase incomodando na cabeça.

Como é que esse Joaquim Sapé, que mora debaixo do

chapéu, e que nem tem aparelho pra medir céu, pode

15 saber que os horizontes diminuem quando chove nos

braços de uma formiga?

Se nem quase formiga tem braço!

Igual quando ele me disse que do lado esquerdo do

sol voam mais andorinhas do que os outros pássaros?

20 Pois ele não tinha aparelho de medir o sol, como podia saber!

Ele seria um ensaio de cientista?

Ele enxergava prenúncios!¹⁴²

¹⁴¹ BARROS, 2013, p. 265.

¹⁴² Ibid., pp. 379-380.

Assim como o catador, do poema homônimo, Joaquim Sapé não apenas era vestido por trapos, como também era ornado por eles, isto é, eles o enfeitavam. Os trapos sujos o decoravam e o condecoravam: ele caminhava pelas ruas como um Príncipe (com letra maiúscula). Além disso, o andarilho Joaquim Sapé, assim como o andarilho Aristeu, sabia coisas que a ciência não pode medir nem explicar. Por outro lado, Joaquim Sapé, esse homem que tinha o chapéu como seu único teto, sabia das coisas – inventadas – da natureza, como a relação entre a chuva, os braços de uma formiga e o horizonte, bem como a relação entre o sol e as andorinhas. Joaquim Sapé era um ser primário: antecedia a ciência. Era um vidente: “enxergava prenúncios”¹⁴³. Seriam, esses, prenúncios de poesia?

¹⁴³ Ibid., p. 380.

3 O INDÍGENA NA E PARA A POESIA DE MANOEL DE BARROS

3.1 POVOS INDÍGENAS, POVOS MARGINALIZADOR: ALGUMAS NOÇÕES DE *CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE*

Um personagem recorrente na poesia de Manoel de Barros – e que se mostrou essencial a ela – é o indígena. Sua presença e sua importância na obra do poeta mato-grossense se justificam fundamentalmente por dois motivos: sua ascendência e seu olhar para os seres injustiçados.

Neste subcapítulo, tenho como objetivo apresentar algumas das razões pelas quais podemos considerar os indígenas seres injustiçados – tanto no mundo como no Brasil especificamente. Julgo importante apontar que, como toda marginalidade causada por questões étnico-raciais, o indígena é duplamente marginalizado: em sua coletividade, como pertencente a um grupo étnico e a determinado povo, e, portanto, em sua individualidade – a qual é atravessada pela primeira –, sendo, assim, também, marginalizado como pessoa, como sujeito singular.

Os povos indígenas foram os povos originários de diversos lugares do mundo, como os continentes americanos e Oceania, e, por isso, podem ser denominados de povos primevos. No entanto, como o núcleo das teorias do Grande Divisor da Antropologia é o pensamento que singulariza “o Ocidente moderno frente às demais sociedades humanas”¹, o qual pode ser sintetizado como ““Nós” *versus* os “Outros””², os povos indígenas passaram a ser considerados por muitos não apenas primitivos, como também bárbaros. Faz-se necessário, portanto, discutirmos aqui os conceitos de *barbárie* e *civilização*.

Segundo o filósofo francês Francis Wolff, uma pessoa ou um grupo pode ser considerado bárbaro ou civilizado por seus costumes, culturas e regimes e pode ser qualificado como tal a partir de três sentidos distintos.

No primeiro, civilização designa um processo, supostamente progressivo, pelo qual os povos são libertados dos costumes grosseiros e rudimentares das sociedades tradicionais e fechadas para “se

¹ CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 213.

² *Ibid.*, p. 213.

civilizar”, o que supõe que pertençam a uma sociedade maior, aberta e complexa e, portanto, *urbanizada*. A civilização designa esse processo de paulatino abrandamento dos costumes, de respeito aos modos, ao refinamento, à delicadeza, ao pudor, à elegância etc., notadamente no cumprimento das funções naturais (comer, defecar, copular, assoar o nariz, cuspir) e das relações sociais (polidez, modos à mesa, modos de dirigir-se ao outro). [...] Seja como for, são chamados bárbaros, nesse sentido, os que se comportam como brutos grosseiros e ignoram as boas maneiras. O bárbaro, no imaginário popular, é o canibal que vive quase nu no meio das selvas. É também o camponês não educado, em oposição à civilidade da cidade.³

Nesse sentido, é fácil compreender o (equivocado) motivo pelo qual o indígena seria bárbaro. Para o indígena que ainda preserva seus costumes e cultura originários e tradicionais, não há motivo de pudor em andar nu ou, ainda, de culpa num ritual canibal, caso esse seja um costume de seu povo. Nesse primeiro sentido, civilização se relaciona à noção de progresso discutida e criticada por Walter Benjamin, uma vez que essa está ligada à urbanização e, portanto, também à economia e à técnica.

No segundo sentido, a civilização designa as ciências, as letras e as artes, em suma, o patrimônio mais elevado de uma sociedade. Não se trata exatamente da cultura, de *toda* a cultura, e sim da parte mais “desinteressada”, mais “liberal”, da cultura humana. A “civilização”, compreendida nesse sentido, designa, portanto, menos as técnicas e os ofícios, menos o *know-how* prático e utilitário, do que a parte especulativa, contemplativa e *espiritual* da vida, o saber puro, a ciência pela ciência, a arte pela arte, a filosofia, a literatura, a poesia, a música erudita etc. Os bárbaros são insensíveis ao saber ou à beleza pura, não respeitam o valor destes ou não compreendem seu

³ WOLFF, Francis. Quem é bárbaro?. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 21.

sentido, só reconhecem valor no útil, na satisfação das necessidades vitais ou dos prazeres grosseiros.⁴

Podemos considerar tal sentido falacioso, visto que diferentes sociedades, nas mais variadas épocas, possuíram e possuem interesses que transcendem a utilidade e as necessidades básicas, considerando importantes também as atividades relacionadas à contemplação, à beleza, ao prazer e ao lazer. Podemos considerar, ainda, esse segundo sentido elitista, pois, mesmo em sociedades “civilizadas”, tal sentido de civilização não atende a maioria das pessoas pertencentes a elas, uma vez que normalmente constitui o capital cultural⁵ apenas das elites econômicas, sendo, portanto, um privilégio das classes abastadas.

No terceiro sentido, ainda mais forte, menos técnico, mas muito mais comum, “civilização” designa tudo aquilo que, nos costumes, em especial na relação com outros homens e outras sociedades, parece humano, realmente humano – o que pressupõe respeito pelo outro, assistência, cooperação, compaixão, conciliação e pacificação das relações –, em oposição ao que se supõe natural ou bestial, a uma violência vista como primitiva ou arcaica, a uma luta impiedosa pela vida. Os bárbaros são descritos como bichos do mato, dotados de uma brutalidade feroz, cega e selvagem, sem motivo razoável e, sobretudo, sem limite racional. [...] De modo geral, a barbárie, considerada nesse sentido, designa fenômenos essencialmente destruidores, manifestações de desumanidade incontrolada; fala-se em “crime bárbaro” em referência a mutilações atrozes, assassinatos horríveis, sacrifícios humanos em massa, holocaustos, etnocídios, genocídios.⁶

Considero esse terceiro sentido de civilização e de barbárie como o único verdadeiramente plausível, assim como Francis Wolff, que se preocupa em ressaltar que “existem, sim, bárbaros e civilizados, práticas

⁴ Ibid., p. 22.

⁵ Seguindo a perspectiva do sociólogo francês Pierre Bourdieu, entendamos, neste contexto, cultura num sentido restrito, referente àquela imposta e legitimada arbitrariamente pelas classes dominantes.

⁶ WOLFF, op. cit., p. 23.

ou culturas bárbaras, práticas ou culturas civilizadas, mesmo que *toda* cultura, qualquer que seja, possa ser exemplo de civilização ou mergulhar na barbárie”⁷ e que, portanto, se opõe à posição do relativismo cultural, a qual defende que “não existe barbárie, todo povo tem sua cultura e todas as culturas se equivalem”⁸, assim como se opõe à posição inversa, “que defende a idéia de uma civilização única e superior, e de culturas *naturalmente* inferiores e bárbaras”⁹. Além disso, embora reconheça traços comuns entre os três sentidos, o filósofo francês nega que haja uma ligação entre eles.

Com efeito, é possível demonstrar que os comportamentos mais bárbaros, no terceiro sentido – ou seja, comportamentos selvagens e sanguinários –, são muitas vezes atos de homens, sociedades e culturas que são – ou se consideram – os mais civilizados no primeiro e no segundo sentidos. Essa já era, aliás, a tese de Rousseau em seu *Discurso sobre as ciências e as artes*: o refinamento dos modos da corte – por conseguinte, a civilização em seu primeiro sentido – e o avanço das ciências e das artes – ou seja, a civilização no segundo sentido –, longe de contribuírem para a depuração dos costumes – para a civilização no terceiro sentido –, colaboram, isto sim, para sua perdição – ou seja, para a barbárie no terceiro sentido.¹⁰

Em seguida, Wolff cita e comenta uma série de exemplos: os gregos ao escravizarem os persas, o colonialismo, o *apartheid*, o nazismo. No entanto, discorda da ideia do “crápula polido”, do também filósofo André Comte-Sponville:

[...] parte da ignomínia alemã se dev[e] a essa mescla de barbárie e civilização, de violência e civilidade, a essa crueldade ora polida, ora bestial, mas sempre cruel, e talvez mais culpada por ser

⁷ Ibid., p. 43.

⁸ Ibid., p. 33.

⁹ Ibid., p. 33.

¹⁰ Ibid., p. 27.

polida, mais inumana por ser humana, correta, mais bárbara por ser civilizada.¹¹

Isso porque, utilizando como exemplos o genocídio dos judeus na Alemanha nazista e o genocídio dos tutsis em Ruanda, Wolff afirma que os dois genocídios são igualmente comparáveis se tratando de suas amplitudes e sistematicidades, visto que, em ambos os casos, a finalidade era dizimar metodicamente uma etnia e seus indivíduos simplesmente por fazerem parte dela. Sendo assim, Wolff critica os “heideggerianos” e a Escola de Frankfurt por explicarem “o genocídio pelo excessivo desenvolvimento da técnica moderna, e relacioná-lo, conseqüentemente, à razão ocidental”¹², alegando que não é necessário ter tido como contrerrôneos Kant e Wagner nem dispor da técnica moderna para se exterminar um povo.

Certamente, quando pensamos nas perdas humanas, não faz sentido um genocídio ser considerado mais ou menos grave do que outro. No entanto, os exemplos mostrados no decorrer da história que sustentam o pensamento de André Comte-Sponville, dos “heideggerianos” e da Escola de Frankfurt são muitos, enquanto que poucos são os exemplos que o refutam. Quando Walter Benjamin afirmava que todo documento de cultura é também – ao menos, em potencial – um documento de barbárie, é justamente pelo fato de a cultura – a qual podemos entender aqui como os dois primeiros sentidos de civilização discutidos por Wolff – servir para destruir, ainda mais facilmente, o oprimido e marginalizado por ela. O civilizado – nos dois primeiros sentidos – torna-se, sim, mais bárbaro – no terceiro sentido – ao utilizar todo o seu conhecimento, ao qual o oprimido ignora, para utilizar esse como massa de manobra para o seu próprio mal: seja esse sua morte, sua dominação, sua exploração. Afinal, a violência, desse modo, não é apenas real – como no caso dos tutsis –, mas também simbólica. E só podemos escovar a história a contrapelo à medida que percebemos seus simbolismos e suas contradições.

Segundo Eduardo Viveiros de Castro, há um preceito emblemático do Ocidente moderno que “ensina que é preciso negar o outro para afirmar o eu”¹³. Certamente, tal preceito é responsável pela

¹¹ COMTE-SPONVILLE apud *ibid.*, p. 29.

¹² WOLFF, *op. cit.*, p. 30.

¹³ CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Eduardo Viveiros de Castro**. Organização de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 118. (Série Encontros).

crença dos ocidentais modernos de que o “eu” é civilizado e o “outro” é bárbaro. Viveiros de Castro afirma ainda que o pensamento indígena é totalmente diferente desse, visto que é o “pensamento de um outro que afirma a vida do outro como implicando um outro pensamento”¹⁴.

A respeito dos povos indígenas americanos, Darcy Ribeiro, um dos maiores expoentes da antropologia brasileira, fez a seguinte classificação: “povo testemunho”,

que é o caso dos povos do altiplano andino, México e Guatemala, em que a civilização moderna chega lá e se implanta, mas a gente de lá continua carregando no peito uma outra alta civilização e outros altos valores.¹⁵

E “povo novo”,

que é o povo que surge como gênero humano novo. É o caso do Brasil, da Venezuela e da maior parte dos países da América Latina, em que a população foi desindianizada. Desaficanizaram o negro, que aqui posto foi refeito, e deseuropeizaram o europeu. Então esse “povo novo” não está pregado em passado nenhum, nem está reproduzindo civilização estranha nenhuma: ele é um gênero novo, é uma coisa nova, uma gente que se vê de repente, que é o chamado mameluco, que não é índio, porque não se identifica com a mãe que o pariu, e cuja cultura ele comeu, não é aceito pelo pai como igual também, é um mulato, não é africano, evidentemente, e também não é indígena, e não é europeu. Essa gente que não é ninguém e que se constrói, a si mesma, como uma outra entidade é um gênero humano novo, alguma coisa nova no mundo.¹⁶

Além desses povos, há os “povos transplantados”.

¹⁴ Ibid., p. 118.

¹⁵ RIBEIRO, Darcy. **Darcy Ribeiro**. Apresentação de Guilherme Zarvos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 225. (Série Encontros).

¹⁶ Ibid., p. 226.

Povo transplantado é gente europeia que vai para o espaço do além-mar, tira os índios, limpa o terreno e ali faz uma sub-Europa. É o caso do progresso da Austrália em relação ao Brasil.¹⁷

Em seguida, Darcy Ribeiro critica esse processo de “transplantar” um povo, o qual acaba dando a muito questionável qualificação de “bem civilizado” ou “muito civilizado” a certos países do Novo Mundo, enquanto outros são vistos como “mal civilizados” ou “pouco civilizados”, devido sempre a seus povos, embora o que gere tais qualificações é o processo de formação ou de configuração de tais povos.

Ora, não tem novidade nenhuma fazer uma Austrália: é uma bobagem! Você pega um bocadinho de irlandeses, escoceses, italianos e joga lá e eles fazem uma Inglaterra de segunda e aquilo ali funciona muito bem. É totalmente diferente do que pegar massas de índios, de negros, de europeus e construir um gênero humano novo, construir uma civilização.¹⁸

Pensando nos povos testemunho e nos povos novos, Darcy Ribeiro desenvolveu um conceito chamado “transfiguração étnica”, que, segundo ele, “é o processo pelo qual os povos se fazem e se transformam ou se desfazem”¹⁹. Discutindo a respeito dos indígenas, Darcy Ribeiro afirma que tal processo é essencial para que esses tornem viáveis suas vidas num contexto que lhes é tão hostil. Nesse processo, não há conversão nem assimilação, mas uma integração que lhes é inevitável, pois, apenas integrando-se e, portanto, transformando-se é que os povos sobrevivem. A respeito dessas transformações, Darcy Ribeiro afirma:

Se o índio é cada vez mais cercado de um contexto civilizado ou comercializado, se ele próprio se converte em mão de obra, se ele próprio tem que produzir mercadoria, é claro que ele tem cada vez mais uma integração com a sociedade nacional. Mas esta integração não quebra nele a identidade, que é como a do judeu, como a do cigano. Ele

¹⁷ Ibid., p. 225.

¹⁸ Ibid., pp. 225-226.

¹⁹ Ibid., p. 227.

mantém a sua identidade como indígena. Apesar de transformados os costumes, apesar de mudar o modo de se vestir. Apesar de todas essas mudanças, ele permanece indígena.²⁰

De acordo com ele, a transfiguração étnica é formada por quatro tipos de interação respectivamente: interação biótica, interação ecológica, interação econômica e interação social, cultural e psicológica. A primeira é referente às pestes que os brancos europeus traziam aos povos americanos, por exemplo, os quais eram reduzidos drasticamente por essas doenças. A segunda, por sua vez, se refere aos animais trazidos pelos europeus, como vacas, cabras e porcos, os quais, além de serem colocados nos espaços onde eram suas roças, provocam também enorme mortalidade. Já a terceira interação está ligada à escravidão dos indígenas, tornando-os mercadoria, ou, senão, quando eles precisam produzir mercadoria, entrando no circuito econômico. Por fim, a quarta interação é a mais subjetiva e, por isso mesmo, bastante complexa: ela se refere à convicção dos brancos, de acreditarem que o único deus é o seu e, portanto, branco, além de outras concepções sociais e culturais, podendo introjetar o desprezo dos europeus pelos índios nas crianças e nos jovens indígenas, fazendo com que vejam “a si mesmos como um povo de segunda classe”²¹.

A respeito da transfiguração étnica, Darcy Ribeiro concluiu:

O efeito deste processo de transfiguração étnica é, nessas várias instâncias, dizimador. Um povo vai desaparecer em qualquer destas instâncias, ou na primeira ou na segunda, ou pelo conjunto delas, ou pode sobreviver a elas. Sobreviver a elas é se reinventar.²²

No entanto, com essa necessidade de se reinventar para sobreviver, há séculos e ainda hoje, torna-se evidente que os indígenas foram e continuam sendo excluídos e explorados por sociedades que se consideram “superiores” a eles. Detenho-me, agora, nos “povos novos”, em especial, ao “povo novo” do Brasil. Não é exagero afirmar que a sociedade brasileira – que, lembremos, não é europeia, não é africana, não

²⁰ Ibid., p. 227.

²¹ Ibid., p. 229.

²² Ibid., p. 229.

é indígena, mas as três ao mesmo tempo – em sua maioria não admite que os indígenas pertençam à sociedade brasileira e que, portanto, tenham direitos a serem respeitados (e muitos outros a serem conquistados), pois creem que os povos indígenas, por serem os povos primitivos do Brasil, são também bárbaros. Barbárie essa pensada muito mais a partir dos dois primeiros sentidos de barbárie de Francis Wolff, discutidos aqui anteriormente, do que a partir do terceiro. Tendo em mente esse último, caberia a questão: bárbara não seria uma sociedade que exclui e domina um povo, explorando-o economicamente e tolhendo sua cultura e seus direitos como seres humanos e cidadãos de uma nação?

3.2 UMA POÉTICA DA ANCESTRALIDADE

Manoel de Barros, “filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos”²³, tanto em entrevistas como em poemas, mencionou a sua ascendência indígena, a qual associava a seu modo torto de enxergar o mundo. O poeta atribuía sua atenção (e sua preocupação) ao ínfimo e ao inútil à sua herança indígena, o que denominou de “atavismo bugral”²⁴, pois, segundo ele,

[o] índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o ínfimo primeiro. Não tem noção de grandezas. [...] Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha.²⁵

Para Manoel, o estilo do escritor se deve não apenas à sua produção intelectual – a sua escrita, o seu trabalho com as palavras – como a algo muito anterior a ela: a ancestralidade. A qual, por sua vez, pode ser entendida como essa marca que o escritor carrega, mas que, sem ser completada pela linguagem, não pode formar o seu estilo.

Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocábulo no texto não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar

²³ BARROS, Manoel de. **Manoel de Barros**. Organização de Adalberto Müller. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010a, p. 48. (Série Encontros).

²⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁵ *Ibid.*, p. 84.

ressonância artística a esse material. [...] Estilo é estigma. É marca. Todo estilo contém as nossas ancestralidades. [...] Papel do poeta é o de obter uma linguagem que o complete. Esse objeto de linguagem que me completa há de ser meu estilo.²⁶

Para Manoel de Barros, a originalidade de sua poesia devia-se aos seus delírios com as palavras, à sua linguagem entortada pelos seus olhos para baixo, a qual privilegiava a imaginação e a invenção.

Não creio que a originalidade de um texto venha do lugar onde o autor nasceu ou tenha vivido. A infância que passei no Pantanal deixou em mim um lastro. É claro. Sou um depósito daquelas coisinhas do meu quintal. E aquelas coisinhas do meu quintal misturavam-se ao mesmo tempo às outras coisinhas dos meus armazenamentos ancestrais. Minha poesia há de ser um pouco o resultado dessa mistura, e mais o instinto linguístico. E um certo gosto de mexer com as palavras que adquiri no colégio. Sempre acho que seja mais importante para um estilo o gene que gerou o poeta do que o quintal em que brincou. No caso da originalidade é ainda importante o gosto esquisito que tenho pelas doenças da linguagem antes que pela saúde dela. A minha originalidade há de ser fruto de um coito anormal com letras. Gosto mais das sintaxes de exceção, da fala dos tontos, dos erros anônimos, dos termos espúrios. Sou um sujeito inconfiável: tem hora leio avencas, tem hora Proust.²⁷

A linguagem de Manoel de Barros não é uma linguagem de comunicação, mas de comunhão – com as suas origens. Para ele, a palavra poética “nasce bem mais dos sentidos que da mente. É o ser primário em nós que precisa reter-se nela. Não é o ser intelectual, o ser estudado, o ser culto que se expressa em poesia, mas o índio nele.”²⁸ A linguagem que fascina Manoel é a linguagem que se deixa romper pela imaginação e pela invenção e que, apenas assim, é capaz de transformar o ínfimo em estágio de poesia.

²⁶ Ibid., p. 157.

²⁷ Ibid., pp. 124-125.

²⁸ Ibid., p. 135.

Em entrevistas, Manoel de Barros apontou dois significados de cultura fundamentais para discutirmos a relação entre poesia e ancestralidade em sua obra: o primeiro, comum aos dicionários, considera cultura como sinônimo de erudição, instrução vasta e variada e, predominantemente, livresca; já o segundo considera cultura como o caminho ao qual o ser humano precisa percorrer para se conhecer e tem suas origens na filosofia grega antiga. É evidente a importância desses dois significados de cultura para o fazer poético de Manoel, sobretudo, amalgamados. Afinal, o poeta uniu seus “estudamentos”, como chamava seus estudos formais, livrescos, de tradição ocidental, europeia, às suas raízes bugres, às quais atribuía a sua ligação com a natureza, o seu gosto pelo primitivo e a sua fascinação pelas línguas e mitologias indígenas.

O poema “Gramática do Povo Guató”, o qual faz parte do livro *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (2008), ilustra muito bem a relação entre o primitivo e o erudito, o indígena e o europeu, bem como a sua linguagem de comunhão.

Gramática do Povo Guató

Rogaciano era índio guató. Mas eu o conhecia na condição de bugre. (Bugre é índio desaldeiado, pois não?) Ele andava nas ruas de Corumbá bêbedo e sujo de catar papel por um gole de pinga no bar de Nhana. De tarde esfarrapado e com fome se encostava à parede de casa. A mãe fez um prato de comida e eu levei para Rogaciano. Ficamos a conversar. Ele ria pelas gengivas e mandava pra dentro feijão com arroz. O bife escorregava de gordura pelos beiços desse bugre. Rogaciano limpava a gordura com as costas da mão. Uma hora me falou que não sabia nem ler nem escrever. Mas seu avô que era o Xamã daquele povo lhe ensinara a Gramática do Povo Guató. Era a Gramática mais pobre em extensão e mais rica em essência. Constava de uma só frase: Os verbos servem para emendar os nomes. E botava exemplos: Benteví cuspiu no chão. O verbo cuspir emendava o benteví com o chão. E mais: O cachorro comeu o osso. O verbo comer emendou o cachorro no osso. Foi o que me explicou Rogaciano sobre a Gramática do seu povo. Falou mais dois exemplos: Mariano perguntou: – Conhece fazer canoa pessoa? – Periga Albano fazer. Respondeu. Rogaciano, ele mesmo,

não sabia nada, mas ensinava essa fala sem conectivos, sem bengala, sem adereços para a gurizada. Acho que eu gostasse de ouvir os nadas de Rogaciano não sabia. E aquele não saber me mandou de curioso para estudar linguística. Ao fim me pareceu tão sábio o Xamã dos Guatós quanto Sapir.²⁹

Neste poema, novamente, o modo como as coisas costumam ser valoradas na e pela sociedade é rompido por Manoel de Barros, visto que, mais uma vez, tal valor é medido pelo encantamento³⁰: para o eu-lírico, a gramática do povo Guató não é rica em extensão, mas em essência. Tal encantamento é tão grande que coloca a sabedoria do Xamã dos Guatós ao lado da sabedoria de Edward Sapir, antropólogo e linguista alemão do final do século XIX. Essas “duas sabedorias” apontam para os dois significados de cultura comentados por Manoel de Barros e discutidos aqui anteriormente. Além disso, o próprio protagonista do poema, Rogaciano, não é apenas índio, mas também uma espécie de andarilho, visto que não possui aldeia. Em suma, Rogaciano é um pária da sociedade – índio, andarilho, alcóolatra, catador de papel, analfabeto – e que, mesmo assim (ou justamente por isso), possui grande valor aos olhos do eu-lírico.

O mesmo pode ser observado no poema “As lições de R. Q.”, presente na quarta parte do *Livro sobre nada* (1996), intitulada “Os outros: o melhor de mim sou eles”:

As lições de R. Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem de suas derrotas.

5 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.

Arte não tem pensa:

²⁹ Id., **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010b, p. 105.

³⁰ No poema “Sobre importâncias”, presente no livro *Memórias inventadas*, o eu-lírico afirma “[q]ue a/importância de uma coisa há que ser medida/pelo encantamento que a coisa produza em nós./Assim um passarinho nas mãos de uma criança/é mais importante para ela do que a Cordilheira/dos Andes.”.

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

10 Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo.

Tirar da natureza as naturalidades.

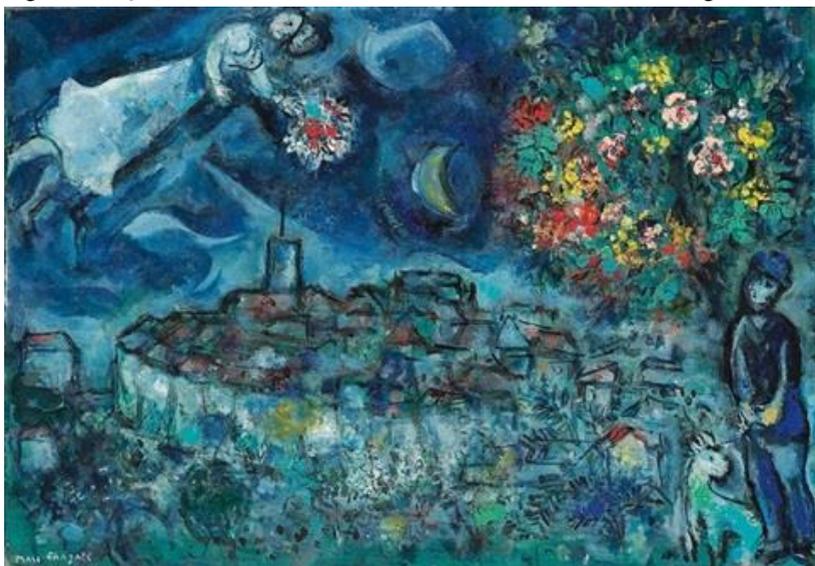
Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

15 Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.³¹

Figura 1 – Quadro *Os amantes de Saint-Paul de Vence*, de Marc Chagall.

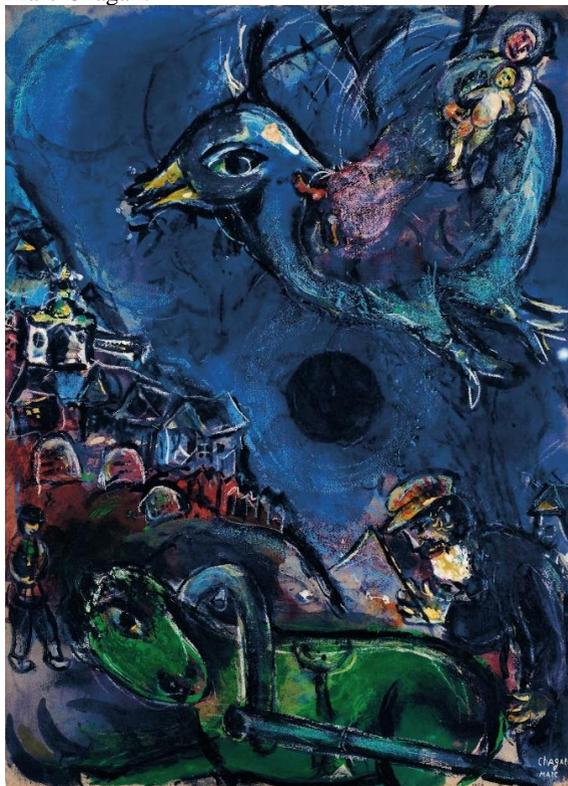


Fonte: Artnet³².

³¹ Id. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013, pp. 323-324.

³² Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/marc-chagall/les-amoureux-de-saint-paul-de-vence-_ndj-ojXOgntQS5u1CE9xw2>. Acesso em: 15 jan 2019.

Figura 2 – Quadro *Vilarejo com Cavallo Verde ou Visão sob a Lua Negra*, de Marc Chagall.



Fonte: Pinterest³³.

A parte em questão do livro inicia com uma nota, a qual, por sua vez, antecede o poema “As lições de R.Q.”:

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldos de lagartos (era o seu

³³ Disponível em: <<https://www.pinterest.pt/pin/290271138459644781/>>. Acesso em: 15 jan 2019.

*verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha derretida para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de anagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja.*³⁴

Tanto na nota como no poema, o poeta-eu-lírico faz uma aproximação entre a arte de Quiroga e as artes dos pintores europeus Pablo Picasso, Georges Braque, Paul Klee e Marc Chagall. Aproximação essa também medida pelo encantamento, uma vez que todas possuíam características muito caras ao poeta mato-grossense: invenção, imaginação, de(s)formação. Assemelhando-se, assim, pelo olhar torto, enviesado, que não deseja a linha reta, mas a curva, de modo a romper, portanto, com o convencional, o tradicional, como cores, formas e planos.

Ao contrário dos pintores europeus mencionados, Rômulo Quiroga é um personagem ficcional, uma criação poética, que compõe uma das tantas memórias inventadas de Manoel de Barros. Assim como ele, Quiroga apreciava as coisas e os seres menores e insignificantes, inventando as suas próprias tintas a partir de materiais até então inúteis para a pintura, como “seiva de casca de angico [...]; caldos de lagartas [...]; polpa de jatobá maduro”³⁵, de modo a alcançar as cores que desejava. Sendo assim, enquanto Picasso, Braque, Klee e Chagall foram consagrados pintores europeus, Rômulo Quiroga foi um pintor indígena boliviano não apenas desconhecido, como ficcional. A última frase da nota introdutória – “*Salvo não seja.*”³⁶ – nos dá uma pista disso, visto que instaura a dúvida sobre a veracidade do pintor, o qual dá suas lições ao

³⁴ Ibid., p. 323.

³⁵ Ibid., p. 323.

³⁶ Ibid., p. 323.

eu-lírico do segundo ao décimo quarto verso, o qual termina a primeira estrofe. O poema, que parece composto por aforismos, contém as falas-lições de Quiroga nesses treze versos. Os dois pontos que encerram o primeiro verso – “Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):”³⁷ – nos confirmam isso. Por fim, nas segunda e terceira estrofes, cada uma composta por apenas um verso, a voz do eu-lírico retorna: as lições foram apre(e)ndidas.

O poema “As lições de R. Q.” e a nota que o antecede suscitam uma discussão a respeito da relação entre as noções de artificialidade e naturalidade. Começemos pelo poema. O eu-lírico mostra que, assim como o poeta, tem apreço pela imaginação, pela invenção, pela de(s)formação. Já no segundo verso, afirma que “[a] expressão reta não sonha”³⁸, isto é, não permite a imaginação, o delírio, dando a entender que a expressão responsável por isso é a curva, a torta, a que desvia do “traço acostumado”³⁹, cômodo, convencional. Nos quarto e quinto versos, o eu-lírico conta que são as derrotas e os tormentos do artista que lhe dão força e permitem que sua voz tenha “um formato de pássaro”⁴⁰, o que podemos entender como uma voz – uma linguagem – sensível, delicada e, sobretudo, livre. Já nos sexto e sétimo versos, afirma que a arte não tem pensamento, mas sim está ligada à visão: é a partir do olho que vê que a lembrança pode rever e, finalmente, a imaginação, transver. O prefixo “trans” significa justamente “além de”, o que indica que a imaginação vai além de simplesmente ver. “[T]ransver o mundo”⁴¹ é o que os artistas fazem ao desformá-lo, tirando “da natureza as naturalidades”⁴², isto é, perceber as naturalidades da natureza e desformá-las através da arte.

Num artigo chamado “Uma conversa com Cézanne”⁴³, o também pintor Émile Bernard cita a seguinte frase de Cézanne: “Devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém a viu antes”⁴⁴. Podemos pensar, portanto, na necessidade de criar olhos tortos que permitam que a imaginação transveja, desformando a natureza, tirando

³⁷ Ibid., p. 323.

³⁸ Ibid., p. 323.

³⁹ Ibid., p. 323.

⁴⁰ Ibid., p. 324.

⁴¹ Ibid., p. 324.

⁴² Ibid., p. 324.

⁴³ BERNARD apud CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 10.

⁴⁴ CÉZANNE apud *ibid.*, p. 10.

dela suas naturalidades. Em carta ao mesmo Émile Bernard, Vincent Van Gogh escreveu:

A imaginação é certamente uma faculdade que devemos desenvolver, e só ela nos pode levar à criação de uma natureza mais exaltadora e consoladora do que o rápido olhar para a realidade – que em nossa visão está sempre mudando, passando como um relâmpago – nos deixa perceber.⁴⁵

Há, assim, uma natureza inventada, imaginada, que vai além da realidade da natureza com suas naturalidades, da natureza apenas vista – e não transvista. Segundo Van Gogh, essa última possui “gloriosos esplendores”⁴⁶, os quais “devemos atacá-los, por mais incompetentes que nos possamos sentir ante a perfeição indescritível”⁴⁷, pois somente assim a faculdade da imaginação será desenvolvida.

A nota que antecede o poema “As lições de R. Q.”, por sua vez, mostra que cores, formas, efeitos de luz, conceitos de espaço e de perspectiva, planos e simultaneidade das visões podem ser adquiridas pela desformação da natureza.

Pensando nisso, a seguinte frase de Baudelaire parece perfeita: “Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?”⁴⁸. Afinal, a arte (bem como os artistas) tem como função – função, embora, sem funcionalidade, sem utilidade – desformar a natureza, transver o mundo. Afinal, “a natureza não ensina nada, ou quase nada, [...] ela *obriga* o homem a dormir, a beber, a comer e a defender-se, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera”⁴⁹, isto é, ela sozinha com suas naturalidades, sem a arte, não é transgressora, mas convencional. Na aldeia boliviana de Chiquitos – a mesma de Rômulo Quiroga –, próxima a Corumbá (MS), Manoel de Barros viveu em sua juventude. Através da convivência com os índios chiquitos, o poeta percebeu as semelhanças entre a infância das crianças indígenas e a sua própria infância, sobretudo em relação às brincadeiras.

⁴⁵ VAN GOGH apud *ibid.*, p. 28.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 60.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

Fui criado no chão. Chão mesmo, terreiro. No meio das lagartixas e das formigas. Brincava com osso de arara, canzil de carretas, penas de pássaros. [...] Quando jovem, fui até viver algum tempo com os índios chiquitos, na Bolívia. Bebia chicha com eles e me alimentava de bocaiuva com leite de cabra. Dormia entre pedras e lagartos. Reparei que os filhos dos índios brincavam, como eu, no terreiro, com osso de arara, sabugos e pedaços de pote.⁵⁰

Walter Benjamin, no livro *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, o qual reúne ensaios seus publicados pela primeira vez em 1969 na Alemanha, observa que

ninguém é mais casto em relação aos materiais do que crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha ou uma pedrinha reúnem na solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras. E ao imaginar para crianças bonecas de bétula ou de palha, um berço de vidro ou navios de estanho, os adultos estão na verdade interpretando a seu modo a sensibilidade infantil.⁵¹

Segundo Benjamin, é natural da criança esse imaginário que não se prende à imitação, muito pelo contrário: um pequeno pedaço de algum material é capaz de tornar-se diferentes objetos e figuras para a criança, transformando-se, assim, em brinquedos diversos. Sua sensibilidade e sua imaginação não permitem que o objeto limite o brinquedo que ela desejar ter.

Em *Rua de mão única* (1928), no fragmento intitulado “Canteiro de obras”, ainda a respeito das crianças, Benjamin escreveu:

Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras

⁵⁰ BARROS, 2010a, p. 161.

⁵¹ BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 92.

dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e incoerente.⁵²

Basta observar, por poucos minutos, crianças em suas brincadeiras ou, ainda, lembrar-se da própria infância que as palavras do escritor alemão são ratificadas. Por esse viés, podemos pensar que não há, portanto, uma relação efetiva entre as brincadeiras do menino Manoel de Barros e das crianças indígenas chiquitas, visto que é comum na infância as brincadeiras com restos, resíduos, detritos, como ossos, penas, pedaços de potes, ainda mais se encontrados no quintal – ou no terreiro.

Em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Benjamin deixa claro que esse “elemento discreto, minúsculo, sonhador”⁵³ do brinquedo para a criança começa a se perder com o avanço da industrialização, visto que o trabalho artesanal é substituído pelas máquinas, as quais produzem brinquedos maiores, mais modernos e em larga escala. Embora, num primeiro momento, esses brinquedos sejam estranhos às crianças, essas se adaptam a eles, uma vez que elas

não constituem nenhuma comunidade isolada, mas antes fazem parte do povo e da classe a que pertencem. Da mesma forma, os seus brinquedos não dão testemunho de uma vida autônoma e segregada, mas são um mudo diálogo de sinais entre a criança e o povo.⁵⁴

Justamente pelo fato de a criança estar intrinsecamente relacionada ao seu povo, podemos pensar que há, sim, uma relação efetiva entre as brincadeiras do menino Manoel e das crianças indígenas chiquitas. Todos estavam vivendo no segundo quarto do século XX no interior de países latino-americanos, ou seja, a industrialização estava ainda muito distante de suas realidades; brinquedos industrializados eram ainda itens desconhecidos. Além da aproximação espacial e temporal entre as duas infâncias, há a real presença indígena na árvore genealógica de Manoel de Barros (próxima, por parte de avós), que, provavelmente, influenciou sua criação, desde o próprio lugar onde moravam e o modo

⁵² BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas v. II. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 104.

⁵³ Id., 2009, p. 91.

⁵⁴ Ibid., p. 94.

como se sustentavam – no mato, em fazenda, e a partir do que nela criavam e cultivavam – às brincadeiras.

Por fim, é interessante observarmos que, em sua obra, Manoel de Barros utilizou a palavra *chão* com frequência, a qual não é gratuita, pois remete tanto àquilo que é considerado ordinário, insignificante, rasteiro, como às raízes, às origens. O chão de Manoel de Barros é o chão do Pantanal e, especificamente, o do seu quintal, onde fazia objetos inúteis de brinquedos, assim como as crianças indígenas da aldeia de Chiquitos. Lá, Manoel de Barros reconheceu o seu chão.

Um dos significados encontrados para o vocábulo “chão” no *Grande Dicionário Houaiss online* é “local de origem ou onde se vive; querência, terra natal”⁵⁵. Esse local de origem não é apenas do homem, mas também do poeta, uma vez que o chão do Pantanal de Manoel é, sobretudo, um chão de palavras. “O Pantanal está nas palavras. Palavras têm sedimentos.”⁵⁶, afirmou ele. Assim como o seu Pantanal físico possui um período de fortes chuvas que inundam o Rio Paraguai e que, após meses, dá lugar à seca, revelando, assim, sedimentos até então submersos pelas águas, o Pantanal poético de Manoel de Barros possui palavras sedimentadas por suas origens. Palavras essas que, segundo ele, “têm boa cópia de lodo, usos do povo, cheiros da infância, permanências por antros, ancestralidades”⁵⁷, e que deram voz à figura marginalizada do indígena.

⁵⁵ HOUAISS, Antônio. **Grande Dicionário Houaiss online**. 2012. Disponível em: < <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php>>. Acesso em: 15 jan 2019.

⁵⁶ BARROS, 2010a, p. 71.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

4. UMA VISÃO DA MODERNIDADE PELOS OLHOS TORTOS DE MANOEL

Valorizando a inutilidade, Manoel de Barros apresentou, com sua obra, uma faceta bastante particular da Modernidade. Mas, antes de discutirmos tal faceta, é fundamental situarmos Manoel em seu tempo e seu espaço, bem como os grandes intelectuais e artistas que pensaram a Modernidade. Dentre esses, me deterei em, além de Walter Benjamin, Charles Baudelaire, o grande poeta da Modernidade.

Manoel de Barros sempre deixou clara sua admiração pela literatura francesa, sendo leitor voraz de Baudelaire, entre outros, como Rimbaud, Mallarmé e Proust. Charles Baudelaire nasceu e morreu no século XIX, em Paris, a grande metrópole – ou a capital, segundo Benjamin – desse século, sendo também o centro cultural da Europa e do Ocidente.

Em seu ensaio “O pintor da vida moderna” (1863), Baudelaire comenta a respeito da figura do *flâneur*, figura extremamente importante para a sua poética e presente nela. O *flâneur* não é apenas aquele que observa o que acontece no seio da multidão e que se mistura a ela, mas, sobretudo, aquele que “precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade”¹. Ao contrário do dândi, figura também presente em “O pintor da vida moderna”, que deseja ser visto, o *flâneur* deseja ver. Para esse,

[a] multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.²

¹ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas v. III. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 122.

² BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp. 20-21.

Interessante pensarmos, ao lado da figura do *flâneur*, a importância da experiência do choque para a poética de Baudelaire, tratada por Walter Benjamin. Para ele, há, no poeta, uma íntima relação “entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas”³, sobre as quais “não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado”⁴, uma vez que essas massas urbanas nada mais são que a multidão, isto é, os comuns transeuntes que passam pela caótica cidade moderna.

O *flâneur* ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca o seu asilo na multidão. [...] Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor.⁵

O mapa da cidade moderna não possui centro nem ponto de referência. Não há estabilidade em Paris: ela é fluida como um de seus principais símbolos, o rio Sena. Talvez justamente por isso Benjamin tenha afirmado que “[s]aber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução.”⁶. Afinal, apenas se perde numa cidade quem se deixa conduzir por ela, pelo seu ritmo e pelo seu caos.

Nascido no início do século XX no interior do Brasil, país nessa época ainda bastante periférico econômica, política e culturalmente do mundo ocidental, Manoel de Barros vivenciou o caos da cidade moderna nos anos em que morou da juventude à fase adulta no Rio de Janeiro – que, assim como São Paulo, já era uma metrópole – e em períodos em Nova Iorque e capitais europeias. A modernidade das grandes cidades, com suas multidões, parece ter marcado Manoel de maneira singular: não se identificando com o modo de vida levado nas grandes cidades, o homem retorna ao interior, o poeta vai em busca de suas origens.

A respeito de suas viagens, escreveu:

³ BENJAMIN, op. cit., p. 113.

⁴ Ibid., p. 113.

⁵ Id. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio (Org.). **Walter Benjamin:** sociologia. São Paulo: Ática, 1985, p. 39.

⁶ Id. **Rua de mão única.** Obras Escolhidas v. II. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 73.

Não vi lagartos febris nos escombros de Roma.
Não vi brenhas em Nova York. Não vi sementes de
caramujo andando em Paris. Se for mantimento do
espírito prefiro os locais decadentes para viajar.
Neles o silêncio não se avilta.⁷

De modo que afirmou sobre voltar ao interior: “Me sinto bem na
lonjura dos grandes centros. Tenho uma sensação de estar extraviado, e
isso me faz bem. Aqui eu exerço o meu silêncio.”⁸. Tal extravio não seria
um desvio de caminhos, tal qual o dos andarilhos, ou ainda um desvio do
olhar, isto é, um entortar de olhos para melhor enxergar a poesia?

Segundo Manoel de Barros, enquanto se pode exercer o seu
próprio silêncio no interior, o silêncio nas metrópoles torna-se vil, hostil
às pessoas. Tendo em mente que a multidão é um elemento bastante
representativo da efemeridade na vida moderna e que essa se faz notar
pela falta de contato entre os transeuntes ou pelos seus pequenos e frívolos
contatos, podemos pensar que naqueles, interiormente, predomina o
silêncio – que, segundo Manoel, é algo positivo quando exercido –, no
entanto, com o burburinho do caos próprio da metrópole e sempre
exteriorizado a todos, isso se torna impossível. Havendo, assim, silêncio
e solidão em coletivo. No poema “O cisne”, presente em “Quadros
parisienses”, do livro *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire, o
eu-lírico se mostra como um exilado em Paris – e não um exilado de Paris
– devido às mudanças urbanas da capital francesa projetadas por Georges-
Eugène Haussmann, determinadas por Napoleão III. A partir do início da
segunda metade do século XIX, Paris perdeu grande parte do seu
emaranhado de pequenas ruas, as quais foram substituídas pelas grandes
avenidas. Com a haussmannização, a labiríntica Paris tornou-se a capital
dos *boulevards*.

⁷ BARROS, Manoel de. **Manoel de Barros**. Organização de Adalberto Müller.
Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010a, p. 93. (Série Encontros).

⁸ *Ibid.*, p. 144.

Figura 3 – Fotografias da *Avenue de l'Opéra* antes da haussmanização e nos dias atuais, respectivamente.



Fonte: Fonte: *Le Figaro* (2009).⁹

Figura 4 – Fotografias da *Rue de Censier* antes da haussmanização e nos dias atuais, respectivamente.



Fonte: *Le Figaro* (2009).¹⁰

⁹ Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/photos/2009/03/27/01013-20090327DIMWWW00367-paris-avant-et-apres-haussmann.php#diapo_0_4>. Acesso em: 15 jan 2019.

¹⁰ Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/photos/2009/03/27/01013-20090327DIMWWW00367-paris-avant-et-apres-haussmann.php#diapo_0_3>. Acesso em: 15 jan 2019.

Segundo João Alexandre Barbosa, em seu ensaio “Baudelaire, ou a Linguagem Inaugural”¹¹,

o espaço para onde foge o Cisne – a Cidade transformada que nada tem de seu “beau lac natal” – é inóspito e anula a possibilidade do canto. Ele não canta, fala: e a fala é um registro de sua impotência ante o espaço em que se encontra.¹²

Ainda segundo Barbosa,

[o] Cisne é como um exilado, “ridicule et sublime”, não apenas porque se encontra deslocado por entre as mudanças da Cidade como ainda porque experimenta a inadequação entre esta e o seu “désir sans trêve”, correlato à sua condição de cisne.¹³

É muito provável que, através desse poema, Baudelaire, que viveu a maior parte de sua vida na antiga Paris, apresentasse o seu próprio deslocamento e a sua própria inadequação diante da moderna Paris.

O poema “O cisne” termina com a seguinte estrofe:

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés, nos vencidos... e em outros
mais ainda!¹⁴

Provavelmente, o próprio poeta sentia-se exilado na sua cidade e, portanto, um esquecido, um pária, um galé, um vencido – um marginalizado na capital do século XIX. “[C]omo um condenado à existência cotidiana na capital”¹⁵,

¹¹ BARBOSA, João Alexandre. Baudelaire, ou a Linguagem Inaugural. In: _____. **As Ilusões da Modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986, pp. 39-63.

¹² Ibid., p. 55.

¹³ Ibid., p. 58.

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 313.

¹⁵ LAFORGUE apud BENJAMIN, 1989, p. 51.

[e]m seus últimos anos Baudelaire não podia passear muito pelas ruas de Paris. Seus credores perseguiram-no, a doença se manifestava, e a isso se somavam as desavenças entre ele e a amante.¹⁶

É justamente aí que reside a grande diferença entre as experiências de Baudelaire e de Manoel de Barros. Ao primeiro, podemos dizer que foram “impostos” os sentimentos de “isolamento, privação, abandono, exclusão, inadequação”¹⁷: pois, além de seus sofrimentos físicos – frio, fome e doença –, houve a realização do projeto haussmanniano, a qual foi determinada pelo governante Napoleão III, para quem o desejo de permanência da Paris labiríntica de Baudelaire não teria a mínima relevância, tornando-o, assim, um exilado na sua própria cidade. Manoel de Barros, por sua vez, não se identificando em momento algum com a vida na cidade grande, decidiu, por vontade própria, exilar-se na cidade interiorana de sua infância. Enquanto o exílio do poeta francês é melancólico, o exílio do poeta brasileiro é libertador. No entanto, o exílio de cada um foi fundamental para a sua poesia.

De volta aos rincões sul-mato-grossenses e ao íntimo contato com a natureza, Manoel de Barros percebeu que, com a Modernidade, “tudo o que o homem fabrica vira sucata: bicicleta, avião, automóvel”¹⁸, enquanto que o que pertence à natureza, como “ave, árvore, rã, pedra”¹⁹, jamais se sucateia.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman apresentou uma visão semelhante à do poeta brasileiro em relação à efemeridade dos objetos produzidos pelo ser humano:

Nada no mundo se destina a permanecer, muito menos para sempre. Os objetos úteis e indispensáveis de hoje são, com pouquíssimas exceções, o refugio de amanhã. Nada é necessário de fato, nada é insubstituível. Tudo nasce com a marca da morte iminente, tudo deixa a linha de produção com um “prazo de validade” afixado.²⁰

¹⁶ Ibid., p. 70.

¹⁷ BARBOSA, op. cit., p. 43.

¹⁸ BARROS, Manoel. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010b, p. 71.

¹⁹ Ibid., p. 71.

²⁰ BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 120.

No entanto, Manoel de Barros – acreditando que o que é da natureza é originalmente do chão e, portanto, matéria de poesia –, aponta que o que é fabricado pelo homem, para se tornar natureza, ser chão e, finalmente, alcançar o estágio de poesia, precisa se tornar sucata. No poema “Latas”, o qual faz parte do livro *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (2008), esse processo é explicado:

Latas

Estas latas têm que perder, por primeiro, todos os ranços (e artifícios) da indústria que as produziu. Secundamente, elas têm que adoecer na terra. Adoecer de ferrugem e casca. Finalmente, só depois de trinta e quatro anos elas merecerão de ser chão. Esse desmanche em natureza é doloroso e necessário se elas quiserem fazer parte da sociedade dos vermes. Depois desse desmanche em natureza, as latas podem até namorar com as borboletas. Isso é muito comum. Diferente de nós, as latas com o tempo rejuvenescem, se jogadas na terra. Chegam quase até de serem pousadas de caracóis. Elas sabem, as latas, que precisam chegar ao estado de uma parede suja. Só assim serão procuradas pelos caracóis. Sabem muito bem, estas latas, que precisam da intimidade com o lodo obscuro das moscas. Ainda elas precisam de pensar em raízes. Para que possam obter estames e pistilos. A fim de que um dia elas possam se oferecer às abelhas. Elas precisam de ser um ensaio de árvore a fim de comungar a natureza. O destino das latas pode também ser pedra. Elas hão de ser cobertas de limo e musgo. As latas precisam ganhar o prêmio de dar flores. Elas têm de participar dos passarinhos. Eu sempre desejei que as minhas latas tivessem aptidão para passarinhos. Como os rios têm, como as árvores têm. Elas ficam muito orgulhosas quando passam do estágio de chutadas nas ruas para o estágio de poesia. Acho esse orgulho das latas muito justificável e até louvável.²¹

²¹ BARROS, 2010b, p. 63.

Tornando-se sucata, isto é, perdendo “todos os ranços (e artificios) da indústria que as produziu”²² e adoecendo – ou apodrecendo – na terra, as latas, finalmente, podem “fazer parte da sociedade dos vermes”²³, “namorar com as borboletas”²⁴, ser “pousadas de caracóis”²⁵, ter “intimidade com o lodo obscuro das moscas”²⁶, “ter raízes”²⁷, “obter estames e pistilos”²⁸, “se oferecer às abelhas”²⁹, “ser um ensaio de árvore”³⁰, “ser pedra [...] cobertas de limo e musgo”³¹, “dar flores”³² e “participar dos passarinhos”³³. As latas que se encontram no “estágio de chutadas nas ruas”³⁴ estão numa espécie de limbo: rolam nas ruas a partir dos pés de quem já não reconhece sua utilidade. Comungando-se com a natureza, essas latas estão salvas: o estágio de poesia foi alcançado.

Em seu livro *Os cinco paradoxos da Modernidade* (1990), Antoine Compagnon, referindo-se a Baudelaire, afirma que

os traços essenciais e paradoxais da tradição moderna [...], aos olhos do poeta, resultam de uma modernização do mundo, assimilada por ele a uma decadência; isto é, a um progresso rumo ao fim do mundo.³⁵

Reconhecendo esse caráter “caótico” da Modernidade – capaz de transformar progresso em decadência –, Manoel de Barros mostra em sua poesia que é apenas na efemeridade da vida moderna que aquilo que o homem fabrica pode se tornar sucata tão rapidamente, de modo a perder a sua função, o que, para ele, é muito positivo. Afinal, somente assim, pode-se alcançar o estágio de poesia.

²² Ibid., p. 63.

²³ Ibid., p. 63.

²⁴ Ibid., p. 63.

²⁵ Ibid., p. 63.

²⁶ Ibid., p. 63.

²⁷ Ibid., p. 63.

²⁸ Ibid., p. 63.

²⁹ Ibid., p. 63.

³⁰ Ibid., p. 63.

³¹ Ibid., p. 63.

³² Ibid., p. 63.

³³ Ibid., p. 63.

³⁴ Ibid., p. 63.

³⁵ COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 30.

Para serem chão, os objetos precisam se tornar “desobjetos”, perdendo suas características e, portanto, suas utilidades.

Desobjeto

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.

O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.³⁶

No poema acima, também presente em *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* (2008), o eu-lírico conta que o menino esquerdo³⁷ e com cacoete para poeta – e, portanto, com olhos tortos e voltados para o chão – havia percebido o pente em seu estado terminal. O pente, tendo sido abandonado junto a musgo, raízes, areia, formigas e dejetos de animais, descaracterizava-se, decompunha-se, e comungava com a natureza: foi incluído no chão como uma pedra ou um bicho, comido por aquele, roído por areia e formigas, “mijado” por bichos,

³⁶ BARROS, 2010b, p. 23.

³⁷ Aludo, novamente, ao “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade: “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”.

enfim, “incorporado à natureza”³⁸. Sendo assim, passava de um objeto, útil, para um desobjeto, inútil, de modo a perder a “sua personalidade”³⁹: servia agora para poesia.

O pente de Manoel de Barros pertence apenas à solidão e ao abandono daquilo que não possui função. O abandono é fundamental para os desobjetos, como podemos perceber no décimo primeiro poema da segunda parte, intitulada “Desejar ser”, do *Livro sobre nada* (1996). Nele, o fascínio pelos objetos que deixam de exercer suas funções – as quais justificam a sua fabricação – também é expresso.

Prefiro as máquinas que servem para não
funcionar: quando cheias
de areia de formiga e musgo – elas podem um dia
milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo
abandono.)

Também as latrinas desprezadas que servem para
ter grilos dentro –
5 elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me
religam a Deus.

Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)⁴⁰

Tal abandono não seria o abandono da razão, das “certezas científicas”⁴¹, das coisas fabricadas pelo homem, da necessidade da função e da verdade? O abandono não presenteava Manoel com a natureza, com as miudezas do chão, com a beleza e a gratuidade das coisas e com a sensação de ser ínfimo perante o mundo? Além disso, o abandono lhe presenteava com a poesia, com a linguagem: era-lhe permitido engrandecer as coisas e os seres desimportantes. No poema “Ruína”, presente no livro *Ensaaios fotográficos* (2000), a temática do abandono retorna.

³⁸ BARROS, 2010b, p. 23.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013, p. 317.

⁴¹ *Id.*, 2010b, p. 129.

Ruína

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo”. E o monge se calou descabelado.⁴²

O monge, homem religioso que vive isolado do restante do mundo num mosteiro com os seus, é o personagem que deseja construir uma ruína, mesmo sabendo que essa é uma desconstrução, uma demolição, parte, portanto, de uma destruição. O monge deseja construir uma ruína similar a uma tapera – lugar abandonado e/ou destruído – para “abrigar o abandono”⁴³, o qual, por sua vez, pode estar relacionado a diferentes seres e situações: “um homem debaixo da ponte”⁴⁴, “um gato no beco”⁴⁵, “uma criança presa num cubículo”⁴⁶. O abandono pode, ainda, estar relacionado a não seres: uma expressão ou uma palavra – o abandono da linguagem. É justamente no abandono da linguagem que Manoel de Barros abriga – lembra e engrandece – os seres marginalizados: os vencidos, os oprimidos da história, e que, nessa condição, permanecem à medida que continuam sendo esquecidos pela historiografia tradicional.

Segundo o monge, “[a] palavra amor está quase vazia. Não tem

⁴² Id., 2013, p. 357.

⁴³ Ibid., p. 357.

⁴⁴ Ibid., p. 357.

⁴⁵ Ibid., p. 357.

⁴⁶ Ibid., p. 357.

gente dentro dela.”⁴⁷, de modo que gostaria de construir uma ruína para essa palavra, para que “ela renascesse das ruínas”⁴⁸. Se pensarmos que as ruínas da história são o lugar onde estão os marginalizados, os abandonados, aqueles que moram debaixo do chapéu, o monge está duplamente certo: a palavra amor – a qual podemos entender aqui como a síntese de uma série de bons sentimentos – está realmente quase vazia, assim como talvez o amor renascesse dessas ruínas, uma vez que aqueles que nelas vivem, finalmente, estariam sendo lembrados.

Como acontece no poema acima, no qual o monge percebe a possibilidade de o amor nascer das ruínas, assim como os lírios, do monturo – isto é, de algo bom nascer de algo ruim (pelo menos, aparentemente) –, acontece no poema “Passeio nº 6”, presente na terceira parte do livro *Matéria de poesia* (1970), intitulada “Aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição”.

Passeio nº 6

Casebres em ruínas
muros
escalavrados...
E a lesma – na sua liberdade de ir nua
úmida!⁴⁹

No poema acima, o eu-lírico percebe que, nos “muros/escalavrados”⁵⁰, deteriorados, dos “[c]asebres em ruínas”⁵¹, abandonados, destruídos, a lesma se locomovia nua e úmida – e livremente. Pensando no título da parte onde se encontra o poema em questão, podemos dizer que, da demolição, os restos das casas e seus muros eram aproveitados: nos materiais desses, a lesma seguia na sua liberdade de percorrer ruínas. Em sua liberdade – sentimento e condição que os seres tanto desejam, prezam e necessitam –, a lesma tornava-se até mesmo sensual: sua liberdade não era apenas a de ir, mas a de ir nua e úmida. A lesma estava vivendo o prazer do abandono.

⁴⁷ Ibid., p. 357.

⁴⁸ Ibid., p. 357.

⁴⁹ Ibid., p. 148.

⁵⁰ Ibid., p. 148.

⁵¹ Ibid., p. 148.

5 CONCLUSÃO

Segundo o dramaturgo romeno Eugène Ionesco, um país (o mesmo valeria para uma época) que não compreende a arte é um país de pessoas sem liberdade e sem felicidade. Um lugar, portanto, onde o espírito e a beleza foram substituídos – e arrasados – pelo progresso.

O homem moderno, universal, é um homem atarefado: não tem tempo, é prisioneiro da necessidade, não compreende como algo possa não ser útil; não compreende nem mesmo como, na realidade, até mesmo o útil possa ser um peso inútil, esmagador. Se não se compreende a utilidade do inútil, a inutilidade do útil, não se compreende a arte; um país que não compreende a arte é um país de escravos ou de robôs, um país de pessoas infelizes, de pessoas que não riem nem sorriem, um país sem espírito; onde não há humor, não há riso, há cólera e ódio.¹

Antes de Ionesco, Baudelaire já havia escrito a respeito do “aviltamento dos espíritos”², colocando ruína e progresso lado a lado, como uma espécie de sinônimos: “ruína universal, ou o progresso universal: o nome pouco me importa. Será pelo aviltamento dos espíritos”³. Enquanto o progresso avilta os espíritos, esses, cegos, creem que aquele é a sua salvação, e não a sua ruína, e, assim, cada vez mais, apequenam-se num ciclo não apenas vicioso como perigoso. Sendo o progresso da Modernidade puramente técnico, ele carece de uma dimensão humana, a qual, certamente, é fundamental para a arte, mas, sobretudo, para a vida.

No início do meu mestrado, realizei algumas leituras a respeito da inutilidade da arte – tema que, pessoalmente, me agrada e instiga muito –, dentre as quais destaco o livro *A utilidade do inútil: um manifesto* (2013), do professor, filósofo e crítico italiano Nuccio Ordine, objetivando dar certa ênfase a essa questão na minha dissertação.

¹ IONESCO apud ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil: um manifesto**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p. 96.

² BAUDELAIRE, Charles. **Meu coração desnudado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 45.

Inclusive, escrevi um capítulo inicial para este trabalho sobre o assunto. No entanto, aquele foi excluído, pois, à medida em que dava continuidade à minha escrita, tal assunto ia perdendo sentido neste trabalho. Evidentemente, continua sendo um assunto importante e caro a mim, mas percebi que os rumos que eu tomava eram outros, eu percorria outros caminhos – ou era percorrida por eles. “De repente uma palavra me reconhece, me chama, me oferece”⁴, afirmou Manoel de Barros. Assim me senti em relação aos poemas e às entrevistas escolhidos para o *corpus* deste trabalho, bem como ao referencial teórico utilizado para minhas análises e discussões.

Em suma, tais escolhas resultaram em três capítulos, respectivamente: “Poesia a contrapelo: a obra de Manoel de Barros por uma ótica benjaminiana”⁵, “O indígena na e para a poesia de Manoel de Barros” e “Uma visão da Modernidade pelos olhos tortos de Manoel”.

No primeiro, no subcapítulo “Catador de detritos, colecionador de trapos, escovador de palavras”, apresentei possíveis relações entre a Estética da Ordinarietàade de Manoel de Barros e a ética da representação e da memória de Walter Benjamin, discutida por Márcio Seligmann-Silva, uma vez que é a partir de tal estética que o poeta brasileiro buscou dar visibilidade às coisas e aos seres rejeitados e injustiçados – dentre os quais enfatizei a figura do andarilho no subcapítulo de mesmo nome –, indo ao encontro à ética da representação e da memória do pensador alemão, a qual visava lembrar dos vencidos e esquecidos pela historiografia tradicional. Desse modo, Manoel de Barros escovou a poesia a contrapelo, visto que escreveu sempre na contramão⁶, ou seja, indo contra a temática e a estética dominantes. Além disso, o poeta brasileiro trouxe à tona em sua poesia uma série de questões caras a Benjamin e à Modernidade: as ruínas, os escombros da história; os fragmentos do homem moderno e de sua escrita; as figuras do catador e

⁴ BARROS, Manoel de. **Manoel de Barros**. Organização de Adalberto Müller. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010a, p. 26. (Série Encontros).

⁵ Quando esta dissertação já estava em processo de revisão, uma matéria intitulada “Mostra em SP revela cadernos inéditos de Manoel de Barros”, de autoria de Maurício Meireles, foi publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, na seção “Ilustrada”. Nela, o jornalista conta que, entre os diversos registros inéditos do poeta, há reflexões suas a respeito das leituras que fez de Walter Benjamin. Desse modo, o que, até então, para mim, era uma grande (des)confiança tornou-se uma certeza: Manoel de Barros era, sim, leitor de Benjamin.

⁶ Segundo o poeta (op. cit., p. 81): “Eu tiro a poesia do chão e do andrajo. [...] Eu escrevo na contramão”.

do colecionador, embora sem ter mencionado nominalmente esse último.

O segundo capítulo, por sua vez, foi dividido em dois subcapítulos: no primeiro, “Povos indígenas, povos marginalizados: algumas noções de *civilização e barbárie*”, busquei mostrar, a partir de noções de *civilização e barbárie*, como os povos indígenas, julgados “bárbaros” por aqueles considerados “civilizados”, tornaram-se povos marginalizados para e pelos “civilizados”; já no segundo subcapítulo, “Uma poética da ancestralidade”, procurei mostrar o lugar do indígena não apenas como ser marginalizado – como, por exemplo, o personagem Rogaciano, do poema “Gramática do Povo Guató” –, mas também o lugar e a importância da ascendência indígena de Manoel de Barros para o seu estilo de escrever – com os olhos tortos voltados para o chão, transformando miudezas em grandezas do ínfimo. O indígena *na* poesia de Manoel de Barros é o marginalizado e o ancestral, enquanto que o indígena *para* a sua poesia é aquele lhe ensinou a transver o mundo, como Rômulo Quiroga, de “As lições de R. Q.”.

Já no terceiro capítulo, discuti a visão de Manoel de Barros em relação à Modernidade, que, com seus olhos tortos, acreditava que tudo que vira sucata na Modernidade, que perde o ranço da indústria, alcança o estágio de poesia. “Há nos poetas uma aura de ralo?”⁷, pergunta o eu-lírico em um dos poemas de Manoel de Barros. Não seria essa a questão dos poetas modernos por excelência? Na Modernidade, havendo o rompimento da visão romântica de artista, os poetas perderam suas auréolas⁸, ganhando, no lugar dessas, uma aura de ralo, fundamental para a Estética da Ordinarietàade do poeta mato-grossense.

Por fim, gostaria de comentar que, no decorrer do meu mestrado, senti a necessidade e a urgência de assumir uma postura mais que crítica – política – neste trabalho, como procuro assumir em todas as outras esferas da minha vida. As questões aqui abordadas – muitas já discutidas desde o século XIX – estão não apenas presentes como incredivelmente visíveis no século XXI. Como não falar sobre questões que perduram há tantos anos e que, à medida que esses passam, vêm sendo banalizadas? Como fechar os olhos para essa Máquina que mói carne humana há dois séculos? E, pior, não mói qualquer carne

⁷ Id. Caderno de apontamentos, XXXII. In: _____. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013, p. 259.

⁸ Faço alusão aqui ao poema em prosa “A perda da auréola”, de Charles Baudelaire, presente em seu livro *O spleen de Paris*.

humana, mas carne humana muito bem selecionada⁹ a partir dos interesses capitalistas.

“Só paro de vez nalgum livro quando levo um susto.”¹⁰, contou Manoel de Barros certa vez. Esta dissertação do modo que aqui está – escrita e finalizada – resultou de uma série de sustos que tomei lendo e relendo, sobretudo, poemas e entrevistas de Manoel de Barros e textos teóricos de Walter Benjamin. À medida que eu os lia, ia recordando diversos outros sustos que levei durante a vida (vários muito recentes): sustos fora dos livros, mas também em letras – escritas ou faladas – ou em imagens. No entanto, muitos não foram bons sustos, como aqueles que tomamos quando lemos ou ouvimos as palavras de sábios artistas – esses sustos que são uma mistura de encantamento e de certo incômodo que nos balança e nos instiga positivamente –, mas sustos de indignação e tristeza diante dos preconceitos, das violências e das marginalizações¹¹ presentes nas sociedades.

Sendo os humanos os seres pensantes de maior complexidade, bem como dotados da linguagem mais sofisticada até hoje conhecida, somos também, portanto, os seres capazes do ato de indignar-se. Mas não me refiro à indignação semelhante à revolta violenta e instintiva, pelo contrário, me refiro àquela aliada à nossa faculdade de pensamento, de reflexão, de argumentação, de questionamento.

Foi com indignação – pensando nos esquecidos do passado e do presente – e, ao mesmo tempo, com enorme prazer – de quem tentou, ao máximo, iluminar seus silêncios e dar-lhes voz –, que escrevi esta dissertação e a concluo. Espero que quem a leu tenha compartilhado da minha indignação e do meu prazer.

⁹ Impossível não vir à cabeça a canção “A carne”, de Seu Jorge, magistralmente interpretada por Elza Soares: “A carne mais barata do mercado é a carne negra...”.

¹⁰ BARROS, 2010a, p. 22.

¹¹ Utilizo o termo “marginalizações”, e não “marginalidades”, pois o primeiro se refere a uma condição criada e imposta e, portanto, artificial, enquanto o segundo, além de natural, parece se referir a um estado fixo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In: **Metafísica (livro I e livro II); Ética a Nicômaco; Poética**. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1984.
- Artnet. Imagem do quadro *Os amantes de Saint-Paul de Vence*, de Marc Chagall. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/marc-chagall/les-amoureux-de-saint-paul-de-vence-_ndj-objXOgntQS5u1CE9xw2>. Acesso em: 15 jan 2019.
- BARBOSA, João Alexandre. Baudelaire, ou a Linguagem Inaugural. In: _____. **As ilusões da Modernidade**: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986.
- BARROS, Manoel de. **Manoel de Barros**. Organização de Adalberto Müller. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. (Série Encontros).
- _____. **Memórias inventadas**: as infâncias de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- _____. **Poesia completa**. São Paulo: LeYa, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- _____. **Meu coração desnudado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- _____. **Sobre a Modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

Ed., 2005.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** (Obras Escolhidas v. III). São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** (Obras Escolhidas v. I). São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. **Rua de mão única** (Obras Escolhidas v. II). São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio (Org.). **Walter Benjamin: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1985, pp. 30-43.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Eduardo Viveiros de Castro**. Organização de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 118. (Série Encontros).

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FRAGA, Rosidelma Pereira. A fortuna crítica acadêmica de Manoel de Barros. In: Revista eletrônica **Falas Breves**, v. 4, Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó – Breves, maio, 2017, pp. 107-127.

HOUAISS, Antônio. **Grande Dicionário Houaiss online**. 2012. Disponível em: < <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0>>. Acesso em: 15 jan 2019.

LAFARGUE, Paul. **O direito à preguiça**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2012.

Le Figaro. Imagens de fotografias da *Avenue de l'Opéra*. Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/photos/2009/03/27/01013-20090327DIMWWW00367-paris-avant-et-apres-haussmann.php#diapo_0_4>. Acesso em: 15 jan 2019.

_____. Imagens de fotografias da *Rue Censier*. Disponível em: <http://www.lefigaro.fr/photos/2009/03/27/01013-20090327DIMWWW00367-paris-avant-et-apres-haussmann.php#diapo_0_3>. Acesso em: 15 jan 2019.

LÖWY, Michael. **A jaula de aço**. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MEIRELES, Maurício. Mostra em SP revela cadernos inéditos de Manoel de Barros. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 fev 2019, Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/02/mostra-em-sp-revela-cadernos-ineditos-da-manoel-de-barros.shtml>>. Acesso em: 17 fev 2019.

NOGUEIRA, Cláudio M. Martins; NOGUEIRA, Maria Alice. **Bourdieu & a Educação**. São Paulo: Autêntica, 2007.

NOVAES, Adauto (Org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil**: um manifesto. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

PAES, José Paulo. O pobre-diabo no romance brasileiro. In: _____. **Armazém literário**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Pinterest. Imagem do Quadro *Vilarejo com Cavalo Verde ou Visão sob a Lua Negra*, de Marc Chagall. Disponível em: <<https://www.pinterest.pt/pin/290271138459644781/>>. Acesso em: 15 jan 2019.

PLATÃO. Livro X. In: _____. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 451-500.

PRIOSTE, José Carlos Pinheiro. **A unidade dual**: Manoel de Barros e a poesia. 2006. 218 p. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.poscencialit.letras.ufrj.br/images/Poscencialit/td/2006/35-jcprioste_unidade.pdf>. Acesso em: 15 jan 2019.

RIBEIRO, Darcy. **Darcy Ribeiro**. Apresentação de Guilherme Zarvos. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Série Encontros).

_____. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras [15 abr 1993]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1993. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/darcy-ribeiro/discurso-de-posse>>. Acesso em: 16 fev 2019.

_____. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard; Carta a Paul Demeny. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011>. Acesso em: 18 fev 2019.

RODRIGUES, Ricardo Alexandre. **A poética da desutilidade**: um passeio pela poesia de Manoel de Barros. 2006. 100 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2006/18-ricardoalexandre_poesia.pdf>. Acesso em: 15 jan 2019.

RUSSELL, Bertrand. **O elogio ao ócio**. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SÓ dez por cento é mentira. Direção de Pedro Cezar. Produtora Artezanato Eletrônico, 2008. 81 min. Son., color. Port. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0>. Acesso em: 15 jan 2019.

VIEIRA, Tania Regina; AGUIAR, Ofir Bergemann de. Manoel de Barros em terras estrangeiras: *O livro das ignoranças*, “uma didática da invenção”, Poema XII. **Cadernos de tradução**, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 2, n. 24, pp. 97-114, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2009v2n24p97/12200>>. Acesso em: 15 jan 2019.

APÊNDICE A – Índice Remissivo¹

POEMAS

O catador.....	27
<i>Trapo, s.m.</i>	34
Lacraia.....	40
A Máquina: a Máquina segundo H. V., o jornalista.....	43
<i>Nota</i>	44
Escova.....	46
A borra.....	48
Fontes.....	52
Apresentação.....	55
Joaquim Sapé.....	58
Gramática do Povo Guató.....	71
As lições de R. Q.....	72
<i>Nota</i>	74
Latas.....	87
Desobjeto.....	89
Desejar ser (excerto).....	90
Ruína.....	91
Passeio nº 6.....	92

ENTREVISTAS (EXCERTOS)

Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombro.....	36
Me parece que olhando pelos cacos.....	40
Acho que o mundo sempre esteve presente em minha poesia.....	50
Os andarilhos são como Tirésias sem Sófocles.....	51
O índio, o bugre, vê o desimportante primeiro.....	69
Do meu estilo não posso fugir.....	69
Não creio que a originalidade de um texto.....	70
Fui criado no chão.....	78
Não vi lagartos febris nos escombros de Roma.....	83

¹ Neste Índice Remissivo, estão presentes todos os poemas e excertos de entrevistas de Manoel de Barros que compuseram o *corpus* desta dissertação, organizados por título e primeira frase (ou parte dela, caso seja muito longa), respectivamente, e por ordem de aparição.

ANEXO A - *Corpus*

POEMAS

O catador

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.

5 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.

10 O homem passava o dia inteiro nessa função de catar
pregos enferrujados.

Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.

Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.

15 Garante a soberania de Ser mais do que Ter.

Trapo, s.m.

Pessoa que tendo passado muito trabalho e fome
deambula com olhar de água suja no meio das ruínas
Quem as aves preferem para fazer seus ninhos
Diz-se também de quando um homem caminha para nada.

Lacraia

Um trem de ferro com vinte vagões quando descarrila,
ele sozinho não se recompõe. A cabeça do trem ou seja
a máquina, sendo de ferro não age. Ela fica no lugar.

Porque a máquina é uma geringonça fabricada pelo

5 homem. E não tem ser. Não tem destinação de Deus. Ela
não tem alma. É máquina. Mas isso não acontece com a
lacraia. Eu tive na infância uma experiência que
comprova o que eu falo. Em criança a lacraia sempre me
pareceu um trem. A lacraia parece que puxava vagões.

10 E todos os vagões da lacraia se mexiam como os vagões
de trem. E ondulavam e faziam curvas como os vagões
de trem. Um dia a gente teve a má ideia de descarrilar

a lacraia. E fizemos essa malvadeza. Essa peraltagem.
Cortamos todos os gomos da lacraia e os deixamos no
15 terreiro. Os gomos separados como os vagões da máquina.
E os gomos da lacraia começaram a se mexer.
O que é a natureza! Eu não estava preparado para assistir
àquela coisa estranha. Os gomos da lacraia começaram
a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem.
20 A gente, nós, os meninos, não estávamos preparados
para assistir àquela coisa estranha. Os gomos da lacraia começaram
a se mexer e se encostar um no outro para se emendarem.
Pois a lacraia estava se recompondo. Um gomo da lacraia procurava o
seu parceiro parece que pelo cheiro. A gente como que
25 reconhecia a força de Deus. A cabeça da lacraia estava
na frente e esperava os outros vagões se emendarem.
Depois, bem mais tarde eu escrevi este verso: *Com
pedaços de mim eu monto um ser atônito*. Agora me indago
se esse verso não veio da peraltagem do menino. Agora
30 quem está atônito sou eu.

A Máquina: a Máquina segundo H. V., o jornalista

A Máquina mói carne
excogita
atrai braços para a lavoura
não faz atrás de casa
5 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
10 incrementa a produção de vômito espacial
e da farinha de mandioca
influi na Bolsa
faz encostamentos de espáduas
e menstrua nos pardais

15 A Máquina
trabalha com secos e molhados
é ninfômana
agarra seus homens

vai a chás de caridade
20 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
25 fornece implementos agrícolas
condecora
é guiada por pessoas de honorabilidade consagrada,
que não defecam na roupa!

A Máquina
30 dorme de touca
dá tiros pelo espelho
e tira coelhos do chapéu

A Máquina tritura anêmonas
não é fonte de pássaros¹
35 etc.
etc.

¹ isto é: não dá banho em minhoca / atola na pedra / bota azeitona na empada dos outros / atravessa períodos de calma / corta de machado / inocula o vírus do mal / adota uma posição / deixa o cordão umbilical na província / tira leite de veado correndo / extrai vísceras do mar / aparece como desaparece / vai de sardinha nas feitas / entra de gaiato / não mora no assunto e no morro (...)

Escova

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades

remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado na minha escrivânia. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entressonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.

A borra

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.

- 5 Também os meus alter egos são todos borra, ciscos, pobres-diabos
Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha – tipo Bola Sete, Mário Pega Sapó, Maria Pelego Preto etc.
- 10 Todos bêbedos ou bocós.
E todos condizentes com andrajos.
Um dia alguém me sugeriu que adotasse um alter ego respeitável – tipo um príncipe, um almirante, um senador.
- 15 Eu perguntei:
Mas quem ficará com os meus abismos se os pobres-diabos não ficarem?

Fontes

- Três personagens me ajudaram a compor estas memórias. Quero dar ciência delas. Uma, a criança; dois, os passarinhos; três, os andarilhos. A criança me deu a semente da palavra. Os passarinhos me deram os desprendimentos das coisas da terra. E os andarilhos, a preciência da natureza de Deus.
- 5 Quero falar primeiro dos andarilhos, do uso em primeiro lugar que eles faziam da ignorância. Sempre eles sabiam tudo sobre o nada. E ainda
- 10 multiplicavam o nada por zero – o que lhes dava uma linguagem de chão. Para nunca saber onde

chegavam. E para chegar sempre de surpresa.
Eles não afundavam estradas, mas inventavam
caminhos. Essa a pré-ciência que sempre vi nos
15 andarilhos. Eles me ensinaram a amar a natureza.
Bem que eu pude prever que os que fogem da natureza
um dia voltam para ela. Aprendi com os passarinhos
a liberdade. Eles dominam o mais leve sem precisar
ter motor nas costas. E são livres para pousar em
20 qualquer tempo nos lírios ou nas pedras – sem se
machucarem. E aprendi com eles ser disponível
para sonhar. O outro parceiro de sempre foi a
criança que me escreve. Os pássaros, os andarilhos
e a criança em mim são meus colaboradores destas
25 *Memórias inventadas* e doadores de suas fontes.

Apresentação

Eu quando conheci o Aristeu –
 ele estava em final de árvore.
E andava por aldeias em santidade de zínias.
O ermo fazia curvas para ele.
5 Subiam-lhe caracóis ao manto.
O que Gogol falou sobre Akaki Akakievitch,
eu diria de Aristeu:
 “Um homem que desceu à sepultura sem ter
 realizado um só ato excepcional.”
10 Inventava descobrimentos:
 Que a estridência dos grilos durante o cio
 aumenta 75 vezes. E peixe não tem honra.
 Difícil de provar a desonra dos peixes; mesmo
 com fita métrica...
15 Como é difícil de provar que em abril as
 manhãs recebem com mais ternura os
 passarinhos.
 Exerci alguns anos ao lado de Aristeu a
 profissão de urubuzeiro (o trabalho era
20 espantar os urubus dos tendais de uma
 charqueada).
 Com esses exercícios os nossos
 desconhecimentos aumentaram bem.
 As coisas sem nome apareciam melhor.

Vimos até que os cantos podem ser ouvidos em forma
25 de asas.

Joaquim Sapé

Os ornamentos de trapo de Joaquim Sapé já estavam
criando cabelo de tão sujos.

Joaquim atravessava as ruelas da Aldeia como se fosse
um Príncipe

5 Com aqueles ornamentos de trapo.

Quando entrava na Aldeia com o saco de lata às
costas

Crianças o arrodeavam.

Um dia me falou, esse andarilho (eu era criança):

10 - Quando chove nos braços de uma formiga, o
horizonte diminui.

O menino ficou com a frase incomodando na cabeça.

Como é que esse Joaquim Sapé, que mora debaixo do
chapéu, e que nem tem aparelho pra medir céu, pode

15 saber que os horizontes diminuem quando chove nos
braços de uma formiga?

Se nem quase formiga tem braço!

Igual quando ele me disse que do lado esquerdo do
sol voam mais andorinhas do que os outros pássaros?

20 Pois ele não tinha aparelho de medir o sol, como
podia saber!

Ele seria um ensaio de cientista?

Ele enxergava prenúncios!

Gramática do Povo Guató

Rogaciano era índio guató. Mas eu o conhecia na condição de bugre. (Bugre é índio desaldeiado, pois não?) Ele andava nas ruas de Corumbá bêbedo e sujo de catar papel por um gole de pinga no bar de Nhana. De tarde esfarrapado e com fome se encostava à parede de casa. A mãe fez um prato de comida e eu levei para Rogaciano. Ficamos a conversar. Ele ria pelas gengivas e mandava pra dentro feijão com arroz. O bife escorregava de gordura pelos beiços desse bugre. Rogaciano limpava a gordura com as costas da mão. Uma hora me falou que não sabia nem ler nem escrever. Mas seu avô que era o Xamã daquele povo lhe ensinara a Gramática do Povo Guató. Era a Gramática mais pobre em extensão e mais rica em essência. Constava de uma só frase: Os verbos servem para

emendar os nomes. E botava exemplos: Bentevi cuspiu no chão. O verbo cuspir emendava o bentevi com o chão. E mais: O cachorro comeu o osso. O verbo comer emendou o cachorro no osso. Foi o que me explicou Rogaciano sobre a Gramática do seu povo. Falou mais dois exemplos: Mariano perguntou: – Conhece fazer canoa pessoa? – Periga Albano fazer. Respondeu. Rogaciano, ele mesmo, não sabia nada, mas ensinava essa fala sem conectivos, sem bengala, sem adereços para a gurizada. Acho que eu gostasse de ouvir os nadas de Rogaciano não sabia. E aquele não saber me mandou de curioso para estudar linguística. Ao fim me pareceu tão sábio o Xamã dos Guatós quanto Sapir.

As lições de R. Q.

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem de suas derrotas.

5 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.

Arte não tem pensa:

O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

É preciso transver o mundo.

Isto seja:

10 Deus deu a forma. Os artistas desformam.

É preciso desformar o mundo.

Tirar da natureza as naturalidades.

Fazer cavalo verde, por exemplo.

Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

15 Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação comigo.

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldos de lagartos (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha derretida para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de anagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A

minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja.

Latas

Estas latas têm que perder, por primeiro, todos os ranços (e artifícios) da indústria que as produziu. Segundamente, elas têm que adoecer na terra. Adoecer de ferrugem e casca. Finalmente, só depois de trinta e quatro anos elas merecerão de ser chão. Esse desmanche em natureza é doloroso e necessário se elas quiserem fazer parte da sociedade dos vermes. Depois desse desmanche em natureza, as latas podem até namorar com as borboletas. Isso é muito comum. Diferente de nós, as latas com o tempo rejuvenescem, se jogadas na terra. Chegam quase até de serem pousadas de caracóis. Elas sabem, as latas, que precisam chegar ao estado de uma parede suja. Só assim serão procuradas pelos caracóis. Sabem muito bem, estas latas, que precisam da intimidade com o lodo obscuro das moscas. Ainda elas precisam de pensar em raízes. Para que possam obter estames e pistilos. A fim de que um dia elas possam se oferecer às abelhas. Elas precisam de ser um ensaio de árvore a fim de comungar a natureza. O destino das latas pode também ser pedra. Elas não de ser cobertas de limo e musgo. As latas precisam ganhar o prêmio de dar flores. Elas têm de participar dos passarinhos. Eu sempre desejei que as minhas latas tivessem aptidão para passarinhos. Como os rios têm, como as árvores têm. Elas ficam muito orgulhosas quando passam do estágio de chutadas nas ruas para o estágio de poesia. Acho esse orgulho das latas muito justificável e até louvável.

Desobjeto

O menino que era esquerdo viu no meio do quintal um pente. O pente estava próximo de não ser mais um pente. Estaria mais perto de ser uma folha dentada. Dentada um tanto que já se havia incluído no chão que nem uma pedra um caramujo um sapo. Era alguma coisa nova o pente. O chão teria comido logo um pouco de seus dentes. Camadas de areia e formigas roeram seu organismo. Se é que um pente tem organismo.

O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se

aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera a sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente.

Desejar ser (excerto)

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar: quando cheias de areia de formiga e musgo – elas podem um dia milagrar de flores.

(Os objetos sem função têm muito apego pelo abandono.)

Também as latrinas desprezadas que servem para ter grilos dentro – 5 elas podem um dia milagrar violetas.

(Eu sou beato em violetas.)

Todas as coisas apropriadas ao abandono me religam a Deus.
Senhor, eu tenho orgulho do imprestável!

(O abandono me protege.)

Ruína

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo”. E o monge se calou descabelado.

Passeio nº 6

Casebres em ruínas

muros

escalavrados...

E a lesma – na sua liberdade de ir nua

úmida!

ENTREVISTAS (EXCERTOS)

Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste. Li em Chestov que a partir de Dostoiévski os escritores começam a luta por destruir a realidade. Agora a nossa realidade se desmorona. Despencam-se deuses, valores, paredes... Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas. Dos restos humanos fazendo discursos sozinhos nas ruas. A nós cabe falar do lixo sobrado e dos rios podres que correm dentro de nós e das casas. Aos poetas do futuro caberá a reconstrução – se houver reconstrução. Porém a nós – a nós, sem dúvida – resta falar dos fragmentos, do homem fragmentado que, perdendo suas crenças, perdeu sua unidade interior. É dever dos poetas de hoje falar de tudo que sobrou das ruínas e está cego. Cego e torto e nutrido de cinzas. [...] E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se, em cada livro, mais fragmentada. Mais obtida pelo escombros. Sendo assim, cada vez mais, o aproveitamento de materiais e passarinhos de uma demolição...

Me parece que olhando pelos cacos, pelos destroços e pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí. Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção. (Só os fragmentos nos unem?)

Acho que o mundo sempre esteve presente em minha poesia. Sobre tudo botando o Ser humano como a preocupação, agora e sempre, em todo mundo, a mais atual. Sei que minha poesia é atravessada, desde o primeiro livro, por seres humanos. Mais especialmente por aqueles que moram debaixo do chapéu: porque não têm casa. Mais especialmente por andarilhos e por loucos de água e estandarte. E ainda mais por pessoas que moram no abandono da sociedade. Por isso eu acho que nunca andei fora deste mundo. Eu nunca fui sideral. Lido mais com desperdícios, com sucatas verbais e com insignificâncias. Mexer com gratuidades me

enriquece.

Os andarilhos são como Tirésias sem Sófocles. São sábios sem instrução, sem Aristóteles. São poetas que não fazem versos, mas se fazem videntes. Conheci um andarilho na minha infância. É nele que penso quando uso esses seres de personagem. Era o Joaquim Sapé. Andava pelo Pantanal. Nunca se sabia de onde chegava. Com as pernas comia léguas. Certa vez pediu quatro pedaços de couro cru a meu pai. Fez uma mala com alças. Jogava a mala nas costas e ia pelas fazendas. Tinha panela, caneca, pratos, rede, coberta, fósforo, trouxa de mate e um pareio de roupa. Chamavam pra ir embora: botava a casa nas costas e ia. Tinha 12 cachorros. Parava muito na fazenda de meu pai. Eu teria cinco anos quando o conheci. Ouvia a prosa dele no galpão até escurecer. Ele não tinha solidão por dentro. Só por fora. Na estrada os cachorros pegavam caça para ele. Ouvi-lo era um deslumbramento para mim. Era um vidente. Era um poeta. Era um fascínio para os meus cinco anos. Conhecia a voz das pedras e do Sol. Se você é um homem, você sabe a dor do homem – ele dizia. E se você é uma árvore você sabe a dor da árvore. Ele era a natureza.

O índio, o bugre, vê o desimportante primeiro (até porque ele não sabe o que é importante). Vê o miúdo primeiro, vê o ínfimo primeiro. Não tem noção de grandezas. [...] Bugre não sabe a floresta; ele sabe a folha.

Do meu estilo não posso fugir. Ele não é só uma elaboração verbal. É uma força que deságua. A gente aceita um vocábulo no texto não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar ressonância artística a esse material. [...] Estilo é estigma. É marca. Todo estilo contém as nossas ancestralidades. [...] Papel do poeta é o de obter uma linguagem que o complete. Esse objeto de linguagem que me completa há de ser meu estilo.

Não creio que a originalidade de um texto venha do lugar onde o autor nasceu ou tenha vivido. A infância que passei no Pantanal deixou em mim um lastro. É claro. Sou um depósito daquelas coisinhas do meu quintal. E aquelas coisinhas do meu quintal misturavam-se ao mesmo tempo às outras coisinhas dos meus armazenamentos ancestrais. Minha poesia há de ser um pouco o resultado dessa mistura, e mais o instinto linguístico. E um certo gosto de mexer com as palavras que adquiri no colégio. Sempre acho que seja mais importante para um estilo o gene que gerou o poeta do que o quintal em que brincou. No caso da originalidade é ainda

importante o gosto esquisito que tenho pelas doenças da linguagem antes que pela saúde dela. A minha originalidade há de ser fruto de um coito anormal com letras. Gosto mais das sintaxes de exceção, da fala dos tontos, dos erros anônimos, dos termos espúrios. Sou um sujeito inconfiável: tem hora leio avencas, tem hora Proust.

Fui criado no chão. Chão mesmo, terreiro. No meio das lagartixas e das formigas. Brincava com osso de arara, canzil de carretas, penas de pássaros. [...] Quando jovem, fui até viver algum tempo com os índios chiquitos, na Bolívia. Bebia chicha com eles e me alimentava de bocaiuva com leite de cabra. Dormia entre pedras e lagartos. Reparei que os filhos dos índios brincavam, como eu, no terreiro, com osso de arara, sabugos e pedaços de pote.

Não vi lagartos febris nos escombros de Roma. Não vi brenhas em Nova York. Não vi sementes de caramujo andando em Paris. Se for mantimento do espírito prefiro os locais decadentes para viajar. Neles o silêncio não se avilta.