

MIRIAN THEYLA RIBEIRO GARCIA

Exercícios de ser humano

A poesia e a infância na obra de Manoel de Barros

Brasília
2006

MIRIAN THEYLA RIBEIRO GARCIA

Exercícios de ser humano

A poesia e a infância na obra de Manoel de Barros

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília – UnB, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, elaborada sob a orientação do Professor Doutor Robson Coelho Tinoco.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
2006

*Para Mariana, Erinaldo, Madalena e Milton.
Faróis, bússolas e porto da minha existência e
cujo apoio,
imprescindível, dá razão ao meu viver.*

Para meus alunos que, mesmo sem saber, dão lições de vida a cada dia.

*Em nome de todas as crianças que sofrem, dia após dia, com a
brutalidade, negligência e violência de adultos cujo dever principal
deveria ser o de resguardá-las de todo o mal.*

A Manoel de Barros.

AGRADECIMENTOS

A realização deste Mestrado não contou com apoio institucional de nenhum tipo, nem da Universidade de Brasília e nem da Secretaria de Educação, onde trabalho como professora, com carga horária semanal de 40 horas.

Desta forma, o apoio de algumas pessoas foi essencial para a conclusão de mais essa etapa.

Ao meu orientador, professor Doutor Robson Coelho Tinoco, pela orientação e paciência com as quais, já há alguns anos, tenho contado.

À Dora e Nívea, funcionárias do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, e amigas do coração, cuja paciência, dedicação e doçura deixam marcas e fazem a diferença.

Aos meus colegas de trabalho na Secretaria de Educação que, em maior ou menor grau, torceram pelo meu sucesso e me apoiaram com seu incentivo, exemplo e companhia. Espero que vocês também possam buscar um algo mais para contrapor o desestímulo, cansaço e desânimo que, por vezes, nos assombram em nossa jornada de educadores em um país que não prioriza a educação.

RESUMO

O presente trabalho realiza um estudo dos poemas que compõem os livros *Exercícios de ser criança* e *O Fazedor de amanhecer* do poeta brasileiro Manoel de Barros. Esses poemas são considerados a partir da principal temática que os aproxima, a da infância. Neste sentido, são evidenciados pontos de aproximação entre a poesia e a infância enquanto dimensões tipicamente humanas. Como suporte para a análise do tema proposto buscou-se identificar características que aproximam a infância e a poesia, como um todo, e formas como a infância é apresentada nos poemas de Manoel de Barros. Para tanto, serão consideradas questões como a da importância da imagem, da imaginação, historicamente considerada, e da imaginação dinâmica e criadora, proposta por Gaston Bachelard. As análises dos poemas que compõem os livros selecionados buscam evidenciar o destaque que a infância — em toda a obra, mas de forma mais acentuada nos mais recentes títulos — assume na poética de Manoel de Barros.

ABSTRACT

This work does a study about the poems from the books *Exercícios de ser criança* and *Fazedor de amanhecer* by the Brazilian poet Manoel de Barros. These poems were considered from the main subject that brings them closer: childhood. In that sense, the points that bring childhood and Poetry closer will be considered as typical human subjects. This work seeks to recognize characteristics that bring childhood and Poetry closer and the ways in which childhood is displayed in Manoel de Barros' poems. With that intent, it will be considered the importance of the image, the imagination (in a historical context) and the dynamic and creative dimensions of the imagination proposed by Gustav Bachelard. The analyses of the selected poems seek to evidence and highlight that childhood takes on Manoel de Barros' Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	pág. 09
CAPÍTULO I: A poesia e a infância.....	pág. 20
1.1 Poesia e infância: uma ligação primitiva	pág. 21
1.2 Imagem: linguagem comum à poesia e à infância	pág. 26
1.3 Imaginação: resistência histórica	pág. 33
1.4 Bachelard: a imaginação (criadora, dinâmica e poética) e a infância	pág. 39
1.5 Falar de, falar para: a poesia e a criança	pág. 47
CAPÍTULO II: O poeta: vida e obra	pág. 52
2.1 Breve apanhado bibliográfico	pág. 53
2.2 Características poéticas	pág. 55
CAPÍTULO III: A infância na poesia	pág. 61
3.1 Exercícios de ser criança, exercícios de ser poeta.....	pág. 62
3.2 A menina avoadada	pág. 73
3.3 O fazedor de amanhecer	pág. 81
4. CONCLUSÃO	pág. 106
5. Bibliografia.....	pág. 109
6. Anexo 1 – Referência à obra de Saul Steinberg feita por Ziraldo na capa do livro <i>O fazedor de amanhecer</i>	pág. 121
7. Anexo 2 – <i>Introdução a um caderno de apontamentos</i>	pág. 122
8. Anexo 3 – Reprodução da pintura “Auto retrato”, de Van Gogh.....	pág. 125

*Há um menino, há um moleque
que vive dentro do meu coração.
Toda vez que o adulto balança
ele vem para me dar a mão.*
(*Bola de meia*, Milton Nascimento)

*Creio que as pessoas estão precisadas de poesia.
Ela tem o dom de humanecer. É por isso que o
fazendeiro de versos [Manoel de Barros] continua
plantando suas palavras.*

Luciete Bastos (*Fazendeiro de poesias*, s/d)

INTRODUÇÃO

No Ensaio intitulado *Do esbarro entre poesia e pensamento* (Pucheu, s/d), a respeito da obra poética de Manoel de Barros, Alberto Pucheu diz que há grande dificuldade em tentar-se interpretar a obra deste poeta. Essa “dificuldade” é igualmente referida por Renato Suttana (s/d), que afirma:

A poesia de Manoel de Barros (...) tende a ser uma poesia de sentido precário, no que diz respeito à possibilidade de veicular “mensagens” suscetíveis de interpretação ou paráfrase. (...) Afastemos, portanto, qualquer pretensão de aplicar rótulos à sua poesia. (s/p)

A complicação que advém da tentativa de interpretar a obra poética de Manoel de Barros, entretanto, não se deve ao hermetismo dos textos em questão — que, em sua maioria, utilizam elementos nos quais há valorização de temas elementares, como os relativos à natureza. A dificuldade de abordagem, que Pucheu gentilmente chama de “aproximação”, reside não no objeto, mas nos métodos com que se tenta interpretá-lo. Ainda mais se for levado em consideração que alguns destes métodos apresentam-se pouco sutis e com pretensão de tentar reduzir obras poéticas de grande envergadura, como é a de Manoel de Barros, a análises que se resumem, de acordo com o ensaísta, ao “esquartejamento de conceitos já conhecidos e gastos, tornando estéril o que antes era vitalizado.” (PUCHEU, s/d). Para Müller JR. (2003, p. 279), os críticos da obra de Manoel de Barros agem como investigadores de polícia que analisam e decompõem matematicamente os poemas e nada encontram. Desta forma, consoante Muller JR., na obra de Barros nem tudo é como aparentemente possa parecer:

Será preciso talvez começar a olhar para a obra de Manoel de Barros como um todo articulado em torno de um projeto tenaz e insistente, mas cujas fronteiras (semânticas, discursivas) se movem e se deslocam constantemente, obrigando o leitor a um processo também constante de rememoração e ressignificação. (MULLER JR., 2003, p. 279)

Com efeito, a obra poética é um tipo de obra que, devido a seu caráter artístico, obriga o leitor a constantemente renovar sua forma de perceber, pois, normalmente, apresenta estrutura complexa onde podem se relacionar, por paradoxais que sejam, elementos que à primeira análise seriam contraditórios, tais como: a razão e a emoção, a objetividade e a subjetividade, o intelecto e a emoção, dentre outros. Tais elementos coexistem no objeto artístico e o enriquecem, de forma a permitir ao artista compor e recompor a realidade de acordo com sua sensibilidade e sua forma de perceber as coisas. Mas esta pluralidade impede que estudos de caráter mais normativo (por vezes caracterizados por descrições de caráter restritivo) alcancem o objeto artístico em sua essência.

Especificamente no caso da poesia, o processo é ainda mais peculiar já que esse tipo de produção repele, por sua própria natureza intimamente relacionada à sensibilidade e criatividade humanas, esquemas padronizados que tentem diminuí-la sob o argumento de interpretá-la. Além disso, é importante ressaltar que a poesia apresenta um dinamismo interno muito grande, caracterizado, sobretudo, por sua capacidade plurissignificativa. Este dinamismo impede até mesmo a concepção de analogia da obra aos signos que a veiculam, pois o poema transcende o discurso. Consoante Khéde (1986, p.128), o poema nasce da palavra, mas a transcende.

Mas, ainda que a poesia seja complexa e não possa ser reduzida a formulações que busquem exprimir por conceitos intelectuais aquilo que possui natureza predominantemente subjetiva, as abordagens interpretativas são válidas. Principalmente se funcionarem como instrumentos que permitam que as pessoas se aproximem da obra poética, buscando evidenciar, à luz da razão, quais elementos caracterizam uma obra como objeto artístico ou não. Nesse sentido, em geral, as teorias proporcionam as categorias básicas, enquanto “os métodos fornecem instrumentos dos procedimentos interpretativos.” (Lima, 2002, p. 933).

Não se trata, é importante referir, de tentar substituir por artimanhas do pensamento o espaço da poesia, mas de aproximar-se dela, como afirma Pucheu, pelo “esbarro”, tentando captar pontos de iluminação que constituem sua grandiosidade enquanto expressão artística. Ou ainda, de acordo com Alfredo

Bosi (2000, p.164), é importante contextualizar o poema, inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional.

As reflexões que serão propostas na presente dissertação partem deste pressuposto de entendimento da obra literária pela aproximação, pela contemplação de uma das — conforme diz Drummond, no poema *Procura da poesia* — “mil faces secretas” que esta possa apresentar. Assim, será feita uma abordagem da poesia de Manoel de Barros nos livros *Exercícios de ser criança* (1998) e *O Fazedor de amanhecer* (2000).

Estas duas obras foram escolhidas por tematizarem, essencialmente, a questão da infância, tema que está presente em toda a obra de Manoel de Barros e que tem ganhado um destaque crescente muito grande na obra deste poeta. Esta relevância pode ser comprovada pela recorrência do tema em seus mais recentes trabalhos, como é o caso dos já citados *Exercícios de ser criança* e *O Fazedor de amanhecer* e, ainda, nos livros *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001) e *Cantigas por um passarinho à toa* (2005) que, por estarem intimamente relacionados à infância, são classificados, no mercado editorial, como poesia infantil. Vale ressaltar que a validade deste tipo de classificação não será discutida nesta dissertação. Há ainda duas obras de Manoel de Barros em que o tema da infância está presente. Trata-se dos dois mais recentes livros deste poeta, *Memórias inventadas: a infância* (2003) e *Memórias inventadas: a segunda infância* (2006), livros que, se fogem à rotulação editorial de poesia infantil devido a seu cunho mais memorialístico, têm igualmente a infância como tema basilar.

Neste sentido, a proposta de trabalho a ser desenvolvido buscará compreender em que sentido a infância, principal temática representada nos títulos selecionados para compor o *corpus* de estudo desta dissertação, se aproxima da poesia a ponto de ser reiteradamente utilizada por Manoel de Barros em seus mais recentes livros em um nível mais explícito e recorrente que em suas demais obras.

A constatação de que a infância, a criança e o faz de conta infantil são temas comuns na obra desse poeta não é inédita. Conforme afirma Bernardina Leal (apud Kohan, 2004, p. 26), a poesia de Barros procede da infância. A infância apresentada em seus poemas não é apenas figurativa, como um cenário, mas sim representada como uma dimensão muito rica de significação e

ressignificação do mundo e do ser humano. Neste sentido, a infância nos poemas deste autor transcende sua própria condição cronológica, e permanece atuante na sensibilidade do poeta que, mesmo já octogenário, se reporta à infância não como vivência passada e finita, mas como uma dimensão subjetiva que acompanha o adulto em toda a sua existência. Assim, Manoel de Barros não apenas remete-se ao passado em busca de sua infância, ele a mantém consigo em sua adultez.

Assim sendo, a presente dissertação irá focar uma produção artística que associa dois temas muito importantes para o ser humano: a infância e a poesia. Sendo a infância, mais do que mera fase biológica, considerada um momento em que a criatividade e a subjetividade apresentam-se muito explícitas, resgatando potencialidades muito positivas do ser humano, conforme argumenta Silva (s/d):

Esta nossa condição infantil, marcada pela curiosidade, pela paixão, pelo sonho, pela imaginação, pela criação, pela transgressão que tem possibilitado a nós humanos construirmos a História, e acredito ser ela que nos possibilitará resgatar nossa humanidade, tão esquecida nos dias atuais, resgatar nosso direito de “ser mais”, de ser sujeito e não objeto, de encontrarmos um sentido para a vida, para a existência humana. (s/p)

Na presente dissertação, não apenas a condição humana infantil será considerada como responsável pelo resgate de um “sentido para a vida”. Todas as reflexões levarão em conta que também a poesia pode realizar tal resgate, uma vez que se trata de expressão da subjetividade humana, importante, dentre outras coisas, por ser um exercício espiritual, “um método de liberação interior” (PAZ, apud COELHO, 1981, p. 147). Além disso,

(...) não é apenas das crianças que tratamos quando tratamos das crianças. Este esforço, que é, simultaneamente, analítico e crítico, na interpretação dos mundos sociais e culturais da infância nos permitirá rever nosso próprio mundo, globalmente considerado. (SARMENTO, s/d, s/p)

A liberação/libertação interior citada por Paz pode ser compreendida, por exemplo, com relação ao rompimento que o discurso poético propicia em relação à ordem e à linearidade do pensamento racional. A poesia permite acrescentar uma lógica muito peculiar e multidimensional à linguagem. Tal capacidade de significar e ressignificar o mundo circundante e de expressar pela linguagem este processo é algo muito importante, pois, como afirma Bosi (2000), permite conduzir as coisas à sua verdadeira natureza. E este, de acordo

com o Bosi, seria o fundamento da poesia. Esta capacidade, entretanto, foi substituída no mundo moderno (ou pós-moderno) pelo senso comum e pela veiculação de ideologias.

A desautomatização do discurso e do pensamento pode ser compreendida como a principal característica que aproxima a infância — isto é, da forma como a criança percebe o mundo — do discurso poético. Tanto o pensamento infantil quanto o discurso poético possuem uma lógica de funcionamento caracterizada, principalmente, pelo rompimento, e decorrente recriação, dos padrões de compreensão e significação do mundo. A capacidade perceptiva/subjetiva que as crianças naturalmente apresentam permite a elas perceber o mundo de forma muito diferente da apresentada pelo adulto. De forma similar está o poeta, que percebe seu estar no mundo de forma diferente da experimentada pelas outras pessoas.

A proximidade existe, principalmente, porque o pensamento infantil e a lógica de criação poética compartilham características importantes de funcionamento, dentre as quais se destaca o uso de imagens. Dufrenne (1969, p. 88) afirma que a poesia diz o mundo por meio de imagens, característica que permitiria ao pensamento infantil identificar-se com este discurso, pois, conforme afirma Pondé (apud BELINKY, 1990, p. 124), a poesia, assim como o pensamento infantil, tem uma lógica metafórica onde é privilegiada a imagem (não apenas pictórica, mas também musical, fonética, mítica, dentre outras). Neste sentido, tanto no discurso poético quanto na forma como a criança percebe o mundo, é atribuída uma força maior à palavra, que se torna concreta e mágica, pois retoma o sentido originário da coisa que representa.

SILVA (2004, 795), no artigo “Intertextualidade: a poesia de Rosa em Manoel de Barros”, alerta para o fato de as imagens poéticas serem compostas por uma semântica inovadora que “subverte os padrões das normas estabelecidas, extravasa os limites do dizível e transforma realidades díspares em substância poética”. Essa semântica, consoante Silva (2004, 792), possibilita novas formas de ver e de compreender a realidade que confunde “o globo ocular, viciado e acostumado com as formas de ver do cotidiano.” (Id., ib.)

Desta forma, é possível afirmar que, ao resgatar a infância em seus poemas, Manoel de Barros promove o encontro de potências criativas fundamentais para o ser humano. Além disso, a forma como a ligação natural

existente entre criança e poesia é apresentada nos livros do poeta permite vislumbrar o enriquecimento mútuo que pode advir da convivência destas duas dimensões.

Este tipo de combinação envolve o emprego de variáveis tais como o uso da imaginação. Uso que é facilmente articulado, pois requer muita sensibilidade e competência literária. Caso contrário não haverá o que DUFRENNE (op. cit., p.168) chama de *universalidade da poesia*, mas tão somente um amontoado amorfo de imagens que, por não estabelecerem um diálogo com o leitor, não criam sentido poético, que é o diferencial dos grandes autores.

Assim sendo, poetizar acerca do universo infantil é um desafio que requer do autor autonomia para desvencilhar-se dos clichês que possam diminuir a qualidade da obra. Esta autonomia é aparentemente simples de ser alcançada, mas apenas aparentemente. A representação da infância, seja na poesia ou na prosa, pode sempre esbarrar na redução que advém de ser o adulto um indivíduo completamente dissociado da infância ou, de maneira oposta, a idealização da infância como uma dimensão idealizada e inalcançável. Sobretudo em se tratando da poesia de Manoel de Barros, como dito anteriormente, é preciso tomar cuidado com as aparências, pois ao representar a infância, com o auxílio de suas memórias pessoais, o poeta dialoga com a subjetividade de seu leitor, com sua sensibilidade e criatividade, características do ser humano e não apenas do poeta ou da criança.

Este jogo entre o que é visível e que é essencial na poesia de Manoel de Barros é muito condizente com a figura deste poeta, cuja aparente simplicidade disfarça a existência de um homem muito culto e sensível. CASTELLO (1997, p. 1) afirma que “Manoel de Barros dispõe de uma simplicidade altamente elaborada”.

Como representativo da capacidade que Manoel de Barros tem de confundir sua imagem e sua própria intimidade, vale mencionar o relato que o já citado jornalista José Castello (do jornal *O Estado de São Paulo*) fez em 1997, após um encontro com o poeta. Encontro que demorou cerca de três meses para acontecer, já que Barros pratica uma espécie de “reclusão”, voluntária e notória, evitando, sempre que possível, badalações ou lisonjas de qualquer tipo. Suas entrevistas, por exemplo, normalmente são feitas por telefone ou por escrito mediante envio prévio das perguntas que, após apreciação metódica do poeta,

são respondidas e reenviadas ao seu interlocutor. Este tipo de postura alimenta a imagem construída pela mídia de ser Manoel de Barros uma espécie de ermitão isolado em seu próprio mundo, imagem que não condiz com sua verdadeira forma de ser.

Castello resolveu testar a veracidade da imagem de isolamento atribuída a Manoel de Barros e partiu em busca de um contato mais pessoal com o poeta, tendo a impressão de que encontraria um tipo interiorano, arredio e ingênuo. Para sua surpresa, entretanto, Manoel de Barros se apresentou como homem enérgico e culto. O jornalista imaginava que iria encontrar um homem ingênuo, “que passasse os dias entre cachorros e passarinhos”. Mas, ainda que passe boa parte de seu tempo imerso na natureza — seu ambiente preferido —, Manoel de Barros mostrou ao visitante não ser ele um matuto, mas sim um homem sensível que, nas palavras do próprio Castello, “ouve concertos clássicos, lê Kant, Benjamin e Roland Barthes e toma “cerveja com psicanalistas. “Caí na armadilha de seus poemas” (CASTELLO, 1997, p. 3).

O universo de Manoel de Barros assemelha-se muito ao ditado popular *águas paradas são profundas*, ainda que suas águas não sejam tão paradas assim, pois o dinamismo interno de sua poética é inquestionável. De acordo com Ponty (2001, s/p), o poeta nos propõe um mergulho em nossas próprias águas para entrarmos em contato com aquilo que somos na verdade, com nossas origens, nossa pureza que sobrevive escondida.

Seja uma imagem construída ou não, a aparente singeleza na vida e na obra de Manoel de Barros não pode ser confundida com ignorância ou ingenuidade. A adoção da simplicidade pelo poeta, tanto em seus textos quanto em sua vida, é uma postura voluntária e reflete uma escolha pessoal do poeta e não diz respeito a limitações que eventualmente atribuam a seu trabalho. Para Ramoneda (s/d):

A poesia de Manoel de Barros é essencial não apenas para aqueles interessados em estudar rios, mas também, e principalmente, para aqueles que atropelados pelos excessos — de trabalho, de informação, de desejos — sentem uma necessidade vital de delicadeza e de simplicidade. (s/p)

A simplicidade adotada por Barros disfarça uma agudeza de raciocínio de um homem que é, como definiu Pucheu, sobretudo um “poeta-pensador”, preocupado com seu tempo, seus semelhantes e sua própria condição humana. O

que pode ser comprovado, por exemplo, pelos temas presentes em sua obra, como a busca pela origem das coisas, que é um tema clássico de reflexão filosófica.

A presença deste tema na obra de Manoel de Barros permite perceber que o poeta, um homem simples, mas em nada tolo, empreende uma cruzada pessoal em busca de uma melhor compreensão acerca do Homem e seu estar no mundo.

A busca pela origem dos seres e das coisas é um tema recorrente na obra de Manoel de Barros e dele se desdobram muitos outros, dentre os quais o apego à natureza, a simplicidade de hábitos e de assuntos, além da valorização da criança e da infância — tema particularmente importante para a realização do presente trabalho. Sua mitologia pessoal dialoga profundamente com o imaginário humano coletivo, compondo uma poética expressiva muito rica.

O já citado Castello acerta ao admitir que “caiu em uma armadilha”. Desvendar o universo — pessoal ou poético — de Manoel de Barros é percorrer um caminho cheio de armadilhas, sobretudo aos que tentam fazê-lo com base em preconceitos ou idéias prontas.

Mas, para aqueles que admiram o trabalho deste poeta, há uma orientação básica muito útil: não se trata de um caminho hermético, reservado apenas a uns poucos iniciados. A poesia de Manoel de Barros trata, sobretudo, do ser humano, o que é uma vantagem para o leitor comum, mesmo que jovem. Seus poemas estabelecem diálogo com o que temos de mais característico: nossa sensibilidade. De acordo com Castro:

O drama de Manoel de Barros tem a profundidade do próprio ser, de seu existir ante a realidade exuberante, indômita, da palavra de um lado e, do outro, o próprio poeta, ser frágil, necessitado, que tenta a apropriação das palavras existentes ou das palavras imaginadas. (1991, p.98)

A ponte que Manoel de Barros estabelece com a sensibilidade de seus leitores talvez seja um dos mais fascinantes aspectos de sua obra poética. Ao exercitar sua poesia, falando das formigas e cigarras que habitam seu quintal, fala sobre a existência humana, o que está de acordo com o que propõe STAIGER (1975, p.197) ao afirmar que a essência do homem aparece nos domínios da criação poética. Seu exercício poético é o próprio exercício do ser humano em suas ponderações mais íntimas.

Uma das formas como o poeta busca alcançar, pelo exercício da poesia, o ser humano em sua essência é a busca pelo estado primordial anterior à maldade, onde homens e animais comungavam com a vida que os animava e se valiam da linguagem e pensamento com orientação mais mítica, caracterizados, sobretudo, pelo uso metafórico de compreensão e expressão do mundo.

Este tipo de percepção tem, de certa forma, se perdido com a evolução do homem. Mas, como se trata de um processo muito subjetivo da cognição humana, é natural que não tenha se apagado completamente e que ainda possa ser detectado em momentos de liberdade da expressão subjetiva, como, por exemplo, nas artes ou nos momentos de descompromisso com a realidade, como é caso dos sonhos e da infância. No caso específico da poesia e da infância, a ocorrência de vestígios dessa forma arcaica de pensamento fica mais evidente.

Como dito anteriormente, aliar infância e poesia não é algo novo na poética de Manoel de Barros, já que sua obra apresenta-se inteiramente perpassada pela presença desta temática. Conforme explica Ribeiro (2005), a infância de Manoel de Barros predomina sempre, “pois ele é um eterno menino que interpreta os códigos da natureza” (s/p). Sua obra poética apresenta a infância como um tema importante para a poesia e para o ser humano. O próprio Barros, a este respeito, assim se expressa: “com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças” (BARROS, 1999, s/p), ao que o poeta acrescenta que os poetas precisam desaprender tudo o que sabem com as crianças.

Esta visão rompe com o paradigma de ser a infância um estágio de dependência e incompletude. O reconhecimento (e valorização) da criança é um processo recente que surgiu com o advento da Idade Moderna e que vem se consolidando na pós-modernidade. Manoel de Barros apresenta-se consonante com essa forma de compreender a criança ao resgatar a infância em seus poemas como uma dimensão criativa e essencialmente relacionada à natureza subjetiva do ser humano.

Tal orientação pode ser percebida no título proposto para o trabalho (*Exercícios de ser humano*), que resgata o nome da primeira obra infantil de Manoel de Barros (*Exercícios de ser criança*) justamente por acreditar que os exercícios de ser criança são os constantes exercícios de transgredir a lógica vigente e, em muitos casos, limitante, proposta pela código linguístico, ou

mesmo pelo pensamento cartesiano. O exercício de ser criança, neste contexto, pode ser compreendido como o próprio exercício de ser humano, que é um ser limitado, mortal, mas capaz de superar-se e realizar coisas admiráveis, tais como amar e sensibilizar-se. Consoante Carvalho (1985, p.246), “a linguagem poética é a linguagem da criança; e só através dessa linguagem se pode encontrar o Homem, em sua verdadeira dimensão”. A incompletude da criança pode servir como inspiração ao homem adulto na medida em que aceita, com naturalidade, aprender a cada dia. Para Manoel de Barros:

A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.
Não agüento ser apenas um sujeito que abre
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas. (BARROS, 1998, p. 79)

Com relação à estrutura de composição desta dissertação, é importante deixar claro que as reflexões serão ordenadas sob a orientação de duas proposições básicas, de forma a constituírem agrupamentos temáticos definidos. Na parte inicial (compreendido pelo capítulo 1) constarão os elementos que permitirão compreender a infância e a poesia como campos intimamente ligados.

Em seguida (capítulo 2) será apresentada, de forma breve, a trajetória poética de Manoel de Barros, com ênfase nos livros *Exercícios de ser criança* e *O Fazedor de amanhecer*. Na seqüência (capítulo 3) buscar-se-á compreender de que maneira (ou maneiras) a poesia se aproxima da infância. Para tanto, serão utilizadas as idéias apresentadas no capítulo inicial desta dissertação, que servirão como paradigmas que orientarão a leitura dos poemas selecionados. Neste momento serão buscados elementos que atestem a existência de diálogo entre poesia e infância e elementos que permitam identificar de que forma a infância é representada neste discurso poético.

Desta forma espera-se, com o presente trabalho, evidenciar a aproximação, proposta na poética de Manoel de Barros, entre a infância e a poesia enquanto dimensões em recíproca relação de complementação e engrandecimento.

Além disso, o estudo da poesia de Manoel de Barros pode ser compreendido, também, como forma de reconhecimento da obra deste poeta, cuja contribuição ao panorama da literatura nacional é relevante. Como afirma o Pe. Afonso de Castro (2005), profundo conhecedor da poesia de Barros:

Auguramos que o apreço e carinho pela obra de Manoel possibilitem várias leituras e sempre suscitem expressões artísticas da suada caminhada dos estudiosos que se tornam ótimos interlocutores com o mundo, com as pessoas, a partir dos poemas do nosso grande poeta. Ele merece o nosso reconhecimento e muitos trabalhos sobre suas obras. (s/p)

CAPÍTULO I: A poesia e a infância

*Não pretendo que a poesia seja um antídoto
para a tecnocracia atual. Mas sim um alívio.
Como quem se livra de vez em quando de um sapato
apertado e passeia descalço sobre a relva, ficando
assim mais próximo da natureza, mais por dentro da
vida.
Por que as máquinas um dia viram sucata.
A poesia, nunca.*

Mário Quintana (*A vaca e o hipogrifo*, 1977, p.
58)

1.1- Poesia e infância: uma ligação primitiva

O que justifica essa radical analogia entre nascimento humano e poético?

Harold Bloom (*A angústia da influência*, 2002, p. 106)

Nas palavras iniciais do livro *Poesia infantil: o abraço mágico*, Bochecho (2002, p.16) deixa transparecer seu desapontamento com o que acredita ser um empobrecimento da linguagem frente ao atual utilitarismo com que esta estaria sendo empregada. Consoante a autora, no cotidiano as palavras estão de “asas quebradas”, padronizadas, afastadas de seu potencial criativo e imaginativo. O que, segundo a autora, é um empobrecimento das potencialidades que a palavra possui.

Considerando-se esta postura defendida por Bochecho (2002) como verídica, uma das formas de se alcançar a revitalização da linguagem, o que viria resgatar grande parte de seu potencial significativo, pode ser alcançado pelo uso da palavra poética, cujo discurso, ainda consoante Bochecho (2002, p.16), teria compromisso com a beleza, a emoção e a criação no campo da linguagem e que libertaria a palavra de sua relação convencional com a expressão discursiva.

Este raciocínio é desenvolvido de forma muito similar por Bosi (2000, p. 163) que afirma ter a poesia o poder de reconhecer sentidos da natureza íntima das coisas e dos seres. Segundo ele, “o poeta é doador de sentido”. Neste contexto, a poesia estaria muito relacionada à intimidade do ser humano.

Seguindo a linha de pensamento proposta por Bochecho e por Bosi, é possível compreender que a matéria prima da poesia não se resume à representação da realidade tangível — ainda que dela se utilize — pois ela compõe em seu discurso uma realidade híbrida, permeada de estados e sensações que normalmente só podem ser desencadeados pela emoção e pela subjetividade. Esta nova realidade, também presente no discurso poético, permite uma significação muito densa e complexa do mundo. Ela possibilita complementar o juízo analítico humano de forma a permitir que as pessoas façam-se entender de maneira universal, já que, de acordo com Bosi, a

substância poética encontra eco “no coração de todos os homens” (2000, p. 167). Consoante Pondé (apud Bellinky , 1990), a linguagem, quando tocada pela poesia, deixa de ser apenas um conjunto de signos móveis e significantes, eliminando a distância entre o eu o objeto.

A linguagem poética, por sua natureza metafórica, de referenciação simbólica, foi eleita como a mais adequada para expressar os pensamentos e as emoções do homem primitivo (“infante do gênero humano” segundo GUIDO, 1999, p. 25). Este processo se justifica, conforme alerta Bosi (2000, p.165), porque o poema talvez seja uma expressão vestigial de esquemas corporais antiqüíssimos. “O que já exerceu uma função coesiva nas comunidades arcaicas reproduz-se, com funções análogas, no produto poético individual”.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1981, p.68), desde os primórdios, a linguagem metafórica tem sido utilizada como uma das formas de comunicação de valores entre os homens, quer seja na área religiosa, quer seja na área poética (ou literária em geral).

Tal adequação se deve ao fato de que o homem primitivo não dispunha de um conhecimento científico, estabelecido pelo pensamento racional. Para compreender o mundo e os fenômenos que estavam à sua volta o homem criou, consoante a definição proposta por Coelho (1981, p. 31), um sistema de *pensamento mágico* (ou *mítico*), que inseria o homem em um mundo de realidades simbólicas — sua cosmogonia:

Por um longo tempo, a humanidade sentiu necessidade de dialogar com os deuses — que eram tomados pelas mais variadas paixões —, criando mitos e lendas (...) que expressam suas esperanças, ansiedades e necessidade de explicar o cosmos composto, naquela época, por deuses, natureza e homem. Para fazer isso, o homem lançou mão de projeções emocionais. Nesse sentido, os deuses **animam** ou personificam **uma galeria** imensa de sentimentos humanos. (...) O homem se sentia mais seguro ao criar mitos que explicassem a origem das coisas e o funcionamento do mundo. (FICHTNER apud CECCANTINI, 2004, p. 260)

A partir deste sistema de pensamento, o homem arcaico constituía o modo pelo qual ele via e se relacionava com o mundo. Este modo de pensar e sentir acompanhou o homem durante toda a sua evolução de forma paralela ao desenvolvimento de um pensamento racional e lógico de conhecimento cujo surgimento não fez desaparecer o pensamento mítico. Ele ainda está presente no ser humano, e sua permanência prova não se tratar de uma forma de pensar

inútil, errônea, como pensam alguns. Se fosse tão equivocado ou ingênuo, a humanidade teria sucumbido e este tipo de pensamento não estaria presente, até hoje, em todos nós. O fato é que ele permanece presente, intuitivo e profundo, sendo mais perfeitamente percebido por indivíduos mais sensíveis a seus apelos, como é o caso da criança e do poeta.

A este respeito se expressa Ferreira (1983, s/p) ao afirmar que o pensamento primitivo, comum ao desenvolvimento onto e filogenético experimentado pelas crianças e pelos povos primitivos, não separa de forma sistemática e excludente dimensões tais como o real e o imaginário, e esta forma de pensar, ou perceber o mundo, ainda é perceptível de forma vestigial no pensamento do homem moderno.

Miguez (2003, p. 34) compartilha da linha de pensamento desenvolvida por Ferreira e afirma que os vestígios do “saber primitivo” são perceptíveis na poesia e na infância, que se caracterizariam, segundo a autora citada, pela forma diferenciada, mais intuitiva, de olhar as coisas. Para a autora, “criança e poeta se encontram no universo da criação, onde brincar e criar têm um significado sério, de letras profundas.” (Id., ib.)

Perceber que a infância possui uma sabedoria intrínseca, muito próxima do pensamento do homem primitivo, é uma postura que rompe com o estereótipo que vê a criança exclusivamente como um ser limitado, carente de instrução e de orientação por parte do adulto. Esta visão, muito comum até pouco tempo atrás (e, ainda que em menor grau, ainda vigente hodiernamente), pode ser percebida pelo emprego de termos tais como “a-luno” e “in-fante”, que significam, em sua etimologia latina, respectivamente, “aquele que não tem luz” e “aquele que não tem voz”.

Este tipo de concepção não se justifica, sobretudo se for levado em conta que a ausência de voz, necessariamente, não implica em falta de inteligência ou de sensibilidade. Para Neto (2005, s/p), embora seja a linguagem que define a constituição do sujeito, o homem não nasce sabendo falar, há um determinado momento em que ele é não-falante, infante. O que não quer dizer que não tenha sensibilidade ou inteligência.

O momento em que o ser humano passa a adquirir a linguagem, e também os códigos culturais e sociais veiculados por ela, é a infância. A partir de então, comumente, ocorre a substituição do conhecimento intuitivo e

imaginativo da criança pelo conhecimento pragmático e objetivo que a sociedade exige. Neste processo, o conhecimento intuitivo que a criança possui, e que segue um padrão/lógica particular de funcionamento é sistematicamente desestimulado.

Entretanto, não é possível ao ser humano anular o conhecimento de cunho intuitivo. Este permanece operante e, mesmo modernamente, pode ser identificado, por exemplo, na poesia, já que esta, para Pondé (apud Khéde, 1986), tem uma lógica metafórica que privilegia a imagem e atribui à palavra um sentido mais forte, que transcende a mera codificação. Consoante esta autora, a lógica metafórica, presente no pensamento infantil e na poesia, “retoma o sentido originário da coisa que representa.” (Id., ib., p. 126)

O “sentido originário”, que remeteria ao próprio conhecimento mítico dos homens primitivos, possui potencial libertador bem definido, pois rompe com esquemas prévios de expressão e de raciocínio e reaproxima o homem pós-moderno do “plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem, o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso.” (HUIZINGA apud BOCHECO, 2002, p. 33). Ademais, conforme explica Ponde (apud Belinky, 1990), “a poesia seria um dos meios de a criança escapar do domínio do adulto, centrado na razão e na linearidade, para atingir outros processos de leitura” (Id., ib., p. 125). Estes novos “processos de leitura” são referidos por Huizinga (apud Bochecho, 2002):

A experiência com o poético envolve outro tipo de mediação simbólica a qual encaminha para uma leitura sensível da experiência. Convida a buscar os segredos, os mistérios, os silêncios por trás das paisagens, das faces, dos objetos. O mergulho no tempo do poético, na plenitude da palavra, traz de volta os elos mágicos entre palavras e seres. A imagem poética exalta a riqueza das palavras, imanta-as através da corrente metafórica e promove um retorno ao verbo original. No princípio era a palavra mágica. Falar era recriar, invocar o objeto mencionado. A primeira atitude do homem diante da linguagem foi de confiança: o signo e o objeto representado eram a mesma coisa. O homem primitivo pensa por imagem, é um imaginativo puro (...) O pensamento primitivo e o infantil utilizam o pensar metafórico e, nesse sentido, se aproximam do mito, que é a fonte onde bebe a linguagem das origens. (Id., ib., pp. 35 e 36)

De fato, a linguagem e a palavra são os instrumentos por meio dos quais o poeta expressa sua emoção, suas idéias. Para tanto, utiliza-se do potencial imagético da criação poética, experiência muito próxima do que o homem primitivo experimentava na fase mítica (ou mágica) do pensamento. Neste uso,

a palavra recupera seu vigor original, sua força primitiva, e transmuta-se em “semente germinando a poesia” (MIGUEZ, 2002, pg. 34). Para a autora, o universo mágico da palavra poética e do brinquedo aproxima o poeta da criança e, paralelamente, a criança do poeta. Ainda de acordo com Miguez, a poesia se caracteriza pelo brincar com as palavras. “E assim, poetas e crianças manifestam suas aventuras e venturas, seus desejos e suas fantasias através da poesia, da brincadeira.” (id., ib, p. 35)

A poesia, segundo a linha de pensamento apresentada, pode ser compreendida como expressão essencialmente associada ao pensar primitivo — imagético, com lógica eminentemente metafórica e que busca retomar o sentido originário das coisas que representa. E a criança, por sua vez, também se aproxima desta forma de pensar, pois ela “assim como o homem primitivo, pensou e pensa, por imagens e não por raciocínios” (GOÉS, 1984, p. 178). Neste sentido, “não é paradoxo afirmar que o poeta é como as crianças, os primitivos, em suma, como todos os homens quando dão rédea solta à sua tendência mais profunda e natural” (DAVID, 2005, p. 22):

A ligação entre poesia e a infância origina-se a partir do elo existente entre palavra e imagem que, como poderemos perceber mais adiante, é fundamental para a configuração da linguagem poética e para o pensamento infantil.

A associação entre imagem e palavra promove um diálogo imemorial entre o pensamento do homem primitivo e do homem pós-moderno que “une o presente e a origem, de modo a abolir a própria noção de temporalidade, devido à força da palavra e da imagem” (PONDÉ, apud BELINKY, 1990, p. 126). Esta aproximação cria, ao ligar significante e significado, o campo multisignificativo da poesia, “reino onde nomear é ser.” (idem, ibidem, p. 127)

Este diálogo, nas palavras de Bosi, “só resiste porque ainda é, ao menos para a infância e, em outro nível, para o poeta, uma fonte de conhecimento” (2000, p. 184). A validade desta afirmação poderá ser percebida, a partir de agora, com a apreciação dos conceitos de imagem, imaginação e imaginário. Estes conceitos são importantes porque se relacionam com a estruturação e o funcionamento do pensamento infantil e primitivo humanos em sua essência, a de dar (tanto no sentido de permitir quanto no sentido de promover) sentido à existência humana.

1.2 – Imagem: linguagem comum à poesia e à infância

*A mim a criança ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as coisas. (...)
A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe
E assim vamos os três pelo caminho que
houver,
Saltando e cantando e rindo
E gozando o nosso segredo comum
Que é o de saber por toda a parte
Que não há mistérios no mundo
E que tudo vale a pena..*

Alberto Caeiro (in PESSOA, 1992, pp. 210 e 211)

Nelly Novaes Coelho (2000, p.221) explica que a poesia pode ser caracterizada como um “certo modo de ver as coisas”. A partir da forma como o poeta percebe e interage com o mundo, ele cria sua poesia. Para a autora, o poema deve nascer de um olhar inaugural, de uma forma de ver diferente da já conhecida e praticada, descobrindo formas novas de perceber o que é conhecido.

Esta consideração é particularmente pertinente porque evidencia a experiência visual como importante fator para a compreensão humana. A mesma idéia é desenvolvida por Dufrénne (1969, p. 173) que afirma, “a natureza se nos oferece como mundo através das coisas. Desse modo, podemos dizer que as coisas se dão a nós em imagens”.

É pela observação que o ser humano capta a realidade em que está inserido e passa a compreender, a partir do contato de seus limites físicos com o espaço que está à sua volta, o mundo e a si próprio. É pela observação que acontecem os primeiros contatos do homem com o mundo que o cerca. A observação permite à criança interagir e compreender a realidade em que está inserida e, por toda a vida, mesmo já adulta, a pessoa pode contar com a observação para reagir a ambientes e situações novas. “Antes de tudo, somente vê quem quer ver. Pode-se olhar para tudo e a nada e se fixar ou adquirir uma ciência que passa pelos olhos para se enxergar e perceber as diversas dimensões da vida.” (CASTRO, 2005, p. 28)

A experiência visual é fundamental, de forma especial, para a criança, cujo pensamento, segundo Richter (2002, p. 8) é “imagético e metafórico.”

Evolutivamente, a experiência visual tem sido um processo fundamental para a sobrevivência e para o desenvolvimento do ser humano, mesmo em épocas arcaicas de existência. Bosi (2000, p. 19) afirma que “a experiência da imagem (é) anterior à da palavra” . Para Nova (1999):

Existe, em algum lugar dentro de nós, uma instância produtora de imagens, uma espécie de cinematógrafo interior de onde emergem imagens mentais que configuram, em boa medida, o nosso pensar, sentir e agir. Não é por acaso que as primeiras manifestações da criatividade humana foram exteriorizadas em formas imagéticas. As imagens registradas nas cavernas de Lascaux, na França, e em Altamira, na Espanha, são os primeiros exemplos detectados pela arqueologia histórica e datam de quase 20 mil anos. De lá para cá, as formas imagéticas de representação se desenvolveram e se multiplicaram bastante, até a chegada das imagens digitais. (Id., *ib.*,p.29)

A importância da experiência visual para o ser humano pode ser explicada tanto pela extrema sensibilidade desta percepção quanto por sua proximidade com a constituição de esquemas cognitivos que, na mente humana, compõem-se por imagens. Para Santaella e Nöth (1998, p.15), o mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro seria o das imagens, composto por representações visuais (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas). Ao segundo domínio pertenceriam as imagens imateriais presentes em nossa mente que apareceriam como representações mentais. Para os autores citados, os domínios da imagem não existem separados, pois estão intimamente ligados. (Id., *ib.*)

No mesmo sentido se expressa Ferreira (1983, s/p) ao advertir que a palavra “imagem” não deve ser compreendida exclusivamente como sinônimo de imagens visuais. Consoante o autor referido, o conceito de “imagem” é mais amplo e inclui outros tipos de estímulos capturados pela percepção humana que, a partir destes estímulos, compõem os campos significativos da consciência humana. Desta forma, o conceito de imagem estaria mais relacionado às representações mentais do que às exclusivamente visuais. Não se pode negar, entretanto, a prevalência dos estímulos visuais na configuração e funcionamento do pensar e sentir. Como explica Ferreira (1983, s/p), as imagens podem ser sonoras ou visuais, tácteis, gustativas ou olfativas, mas são predominantemente visuais. Ferreira alerta para o fato de frequentemente acreditar-se que o

pensamento não é feito apenas de imagens, que é constituído também por palavras e por símbolos abstratos, não imagéticos. Sem se levar em conta o fato de que tanto as palavras como os outros símbolos serem, eles próprios, imagens.

O próprio conceito de imagem, quando aplicado no contexto de sua aplicabilidade no conhecimento, é um conceito dialógico. Esta natureza duplamente articulada, conforme explicam com Santaella & Nöth (1998, p. 36), “se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental”.

O uso de imagens na contemporaneidade é muito forte. Hodiernamente os estímulos visuais são veiculados frenética e exaustivamente por mídias eletrônicas que, a exemplo da televisão, do cinema e da internet (dentre outras) exploram a facilidade e a velocidade de propagação de conteúdos ideológicos por intermédio de estímulos visuais. Este uso maciço, contudo, não constitui um processo isento a críticas. De acordo com Coelho (2000, p.221), modernamente, as imagens comandam a todos, adultos ou crianças.

Ainda que a mediação eletrônica de veiculação de imagens constitua um sistema mais dinâmico de acesso à informação, é importante ressaltar que, como alerta Nova (1999, p.27), “a decodificação das imagens é, na maior parte das vezes, quase automática e não exige dos espectadores um ato de reflexão em profundidade” e o processo que foi criado, por ser dinâmico, torna-se “hegemonicamente poluidor”. Esta “poluição” transforma as pessoas em meros espectadores da vida, “assistindo, como diria Guy Debord, ao espetáculo da sociedade que os marginaliza. O ser humano ficou assim supérfluo no próprio mundo” (MILOVIC, 2004, p.63). Desta forma, as pessoas, por verem demais, têm seus sentidos embotados e passam a não ver nada:

Diante de tantos estímulos visuais e de informações generalizadas, os homens acabam se enxergando como imagens sem referente, perdendo o elo consigo mesmo e com os outros. Os indivíduos sentem-se desestruturados, esmigalhados, reduzidos à condição de bits que, a qualquer momento, podem ser transformados, reconstruídos ou simplesmente deletados, da memória ou da vida social. (Id., ib., p. 27)

Reduzida desta forma, a relação do ser humano com as imagens — sobretudo contemporaneamente — parece um processo fadado ao fracasso devido à sua permeabilidade à manipulação. Mas, ainda que possua esta vertente, a utilização de imagens não pode ser irrestritamente identificada com

tal esquema proposto. A essência do processo é positiva. Para Nova (1999), “faz-se urgente o reconhecimento das imagens enquanto imagens estruturantes” (p. 31) e não apenas como fragmentos esquizofrênicos que confundem o homem. Consoante a autora, o processo significativo estruturado por imagens é fundamental para que o homem construa a sua subjetividade.

A exploração dos estímulos visuais na contemporaneidade pode ser compreendida como uma vertente de uma experiência maior que, recuperando a reflexão de Bosi, é “anterior”. Anterior à utilização de seu potencial manipulativo e, de certa forma, mais forte do que ele. Para Serra (s/d, s/p), “as novas tecnologias não fizeram desaparecer aquele primeiro gesto de desenhar do homem das cavernas. Ele (o gesto) continua vivo”. A experiência visual permite ao ser humano realizar operações vitais, tais como sentir, perceber, interpretar e interagir com o mundo.

A relação com as imagens enquanto experiência significativa se apresenta de forma muito clara no trabalho das pessoas que se valem de uma sensibilização mais acentuada em seus cotidianos, tais como os artistas e demais pessoas que, segundo Serra (s/d, s/p), “nesta permanente busca de registrar a vida, se sobressaem ao fazê-lo de forma própria, original, diferente dos outros”. Consoante a autora, a contribuição destas pessoas pode ser compreendida principalmente por possibilitar “aquela experiência perturbadora, emocionante, que nos faz despertar para o que não estava sendo percebido antes”.

A experiência “perturbadora” estaria relacionada com a significação transcendente à utilização empírica das imagens. Experiência que pode ser deflagrada, como referido na seção anterior, pela “configuração da linguagem poética”, onde as imagens propostas pelas palavras rompem com a funcionalidade habitual, resgatando um potencial profundo de significação:

A palavra, apesar de seu caráter fundador, não é capaz de dar conta de todas as possibilidades de trazer à tona o mundo em sua completude, o que, no entanto, não esgota a extensão do seu **a priori**. A forma lingüística pode ser sempre a mesma, repetida infinitamente, contudo, só existirá “palavra poética”, a “palavra viva”, quando ela, como presença material/objetiva nas páginas do texto, trazer aos olhos do leitor as ausências (pre)sentidas, presentificando-as e atribuindo-lhes um significado não apenas empírico e extrínseco à vida, mas também transcendental. (SANTOS, 2001, p.3)

No campo da poesia, a ligação entre palavra e imagem é ainda maior. De acordo com Santaella & Nöth (1998, p. 71), “a imagem está introjetada a tal

ponto na palavra poética que a mera menção do tema — palavra e imagem — parece conduzir o pensamento inexoravelmente para a poesia” . Os estímulos visuais são utilizados na constituição da mensagem pela exploração de seu potencial expressivo, quer no nível exterior pela exploração consciente do tamanho, cor e forma das letras (ou mesmo dos espaços em branco), quer no nível imanente de significação semântica, onde o inconsciente se manifesta. Para Silva (2004, p. 793), “o engendramento poético, ao referencializar o mundo por meio da imagem (transfiguração, tropos, metáfora), desautomatiza os laços com a realidade empírica e cria o improvável”.

Para Salzedas (apud Ceccantini, 2004, p. 346), “imagem e textos não são vistos separados, mas imbricados um ao outro”. Na poesia (e na literatura como um todo) “ou a imagem está explícita no texto, ou implícita verbalmente; ou o texto está subordinado à imagem ou a imagem subordinada ao texto” (id., ib.). O vínculo entre a palavra e a imagem é proposta por Manoel de Barros no poema *Despalavra*:

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra (...)
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
Com suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas,
pré-vermes,
podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender
o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
por eflúvios,
por afeto. (BARROS, 2000, p. 23)

Tanto no nível verbal quanto no imanente, ainda que em diferentes graus, o trânsito de imagens permite o “reavivamento da relação sensível com o mundo, ao encontro do que é profundo e original nos seres e nas coisas” (BOCHECO, 2002, p.33). Isto seria possível por que, conforme alerta Grisoli (s/d, s/p), antes de seu estágio escritural, o poético determinaria a construção de um olhar, de uma sensibilidade que pode retransformar o mundo e construir uma dimensão mais saborosa da realidade à medida que a sensibilidade humana se livrasse de sua passividade.

Nelly Novaes Coelho (2000, p. 221), a propósito da citação referida anteriormente na seção 1.2, afirma que a poesia é uma “visão que vai além do

visível ou do aparente, para captar algo que nele não se mostra de imediato, mas que lhe é essencial”. Este poder, consoante a autora, acompanha o ser humano “desde a origem dos tempos” (id., ib.). Para Pondé (apud Belinky, 1990, p.124), a poesia, assim como o pensamento infantil, possui uma lógica metafórica que privilegia a imagem, atribuindo uma força maior à palavra, retomando o sentido originário da coisa que representa.

A importância do estímulo visual para a poesia é também referida pelo escritor Rubem Alves que, em seu texto “O Deus menino”, afirma:

Quem primeiro percebe são os poetas. Isso se deve ao fato de que os seus olhos são diferentes. Por isso eles vêem as coisas ao revés. Poesia são as coisas vistas ao contrário. Não é a coisa de pensamento, é coisa de visão. Quando as pessoas, ao ouvir um poema, dizem que não entenderam e pedem explicações, é porque elas puseram o poema no lugar errado, no lugar onde moram os pensamentos. Mas um poema não é para ser pensado na cabeça. É para ser visto com os olhos. (2002, p. 74)

Bocheco (2002, p. 34) vai um pouco mais além e afirma que a poesia se oferece como um canal de contato sensível com o mundo, de encontro com o que é essencial e profundo nos seres e nas coisas. Reflexão igualmente desenvolvida por BOSI (2000), que diz: “a atividade poética busca uma relação intensa com o “mundo-da-vida”, tal como Husserl definia o estado pré-categorial da existência” (p.132). A este respeito, Manoel de Barros se expressa de maneira mais categórica: “O olho vê, a lembrança revê. O poeta transfigura o real e isso é o mais importante” (apud RIBAS, 2003. p. 69).

A relação é possível por que, segundo Koshyama (apud Bosi, 2003, p. 82), a poesia é um canal que comunica seres humanos e não apenas vozes. A poesia seria, ela própria, um canal, uma voz, da natureza humana, que ligaria todas as pessoas: “acolher a poesia é dar abrigo a esta voz, e a uma relação entre o Eu e o Mundo”.

Para Dufrenne (1969, p.169) “a imaginação é a mais primitiva consciência do mundo”, idéia igualmente desenvolvida por Carvalho (1985, p. 245) ao afirmar que a poesia é a “linguagem de todos os tempos, nascida do jogo livre do primitivo, em seu estado de encantamento e perplexidade, a que pertencem a criança, o poeta, o visionário. Ela está além da linguagem convencional; além de qualquer condicionamento”. Neste sentido, a comunicação que se estabelece entre os seres a partir da experiência poética

pode ser compreendida como uma ligação primitiva, intuitiva e, em certo aspecto, mágica (ou simbólica), pois recriaria todas as possibilidades de força transfiguradora e representativa.

A permeabilidade infantil ao canal expressivo da poesia é muito grande. A própria figura da criança é comumente associada à do poeta e, com efeito, “toda criança é um poeta que constrói o seu mundo interior fazendo o jogo da sua realidade, como o poeta faz” (CARVALHO, 1985, p.223). De fato, a linguagem poética aproxima-se muito da linguagem da criança. Esta aproximação pode ser justificada, principalmente, pelo fato de a criança possuir o que Carvalho (1985, p. 224) chama de *sabedoria mítica*, que permite perceber a natureza íntima das coisas e seres (tal como é referido na seção 1.1 deste trabalho). Além disso, tanto a poesia quanto a criança constroem suas linguagens a partir do uso sistemático de imagens. Para com Góes (1984, p. 178), “A criança vive em um mundo de imaginação, em um mundo com domínio de imagens”. Cunha (1991, p. 120) afirma que o mundo infantil é cheio de imagens, como o campo da poesia. A fantasia e a sensibilidade caracterizam a ambos. “A primeira forma de expressão do homem em sua história é a primeira a encontrar ressonância na alma infantil”. Além disso, como explica Caetano (2002, s/p), a percepção do mundo por imagens sensoriais dispensa o uso da racionalidade.

Neste contexto, mais do que maturidade lingüística, a interação com o mundo das imagens implica em uso da subjetividade, característica muito forte no poeta e na criança. O uso de imagens, tanto pela criança quanto pelo poeta, não se limita à representação estática da realidade circundante. A palavra poética, por exemplo, não apenas *representa* as coisas, ela as *apresenta*, insuflando um novo sopro de vida por intermédio das imagens que, de acordo com Fichtener (apud Ceccantini, 2004, p.259), produzem instantânea reconciliação entre o nome e o objeto.

Para Letria (s/d, s/p), neste processo “físico-mágico” de reconciliação ocorre a transcendência do discurso, a partir de então mito e *linguagem* comungam e compartilham sentidos. Esta comunhão seria facilmente percebida pela criança, uma vez que, conforme argumenta Bocheco (2002, p. 36), as crianças conservam essa visão da palavra encarnada até o momento em que são apresentadas aos “processos racionais de leitura”, momento em que vão se

afastando do dizer original, metafórico, da leitura sensível do mundo, que era uma leitura, em sua essência, poética.

Os referidos “processos racionais de leitura” são progressivamente inculcados na cabeça da criança a partir do momento em que esta entra na escola e passa a reproduzir o modo de pensar, empobrecido e linear, que é praticado neste ambiente de uma maneira geral. Para Maia (2001, p. 22), “a sociedade moderna não é favorável à subjetividade, apesar de se propagar o contrário”. Consoante esta autora, neste tipo de ambiente é muito comum a valorização de faculdades que, normalmente, *compartimentalizam o indivíduo*, e a desvalorização de outras formas de conhecimento, ainda que intrínsecos às crianças, como é o caso da imaginação — forma dinâmica de perceber o mundo a partir do arranjo e rearranjo das imagens percebidas pelos sentidos e recriadas pela subjetividade. Para Held (1980):

O que é grave, na formação da criança, não é ensinar-lhe a linguagem-instrumento que, com efeito, é necessária e corresponde a certas necessidades. O que é grave é a confusão, a perpétua passagem, geralmente no espírito dos próprios formadores, de uma linguagem para a outra. Onde decorre que, mesmo quando pretendemos à criança para criar, para se exprimir, para ser ela mesma, a aprisionamos numa rede de clichês, de modelos fixos extraídos da língua “clássica” já esclerosada, em defasagem com relação à vida de hoje, às preocupações e necessidades da criança. (pp. 204, 205 e 224)

A imaginação, a despeito de sua relevância para o desenvolvimento da inteligência humana (sendo, ela própria, considerada uma forma de inteligência), vem sofrendo uma resistência histórica baseada, principalmente, na suposta oposição que faria à razão. Segundo Murcho (2004, s/p), “a imaginação é uma condição necessária do ensino e investigação de qualidade. Mas entende-se por vezes a imaginação de um modo tão errado, que mais parece um obstáculo à qualidade escolar e acadêmica”.

1.3- Imaginação: resistência histórica

Todos sabemos que há em cada criança um poeta, como há em todo poeta uma criança. Aliás, não só o poeta, mas cada adulto tem, quase sempre, dentro de si, uma criança, mais ou menos sufocada pela vigilância da censura.

Barbara Carvalho (*Literatura Infantil*, 1985, p.47)

Santos (s/d, p. 16) explica que os termos imagem, imaginação e imaginário etimologicamente derivam do termo *phantasia* que, por sua vez, remete aos verbos gregos *phantázo* e *phainestai*, que significam *aparecer*. De acordo com esta etimologia, segundo o autor, a palavra imaginação diria respeito tanto ao processo mental de representar a imagem de uma coisa que foi percebida, quanto ao de reprodução mental de uma imagem que surge após o processo de percepção sensorial. Para Held (1980):

Se o fantástico é a fantasia no sentido mais etimológico do termo, a “fantasia” dos gregos, a criação de um espírito fantástico, a **imago** entendida em sua acepção mais dinâmica, a **imagem** colocada, inventada por um espírito que se desvia dos processos normais de visão comum. (pp.24 e 25)

Nesse sentido, a imaginação é proposta como uma função mental com duas dimensões bem definidas. Haveria a imaginação relacionada às sensações comuns, estando diretamente relacionada à percepção sensório-motora; e haveria também a imaginação como processo mental de criação e recriação de imagens, esta mais ligada à memória. Com base nesta ambivalência, o autor propõe que a imaginação é um processo mental importante, sobretudo por estabelecer uma ponte entre o racional (que é percebido física e cientificamente) e o sensível (que diz respeito ao irreal/imaginado e, por extensão, ao poético).

No mesmo sentido se expressa Moreira (2002, p. 17) ao afirmar que Ciência e poesia pertencem à mesma busca imaginativa humana, embora pertençam a domínios diferentes de conhecimento e valor. A visão poética cresce da intuição criativa, da experiência humana singular e do conhecimento do poeta. A Ciência gira em torno do fazer concreto, da construção de imagens comuns, da experiência compartilhada e da edificação do conhecimento coletivo sobre as experiências observadas no mundo circundante.

No processo de constituição do conhecimento humano, o campo sensível de conhecimento seria o responsável pela configuração de campos específicos de significação para além da compreensão habitualmente utilizada no cotidiano, já que, como afirma Turchi (2003, p. 13), “a imaginação humana — energia vital inalienável das configurações de sentido — transcende e ordena todas as outras atividades da consciência”. A linguagem poética pode ser citada como uma destas atividades, pois a mera decodificação dos signos não esgota sua

capacidade de compor outros níveis de significações que “imantadas através da corrente metafórica promovem um retorno ao verbo original” (BOCHECO, 2002, p.35).

Neste contexto, a imaginação seria uma força dinâmica pela qual o ser humano conseguiria criar e recriar mundos e dar sentido à vida. No caso específico da criança, o processo de criação imaginativa, como uma poesia, por exemplo, é igualmente incentivador do desenvolvimento de uma dimensão mais abrangente de conhecimento. Esta dimensão permite à criança, consoante Held (1980, p. 50) tornar-se mais lúcida e mais flexível ao manipular o real e o imaginário.

Segundo este raciocínio, não parece haver elementos que ponham em dúvida a importância da imaginação para o ser humano. Entretanto, a aceitação da imaginação como uma função cognitiva válida não foi, e nem é, um processo isento de conflitos. Historicamente, a imaginação tem passado por um processo de desestímulo e desvalorização baseado na oposição imaginação/razão. Este tipo de pensamento foi mais comum no passado, mas que pode ser percebido modernamente, sobretudo após o advento do pensamento positivista que, conforme argumenta Serbena (2003, pp. 3 e 4) instituiu a idéia da conquista do mundo pela razão e pela Ciência. Alguns reflexos da concepção da supremacia do pensamento empiricista permanecem em uso até hoje, e a poesia, a exemplo de outras manifestações criativas, é sistematicamente desestimulada por não ser considerada útil. Para Silva (s/d):

Implícita nesta visão parece estar a idéia de que só se pode chegar a conhecer uma realidade através da razão, representada pelo pensamento, enquanto que a poesia restringe-se ao universo da fantasia, este totalmente desvinculado da realidade e da possibilidade de contribuir para o conhecimento dessa realidade. Descarta-se, assim, a atividade do poeta como resultado de esforço, de elaboração, do mesmo modo que não se admite ao pensador incorporar a imaginação à sua atividade. (s/p)

Este tipo de concepção, estruturada exclusivamente em torno da valorização de conhecimentos de cunho racional, incentiva a substituição da imaginação e da criatividade por conhecimentos de cunho mais pragmático. A este respeito se expressa Maia (2001, p.24) ao afirmar que a partir do momento em que a criança entra na escola, ela desenvolverá atividades eleitas como importante para a sociedade. Neste contexto as horas de descontração serão

substituídas pelas atividades puramente acadêmicas, sendo a brincadeira colocada em segundo plano. Para este autor, fica evidente que a escola defende como concepção que o lúdico exige que os sujeitos implicados se comportem de maneira desarticulada com a aprendizagem, como ocorre na “hora do recreio” por exemplo. “No caso da poesia, essas estratégias tratam, às vezes, o texto poético como um amontoado de palavras apenas para brincar, sem buscar significado.” (Id., ib., pp. 18, 19 e 23)

O pragmatismo que implica na sobrevalorização no ambiente escolar de conhecimentos empiricistas, desvinculados da imaginação e da fantasia, responde, em parte, à célebre questão postulada por Carlos Drummond de Andrade, *por que motivos as crianças de modo geral são poetas e, com o tempo deixam de sê-lo?* (ANDRADE, 1974, p. 54), já que, segundo Paul (2000, s/p):

A história das ciências mostra uma contradição flagrante no conceito da imaginação. Se até o século XVI ela era uma ferramenta do conhecimento que funcionava baseando-se no princípio da semelhança, a partir do século XVII transformou-se, segundo M. Foucault (1966), na expressão da loucura, da fantasia e da ilusão. Esta contradição sobrevive ainda hoje, pois o conceito do imaginário é valorizado nas sociedades não ocidentais, enquanto é desvalorizado na nossa.

Entretanto, não fica suficientemente claro qual a justificativa para a radical separação entre a razão e a imaginação que, mesmo que sejam campos diferentes de compreensão, não são, necessariamente, excludentes. Segundo Murcho (2004, s/p), “sem a imaginação não teríamos ciência, filosofia ou artes”. No entanto, conforme o argumento proposto por Held (1980, p. 51), parece que o adulto teme o universo imaginário, como se este fosse mais perigoso do que a realidade a que se está acostumado. Consoante a autora, há uma contradição muito clara neste tipo de postura, pois os pais ao mesmo tempo em que desestimulam o exercício da imaginação permitem que seus filhos passem muito tempo em frente à televisão, muitas vezes sendo bombardeados com imagens pornográficas e violentas que são, para a autora, mais perigosas que as atividades que envolvem o imaginário.

Para Maia (2001, p. 24), ainda que haja predominância da razão ou da imaginação em determinadas pessoas ou contextos, a dissociação é impossível, já que ambas são faces de uma mesma moeda, a do psiquismo humano. Para Santos (s/d, s/p), nutrição, reprodução, sensação, imaginação, memória, desejo e

pensamento seriam “movimentos próprios da alma”, cada qual com sua finalidade própria e que, no homem, se reúne numa única finalidade: realizar sua natureza ou sua forma humana enquanto ser.

Esta realização, mais plena, do ser humano justifica que as pessoas mais sensíveis à questão da relação dialógica entre o racional e o sensível. Dentre essas pessoas foram citadas neste trabalho o poeta Carlos Drummond de Andrade, por ocasião das reflexões que propôs frente ao que é proposto por mentalidades que acreditam na supremacia da razão sobre a imaginação (ou vice-versa) e Nelly Novaes Coelho (1981, p. 170), que defende a necessidade de as novas gerações redescobrirem o mundo. Consoante a autora, crianças e jovens, paralelamente à assimilação da herança cultural de seus maiores, precisam aprender a “ver” as coisas e os seres tais como são e não apenas como foram explicados até hoje pelas fórmulas convencionais da razão instituída.

Tanto a imaginação quanto a razão são processos mentais muito importantes para a subjetividade humana. A relação existente entre estas duas dimensões — distintas, mas complementares —, pode ser compreendida a partir do conceito junguiano de *animus* e *anima*, realidades opostas em sua constituição, mas integradas em uma só existência, constituindo uma “androginia necessária para expressar a realidade do psiquismo humano” (LYRA, 2005, s/p). Para Dufrénne (1969, p. 166), o conhecimento mais formalizado talvez nunca rompa completamente com o cordão umbilical que o liga às origens. A relação obrigatória que a Ciência tem com a percepção “é também uma relação com a imaginação, isto é, com a Natureza. Nem o erudito, nem o técnico conseguem matar completamente o poeta originário que há neles”.

Em consonância ao pensamento de Dufrénne, é possível citar Ribeiro (s/d, s/p), que afirma ser a imaginação a responsável por injetar dinamismo à atividade intelectual. Neste sentido, a imaginação, conforme propõe a autora, seria a matéria originária (ou “primária”) do pensamento que se consolida por meio da razão e da objetividade e caracteriza o ser humano enquanto ser que pensa e percebe, conforme expõe com este autor, “de primeiro imagina-se. Ao depois, chega-se à objetividade. (...) Entretanto, nem tudo que é sonhado pode ser concretizado. Esse “algo” somente vai chegar à realidade após passar pelo crivo da razão.” (Id., ib.)

A predominância excludente da razão ou da imaginação na forma de pensar é potencialmente danosa para o ser humano e leva, segundo Cestari (s/d), “ao colapso da razão”. Tal colapso ocorreria porque as formas de conhecimento, ainda que relacionadas à subjetividade, são manifestações da inteligência humana tanto quanto as formas tradicionais, mais relacionadas à lógica cartesiana e ao empirismo.

Para Ribeiro (s/d, s/p), necessariamente, uma vertente não é mais relevante que outra. Consoante a autora, as duas dimensões se complementam e, para o ser humano, é tão importante a razão quanto a imaginação, pois *é através delas que ele vê a possibilidade de superar-se a si mesmo*. Portanto, conceber a razão como única dimensão válida de conhecimento é uma idéia que restringe muito a abrangente estrutura de funcionamento do cognitismo humano. Para Nelly Novaes Coelho (2000, p. 267), haveria duas formas de conhecer: a que se dá pela razão (pela objetividade da lógica e do raciocínio) e a que resulta da intuição (da subjetividade do sujeito, de sua imaginação). Desta forma:

A imaginação não é apenas um detalhe em nossas vidas e nem um mero recurso metodológico. Ela é a própria essência do que somos. Geralmente nos vemos como animais pensantes, **homo sapiens**. O “penso, logo existo”, de Descartes está impresso de forma indelével em nosso código genético e cultural. No entanto, (...) a mais próxima palavra em hebraico para “humano”, ou latim “homo”, é “adam”. A palavra “adam” provém do radical hebraico que significa imaginação (d’ mayon). A surpreendente implicação disso é que o ser humano não é basicamente **homo sapiens**, mas sim o que chamarei de **homo imaginus**. (GAFNI, s/d, s/p)

Este pensamento, mais do que uma orientação místico-religiosa, remete a uma forma de pensamento que considera a importância da imaginação para o ser humano. Esta linha de raciocínio é estudada com mais profundidade por estudiosos do imaginário, dentre os quais se destaca a figura de Bachelard, epistemólogo célebre por desenvolver uma doutrina de pensamento justamente baseada na concepção de que conceitos aparentemente opostos, a exemplo da razão e da imaginação, são conciliáveis na construção do pensamento humano. Bachelard demonstra, com sua doutrina, a fragilidade e a incerteza de um pensamento predominantemente racional. Para Simões (1999, p. 6), “o conhecimento científico é um corracionalismo. Bachelard substitui o *cogito* cartesiano por um *cogitamos*: a verdade científica é estabelecida pelo trabalho cooperativo e pela intersubjetividade”.

1.4 – Bachelard: a imaginação (criadora, dinâmica e poética) e a infância

A criança que não encontrar ao seu alcance as vias sãs da imaginação que são oferecidas pelo conto, pela poesia, pela pintura, pela música e por qualquer forma de arte em geral, correrá o risco de tornar-se o adulto que investe sua necessidade, sua capacidade de sonho e a satisfaz nos horóscopos ou na loteria federal.

Jacqueline Held, (*O imaginário no poder*, 1980, p. 174)

Simões (1999, p. 7) afirma que a imaginação é um processo cognitivo que tem sido descrito na filosofia como um conceito dialógico. Sua primeira dimensão estaria relacionada à faculdade mental de evocar, sob a forma de imagens, objetos captados pela percepção. A outra dimensão estaria relacionada com a forma pela qual a mente cria e recria imagens. Conforme explica este autor, a *imaginação reprodutora* é meramente evocativa e depende, substancialmente, das nossas sensações e da memória. Já no caso da *imaginação produtora* ocorre a emancipação do sensível, sendo essa dimensão essencialmente criadora, simbolizante, poetificante, inventora de novas imagens ou sínteses originais de imagens.

A divisão, proposta por Simões (1999), da coexistência de duas dimensões da imaginação, sobretudo o conceito relativo à imaginação enquanto instância psíquica produtiva, é desenvolvida de forma mais aprofundada por Gaston Bachelard (1884-1962) ao propor sua célebre teoria da *Imaginação Material*, onde, consoante Felício (1994, p. xii), Bachelard propõe a idéia de existência de um imaginário autônomo, opondo-se à concepção de que a imaginação é secundária em relação à percepção. Neste pormenor, é proposto “fazer um percurso que vá da imaginação ao real, e não o contrário.”

Esta teoria, dentre outras postuladas por Bachelard, forneceu substrato suficiente para que este epistemólogo rompesse com a “tradição ocularista” da filosofia ocidental que associa a visão ao próprio pensar humano. Nesse sentido, Bachelard avançou nas questões relacionadas ao conhecimento ao propor que o homem não permanece passivo diante do que se passa frente a seus olhos.

Consoante o filósofo, a relação das pessoas com as imagens que as cercam não é uma relação de simples contemplação, pois a mente humana contaria com uma formidável capacidade de arranjar e rearranjar sua própria realidade, a imaginação. De acordo com esta perspectiva, as imagens seriam importantes para a cognição humana, mas não tão importantes quanto a capacidade de operar com elas, já que esta capacidade permitiria ao ser humano não ser dominado por imagens e pelos conceitos que elas veiculam:

Como nos diz Gaston Bachelard, **imaginar sempre será mais que viver**, pois envolve ensaiar diferentes modos de viver, inventando e instaurando outras realidades, extraíndo de nós mesmos a **força demiúrgica** que nos faz plural. Força alimentada por um pensamento dinâmico, onde razão e imaginação caracterizam-se como **criadoras, ativas, abertas e realizantes**. (RICHTER, 2002, p. 1, com grifo do autor)

Desta forma, fica mais fácil compreender porque, para este filósofo, a imaginação seria fundamental ao conhecimento, assimilação e transformação da realidade. Conforme alerta Guimarães (2000, p. 2), imaginar para Bachelard significa ver, ouvir, sentir por meio de uma imaginação que liberta os eventos de sua compreensão literal. É suspeitar do que está sendo dado como certo, objetivo, oficial. Neste sentido, ainda consoante Guimarães, o imaginário nasceria da conexão entre as imagens que vêm de fora (mundo exterior) e as imagens criadas pela imaginação do homem.

A concepção bachelardiana da imaginação como uma faculdade cognitiva criadora, isto é, como uma categoria subjetiva capaz de receber, reviver e manipular imagens, surgiu no Romantismo, onde a imaginação era considerada como um *conceito* “mágico-metafísico, que transportava a fantasia para um plano transcendente e trans-humano” (SIMÕES, 1999, p.13). Para Turchi (2003, p. 20), tanto na estética quanto na filosofia românticas, o símbolo e o mito têm importância-chave na concepção de que o infinito só aparece no finito através de manifestações do imaginário. Ao imaginário abrir-se-iam, assim, duas atividades distintas em sua vertente criadora: a literária e a científica.

Ao retomar o conceito romântico de imaginação, Bachelard ficou conhecido como “herdeiro da tradição romântica” (SIMÕES, 1999, p. 13). Mas, ao invés de repetir os preceitos românticos, o filósofo francês construiu sua

doutrina própria, cuja base seria o conceito da imaginação enquanto dinamismo essencialmente humano.

Se a imaginação foi muitas vezes considerada como potência secundária, sabemos presentemente que ela é a função dinâmica importante do psiquismo humano. A imaginação gera a ação e a cognição. Consoante Paul (2000, s/p), “para agir é preciso antes imaginar”. Neste sentido é construído todo o arcabouço do pensamento bachelardiano acerca da imaginação, pois, para ele, o ser humano pertenceria de forma mais intensa ao mundo das imagens do que ao mundo das idéias.

A descrição deste potencial criador da imaginação material permitiu a Bachelard combater as críticas dos que concebiam a imaginação como mera faculdade mental responsável exclusivamente por formar imagens da realidade na qual o ser humano está inserido. De forma contrária a essa perspectiva, Bachelard defende a idéia de que a imaginação equivale no psiquismo humano a uma mobilidade espiritual, a uma experiência da abertura, que nos conduz ao abandono do curso ordinário das coisas, e que nos faz ultrapassar as formas percebidas. “A imaginação deve ultrapassar a faculdade de reproduzir o perceptível, deve ir além dos fenômenos apreendidos pelo prisma da percepção visual.” (PAIVA, 1997, pp. 89 e 90)

A partir da distinção entre imaginação material e formal, Bachelard destacará em sua teoria a importância das imagens poéticas. De acordo com o filósofo, “estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética” (BACHELARD, 1998, p.1). A existência destas duas dimensões imaginativas permite, por seu dinamismo, a configuração de um campo mais amplo de compreensão, o da imaginação dinâmica onde, segundo as idéias propostas por Bachelard, a imaginação atua sobre as imagens de forma dinâmica, construindo sentidos que remetem a compreensões tão profundas que se julgavam apagadas pelo tempo. A imaginação, desta forma, nos remeteria “para realidades inauditas, destituídas de qualquer vínculo com a realidade vista ou percebida” (id., ib., p. 94).

Neste ponto da doutrina bachelardiana, é proposto o conceito do imaginário. “Em virtude desse caráter primevo, indômito e irracional que posteriormente é traduzido em imagens objetivas, Bachelard sustenta que mais

apropriado que o termo imagem seria o vocábulo imaginário” (PAIVA, 1997, p. 89). Conforme é exposto nesta concepção, o imaginário poderia ser compreendido como um sistema funcional, responsável pela articulação significativa de imagens. Este sistema operaria com regras próprias de funcionamento, diferentes das utilizadas na lógica racional. Seria responsável, além disso, pela “dinamização da totalidade das imagens produzidas pelo homem” (TURCHI, 2003, p.24).

É importante referir que os conceitos de imagem (proposto por Bachelard) e de símbolo (utilizado pela psicanálise tradicional) não são sinônimos. Para Bachelard, as imagens não se bastam sendo universalmente significantes, mesmo que inseridas em um processo universal que é o de imaginar. As imagens bachelardianas são formas cuja autonomia e mobilidade impedem uma decifração conceitual que, na psicanálise tradicional, é normalmente associada a abstrações de impulsos sexuais.

Mas as teorias propostas por Bachelard demonstram que as causalidades ou explicações psicológicas não podem, jamais, nos conduzir ao sentido emergente que a imagem propõe. Apesar da importância da psicanálise para elucidar o assédio do inconsciente sobre as produções da consciência — e cuja relevância Bachelard admite e reconhece —, é preciso distinguir os processos do psiquismo e os processos da imaginação, nos quais os símbolos possuem a sua autonomia. Assim sendo, ao associar as imagens que surgem pelo exercício da imaginação a um recalque socialmente produzido, a psicanálise atrela a imagem a um significado heterônomo, negligenciando a própria natureza da psique, cuja fecundidade é vislumbrada pelas teorias bachelardianas.

Em seu estudo sobre a imaginação, Bachelard prioriza a análise das imagens literárias em detrimento das demais, tais como as pictóricas, por exemplo. Para ele, as imagens literárias impulsionam o fluxo de criação e recriação de sentidos da imaginação em movimento. Na teoria, ou poética, bachelardiana, o papel da imaginação consiste em criar, a partir das pulsões imaginárias, representações absolutamente abertas para um devir indeterminado. Essa força criadora reflete-se de forma indefectível na imagem literária, que transcende as imagens apreendidas pela percepção. Consoante essa perspectiva, a imagem literária seria móvel e dinâmica, não ficando circunscrita a nenhuma forma visual ou auditiva, ainda que delas se origine.

O fascínio que o imaginário poético despertou em Bachelard o fez conceber esta dimensão significativa como um campo propício ao desenvolvimento da criatividade humana. Para Turchi (2003, p. 47), “pelo caminho da teoria do imaginário, chegou-se à conclusão de que a essência dos gêneros literários conduz, automaticamente, à essência do homem”. As imagens suscitadas pelo texto poético permitiriam, graças ao imaginário, criar um canal de intersubjetividade entre o poeta e o leitor. Este canal seria estabelecido não pela reprodução corriqueira das imagens captadas pela percepção e nem pela representação simbólica de sofrimentos tal qual sugere a Psicanálise. A ligação ocorreria no campo da fenomenologia, caracterizada pelo instante da criação em que as imagens poéticas são construídas e dialogam com as impressões pessoais do leitor:

O poeta não me confia o passado de sua imagem e, no entanto, sua imagem se enraíza, de imediato, em mim. (...) Para esclarecer filosoficamente o problema da imaginação poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser humano tomado na sua atualidade. (BACHELARD, 1978, p. 184)

Desta forma, Bachelard propõe a compreensão das imagens poéticas como instâncias significativas singulares, como uma faculdade cognitiva própria da criatividade humana e não mera representação psíquica:

Quando, no decorrer das nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente **causal**. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela expressão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma **ontologia direta**. É com essa ontologia que desejamos trabalhar. (Id., ib., p. 183)

Para Bachelard a imagem poética é dinâmica, oposta ao símbolo fixo, e esta mobilidade, de acordo com o filósofo e a despeito da teoria psicanalítica, representa com mais fidedignidade o psiquismo humano. “O estudo dos movimentos da imaginação deve, assim, conduzir-nos a uma abertura integral, do infinito que, na linguagem dos poetas, corresponde à imaginação pura” (PAIVA, 1997, p.103). Neste sentido, as representações imagéticas que surgem nos poemas desautomatizam a linguagem ao possibilitar a ocorrência de

múltiplos significados, “segundo Bachelard, a imagem poética, ao deflagrar o novo, remete-nos à força criadora do ser” (PAIVA, id., ib.). Desta forma, o papel do sujeito que interage com a reverberação poética de sentidos é maior do que habitualmente considerado, e isto ocorreria graças à imaginação, que permitiria ao leitor manter-se aberto ao futuro, ao sentido novo, ainda não vivido, aberto à experiência. Tal qual a criança.

Neste contexto, a teoria da imaginação proposta por Bachelard aponta para a necessidade de o ser humano despertar sua atenção diante de outros homens, do mundo em que vive e de si próprio. Conforme defende Rodrigues (2005, p. 34), Bachelard aproxima-se dos poetas por perceber os limites da ciência e da razão para dar uma explicação ainda mais completa sobre a realidade, bem como para falar do desconhecido. Ele admite que estabelecer um limite é já ultrapassá-lo. Por isso, partindo do estudo da poesia, compreende melhor as possibilidades experimentais, indo além da razão filosófica e científica, que representam as afinidades entre experiência poética e estética do homem com seu mundo.

A doutrina de Bachelard, ainda que não criada originalmente neste sentido, fornece elementos importantes à compreensão da proximidade entre a poesia e a infância. Muitos dos conceitos propostos por este epistemólogo justificam a concepção da poesia como uma expressão da criatividade, curiosidade e auto-superação humanas. A idéia de imaginação dinâmica, por exemplo, aproxima-se muito da natureza de pensamento infantil. Mas é, sobretudo, a concepção dialógica que a imaginação poética possibilita uma das idéias que mais justificam a identificação de características comuns que aproximam a criança do poeta, pois há, em ambos, o pleno exercício da subjetividade característica da natureza humana. Para Bachelard, a infância seria uma potência do ser em permanente devir e transformação. Consoante Benmasour (2004, s/p), a poesia estaria enraizada na infância.

Para Santana (2004, p. 36), Gaston Bachelard defende a existência um núcleo de infância na alma humana. Assim, acontecimentos e valores, que emolduram nosso presente de pessoas adultas, manteriam contato com aquela fase na qual podíamos assumir variadas facetas comportamentais, antes dos fragmentos existenciais serem forçados a ficar coesos e exclusivos em torno de uma forma singular, que pensamos ser nossa personalidade única. Neste sentido,

a infância seria, mais do que uma fase biológica, também uma dimensão ontológica atuante na construção do ser humano. Esta dimensão seria tão determinante que influenciaria as pessoas por toda a sua vida.

Como é argumentado por Castro (1991, p. 137), a presença da infância, em sua ludicidade, não se restringe à cronologia dos primeiros anos de vida de uma pessoa. O jogo de ser, de existir e de inteirar-se com o mundo perdura por toda a vida de uma pessoa. O lúdico, como gratuidade do acontecer no mundo, das coisas e das pessoas, une-se ao espírito libertário da infância como arquétipo mediador do conhecimento e vivência humana. “A presença da infância na vida de uma pessoa, segundo Bachelard, confere-lhe dimensões de uma totalidade da vida nem sempre percebida.” (Id., ib.)

De forma similar se expressa Richter (2002, p.5) ao afirmar que Bachelard apresenta em suas teorias uma filosofia ontológica da infância onde destaca o seu caráter permanente. Para o pensador francês, é necessário resgatar a criança que fomos, pois ela nos fornece uma forma de consciência primitiva. E, neste resgate, os poetas são essenciais, pois ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável.

Ainda consoante Castro (1991, p. 140), a infância proposta por Bachelard pode ser entendida como força dinamizadora da vida. Tal dinamismo seria devido, consoante o autor, ao caráter lúdico inerente a este estado. A ludicidade da infância permitiria ao indivíduo o pleno exercício da liberdade pelo constante uso da imaginação, cuja maior manifestação na criança se concretizaria por intermédio do jogo, da brincadeira. Para Richter (1998, p.10), a criança reúne todas as possibilidades criadoras e inventivas quando constantemente desafiada pela matéria a agir e reagir. Este momento intenso de investigações materialistas, que acontece através dos jogos infantis de ficção, ainda que em grande parte inconscientes, é o tempo da construção da imaginação, do armazenamento das imagens primeiras.

Neste contexto, “a infância lúdica representada nos poemas de Manoel de Barros não difere das descrições de infância reportadas por Bachelard” (Idem, ibidem, p. 140). Esta concepção de infância enquanto dimensão lúdica é apresentada por Castro (1991, p. 141) como instância triplamente caracterizada enquanto tempo idealizado da vida, como matriz da linguagem, que pode estar

ao lado da anterior e, até, numa infância lúdica ontológica, presente na essência de todos os seres.

Neste contexto, e como defendido por Bachelard, a imaginação poética permite que a dimensão humana aflore na obra e crie sentidos, que fazem dialogar a sensibilidade do autor e do leitor. Este diálogo parece ainda mais importante nos tempos atuais, já que, conforme oriente Held (1980, p. 139), vivemos numa sociedade em que as crianças se sentem cada vez mais condenadas ao silêncio, à solidão, oriundas de um ritmo de vida vertiginoso, onde estamos sempre correndo, e substituindo o contato familiar pela televisão ou outro canal midiático. Neste sentido,

A literatura poética é, antes de tudo e indissociavelmente, fonte de maravilhamento e de reflexão pessoal, fontes de espírito crítico, porque toda descoberta de beleza nos torna exigentes e, pois, mais críticos diante do mundo. E porque quebra clichês e estereótipos, porque é essa re-criação que desbloqueia e fertiliza o imaginário pessoal do leitor, é que é indispensável para a construção de uma criança que, amanhã, saiba inventar o homem (Id., p.234)

Com base neste contexto, o diálogo decorrente da interação leitor/escritor deve ser o mais profícuo possível, isento, tanto quanto possível, de preconceitos baseados na idéia de ser a criança um leitor ingênuo, uma tabula rasa em que o escritor deve, a partir do discurso veiculado pelo texto poético, inscrever seus ensinamentos morais.

É importante referir que, nesta dissertação, a busca pela compreensão mais aprofundada das características da imaginação é realizada por ser importante para o estudo da poesia de Manoel de Barros. A poesia e a imaginação são instâncias intimamente imbricadas nos textos desse poeta, quer tratem da infância ou não. A associação entre a poesia e imaginação implica no uso, característico na poética de Barros, de dimensões expressivas, como a do olhar, dimensão igualmente importante, e referida neste trabalho, para a análise de seus poemas:

a relação entre poesia e imaginação funcionaria de duas formas em Barros. Primeiro coloca-se em dúvida a sinceridade romântica atribuída ao eu-lírico, e que em vez de ratificada é abalada pela aproximação ao olhar imaginativo da criança. Segundo inaugura-se um novo entendimento do ver. Esse valor atribuído ao olhar imaginativo já fora expresso anteriormente, num poema do Livro sobre nada dedicado ao pintor boliviano Rômulo Quiroga, em que podemos perceber a relação entre o ver e o imaginar. Nele, o poeta diz: "O

olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./ É preciso transver o mundo." Assim, o ver na poesia manoelina se afasta da visão empirista da realidade, que se vincula à crença perceptiva do olhar. Em poesia é preciso ver com a imaginação, o que para o poeta é uma forma de trans-ver. (Júnior, s/d, s/p)

1.5- Falar de, falar para: a poesia e a criança

Se, ao contrário, escutássemos um pouco mais a criança, não seríamos, nós mesmos, mais abertos ao novo, ao imprevisível, e menos presos a normas e padrões? Pois, ao falarmos de infância, ao invés de estarmos lidando com debilidade e incapacidade não estamos justamente falando de invenção? E isso não diz respeito também à literatura?

Ana Maria Clark Peres (Anais da VI Jornada Nacional de Literatura, 1997, p. 06)

As considerações que serão propostas nesta seção buscarão compor um panorama das possíveis interpretações da infância na poesia de Manoel de Barros. A dimensão de análise proposta para esta seção objetiva completar o panorama de reflexões desenvolvidas, até agora, no sentido de finalizar a identificação de elementos que permitam argumentar a favor da aproximação do discurso poético deste autor com o tema da infância.

Recuperando o que foi dito até agora, inicialmente foi proposto que a relação de proximidade entre a poesia e a infância configura-se pela apreensão sensível e imagética que caracteriza tanto a linguagem poética quanto a lógica de pensamento infantil. Esta apreensão, presente em qualquer pessoa, mas, de forma mais amplificada, no universo subjetivo do poeta e da criança, seria construída com base em unidades básicas de sentido, as imagens. As imagens, independentemente de se originarem da percepção ou da criação cognitiva, seriam articuladas de maneira significativa pela imaginação. Neste contexto, a imaginação foi descrita como um processo de conhecimento que apresenta características e dinamismo próprios.

Como exemplo de teoria de imaginação, enquanto fenômeno criador e recriador de significados subjetivos, foi citada a doutrina de Gaston Bachelard.

Para este epistemólogo, a imaginação seria constituída por dimensões específicas, dentre as quais se destaca a dimensão material que, por seu dinamismo, seria a mais próxima do psiquismo humano e da qual se originaria o discurso literário — sobretudo o poético.

Em todos os níveis de argumentação desenvolvidos, buscou-se orientar as reflexões pelo tema da humanidade. Isto foi feito porque tanto a infância quanto a poesia foram (e serão em todo o decorrer deste trabalho) consideradas como instâncias intimamente relacionadas no que dizem respeito à condição humana. Tanto no sentido de estarem ligadas à intimidade do ser humano quanto no de permitirem a expressão de sua subjetividade.

Este tipo de abordagem é particularmente importante para o desenvolvimento do trabalho proposto porque exprime a relação entre a infância e a poesia como uma relação duplamente articulada, o que permite compreendê-las em termos de complementação mútua. No caso da poesia, ao mesmo tempo em que retrata a criança e seu universo (por vezes orientada pela experiência pessoal do autor), o poeta recupera uma infância a-histórica, mais direcionada a uma dimensão sensível da existência.

Esta dupla dimensão se aproxima do conceito, proposto por Kohan (2004, pp. 62 e 63), ao defender que as distinções existentes entre história e devir (*chrónos* e *aión*) podem ajudar a (re)pensar a infância. Com base nesse pressuposto, de acordo com ele, há duas infâncias. Uma seria a infância da continuidade cronológica, da história, das etapas do desenvolvimento: é a infância que, pelo menos desde Platão, se educa conforme um modelo. Essa infância seguiria o tempo da progressão seqüencial: seremos primeiro bebês, depois crianças, adolescentes, jovens, adultos, velhos. Ela ocupa uma série de espaços molares: as políticas públicas, os estatutos, os parâmetros da educação infantil, as escolas, os conselhos tutelares.

A outra infância, segundo a divisão proposta por Kohan (2004), permitiria visualizar o alcance da poesia de Manoel de Barros, pois vislumbra a existência de uma infância de maneira plena, não restrita apenas a uma fase biológica socialmente marcada, mas sim como uma dimensão que deve estar sempre presente na subjetividade humana, independentemente da idade do leitor, uma vez que esta utiliza-se de elementos como a imaginação, a fantasia e o olhar inaugural/desautomatizado, despertando-os de seu estado de latência.

Esta concepção, dialógica, da infância contraria a noção, comum até algum tempo atrás, sobre a criança e a infância serem compreendidas como sinônimos de falta (no sentido de necessidade de formação) e de inferioridade (relativa à imaturidade). A este respeito se expressa Silva (2005, s/p) ao argumentar que diferentes concepções de infância foram sendo construídas no decorrer da História e trazem ainda a marca de um discurso dominante sobre o ser criança. Consoante o autor, embora a modernidade tenha colocado as crianças e a infância como centro das atenções das famílias, legisladores, educadores e demais profissionais, exigindo destes cuidados para com elas, trouxe consigo também uma imagem de desqualificação das mesmas, colocando-as no lugar daqueles que nada sabem, que nada pensam, que nada produzem, contrapondo-as ao adulto que tudo sabe, tudo pensa, tudo produz.

Este tipo de concepção, referida por Silva (2005, s/p), tem naturezas diversas — históricas, sociais e ideológicas —, mas são baseadas em uma única fonte, a da visão adultocêntrica de mundo. Tal visão não fica restrita ao convívio social e afloram no discurso literário que, como defende Arnold Hauser (apud Ceccantini, 2004, p.271), “é uma construção dialética, conversa que se estabelece entre o autor e o público mediante uma ação recíproca”. O diálogo que se estabelece, quando composto por este tipo de noção, inviabiliza a dialética entre os interlocutores e traz, em sua essência, o germe da perpetuação do preconceito contra a criança e a infância. Conforme alerta Held (1980, p. 229), “a criança, torna-se aquilo que fazemos dela, evolui em função do alimento que lhe propomos. Seguramente, o adulto que despreza a criança valendo-se de uma visão simplista, torná-la-à tal como a vê”.

Felizmente, este tipo de concepção tem sido gradualmente substituída por noções menos estereotipadas de mundo e, como sugerido por Hauser, o reflexo destas mudanças surge de forma indelével nos textos literários, sobretudo os contemporâneos, nos quais se insere o trabalho de Manoel de Barros. Nestes textos a criança deixa de ser compreendida como ser incompleto e passa a ser visto “como um ser em formação, mas orientado no sentido de alcançar total plenitude em sua realização” (COELHO, 2000, p. 27). E a infância deixa de ser percebida como estágio inferior de desenvolvimento e passa a ser valorizada por seu potencial de renovação e criatividade, fornecendo, assim, uma lição a ser seguida pelos adultos.

Para Silva (2005, s/p), se há infância é porque há inacabamento. Talvez aí esteja a mais positiva característica da infância: o inacabamento, que torna os indivíduos abertos ao mundo, curiosos, inquietos, criativos, capazes de pensar uma outra realidade, de construir uma outra História, de serem sujeitos da experiência. Experiência compreendida como aquela na qual os seres são tocados pelas coisas do mundo, afetados por elas, e de onde saem transformados.

A imagem da criança representada na poesia de Manoel de Barros integra este novo panorama de concepção da criança e da infância. Em sua poesia, muitas das tradicionais noções baseadas na supremacia do adulto sobre a criança são relativizadas e a sua poética opera com dimensões, social e humana, bem definidas: “o poeta tem um compromisso social: não é só o menino que ele foi que pretende reencontrar, mas a infância coletiva” (SCOTTON, s/d, p.10). Neste contexto, é possível perceber o valor da infância no discurso poético de Manoel de Barros:

Assim, vale ressaltar que (na poesia de Manoel de Barros) as identidades construídas (...) são em primeiro lugar a do poeta como um ser equilibrado em harmonia com o meio, criativo; há também a identidade da natureza representada pelas aves, passarinhos e outros que representam o mundo da natureza; mas não podemos nos esquecer que a criança também tem identidade marcada nos textos.

(...) É possível notar nas poesias manoelinas a presença da criança e do ser humano natural. (BETONI, 2005, pp. 45 e 57)

Com efeito, a infância é um tema freqüente e fundamental na obra de Barros, o que pode ser comprovado pela constatação de Afonso de Castro (1991, p. 57), em seu estudo *A poética de Manoel de Barros*. Neste estudo, Castro (1991) afirma que para se entender a poesia deste poeta acerta quem fala “da infância, da imagem, e da palavra como elementos fundamentais”. Leal (apud Kohan, 2004, p.26) complementa a reflexão: “a poesia de Barros procede da infância, de um núcleo de experiência decisiva, espécie de fonte primordial à qual outros elementos foram juntando-se”.

O poeta, já octogenário, reconhece a importância de manter viva a dimensão infantil de percepção e pensamento, dimensão que, em conjunto com a racionalidade adulta, permite estabelecer um ponto de equilíbrio muito saudável no psiquismo humano. Para Zuben (1993, s/p)

A criança viva, que não pode ser morta sem gerar o colapso final da psique, recoloca o sujeito adulto no limiar de variadas escolhas que não trarão um produto final, como seria aquele da fase de maturidade pessoal definitiva. Assim, um entrecruzar de infantilidade e de comportamento adulto seria o campo de respostas para o sinal de alerta que, por vezes, soa no adulto envolto em melancolia e sentimento de solidão.

Neste sentido, a infância presente na poesia de Manoel é retratada não apenas como referencial temático, mas como uma profícua dimensão de existência. Em seus poemas, a infância é apresentada como um dinamismo que conflui para a busca de sentidos fundamentais do ser humano. E, ao aproximar sua poética da infância, Manoel de Barros reavalia toda a existência humana, que passa a ter sua fase produtiva/criativa percebida também, e não apenas no meio, na idade adulta, como costuma ser considerado. Não parece tratar-se de mero saudosismo, mas, sim, de valorização de tudo o que o adulto “considera desrazão, absurdo e insensatez na infância e que o poeta percebe como sabedoria” (SCOTTON, s/d, p.5).

Neste sentido, como argumenta Silva (2004, p.792), aprender com as histórias infantis, aprender com as crianças, com a infância, é um desafio. Desafio que, como ilustra o poeta Manoel de Barros, transforma a todos nós em caçadores de “achadouros” de infância. Infância compreendida aqui como condição da existência humana, e que independe da idade, infância como experiência ôntica e não apenas biológica.

CAPÍTULO II: O poeta: vida e obra

“Tenho um lastro da infância, tudo o que a gente é mais tarde vem da infância”.

(Manoel de Barros, In: O tema da minha poesia sou eu mesmo. BARROS, (s/d))

2.1- Breve apanhado bibliográfico

Há sempre um lastro de ancestralidade que nos situa no espaço.

Manoel de Barros (apud Castello, 1997, p. 3)

O poeta Manoel de Barros, cujo nome completo é Manoel Wenceslau Leite de Barros, nasceu em 19 de dezembro de 1916, em Cuiabá (MT). Viveu por muito tempo em Corumbá (MS), onde atualmente se localiza a fazenda em que passa grande parte de seu tempo quando não está em sua residência urbana, que se localiza na cidade de Campo Grande (MS).

Desde criança, Barros foi criado em meio à fauna e flora do Pantanal e esta convivência com a natureza foi determinante para sua obra: “a esta altura não se pode deixar de fazer referência à região onde o poeta nasceu e vive. É a natureza não como simples cenário ou elemento exótico, mas como algo incorporado ao próprio texto” (SÁVIO, 2004, p. 69). Conforme explica Camargo (2004, p.104), embora não goste da alcunha de poeta pantaneiro, Manoel de Barros tem no pantanal a força arquetípica e telúrica da sua criação poética.

Aos oito anos, Manoel de Barros foi enviado para estudar em um colégio interno em Campo Grande e, depois, ao Rio de Janeiro, cidade onde concluiu seus estudos básicos — no Colégio São José dos Irmãos Maristas — e se graduou, como Bacharel em Direito, no ano de 1941.

Em sua juventude, entre os anos de 1935 e 1937, Barros integrou o movimento da Juventude Comunista, do qual se desligou após a decepcionante audição de um discurso proferido por Luiz Carlos Prestes (seu líder político) em favor de Getúlio Vargas. Esta frustração fez o poeta desencantar-se da política partidária e o levou a praticar uma espécie de exílio voluntário, o que lhe possibilitou conhecer lugares como Bolívia, Peru e Nova York.

Em Nova York, Manoel de Barros conviveu com a renovação estética proposta por obras de grandes artistas, tais como Picasso, Chagall, Miró e Van Gogh, que inspiraram ainda mais sua vocação poética. Para Filho (s/d):

A poesia de Manoel de Barros é enriquecida pela alma criadora de seus predecessores, os quais rompem com os cânones ultrapassados para estabelecer traços definidores da poesia moderna. Como a subversão da linguagem, o desregramento do sentido, a desumanização e dispersão do eu-empírico. Traços fundamentais na construção da novidade poética desse cantor efetivo das coisas do Pantanal. (FILHO, s/d)

Após conhecer o mundo, Manoel de Barros fixou-se de vez no Brasil, onde possui duas residências. A primeira é a da cidade de Campo Grande, onde fica seu escritório. A segunda é a Fazenda Santa Cruz, localizada no município de Corumbá. Nesta fazenda — que, segundo Castello (1997, p. 2), “na época da cheia fica completamente isolada do mundo” — o poeta cria gado e fica mais próximo de seu ambiente preferido: o pantanal matogrossense.

O poeta é casado com a mineira Stella Leite de Barros, com quem tem três filhos, Pedro, João e Martha, esta, uma bem conceituada artista plástica, cujo trabalho vem sendo utilizado na ilustração dos livros de seu pai.

O primeiro livro publicado do poeta foi *Poemas concebidos sem pecado*, no ano de 1937, com uma tiragem artesanal de apenas 20 exemplares. Contudo, o livro que primeiro escreveu chamava-se *Nossa Senhora de minha escuridão*, do qual a versão original foi confiscada pela polícia por ocasião da ditadura militar, impossibilitando sua publicação comercial.

A despeito da publicação de seu primeiro livro ter ocorrido no fim da década de 30, foi somente nos anos 80 que Manoel de Barros teve seu trabalho reconhecido pela crítica especializada, sendo comentada e recomendada por críticos e estudiosos como Antônio Houaiss (dentre outros). A partir de então, sua poesia adquire notoriedade e reconhecimento, nacional e internacional, e passa a ser objeto de estudos nos mais variados níveis culturais e acadêmicos.

Dentre os prêmios que Manoel de Barros recebeu estão o “Prêmio Orlando Dantas” (conferido pela Academia Brasileira de Letras), em 1960; o “Prêmio Cecília Meireles” (concedido pelo Ministério da Cultura); o “Prêmio Nestlé de literatura”, em 1997 e o “Prêmio Jabuti” (concedido pela Câmara Brasileira do Livro), que recebeu duas vezes, na edição de 1990 e de 2004 (pelos livros *O guardador de águas* e *O fazedor de amanhecer*, respectivamente). Ademais, o poeta foi agraciado com o título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Católica Dom Bosco de Campo Grande (MS), no ano 2000.

O conjunto de sua obra inclui: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel: poemas* (1942), *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969), *Matéria de poesia* (1974), *Arranjos para assobio* (1982), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador das águas* (1989), *Gramática expositiva do chão: poesia quase toda* (1990), *Concerto a céu aberto para solos de aves* (1991), *O Livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Ensaio fotográficos* (2000). *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001) e *Poemas rupestres* (2004).

Sua produção mais recente em que o tema prevalente é o da infância compreende: *Exercícios de ser criança* (1998), *O fazedor de amanhecer* (2000), *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001) — sendo, este último, um apanhado de poemas publicados anteriormente em *Compêndio para uso dos pássaros* (de 1961) —, *Cantigas por um passarinho à toa* (2005), *Memórias inventadas (a infância)* (2003) e *Memórias inventadas (a segunda infância)* (2006).

2.2- Características poéticas

*O que eu queria era fazer brinquedos
com as palavras.
Fazer coisas desúteis. O nada mesmo.
Tudo que use o abandono por dentro e
por fora.*

Manoel de Barros (*Livro sobre nada*,
1996, p.7)

As dimensões significativas atribuídas à poesia de Manoel de Barros são múltiplas. A originalidade com que este poeta compõe seus poemas reflete-se em uma cosmovisão que transcende o sentido tradicional das palavras e das convenções em que, normalmente, o ser humano se encontra inserido. De acordo com Bastos (2003, s/p), a poética de Manoel de Barros não é de fácil acesso devido às construções sinuosas e enormidade de imagens que nos oferece, “por isso mesmo a penetração exige paciência. É preciso estar desarmado da lógica, conhecer um pouco a língua e estar aberto às emoções.”

Nessa perspectiva, é possível perceber a poesia de Manoel Barros como expressão desvinculada (mas não isenta) da lógica de expressão, de pensamento e do lugar-comum, e visceralmente ligada à natureza e à criação, dos seres, das coisas e do próprio homem. Para Marinho (2002, p. 13):

Tal como uma estação chuvosa que pode reverter o fluxo dos rios, a poesia de Manoel de Barros resulta numa verdadeira reversão do fluxo sintático e semântico do discurso: o fluxo habitual e corriqueiro é entrevisto como uma forma de represamento de idéias por intermédio do adestramento cotidiano, lógico e servil do discurso. Em Manoel de Barros, somente o estado rústico, ilógico ou selvagem das palavras podem revelar novas formas de se conceber o universo.

Nesse novo universo, reconstruído por meio do discurso poético, (...) os seres humanos irmanam-se a bichos, plantas, líquens e pedras, assim como, em meio aos versos, substantivos, adjetivos, verbos e advérbios dançam loucamente ao ritmo veloz e alucinante de um rasqueado bem pantaneiro.

Cronologicamente, a poesia de Manoel de Barros estaria inserida na geração modernista de 1945 e, com efeito, seus poemas seguem parâmetros proposto pela vanguarda, sobretudo européia, do século XX — da qual Barros é profundo conhecedor e admirador. Esta característica pode ser percebida, principalmente, por sua orientação anti-retórica e anti-erudita, que se concretizam, segundo Larrosa (apud SCOTTON, s/d, p.2), em “rebeldia lingüística, ironia, gosto pela surpresa verbal, pelo lúdico, pelo coloquial e pelo exercício poético de fazer insólito o cotidiano e cotidiano o insólito.”

Contudo, a influência modernista não pode ser compreendida como único parâmetro para a caracterização da poesia de Manoel de Barros. Resgatando a reflexão — citada na introdução deste trabalho — proposta por Pucheu (s/d), não é possível enquadrar o universo poético deste autor sem incorrer em reducionismo, pois, como alerta Menezes (s/d, s/p), “a poética de Manoel de Barros distancia-se do padrão estético e estilístico da literatura moderna e contemporânea (...) por intermédio de uma linguagem que se desvela em imagens inusitadas.”

A referência de Menezes à imagem é muito pertinente, pois o uso de imagens é uma das principais características existentes no universo poético de Manoel de Barros (tanto na vertente “adulta”, quanto na “infantil”), conforme argumenta Filho (s/d), Barros elege uma linguagem onírica, fragmentada, rica em nuances surrealistas, que escandaliza pela vivacidade das suas imagens.

Além da “vivacidade”, há de se notar também a abundância de uso de imagens em seus poemas, sobretudo as relacionadas à natureza. Os cenários, dos quais surge a voz do poeta, são o mato, os rios, os passarinhos e demais habitantes do pantanal. “Tudo se mistura num processo de troca e sinestesia, a ponto de não diferenciarmos a natureza do homem” (CARPINEJAR, s/d, s/p). Se o uso de imagens é importante para a poesia (como referido na seção 1.2), na poesia de Manoel de Barros ele constitui uma categoria fundamental.

Nos cenários compostos pelo poeta, nos quais se destaca a natureza, surge a “teologia do traste”, expressão utilizada por Carpinejar — e batizada com o mesmo nome de um poema do livro *Poemas Rupestres* (2004) — para designar o fenômeno de valorização, nos poemas de Barros, dos seres e coisas considerados insignificantes em sua existência. Diz o poema:

As coisas jogadas fora por motivo de traste
são alvo da minha estima.
Prediletamente latas.
Latas são pessoas léxicas pobres porém concretas.
Se você jogar na terra uma lata por motivo de
traste: mendigos, cozinheiras ou poetas podem pegar.
Por isso eu acho as latas mais suficientes, por
exemplo, do que as idéias.
Porque as idéias, sendo objetos concebidos pelo
espírito, elas são abstratas.
E, se você jogar um objeto abstrato na terra por
motivo de traste, ninguém quer pegar.
Por isso eu acho as latas mais suficientes.
A gente pega uma lata, enche de areia e sai
puxando pelas ruas moda um caminhão de areia.
E as idéias, por ser um objeto abstrato concebido
pelo espírito, não dá para encher de areia.
Por isso eu acho a lata mais suficiente.
Idéias são a luz do espírito — a gente sabe.
Há idéias luminosas — a gente sabe.
Mas elas inventaram a bomba atômica, a bomba
atômica, a bomba atôm.....
..... Agora
eu queria que os vermes iluminassem.
Que os trastes iluminassem. (BARROS, 2004, s/p)

De acordo com a “teologia do traste”, os elementos/pessoas comuns são valorizados e percebidos de forma hiperbólica, figurando em situações e lugares impensáveis usualmente. As “miudezas”, expressão usada pelo próprio Manoel de Barros, têm seu estar no mundo amplificado pelo olhar do poeta, que deseja atrair atenção para o valor e importância que possuem. Para Carpinejar (op. cit.), Manoel de Barros introduz elementos como se fossem conhecidos.

Trabalha com certezas que não são usuais, nem racionais, mas de fundo emocional. Certezas imaginárias que fixam relações psicossomáticas entre elementos díspares: formigas-homens-vaga-lumes. O autor visualiza as formigas como contempladoras, transfigurando sua condição inata. Ele desconstrói para construir. Desautomatiza o vocábulo em busca de um arranjo inédito, que segue o rastro verbal originário.

Os seres e as coisas que são considerados inferiores ou insignificantes são reconhecidos assim porque existe uma forma preconceituosa de notá-los, um olhar pretensamente superior, cuja existência não se justifica. Neste conjunto de elementos “ínfimos” se inclui a criança que, conforme apresentado na seção 1.3 deste trabalho, a despeito desta visão limitante, possui valor subjetivo intenso. Para Scotton (s/d, s/p), na obra poética de Manoel de Barros a infância não é um paraíso perdido, mas uma dimensão que pode se fazer sempre presente na vida adulta, uma vez que elementos como a imaginação, a fantasia, a criação e um olhar crítico que vira pelo avesso a ordem das coisas. Este olhar, de acordo com a autora, subverte a lógica vigente e contribui para a unidade e a totalidade do ser humano.

A valorização dos excluídos, proposta pelo poeta, busca recuperar a relação original do homem com o mundo que o cerca, independentemente do valor (mercadológico ou ideológico) imediato que as coisas e seres apresentem. Para Scotton (s/d, s/p), Manoel de Barros não se importa com os ditames do mercado editorial, sua poesia é orientada para a inversão da escala de valores do válido e do inválido. O que é considerado desprezível pela sociedade de consumo é valorizado em seu poema, e vice-versa. Manoel de Barros, em sua poética, não parece estar interessado em reproduzir o cotidiano, mas sim recriá-lo. Seus poemas celebram a gratuidade, quer possuam natureza sonora, visual ou semântica.

A poética de Manoel de Barros apresenta, ainda, uma outra dimensão reflexiva, a do próprio fazer poético, caracterizado pelo uso da metalinguagem. Esta dimensão é associada à valorização das coisas e seres ínfimos porque reflete a preocupação do poeta com o esforço do emissor na luta com o código (MENEZES, s/d, s/p). Esforço que é uma das implicações enfrentadas pelo ser humano em seu estar no mundo. Na poesia de Manoel de Barros a palavra retorna à fonte original e recupera a linguagem perdida. (Id., ib.).

Para tanto, as palavras são despertadas de seu estado cotidiano de inércia propiciado pela rigidez das regras do sistema de articulação do discurso. Este despertar ocorre por intermédio do poeta que, no caso de Manoel de Barros, é consciente de seu papel:

No poema, o poeta é o filtro que desagrega e fragmenta o universo. Assim, em seu trajeto de fragmentação do universo pela palavra, o poeta quer retroceder até o início, a uma época que ele diz que é “o antesmente verbal: a despalavra mesmo” (Retrato do artista quando coisa, p. 53) (...) Portanto, o poeta pretende retornar ao antes do verbo, ou seja, voltar ao estado anterior àquele descrito pelo verbo cotidiano. E o retorno torna-se possível pelo rompimento da palavra habitual, como indica o prefixo “des”, cujo sentido é negação. Assim, “despalavra” é a palavra primitiva, o murmúrio, o gungunar (som emitido pelos recém-nascidos), é o som puro, livre das contaminações do vocabulário. Assim, o verso, ao sugerir seu processo de retorno a um tempo anterior ao princípio, revela-se como linguagem. (MENEZES, s/d, s/p)

A lida com a palavra original busca atingir um mundo novo, “um mundo no qual as coisas possuem sentido e deixam emanar a essência vital do universo” (MENEZES, op. cit.). Este “mundo novo” aproxima-se muito de uma dimensão mágica de significação — referida na seção 1.2 —, em que o poeta manuseia a palavra, assim como a criança manuseia seus brinquedos. Ambos realizando suas atividades de forma despreocupada, mas não insensata, pois tanto o poeta quanto a criança, ao por em funcionamento sua imaginação, estão, na verdade, ampliando o conhecimento da realidade em que estão inseridos.

A criação de sentidos inusitados, pelo poeta em seus versos e pela criança em suas brincadeiras, permite ao indivíduo inserir-se em uma dimensão de abstração pura, transcendendo sua visão da realidade. A partir do contato com o irreal, ou imaginário, o ser humano se fortalece psicologicamente para lidar com o real que o circunda, e essa experiência é vivenciada nos poemas de Manoel de Barros, ao convidar o leitor a abandonar as regras impostas cotidianamente. Neste pormenor a poesia deste autor se aproxima muito da natureza intrínseca da infância no que esta tem de ludicidade e liberdade de conceitos. As crianças aceitam como possível a ocorrência de alterações inverossímeis da realidade, como, por exemplo, os verbos e trastes iluminarem, a exemplo do que é proposto no poema “Teologia do traste”.

Nesse contexto, o universo poético de Manoel de Barros pode ser compreendido como dimensão significativa muito próxima do universo infantil.

A infância, em sua poética, é representada como uma dimensão anterior às características limitadas e limitantes do mundo racional, um campo de criatividade e de renovação. E a criança, enquanto ser imerso na infância, é representada de forma renovada, não como indivíduo a ser doutrinado, mas como pessoa de imenso potencial criativo, com quem o poeta dialoga sem maiores melindres ou intenções sub-reptícias. Assim, nota-se que o sentimento que Manoel de Barros busca é o contato livre, sem barreiras e sem preconceitos, entre a infância e o adulto. (SCOTTON, s/d, p. 13)

Assim sendo, a partir de agora, serão considerados os poemas que compõem os livros *Exercícios de ser criança* e *O Fazedor de amanhecer*, poemas que são inteiramente perpassados pela presença da infância e que atestam a validade dos conceitos já referidos, tais como o uso em larga escala de imagens, a representação inverossímil da realidade, o desautomatismo lúdico das imagens e da linguagem, além da anteriormente referida “Teologia do traste”.

CAPÍTULO III: A infância na poesia

Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. (BARROS, Memórias inventadas: a infância, 2003, p. XIX)

3.1 - Exercícios de ser criança, exercícios de ser poeta:

*Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancamento das palavras.*

Manoel de Barros (“Pretexto”, in:
Livro sobre nada, 1996, p.47)

O primeiro livro de poesias a ser estudado nesta dissertação chama-se *Exercícios de ser criança* e foi lançado no ano de 1999. No mesmo ano esta obra recebeu o prêmio "O melhor da literatura infantil" da ABL (Academia Brasileira de Letras) e o prêmio "O melhor livro de poesia para crianças", da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil).

Esta obra é composta por três poemas e duas histórias. A primeira retrata um menino que, com suas peraltagens e despropósitos, descobre-se poeta. No segundo poema é narrada a história de um casal de irmãos, de 2 e 9 anos, que passa o dia no quintal de casa criando uma viagem na qual um caixote com rodas de lata de goiabada assume o papel de carroça puxada por dois bois imaginários. Nesses dois últimos poemas as aventuras são protagonizadas por personagens infantis não identificados por nomes próprios, apenas por designações constantes nos títulos dos poemas, a saber, “o menino que carregava água na peneira” e “a menina avoadada”. A respeito deste último poema convém referir tratar-se de um poema homônimo a um texto que Manoel de Barros escreveu para sua filha Martha, e que faz parte do livro *Compêndio para uso dos pássaros*, publicado em 1961.

Nos poemas que compõem a obra, é possível identificar o espaço geográfico do quintal, espaço frequentemente referido nos poemas deste autor.

Além disso, observa-se que o transcurso das ações é acompanhado pela presença de integrantes da família. Esta presença funciona como elemento facilitador da identificação do leitor infantil com o texto poético e é, também, uma característica comum na obra de Manoel de Barros. Dos dois primeiros poemas, já citados, são representados a mãe, o pai e o menino que, ainda que seja depreensível pelo contexto, não é referido como filho em nenhum momento. Do poema “A menina avoadada” participa um casal de irmãos, um

menino e uma menina, além do pai — que é apenas referido no início do poema, não participando diretamente dos eventos descritos.

Dos três poemas, o primeiro é o único que não apresenta título, uma característica comum na poesia contemporânea e que, eventualmente é adotada por Manoel de Barros. Os dois poemas seguintes, ao contrário, possuem títulos que se harmonizam com os temas desenvolvidos nos textos. A rigor, os temas são constituídos como representações de situações típicas do universo infantil — os próprios “exercícios de ser criança”, citados no título da obra — que são concretizadas pela brincadeira, pelo questionamento acerca do porquê das coisas e pelo exercício da fantasia, ou, como preferem alguns, do “faz de conta”.

Essas representações constituem mais um elemento que facilita a identificação do leitor infantil com o texto. Martha (2004, s/p) explica que ao priorizar conteúdos existenciais infantis, próprios da criança, o eu poético o faz segundo o ângulo de visão do sujeito representado, o que resulta em uma poesia mais próxima e valorizadora de seu destinatário.

Estruturalmente, observa-se que o primeiro poema é constituído por 15 versos que não apresentam estrutura formal rígida. Os poemas, inclusive, possuem constituição híbrida que aproxima a narrativa e a poesia, uma característica comum na obra de Manoel de Barros conforme expõe:

Os textos poéticos manuelinos não apresentam uma nítida separação entre poesia e prosa. Seus versos se realizam de forma fragmentada, por meio de cortes e montagens, através de recorte e reorganização sintática de seus elementos. Se por um lado seus textos são melódicos, rítmicos, apresenta um impressionante desfile de elementos onomatopaicos e metonímicos, além do emprego de metáforas insólitas e imagens inusitadas, o que é próprio do poema; por outro, em seus textos perambulam personagens, compondo seus alter-egos, entrelaçando-se em narrativas, o que é próprio da prosa. (BARROS, 2003, s/p.)

A combinação de estruturas fônicas não é rigorosa, ainda que apresente características que contribuam para a constituição do ritmo interno do texto. Como exemplo destas características cita-se a predominância da vogal/fonema /o/ e a ocorrência da vogal/fonema /u/ no final de alguns versos.

Observa-se ainda que não ocorre o emprego, comum na obra de Manoel de Barros, de estruturas sintáticas incomuns ou complexas. As únicas expressões que exploram a expressividade da sintaxe são “ficou sendo” e “tropicar” (forma popularizada, coloquial, de “tropeçar”). Levando-se em

consideração o contexto em que tais expressões são utilizadas, um livro orientado também para a leitura do público infantil, é possível compreender este uso como mais associado a uma aproximação ao discurso da criança (menos normativo que o do adulto) do que, necessariamente, como elaboração sintática com fins estilísticos.

Uma leitura possível dos três poemas que compõem o livro *Exercícios de ser criança* baseia-se na importância atribuída à questão do olhar: o olhar infantil, inusitado e independente de (pré) conceitos, surpreende, sobretudo ao adulto, pela forma anticonvencional como a criança percebe as coisas. Ao olhar a criança, e conduzir o leitor a fazer o mesmo, o poeta reflete sobre a natureza criativa da criança, do poeta e do próprio ser humano.

Silva (2004, p.793), em seu estudo sobre a importância da infância na formação humana, afirma que a melhor forma de perceber as coisas que estão inseridas no mundo é manter sobre elas o olhar inaugural, de quem olha algo pela primeira vez, sem pretensões ou preconceitos. Tal como a criança olha o mundo, de forma curiosa, brincalhona e, sobretudo, desinteressada em categorizar. No mesmo sentido, se expressa Morenno (2005):

Ninguém consegue viver sem meninos e meninas fazendo peraltagens por dentro. Jesus — de quem tudo o que sabemos da infância é “crescia em sabedoria, estatura e graça” — põe a chave de entrada ao Reino dos Céus no coração infantil. Não me parece adequada a interpretação por ingenuidade ou inocência. Os meninos do reino são benditos por exercitar esperanças.(...) Só mesmo meninos e meninas para resgatar exercícios de esperança”. (s/p)

Esta forma de olhar é incentivada pelo poeta francês Charles Baudelaire, para quem o grande artista seria aquele que usa a razão para buscar o novo, mas que, sobretudo, mantém vivo o olhar curioso e criativo da criança. Para Baudelaire:

O gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada. É a curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo... (BAUDELAIRE, 1996, p.169)

Tal concepção está presente no livro *Exercícios de ser criança*, mas também transpassa toda a obra poética de Manoel de Barros. Neste livro em

particular, a forma não usual como a criança percebe o mundo é apresentada já nas primeiras linhas:

No aeroporto o menino perguntou:
— E se o avião tropicar num passarinho?
O pai ficou torto e não respondeu.
O menino perguntou de novo:
— E se o avião tropicar num
Passarinho triste?
A mãe teve ternuras e pensou:
Será que os absurdos não são as maiores
virtudes da poesia?
Será que os despropósitos não são mais
Carregados de poesia do que o bom senso?
Ao sair do sufoco o pai refletiu:
Com certeza, a liberdade e a poesia a gente
Aprende com as crianças.
E ficou sendo¹. (1998, s/p)

O poema citado, sem título, é apropriadamente apresentado como primeiro do primeiro livro de poesias infantis que Manoel de Barros escreveu. Neste poema é retrata a questão do estranhamento que a imaginação da criança causa aos adultos. Neste contexto, o poema apresenta como tema a forma não-ortodoxa como o pensamento infantil opera e sua proximidade com a dimensão poética de expressão/significação.

Ao perguntar sobre a espantosa possibilidade de um avião “tropicalar” em um passarinho, o menino — que é assim mesmo, um menino sem nome próprio, representando toda e qualquer criança plena de curiosidade e criatividade — desperta a surpresa do pai. Este tem sua maneira de pensar testada a ponto de, no primeiro momento, calar-se, estarecido, ficando no “sufoco”, expressão utilizada para dar uma noção do incômodo que a observação proposta pelo menino causou no, já estabelecido, modo de pensar do adulto.

O estranhamento causado pela pergunta reflete o funcionamento do pensamento infantil que, com sua lógica particular de pensamento, desafia e relativiza a pretensa sabedoria do adulto, baseada na racionalidade e previsibilidade. O questionamento proposto faz o pai concluir que o jeito como o menino percebe a realidade assemelha-se à maneira como a poesia funciona, já que tanto a poesia quanto a infância apresentam-se imunes às limitações propostas pela realidade empírica — limitações que, na maior parte das vezes,

¹ Todos os poemas sob análise serão transcritos de forma a preservar, tanto quanto possível, sua disposição original.

são propostas por nossa própria forma de perceber a realidade — e plenas de liberdade, pois esses valores da infância podem ser chamados de valores da liberdade. (DAVID, 2005, p. 23)

Este plano de reflexão é reforçado pelo uso de imagens relacionadas ao ato de voar: aeroporto, avião e passarinho. O campo semântico ao qual estes elementos pertencem é frequentemente associado ao tema da liberdade, o que pode ser comprovado por expressões como “voar livre como um pássaro” e “voar nas asas da imaginação”, que constata a validade da significação referida.

Percebe-se que o poema inicial do livro “Exercícios de ser criança” apresenta a idéia-chave que será desenvolvida nos dois poemas seguintes, a proximidade da infância com a poesia e a liberdade que caracteriza estas duas dimensões e que é potencializada neste contato.

O poema “O menino que carregava água na peneira” relata a história de um menino que, tal qual o menino citado no poema anterior, apresenta uma forma muito particular de perceber o mundo:

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino
que carregava água na peneira.

A mãe disse
que carregar água na peneira
Era o mesmo que roubar um vento e sair
correndo com ele para mostrar aos irmãos.

A mãe disse que era o mesmo que
catar espinhos na água
O mesmo que criar peixes no bolso.

O menino era ligado em despropósitos.

Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.

A mãe reparou que o menino
gostava mais do vazio
do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores
e até infinitos.

Com o tempo aquele menino
que era cismado e esquisito
Porque gostava de carregar água na peneira

Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar água na peneira.

No escrever o menino viu
que era capaz de ser

noviça, monge ou mendigo
ao mesmo tempo.

O menino aprender a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.

Foi capaz de interromper o vôo de um pássaro
botando ponto no final da frase.

Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!
A mãe reparava o menino com ternura.

A mãe falou:
Meu filho você vai ser poeta.

Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os
vazios com as suas
Peraltagens
E algumas pessoas
vão te amar por seus
despropósitos. (BARROS, op. cit.)

Esta percepção possibilita ao menino captar os elementos da realidade de forma globalizante, animizadora e emocional — de forma muito similar ao processo referido na conceituação da dimensão mágica, apresentada na seção 1.2 desta dissertação. Sua existência no mundo permite a comunicação entre os elementos de realidade e os conceitos imaginários. “Montar alicerces de uma casa sobre orvalhos”, fazer “uma pedra dar flor” (dentre outras “peraltagens”) só são eventos possíveis porque o menino não apenas percebe, capta pelos sentidos, as coisas do mundo. Seu conhecimento da realidade está intimamente relacionado com as experiências vivenciadas, mesmo que pelo viés da imaginação. Este processo diz respeito à própria natureza humana, já que

no sentido antropológico, o homem se concebe antes de tudo como ser-no-mundo e o mundo como mundo humano e simbólico. Homem e mundo não são exteriores um ao outro. Não há homem sem mundo, nem mundo sem homem. Para entender o ser humano, é preciso vê-lo como ser-no-mundo, isto é, como implicando ser e mundo, existência e significado. (RAMOS, s/d, s/p)

O poema é composto por 43 versos distribuídos em um conjunto de 13 estrofes. Da mesma forma que o anterior, este poema não apresenta

características tradicionalmente associadas às formas fixas de composição e nem uso estilístico (ou complexo) das estruturas sintáticas.

A exemplo do poema constante na abertura da obra, o poema “O menino que carregava água na peneira” explora a utilização elaborada dos campos semânticos. O uso da locução “carregar água na peneira”, por exemplo, resgata uma expressão popular, muito comum em regiões rurais, que significa, de acordo com Garcia (2005), fazer algo muito difícil, impossível ou inútil. Mas também representa bem o conjunto de feitos incomuns, que serão realizados pelo menino a partir de seu contato com a poesia, já que, racionalmente, não é possível o uso de um objeto como uma peneira para carregar água, expressão que pode ser interpretada, ainda, como metáfora do próprio fazer poético.

É importante mencionar ainda que no poema existem vários elementos que se referem à água: “carregar *água* na peneira”, “livro sobre *águas* e meninos”, “*peixes* no bolso”, “orvalhos” e “chuva”. Imagens cuja simbologia dialoga profundamente com o projeto poético do autor. Segundo Chevalier & Gheerbrant (1991, p. 15), “as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência”. A imagem da água, e a força semântica de sua simbologia, é frequentemente explorada pelo poeta. Para Castro (1991, p.41), “água para Manoel de Barros é um dos elementos primordiais de seu universo, agente catalizador, propulsor e simbólico da metamorfose, a transfazção da natureza a que o poeta se dedica”.

É importante perceber ainda que a imagem da água recupera também o próprio sentido da liberdade. O próprio Manoel de Barros afirma que “os limites me incomodam. As regras de gramática me agridem, me trancam. Quero ser livre como as águas” (SILVA, 2003, p. 23). Além disso, os elementos relativos à água referem-se, por sua própria natureza, à origem da vida, surgimento dos seres e coisas. Nesta acepção em particular, a simbologia da água aproxima-se da simbologia da criança:

No estudo dos poemas de Barros, a origem (a perfeição) está na criança e, por isso, ela torna-se o exemplo mítico para o poeta. Convém apontar que, além da imagem da criança, há outros símbolos associados ao retorno à origem tais como a terra, a água, a pedra e a larva. (DAVID, 2005, p. 19)

A proximidade existente entre a simbologia da água e da criança, existente nos poemas de Manoel de Barros, é também referida por Rubem Alves (2002, p. 74), que afirma que, de forma similar aos salmões que deixam o mar e voltam às nascentes de águas cristalinas onde nasceram, os poetas desejam voltar às suas origens. “É lá que mora a verdade que os adultos esqueceram. Fogem da loucura da vida adulta. Buscam reencontrar a simplicidade da infância.”.

Observa-se, no poema “O menino que carregava água na peneira”, de forma idêntica ao poema anterior, a referência à figura da família a qual, neste poema, se concretiza pela figura da mãe, cuja presença é referida em todo o texto. O pai, ao contrário, e diferentemente do poema anterior, não é sequer mencionado.

Percebe-se, ainda, a presença da voz poética do eu-lírico, que é apresentada, de forma explícita, já na primeira estrofe, conferindo à abertura do poema um tom de reflexão: “Tenho um livro sobre águas e meninos. Gostei mais de um menino que carregava água na peneira”. O fato de o eu-lírico “gostar mais” de um menino em particular pode ser compreendido pela identificação do poeta com o personagem. Sobretudo pelo fato de o menino ser prodigioso, capaz de realizar feitos inconcebíveis pelo pensamento comum, o que só é possível por que a forma de pensar do menino (tal como a dos poetas) não opera por esquemas tradicionais do pensamento racional. Sua compreensão não se limita por conceitos estanques baseados na noção de incomunicabilidade entre o possível (real) e o impossível (imaginário/irreal).

A sensibilidade do menino, expressa em sua habilidade poética, capacita-o a conceber e realizar, no discurso poético, atos como “interromper o vôo de um pássaro botando ponto no final da frase”, “modificar a tarde botando uma chuva nela” e fazer uma pedra dar flor, ações inusitadas, mas, plausíveis no universo de concepções do poeta:

As imagens são genuínas visões e experiência que cada poeta tem do mundo. Realidade re-criada com palavras. Enquanto o homem comum vê uma coisa, o poeta, no dizer de Jorge de Lima, sendo “miope”, diante do mesmo espetáculo, vê o mundo com olhos da arte. Ou, como poeticamente se expressa Manoel de Barros, o olho anômalo é capaz de “enxergar as coisas sem feito” e de “aumentar o poente”. (SILVA, 2003, p.24)

Após sua expressão de simpatia e admiração, a voz do eu-lírico é substituída pela voz da mãe, que se faz presente em todo o decorrer do poema. Ao se dar conta que o menino “carregava água na peneira”, isto é, era mais interessado em realizações incomuns, inconcebíveis a mentes com funcionamento mediano, a mãe tenta dissuadi-lo de seu intento. Para tanto, ela argumenta que “carregar água na peneira” seria o mesmo que “catar espinhos na água” e “criar peixes no bolso”. Mesmo no final do poema, a mãe adverte que a postura adotada pelo menino irá despertar o amor de “alguns”. Não de “todos” e nem da “maioria”.

“Carregar água na peneira” é uma expressão utilizada pelo poeta para designar a habilidade poética apresentada pelo menino. Esta constatação é feita de maneira gradual: primeiro o menino descobre a importância do “escrever”, na seqüência aprende a “usar as palavras”, ao que a mãe conclui, “vai ser poeta”. O processo de descoberta da habilidade poética do menino surge a partir da predileção do menino por coisas incomuns, ou “despropósitos”, de acordo com o texto.

Se for levado em conta o desenvolvimento do primeiro poema, é possível entender o contato do menino com os despropósitos como fruto de sua forma de ver as coisas, que, recuperando a referência feita a Rubem Alves na seção 1.2, é uma poética, diferente de perceber. Esta percepção, conforme defendido por Nelly Novaes Coelho (referida na seção 1.2), é uma forma de ver o que está além do aparente, o que só pode ser alcançado por intermédio da imaginação.

A habilidade incomum do menino-poeta, ainda que permita conceber e criar “prodígios”, implica em certo grau de sofrimento, já que nem todas as pessoas compartilham de sua forma de pensar. Neste sentido é proposto o termo “despropósito”, expressão associada à noção de coisa inútil, inadequada. A palavra despropósito apresenta em sua estrutura morfológica o afixo “des”, que significa, segundo Cunha (1997, pp.249 e 640), “cessação de algum estado”, e a palavra “propósito”, que significa “intento”. Ou seja, despropósito é tudo aquilo que não tem objetivo aparente. Como a imaginação é considerada uma faculdade mental sem função prática definida, seria uma espécie de despropósito. Neste contexto, é possível perceber o menino-poeta como uma pessoa de atitudes “despropositadas”, isto é, sem intenção prática, inútil.

Ao começar a se “ligar” nos despropósitos que estavam à sua volta e que existem em abundância no mundo, o menino passa a ser estigmatizado por quem não via sentido algum em suas predileções, sendo rotulado como “cismado e esquisito”. A característica mais dramática desta situação, contudo, reside no fato de o menino estar sempre sozinho, não contando com a companhia de outros meninos que são citados no poema (“Tenho um livro sobre águas e **meninos**” e “roubar um vento e sair correndo com ele para mostrar **aos irmãos**”).

O trajeto do menino que carregava água na peneira não é fácil. Uma leitura possível do poema permite identificar sua figura como alegoria do próprio poeta que, por ver (e expressar) as coisas de uma forma diferente, normalmente, questiona e incomoda o *status quo*. Conforme argumenta Moisés (2003, p. 27), a poesia nos ensina a ver como se víssemos pela primeira vez. Poesia é insubmissão. O poeta foi expulso da *República* não por ser inútil, mas por ser perigoso.

A rejeição à figura do poeta revela a importância do pensamento deste como crítico de sua realidade e de seu tempo, caso contrário, suas criações passariam despercebidas. Entretanto, observa-se em poetas de todos os tempos uma clarividência aguda, seus questionamentos rebelam-se ao estado de coisas em que normalmente está inserido. Esta habilidade está intimamente relacionada à sua sensibilidade e subjetividade aguçadas. Nesse sentido:

a prática poética, essa poesia que se pode escrever com maiúsculas, POESIA, é isso ou não é nada. Um projeto de vida, o esforço para definir-se num espaço próprio, a recusa da existência dada, a refeitura contínua do ser. A poética não é meia dúzia de versos alinhados numa folha, nem o romance mais bem elaborado da história da literatura, nem um filme feito com cuidado e com objetivo. A poética não é a literatura, nem a poesia, o cinema ou o teatro. A poética é a minha construção, minha construção outra, diversa da vida morna, regrada, de todos os dias, distinta dessa vida pneumática apenas sonhada pelas pessoas, num pesadelo, por essas mesmas que dizem que o sonhador é o artista. O artista até pode ser um sonhador. O homem poético, não. Ele faz, quer dizer, ele vive. (NETO, 1982, pp. 15 e 16)

A maneira diferente de o menino compreender o mundo e perceber, de forma inovadora, as situações comuns é uma característica comum aos poetas e às crianças. Esta característica é potencializada no poema “O menino que carregava água na peneira” pela figura de um personagem que é, ao mesmo tempo, criança e poeta.

O estigma de elemento incômodo ao estado de coisas vigente que é causado pelo menino-poeta o afasta do convívio social comum, o que pode ser depreendido pelo fato de a única companhia a acompanhar o menino se presentificar na figura da mãe, que, afetuosa, admira-se e “repara” o menino em sua trajetória de poeta.

A utilização do verbo “reparar” é sintomática. Sua semântica permite depreender os sentidos de “notar” e de “consertar”. O que, neste contexto, permite imaginar a mãe não só como integrante do pequeno grupo de pessoas que irão amar os despropósitos do menino, mas, também, permite supor ser ela, por sua condição solidária e previdente, a tradução de uma voz poética que busca incentivar a perseverança do menino — reforçando a alegoria do próprio poeta, já que, como argumenta Sales (s/d, sp), o menino é o símbolo do próprio autor, de sua concepção da poesia e do labor poético. Consequentemente, o poeta identifica-se com a criança e sua poesia com o **non sense** e especialmente com o imaginário da criança.

A reflexão proposta no poema “O menino que carregava água na peneira” possui conotações, metapoética e filosófica, intensas, a despeito de ser um poema voltado ao leitor infantil. Neste poema, Manoel de Barros não evita os grandes temas presentes em sua produção orientada ao público adulto. Ao olhar para a criança, o poeta reflete sobre sua própria condição, cuja natureza se aproxima muito da que possui a criança a qual, com seu olhar inaugural, incomoda o estado de coisas imposto pela conformação que deforma o olhar do adulto. Para Junior (s/d):

Relacionando-a à questão do olhar infantil, podemos dizer que (...) a forte presença da relação entre poesia e visualidade tem a ver com a multiplicidade do visível, das inúmeras maneiras de ver o mesmo objeto e de imaginá-lo. A imagem poética não é a experiência comum do ver, o que interessa em poesia são as incontinências. O desregramento, o desrespeito à ordem comum das coisas é representado pela visão infantil que não conhece, ou finge não conhecer o habitual, criando situações surpreendentes, ora sem querer, ora por molecagem... A linguagem da poesia, que atualiza essas relações com o visível, também se constitui como um "descomportamento lingüístico" neológico — marca da poesia manoelina. (s/p)

O encontro entre o menino e as palavras poéticas não é suavizado por Manoel de Barros. A força dramática deste encontro pode ser percebida em todo o transcorrer do poema e pode ser notado, principalmente, pelo fato de o menino

ser estigmatizado e solitário, preço que o menino pagará enquanto se dispuser a “carregar água na peneira”.

Neste sentido, o poema “O menino que carregava água na peneira” pode ser compreendido pela semântica decorrente da significação dos verbos ver e olhar, relativos à mesma percepção, mas com diferença de sentido no que diz respeito ao maior ou menor grau de atenção utilizado. O poema é composto com base na forma como o poeta vê (reflete sobre) o olhar (percepção) do menino, reforçando a idéia, apresentada no início da obra, de que o olhar da criança é um olhar válido. Sua fantasia instaura novos padrões de significação da realidade. Sua “criancice” concretiza-se na dimensão poética, pelo exercício de ser poeta. Esta capacidade de ressignificar os sentidos, tal como proposto por Bachelard, reflete a própria condição do ser humano no embate entre sua subjetividade e a realidade em que se está inserido, fato percebido pelo poeta. Quanto a isso, para Castro (1991):

o drama de Manoel de Barros tem a profundidade do próprio ser, de seu existir ante a realidade exuberante, indômita, de palavra de um lado e, do outro, o próprio poeta, ser frágil, necessitado, que tenta a apropriação das palavras existentes ou das palavras imaginadas. O poeta e a palavra vêem-se no embate de dois mundos fortes ou de duas necessidades à espera de uma fecundação ou de um gesto originário. O encontro tem características de desafio, de afronta ou de entrega, ou ainda, de doação recíproca, total, cujo fruto é a chancela do poema, expressão do poder criador do poeta, de sua linguagem instauradora. (p.98)

3.2- A menina avoadada

Poesia é voar fora da asa.

Manoel de Barros (*O livro das ignoranças*, 1997)

O segundo, e último, poema que integra o livro *Exercícios de ser criança* chama-se “A menina avoadada” e, a exemplo dos poemas anteriores, apresenta estrutura narrativa com características de prosa poética.

O poema é composto por 35 versos dispostos em 9 estrofes. Não há presença de rimas. Nele é contada, em tom de reminiscência, a aventura vivida

por uma menina e seu irmão mais velho, que, à época da memória relata teriam dois e nove anos, respectivamente:

Foi na fazenda de meu pai antigamente.
Eu teria dois anos; meu irmão, nove.

Meu irmão pregava no caixote
duas rodas de lata de goiabada.
A gente ia viajar.

As rodas ficavam cambaias debaixo do caixote:
Uma olhava para a outra.
Na hora de caminhar
as rodas se abriam para o lado de fora.
De forma que o carro se arrastava no chão.
Eu ia pousada dentro do caixote
com as perninhas encolhidas.
Imitava estar viajando.

Meu irmão puxava o caixote
por uma corda de embira.
Mas o carro era diz-que puxado por dois bois.

Eu comandava os bois:
— Puxa, Maravilha!
— Avança, Redomão!

Meu irmão falava
que eu tomasse cuidado
porque Redomão era coiceiro.

As cigarras derretiam a tarde com seus cantos.
Meu irmão desejava alcançar logo a cidade —
Porque ele tinha uma namorada lá.
A namorada do meu irmão dava febre no corpo dele.
Isso ele contava.

No caminho, antes, a gente precisava
de atravessar um rio inventado.
Na travessia o carro afundou
e os bois morreram afogados.
Eu não morri porque o rio era inventado.

Sempre a gente só chegava no fim do quintal.
E meu irmão nunca via a namorada dele —
Que diz-que dava febre em seu corpo. (2001, s/p)

Neste poema, a voz do eu-lírico confunde-se com a voz da menina que resgata um momento de brincadeira com o irmão no quintal da fazenda de seu pai. O único momento em que é possível identificar-se a voz do eu-lírico é na apresentação do título, quando a menina é apresentada como “avoada”. O ponto de vista da criança sobrepõe-se ao do eu-lírico de forma a predominar no

poema. Esta permuta permite identificar uma característica da obra de Manoel de Barros, a questão da busca da origem e:

o ponto de vista infantil permite posicionar os poemas de Barros na fase arqueotípica (...). Nesse movimento cíclico em que se reencontra com a infância, o poeta resgata a origem do ser e do poético. Uma vez que o símbolo criança indica a inocência, o momento anterior ao pecado, o “estado edênico” (Chevalier & Gheerbrant, 1995: 302). (...) Nesse sentido, no estudo dos poemas de Barros, a origem (a perfeição) está na criança e, por isso, ela torna-se o exemplo mítico para o poeta. (DAVID, 2005, pp. 18 e 19)

O adjetivo “avoadá” possui dupla semântica. O primeiro sentido relaciona-se ao significado conotativo da palavra, que expressa a idéia de “distraída”. O segundo estaria mais relacionado ao significado conotativo do termo, relacionando o vocábulo ao sentido de “aéreo”. Este último significado se aproxima do campo semântico apresentado no primeiro poema do livro e referidos na seção anterior, que agrupa elementos relacionados ao ato de voar, que se relaciona com a menina no sentido de ser ela uma pessoa que exercita plenamente sua imaginação. Neste contexto, é possível considerar que a menina vive “com a cabeça nas nuvens”. Para Castro (1991, p. 24), “a menina é avoadá, de visão fantástica e sonhadora, vê o mundo pela mobilidade e fertilidade de sua fantasia.”

Percebe-se, a partir desta observação, que Manoel de Barros reforça a o campo simbólico que traduz o sentido da liberdade. Esta percepção, apresentada nos poemas, realça a identificação da liberdade como uma das características infantis mais fascinantes para o poeta, o que pode ser percebido pela expressão, feita no poema inicial do livro, “a liberdade e a poesia a gente aprende com as crianças”. Para Manoel de Barros:

A infância é um lugar onde é preciso sempre pisar na grama quando houver uma tabuleta escrito “não pisar na grama”. Sobre isso alertou certa vez o poeta Rubem Braga: não aceitar as proibições. O gosto pela liberdade se manifesta nas desobediências. Andar de costas na chuva é sinal de liberdade. Fugir do mesmal é preceito de criança e poesia. (VASSALO, 1999, p. 8)

Observa-se que o poema apresenta elementos que permitem situar a ação apresentada como ação já ocorrida: os verbos estão conjugados em tempos de valor de imperfectivo (“foi”, “pregava”, “ia”, “ficava” etc.). Mas, há, também, um elemento que indica que a ação compõe uma memória. Esta constatação é possível pelo uso do verbo “imitava”, que traduz um juízo de valor da pessoa

que vivenciou a brincadeira e que, tempo depois — não é possível precisar se o passado representado no poema é remoto ou recente — reflete sobre aquele ato, associando-o a uma imitação, simulacro do real. Esta configuração temporal cria uma atmosfera que permite situar o evento em uma espécie de memória mítica mediante a rememoração, quem consegue recordar possui uma força mágico-religiosa que é ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas. (DAVID, 2005, p.20)

A importância de se identificar no poema o intercruzamento destas duas dimensões temporais, o instante passado e o instante rememorado (mítico), refere-se ao fato de que só retemos na memória aquilo que, bem ou mal, marcou nossa existência. Nesse sentido, pode se compreender que o evento narrado no poema só constitui matéria de memória porque possui intensa carga subjetiva. Esta carga subjetiva fixou o evento na memória da menina, permitindo que ela, mesmo algum/muito tempo depois, relembre o que viveu na fazenda de seu pai “antigamente”.

A lembrança deste evento em especial, o de brincar com seu irmão, atesta a importância da imaginação para o ser humano. Se o momento vivido no passado não apresentasse nenhuma característica especial, dificilmente seria conservado na memória da menina. Aquela brincadeira ficou marcada em sua intimidade. A força subjetiva do brincar suspende a passagem do tempo que se cristaliza no instante permanentemente revivido pela lembrança. Isso seria possível, de acordo com Bachelard (1988) porque:

horas há, na infância, em que toda criança é o ser admirável, o ser que realiza a admiração de ser. Descobrimos assim em nós uma infância imóvel, uma infância sem devir, liberta da engrenagem do calendário. Então, já não é o tempo dos homens eu reina sobre a memória. (...) A lembrança pura não tem data. Tem uma estação. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças... As lembranças tornam-se então grandes imagens, imagens engrandecidas, engrandecedoras. (p. 111)

Mas, além da memória, a imaginação é uma capacidade que também é enfocada no poema. Sua importância neste poema pode ser compreendida no que tem de relevante para a própria infância. Como referido anteriormente, a imaginação é importante porque permite ampliar e atribuir sentidos às experiências vividas. Conforme se expressa Bachelard, “simplificar é sacrificar” (apud JEAN, 1989, p. 107). Ademais, consoante explica Richter (2002, p. 10),

para Bachelard, imaginar sempre será mais que viver, pois envolve ensaiar diferentes modos de viver, inventando e instaurando outras realidades, extraindo de nós mesmos a força demiúrgica que nos irmana. Força alimentada por um pensamento dinâmico, onde razão e imaginação caracterizam-se como criadoras, ativas, abertas e realizantes.

No entanto, para alguns adultos, a brincadeira infantil, prática em que a imaginação se concretiza, constitui um mundo de “mentirinha”, sem maior importância. Esta idéia restringe o potencial da imaginação para a criança e mesmo para o ser humano: “a visão dos fatos vividos e relatados fabrica o mundo, lido e sabido, a partir de novas perspectivas, mostrando um outro viés da realidade” (SILVA, s/d, p. 23). Para Capparelli, Kasprzak & Meurer (1999):

Os conteúdos irreais propostos pelos instrumentos que cada cultura apresenta às suas crianças devem ser tomados como matéria-prima da construção psíquica (Freud, 1908). As propostas, ideais, valores e conceitos presentes nos brinquedos, nas histórias infantis, nos contos de fadas e mais recentemente nos desenhos animados e jogos de vídeo game, formam o universo simbólico que a cultura oferece para a criança se constituir. Concordamos com Freud (1908) quando sublinha que o brincar é diferente do real mas não do sério; a seriedade do faz de conta na infância protagoniza a construção da realidade psíquica. (p.6)

Ademais, a brincadeira não impede que a criança tenha noção, mesmo que inconsciente, da dimensão de realidade em que está inserida. O brincar, expressão máxima da subjetividade infantil, é composto por elementos imaginários (bois inventados, rio inventado) que se associam à dimensão do real (a lata de goiaba e o caixote) e dissolve as limitações que normalmente a caracterizam (o caixote vira carro e as latas viram rodas do carro). No faz-de-conta infantil, realidade e fantasia não se excluem, antes, se complementam, dando origem a uma vivência mais significativa, sem as limitações impostas pelo real e sem a abstração pura da imaginação:

A relativa independência do perceptual-imediato é uma característica definidora do jogo imaginário. Porém, não se pode supor, por isso, que a atividade esteja, desde o início, isenta das restrições da realidade. As regras do real se fazem presentes de forma marcante, em termos do que é apropriado ao agir com as coisas e de como os acontecimentos podem se organizar. Desse modo, o jogo de faz-de-conta é caracterizado pela dimensão imaginária, mas esta tem um vínculo genético com o real. No espaço das ações lúdicas, a criança reelabora suas vivências cotidianas. (GOÉS, 2002, p. 3)

As “regras do real” se apresentam no poema quando os irmãos têm que fazer a travessia do rio inventado e somente os bois se afogam. A menina diz que não morreu porque o rio “era inventado”, isto é, era de brincadeira. Este trecho corrobora a idéia de que a atividade lúdica envolve o imaginário, mas não é, em última análise, insensata, absurda. O brincar envolve as dimensões de realidade e de imaginação, que, neste tipo de atividade, associam-se e instrumentalizam a pessoa a compreender melhor seu estar no mundo e sua convivência com outras pessoas. Segundo Antonio Candido, para alguém ter equilíbrio interior é preciso dosar muito sabiamente a proporção de real e a proporção de fantasia que fazem parte da existência de cada um de nós. (apud CARDOSO, 2001, p. 79)

A importância do brincar para o ser humano pode ser percebida ainda no que diz respeito à constituição do sujeito em um mundo socialmente configurado. Segundo Almeida & Casarin (2002, p. 37), a brincadeira faz com que a criança construa a sua realidade, e perceba a possibilidade de mudança da sociedade, na qual ela faz parte. Existe uma compreensão do mundo e das atitudes humanas.

Nesse contexto, a imaginação infantil e a poesia se aproximariam no que diz respeito à contribuição que ambas fornecem para a constituição de formas diferentes, inovadoras, de se perceber a realidade. Isto seria possível, conforme argumentado na seção 1.4, porque a imaginação, essência do ato de brincar e de poetizar, permite ao ser humano perceber e relacionar-se com o mundo em que está inserido. Consoante Bachelard (1998, p.18), “a imaginação inventa mais que coisas e dramas, inventa vida nova, inventa mente nova; abre os olhos que têm novos tipos de visão”.

Esta habilidade, que é compartilhada pela menina avoadada e pelo menino que carregava água na peneira, permite que a percepção da realidade e a construção de sentidos não se restrinja à sensorialidade física. A ressignificação do real a partir da imaginação, como é comumente feito pela criança e pelo poeta, permite que ocorra a aproximação entre o real (o empírico) e o irreal (o imaginado), gerando uma experiência subjetiva positiva para o ser humano, tanto do ponto de vista psicológico quanto sócio-cultural, pois, como alerta Góes (2002, p. 83), um aspecto instigante do funcionamento lúdico-imaginário estaria, justamente, nas instâncias em que a criança, ao recriar suas vivências,

matizadas pelo afeto, pode ultrapassar a “lógica do real” e, com a complexificação das brincadeiras, imaginar um plano de ocorrências virtuais que transgridem esta lógica.

Desta forma, e ainda consoante Góes (2002, p. 84), ao mesmo tempo em que o brincar faz parte do processo de socialização, em que a criança se apropria de códigos culturais, a criança apropria-se de códigos e, no entanto, não o faz passivamente, ela situa-se diante deles e também os transforma, acrescentando-lhes inovações.

No mesmo sentido se expressa Paulo Freire (1996, p. 85):

O mundo não é. O mundo está sendo. Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre, mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da História mas seu sujeito igualmente. No mundo da História, da cultura, da política, constato não para me adaptar mas para mudar.

O percurso desenvolvido tanto pela menina avoadada quanto pelo menino que carregava água na peneira permite perceber que o simples ato de brincar — com brinquedos de sua imaginação e não com produtos industrializados — possibilita o surgimento de descobertas, sonhos e fantasias, fundamentais para o ser humano. Segundo Almeida & Casarin (2002, p. 47), “a criança interage, através do brincar, desde cedo, com a cultura em que está inserida”. A forma como a imaginação/fantasia infantil é enfocada no poema “A menina avoadada” possibilita depreender a idéia de que a imaginação permite ao ser humano transcender sua própria realidade:

Esta menina avoadada nos ensina que se inventarmos o modo de chegar ao nosso intento poderemos ter um curso móvel e mutante. Seremos capazes de alterá-lo quando julgarmos necessário e criarmos maneiras de continuá-lo sempre que quisermos. Não teremos que nos submeter a uma forma, afinal seremos os inventores do percurso. Se ler, bem como escrever, caracteriza-se pela construção de sentidos, então, poderemos elaborar um modo diferente de pensar a infância e descreve-la a nós mesmos. (LEAL apud KOHAN, 2004, p.28)

De fato, o percurso dos dois meninos assemelha-se muito ao próprio percurso do ser humano, sobretudo no que diz respeito à perseverança em seguir em frente, a despeito das adversidades e, ainda, à importância da jornada interior, de desenvolvimento da subjetividade. A travessia do rio pela qual

deveria passar a menina avoadada e seu irmão, metaforicamente, recupera o sentido da própria vida que, “usando o simbolismo grego, é uma navegação arriscada” (ZOUEN, 2004, p. 2). Os perigos de tal empreitada podem ser propostos no que possuem de contraditórios: viver é sempre tentar conciliar opostos. O ser humano, permanentemente, convive com conceitos como vida e morte, razão e emoção, real e irreal (dentre outros).

Observa-se, ainda, que tanto no poema “O menino que carregava água na peneira” quanto no “A menina avoadada” existem características comuns à “teologia do traste” (mencionada na seção 2.2). Nestes poemas a criança, que normalmente não tem voz própria, sendo comumente conduzida pela mão do adulto, é retrata em primeiro plano. Os significados contidos na “teologia do traste” se apresentam mais marcados no poema “A menina avoadada”, pois a protagonista concentra em si a figura da criança e da mulher, sujeitos desvalorizados historicamente, característica que, na poesia de Manoel de Barros, representa uma postura muito clara do poeta com relação ao estar no mundo do poeta e do próprio ser humano:

A qualidade de uma poesia objetiva e precisa afirmam a modernidade de Manoel de Barros, sua ironia, a de negar através do silêncio e na eleição do pequeno aparentemente sem valor, põe o poeta num caráter de necessidade e alívio, para que repensemos nosso convívio com o mundo e as coisas que devemos priorizar como fundamentais e substancialmente humanas, sendo uma delas a poesia. (TRINDADE, 1999, s/p)

Uma das principais mensagens transmitidas no livro “Exercícios de ser criança” é a de que a criança é capaz de realizações importantes. Mais do que meros personagens de ficção, “a menina avoadada” e “o menino que carregava água na peneira” indicam que a concepção da infância proposta nos textos infantis de Manoel de Barros é uma concepção positiva, que reconhece e valoriza as peculiaridades e virtudes das crianças. Conforme argumentam Ramos & Tasca (s/d), a imagem da infância como fonte de felicidade é, de certa forma, bastante recorrente. Mas tal sentimento não se construiria apenas em virtude dos aspectos lúdico e onírico que caracterizam esta fase. Intimamente associado à idéia de infância está o sentimento de esperança nela depositado pelos adultos, que esperam que a vida que ali brota, vingue em todas as suas potencialidades positivas e traga a transformação renovadora.

Esta concepção se coaduna com os ideais que compõem o campo da “Teologia do traste”, pois subverte o padrão, solidificado culturalmente, de que o herói da criança vem do céu, vem de outro planeta, é um animal ou ente sobrenatural, tem superpoderes, enfim, é outro que não a própria. Nos poemas de Manoel de Barros não são apenas as coisas e seres que são libertos da rigidez de sua função. Nestes poemas também a criança deixa de ser passiva, sempre sonhando com um herói com quem possa viver aventuras e salvá-la de seus apuros para se tornar sujeito de suas próprias ações. A ascensão da criança, que passa da posição de passividade e assume um papel mais participante e ativo, pode ser compreendida, nos poemas de Manoel de Barros, como uma vertente da “Teologia do traste”, concepção típica da poética deste autor.

3.3 - O fazedor de amanhecer

*Um homem estava anoitecido.
Se sentia por dentro de um trapo social.
Igual se, por fora, usasse um casaco
rasgado
e sujo.
Tentou sair da angústia
Isto ser:
Ele queria jogar o casaco rasgado e sujo
no
Lixo.
Ele queria amanhecer.*

Manoel de Barros (“O casaco”, in: *Poemas rupestres*, 2004)

Cronologicamente, *O fazedor de amanhecer* (2000) sucede *Exercícios de ser criança* (1998). Seguindo o padrão inaugurado pela obra anterior, *O fazedor de amanhecer* apresenta produção gráfica elaborada, seguindo uma tendência já apresentada em *Exercícios de ser criança*, cujas ilustrações são fotografias de bordados feitos à mão pela família Diniz Dumont.

Os desenhos que ilustram os poemas de *O fazedor de amanhecer* foram feitos pelo cartunista Ziraldo que, além dos desenhos exclusivamente relacionados aos temas desenvolvidos, referencia artistas renomados: o cartunista norte-americano Saul Steinberg (cuja obra é homenageada na capa do livro — conferir anexo I deste trabalho), o pintor holandês Vincent Van Gogh,

além do próprio Manoel de Barros, que é representado em cinco das vinte ilustrações que compõem a obra.

O apuro gráfico e literário que compõe o livro rendeu a Manoel de Barros o “Prêmio Jabuti de Literatura Brasileira”, no ano de 2002, na categoria “melhor livro de ficção”.

O fazedor de amanhecer é composto por poemas que apresentam temas comuns na poética de Barros, tais como memórias pessoais, destaque ao processo de criação de seres e coisas, reflexão sobre o próprio idioma, convivência integrada entre seres e elementos da natureza, além da já referida “Teologia do traste”.

Com relação à linguagem adotada, também não são observadas manipulações no sentido de “facilitar” a leitura das crianças (mesmo as mais pequenas que, ocasionalmente, possam ler o livro). O trato com a linguagem em *O Fazedor de amanhecer* desenvolve uma tendência usual de Manoel de Barros em manusear o léxico e a sintaxe com o objetivo de aproximar tema e forma de seus poemas. Esta tendência é avaliada por Caetano (2002) como uma transposição de experiências:

O poeta tenta transpor o vivido da experiência (dimensão sensitiva) pelo vivido lingüístico (dimensão pragmática, do fazer do sujeito enunciatário), discursivizando uma experiência que além de retratar as coisas do mundo remete à dimensão afetiva do sujeito (...) possibilitando ao enunciatário colocar-se no mesmo lugar de seu ponto de vista para apreender os seus inúmeros significados e efeitos de sentido. (Id., *ib.*, p. 12)

Um desses inúmeros significados é claramente referido por Manoel de Barros no poema “Pretexto” (de *O livro sobre nada*), em que o eu-lírico afirma: “o que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis” (1996, p.7).

De fato, o processo do contato que o poeta tem com as palavras, em um labor que se assemelha ao lúdico infantil, e o exercício da invenção/criação são os temas básicos de *O fazedor de amanhecer* e desses dois temas se desdobram todos os outros que são apresentados. A relevância do processo de criação é indicada no título da obra com o emprego do vocábulo “fazedor”, sinônimo de “executor, realizador” (HOUAISS & VILLAR, 2001, p. 198). “Fazedor”, portanto, remete ao sentido de “aquele que faz” e “aquele que cria”. A

expressividade que advém do uso deste termo permite resgatar, em seu significado conotativo, a figura do próprio poeta.

Mencionar as possíveis idéias contidas no título dos livros é um processo importante quando são estudados os poemas de Manoel de Barros. Os títulos de suas obras normalmente são expressões semanticamente tão significativas quanto os poemas que contêm. Para Sales (s/d, s/p), os títulos dos livros de Manoel de Barros, por si só, já dão muito o que pensar quando nos propomos a refletir sobre a sua poética. Invariavelmente, *nonsense* e intertextualidade formam um intricado de signos.

No título de *O fazedor de amanhecer*, além da palavra “fazedor” está presente a palavra “amanhecer”, uma das metáforas mais poéticas na literatura. Esta imagem recupera a dimensão cíclica deste fenômeno e alegoriza, com sua força simbólica, o eterno processo de renovação pelo qual o ser humano passa em sua vida.

Ademais, a simbologia veiculada pelo uso da imagem do amanhecer pode ser ainda percebida como metáfora da infância, como classicamente veiculado na literatura pelo mito da esfinge de Tebas, referida por Sófocles em *Édipo Rei*. De acordo com este mito, a cidade grega de Tebas estava sendo aterrorizada por um monstro, uma esfinge, que propunha um enigma baseado no questionamento de qual animal andaria com quatro pés de manhã, dois à tarde e três à noite. Édipo solucionou o enigma ao perceber que os períodos do dia referiam-se aos estágios vitais do homem: a infância seria a manhã, a idade adulta corresponderia à tarde e a velhice seria o anoitecer.

Nesse contexto, o campo simbólico de “amanhecer”, no livro *O fazedor de amanhecer*, potencializa o sentido de infância enquanto estágio inicial de vida, estando relacionado, sobretudo, à origem do ser humano. Esta concepção é defendida por Bachelard, para quem “a infância é um princípio de vida relacionada à possibilidade de recomeçar” (apud DAVID, 2005, p. 19).

O livro *O fazedor de amanhecer* é composto por quinze poemas curtos de versos livres, dos quais nove são intitulados e mais longos que os que não possuem nome. O primeiro poema, chamado “O amor”, trata da importância deste sentimento no momento da geração dos indivíduos. Ainda que seja possível, e isto é reconhecido no texto, gerar-se uma pessoa pelo uso da tecnologia científica, de forma a prescindir do contato humano tradicional, o

poema sugere que a essência do ser humano é o amor, ingrediente especial com que Deus presenteou nossa espécie no momento da concepção:

Fazer pessoas no frasco não é fácil
Mas se eu estudar ciência eu faço.

Sendo que não é melhor do que fazer
pessoas na cama
Nem na rede
Nem mesmo no jirau como os índios fazem.
(no jirau é coisa primitiva, eu sei,
mas é bastante proveitosa)

Para fazer pessoas ninguém ainda não
Inventou nada melhor que o amor.
Deus ajeitou isso para nós de presente.
De forma que não é aconselhável trocar
o amor por vidro. (2001, s/p)

Este poema apresenta uma reflexão sobre o altíssimo grau de desenvolvimento a que chegou a tecnologia, nos mais variados campos e com seus mais variados instrumentos. Desenvolvimento técnico tão vertiginoso que chega ao extremo de substituir, pelo uso de condições artificialmente reproduzidas em laboratório, o contato pessoal entre o homem e a mulher para a geração de um novo ser — contato que, há milhões de anos, vem sendo realizado pelas pessoas com vistas a perpetuar a raça humana. Tais como os índios que, em seus primitivos jiraus, vêm repetindo há muitas gerações as práticas ancestrais de perpetuação da vida e, a despeito de toda a inovação e substituição de fenômenos por processos artificialmente criados, permanecem com suas antigas práticas. Fica evidente, portanto, que este poema apresenta uma perspectiva humanista frente ao desenvolvimento tecnológico. Para Ferreira (2004),

A perspectiva humanista é, de longe, a mais praticada atualmente. Com ela, vemos como a tecnologia está ameaçando o humano, desvirtuando-o, corrompendo a sua essência, etc. É uma perspectiva que vê o homem como uma espécie natural, distinta, caracterizada pela razão, pelas técnicas e pela cultura, cujas obras, a partir de um certo momento histórico, passaram a ameaçá-lo. O homem é então visto como um ser natural que cria artificios e que, a partir de um certo momento, passa a ter sua natureza corrompida por estes mesmos artificios. A máquina começa a vencer o homem e o homem passa a se tornar escravo da máquina. (p. 3)

O segundo poema apresentado em *O fazedor de amanhecer* não possui título. A exemplo do poema anterior, este parte do tema da criação, que agora é compreendida em sua acepção de invenção, labor criativo. O eu-lírico adverte:

Quem não tem
Ferramentas de pensar,
Inventa. (2001, s/p)

Este poema antecipa o tema que será desenvolvido no próximo, sobretudo no que diz respeito à relevância que o ato de inventar tem para o poeta. Para tanto, o poema “O fazedor de amanhecer” inicia-se apresentando uma situação de reconhecimento da incompetência/incompatibilidade, por parte do eu-lírico, com relação às máquinas de utilidade imediata, ou “prestáveis”. Este tipo de aparato não desperta o interesse do eu-lírico e o leva ao extremo de considerar-se “leso”, bobo, idiota, no contato (ou “tratagem”, de acordo com o poema) com este tipo de ferramenta cuja razão de ser estaria na utilidade prática de suas funções:

Sou leso em tratagens com máquina.
Tenho desapatite para inventar coisas
prestáveis
Em toda a minha vida só engenhei
3 máquinas
Como sejam:
Uma pequena manivela para pegar no sono.
Um
Fazedor de amanhecer
para usamentos de poetas
E um platinado de mandioca para o
fordeco de meu irmão.
Cheguei de ganhar um prêmio das indústrias
Automobilísticas pelo Platinado de Mandioca.
Fui aclamado de idiota na entrega do prêmio.
Pelo que fiquei um tanto soberbo.
E a glória entronizou-se para sempre
em minha existência. (2001, s/p)

A leitura deste poema permite identificar o próprio fazer poético. A enumeração das invenções que o eu-lírico “engenhou” (outro dos neologismos de Manoel de Barros) apresenta criações sem utilidade pragmática, mas que possuem expressividade poética. Afinal, qual a justificativa prática para a criação de um platinado de mandioca ou de um fazedor de amanhecer? Uma das respostas possíveis a esta pergunta remete a uma característica muito peculiar na obra poética de Manoel de Barros, a desconstrução da realidade:

A poesia do *des* em Manoel de Barros é a poesia que busca o originário, que subverte radicalmente a linguagem para apresentar o real, pois é construída a partir da negação. Desconstruir as coisas do seu significado mais habitual, desconstruir para construir, fazer delirar, como afirma o próprio poeta, o verbo, descoisificar a realidade. E quando ele descoisifica o real ele constrói uma gama de significados inexistentes. (...) a poesia é linguagem que quer deslocar ao máximo a representação da realidade, para que esta possa de fato se revelar n seu sentido mais originário. (AZEVEDO, s/d, s/p)

No poema “O fazedor de amanhecer” a subversão é proposta na descoisificação dos objetos que assumem funções até então impensáveis e inviáveis normalmente. Tais desconstruções/criações se assemelham às realizadas pelo “menino que carregava água na peneira”, onde as coisas e seres compartilham funções e geram sensações sinestésicas. Assim, conforme argumenta Camargo (2004, p. 110), uma força vital, pulsante, esvazia a palavra de sua carga cultural e instala a infidelidade do sentido, escrevendo por imagens que corrompem o entendimento da realidade tal qual se conhece, e abre caminho para o desconhecido, o invisível, o inaudível, a um mundo sinestésico inovador.

Consoante a autora citada, ao proceder desta forma, Manoel de Barros cria um sistema de pensamento de cunho ético, caracterizado, sobretudo, pelo profundo respeito e valor a todas as coisas e seres que habitam o mundo, já que, para o poeta, tudo tem uma razão de ser, “todas as coisas são servíveis mesmo dentro de sua inservitude” (id., ib.). No contexto de sua poética, o inútil é emancipado de sua condição inferiorizada. Nesse sentido,

O poeta inutiliza o objeto percebendo nele uma outra nuance, combinando-o com o que corrompe e lhe rouba a praticidade. A imagem é veementemente corrosiva e bela. Em sua instantaneidade, apreende-se o poético, a instabilidade dos significados, ao mesmo tempo em que se vislumbra uma nova linguagem, uma nova relação transfiguradora do real. Essa é a comunhão da poesia barreana com o inútil. Das coisas humildes (...) é que o poeta constrói uma teoria poética dentro da própria poesia. (CAMARGO, 2004, p.112)

A hipervalorização dos objetos e das coisas ínfimas, na poética de Manoel de Barros, apresenta duas características muito claras. A primeira delas corresponde à “Teologia do traste”, já referida neste trabalho. Sendo “Teologia do traste” compreendida como representação de hipervalorização de seres e objetos comuns do cotidiano (uma postura comum na obra adulta de Manoel de Barros, e, como é constatável pela leitura deste poema, é igualmente

desenvolvido em sua produção infantil). Conforme o próprio Manoel afirma em seu livro *Memórias inventadas: a infância*:

Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática. (2003, s/p)

De fato, a “invencionática” é a palavra-chave para a composição da segunda característica da “Teologia do traste”. A “invencionática”, capacidade de inventar, permite ao poeta compor representações insólitas, pouco usuais, dos seres e coisas “desimportantes”. Por meio dela a lógica cotidiana é invertida e as criaturas são retratadas de forma incomum, em situações diferentes das habitualmente esperadas. Esta inversão sugere a reelaboração de toda a conjuntura social. Para Camargo (2004, p. 104), na poesia de Manoel de Barros as figuras que não têm uma função social ou heróica, tais como as crianças, animais, mendigos (dentre outros) são alçados a condição de destaque. (Id., ib., p.137)

Este tipo de característica, de cunho intrinsecamente social, está presente em toda a obra de Manoel de Barros, e expõe a tensão que existe entre a lógica da razão e a percepção que o poeta tem da vida e de suas convenções:

A percepção poética da vida inaugura um mundo oposto ou de valores oposto ao da instrução racional; vale para o poeta ser desinstruído racionalmente e sábio no que “não acontecia”. O mundo inaugurado pelo poeta é a percepção do des(acontecer), aquilo que não é suscetível de entendimento racionalmente; todo esse conhecimento provém da imaginação, da fantasia e da sensibilidade. (...) Dessa forma, instruídos racionalmente é estar aprisionado pela lógica e pelas seqüências em tudo na vida. Ao passo que instruídos pelo des (acontecer) indica que a pessoa goza de pura liberdade do inaugurar, do perceber e sentir. Liberdade para criar outras relações que encantam e dão prazer pelo sensorial e pelo imaginário. (CASTRO, 2005, p.5)

Ainda de acordo com Castro, o sentido do “inaugurar” na obra poética de Manoel de Barros está muito ligado ao estado lúdico, tipicamente infantil, de perceber o mundo. O lúdico, por não sofrer influência predominante do racionalismo, é referido como condição capaz de reinventar a vida, pois permite ao indivíduo perceber o mundo das coisas inominadas e entrar em profundo

contato com o mundo da natureza em estado puro, comungando com seus paradigmas de verdade e realidade.

Ao tomar contato íntimo, transcendental com as coisas e seres, o indivíduo “torna-se poeta e inaugura”. Conforme expõe o autor citado, “inaugurar é sair da lógica e do sentido fixado. (...) O poeta inaugura quando se volta para o estado coisal, para a linguagem livre e virgem das coisas e das palavras” (id. ib., pp.2 e 3). Estado apresentado ao leitor no poema “O fazedor de amanhecer”.

O “estado coisal”, original, similar ao próprio gênesis, é referido, com certa nostalgia, no poema seguinte, “Eras”. Neste poema a criação se confunde com uma brincadeira de faz-de-conta infantil:

Antes a gente falava: faz de conta que
este sapo é pedra.
E o sapo eras.
Faz de conta que o menino é um tatu
E o menino era um tatu.
A gente agora parou de fazer comunhão de
pessoas com bicho, de entes com coisas.
A gente hoje faz imagens.
Tipo assim:
Encostado na Porta da Tarde estava um
Caramujo.
Estavas um caramujo — disse o menino
Porque a Tarde é oca e não pode ter porta.
A porta eras.
Então é tudo faz de conta como antes? (2001, s/p)

Em “Eras” o ambiente criado pelo poeta refere-se ao momento da criação do mundo, tempo imemorial, primitivo. O momento em que ocorrem as ações, assim como a própria origem do mundo, é incerto, indefinidamente situado no passado. É o momento da cosmogonia, que independe de explicações religiosas, é um conceito mítico. Esta referência temporal conflui para o tema da busca da origem, sempre presente na obra de Manoel de Barros, já que “o mito de origem está imbricado no mito cosmogônico” (DAVID, 2005, p. 19). O lapso temporal, recuperado pelo poema, permite destacar a importância da palavra para a criação de tudo o que há no mundo:

A linguagem mítica de criação do mundo é um “vazio sem tempo”, anterior à própria criação, anterior ou fora da História. (...) Com efeito, o mundo só começa a ser mundo quando ele é objeto de uma narrativa. E essa narrativa seria o fóton originário do “faça-se luz” que inaugura a História e o tempo

humano. (...) O mundo e o tempo foram criados pelo verbo, pelo saber, pela narrativa. (ARAÚJO, 2004, p. 244)

Para reproduzir este momento, o eu-lírico utiliza como primeira palavra o advérbio “antes”, indicando um momento anterior ao que este se encontra, referido no poema pelo advérbio “agora” e pelo advérbio “hoje”. O poema realiza um diálogo entre o tempo presente e o atual, comparando os dois no que diz respeito à criação dos seres e das coisas.

Assim como grande parte dos poemas de Manoel de Barros, “Eras” é composto por versos livres e curtos. Os efeitos poéticos ocorrem pelo uso elaborado da semântica e da sintaxe.

O primeiro efeito poético observável é o da alternância entre as formas verbais “é”, “eras” e “estavas” que, a exemplo de outras brincadeiras que o poeta faz com as palavras, gera uma expressividade semântica muito marcada. Além de se aproximar da linguagem infantil, alheia às regras de funcionamento da gramática, sobretudo as relacionadas às variadas formas lexicais de representar os paradigmas temporais definidos pela gramática. Para a criança, se há a forma verbal “eras”, é perfeitamente possível que exista “estavas”. Inspirado por esta lógica, o poeta brinca com a semântica do substantivo “eras” (relativo à divisão de tempo) e “eras”, conjugação do verbo “ser”.

A temática do ser — referente aos sujeitos que habitam o mundo —, ou melhor, da criação dos seres, é o tema principal deste poema e um dos principais objetos de reflexão na obra de Manoel de Barros. No poema “Eras”, essa temática ocorre quando o eu-lírico cria um paralelismo entre o tempo atual e o tempo mítico da criação para expor uma nostalgia/crítica às criações que não são fruto da interação entre os seres. Neste contexto, o eu-lírico ressent-se da época em que “a gente falava: faz de conta que este sapo é pedra. E o sapo eras”, tempo melhor que o atual, em que tudo o que “a gente faz é imagem”. Para ele, o tempo anterior promovia “a comunhão de pessoas com bichos” e de “entes com coisas”, atribuindo-lhes a própria essência de ser, ao contrario das “imagens de hoje” que, segundo esta leitura, estariam mais relacionadas à forma que à essência.

É importante ressaltar que o poeta utiliza a expressão “ente” para referir uma categoria que não se enquadraria nos campos “gente”, “bichos” e “coisas”.

Este uso é pertinente, pois também indica uma reflexão que remete ao questionamento do próprio ser, recuperando conceitos da “Teologia do traste”.

“Ente”, de acordo com Houaiss (op. cit., p. 167), refere-se a “tudo que existe ou se supõe existir”. Ao utilizar a expressão “se supõe existir”, o filólogo aproxima-se dos conceitos desenvolvidos por Manoel de Barros ao alçar os objetos e integrantes dos reinos animal, vegetal e mineral à condição de seres, fazendo-os existir a partir da suposição, criação, do poeta:

O problema é muito complexo e sério por muitas razões e nos remete à possibilidade, ou não, de integrar o eventual hiato entre as assim chamadas duas naturezas no humano numa eventual síntese capaz de dar conta, tanto no pensamento como na ação, de uma provável ruptura entre o que supostamente é (...) e o que se dá a nós em nosso estar num mundo de entes e seres que se relacionam com coisas e outros seres, vivenciados como “objetos” e nunca como coisas e seres em si, independente da relação que nós estabelecemos. (SCHRAMM, 2005, s/p)

A comunhão dos seres, referida no poema como prática comum no passado, pode ser percebida quando o sapo, por um simples ordenamento, transforma-se em pedra. Da mesma forma, pelo uso do verbo, o menino torna-se tatu e um caracol se “encosta na Porta da Tarde” que, por ser oca, deixa de ter porta. Todas as criações ocorrem por intermédio do verbo, expressão responsável transcendental, divina, por meio da qual é criado o ser humano, seu conhecimento e o próprio mundo em que vive. A força assumida pela palavra resgata o conceito, do evangelho cristão, “No princípio era o verbo e o verbo era Deus” e, ainda:

Deus empregou a Palavra como forma de expressão e como instrumento de criação. Isso significa que, em todas as cosmogonias míticas, por mais longe que se remonte a sua história, sempre se volve a depara com a posição suprema da Palavra. (...) Dessa forma, ao apresentar o que se pode chamar de cosmogonia da poesia, Barros enfatiza a supremacia da Palavra. (DAVID, 2005, p. 20)

Ademais, o poeta enfatiza a importância do faz-de-conta infantil para a comunhão entre as criaturas. Por intermédio da fantasia/imaginação da criança é criado um universo paralelo ao que esta se encontra. Neste universo as barreiras são abolidas e seres e coisas se irmanam, resgatando a prática comum de “antes”. O poema é concluído com a pergunta “então é tudo faz de conta como antes?”. Este questionamento permite interpretar o faz-de-conta como a forma

como ocorriam as coisas “antes”, isto é, no início, momento anterior à criação, quando as coisas e seres ainda não haviam recebido nomes e funções.

O poema seguinte, “Meu avô”, também resgata um momento pretérito, mas, desta vez, a referência é a um momento definível, e não mítico, como o anterior. Nesse poema, o eu-lírico apresenta seu passado, quando seu avô se sentava no quintal (ambiente frequentemente utilizado na obra de Manoel de Barros) e convivia com ventos, animais e insetos:

Meu avô dava grandeza ao abandono.
Era com ele que vinham os ventos a conversar
Sentava-se o velho sobre uma pedra nos fundos
do quintal
E vinham as pombas e vinham as moscas a
conversar.
Saía do fundo do quintal para dentro da
casa
E vinham os gatos a conversar com ele.
Tenho certeza que o meu avô enriquecia
a palavra abandono.
Ele ampliava a solidão dessa palavra. (2001, s/p)

E as borboletas se aproveitam dessa
Amplidão para voar mais longe. (op. cit.)

Os dois poemas citados compõem uma unidade significativa e descrevem a nostalgia que o eu-lírico sente de sua infância, nostalgia que é representada no poema quando é retratada a admiração do neto pela figura, quase mítica, de seu avô, figura simbólica muito forte, pois, como alerta David (2005, p. 26), “o avô age como a criança, como o homem natural e primitivo”.

Convém referir que nestes poemas a expressividade é construída pelo uso incomum da semântica. Sintaticamente não ocorrem construções elaboradas, as expressividades se apresentam no campo da semântica, identificáveis em expressões tais como “conversar” com os gatos, moscas e pombas e “o silêncio” fazendo “rumor” no vôo das borboletas sugerem a poeticidade do discurso. Nesse sentido, “o poeta quebra todos os estatutos normais para brincar com os sentidos e com as palavras, expressando a beleza do mundo a serviço das crianças, bem mais normal que o mundo adulto, onde nada acontece de extraordinário.” (CASTRO, 1991, p. 24)

“Extraordinário” é uma palavra que resume bem a temática do poema “Meu avô”. A atmosfera lírica criada no texto reflete o grau de encantamento

despertado pelo avô, que é retratado como um tipo exótico. Este personagem é associado, no texto, com a palavra “abandono”, “ampliando” o seu sentido. Os significados desta ampliação são fundamentais para a compreensão deste poema. Para tentar compreender um pouco da forma como o avô “amplia” os sentidos da palavra “abandono”, convém recuperar os sentidos originais deste termo que, segundo Barbosa (s/d, p. 11), indicam “desamparo” e “solidão, isolamento”. Estes sentidos que se apresentam no poema “Meu avô”, contudo, não são ainda suficientes para a compreensão da forma como estes são ampliados no poema. Para tanto, é pertinente analisar como esta personagem, que é recorrente na obra de Manoel de Barros, é representada.

Um destes poemas em que é referida a figura do avô é “Introdução a um caderno de apontamentos²”, que inicia o livro *Concerto a céu aberto para solo de aves* (1991). O referido poema é particularmente importante à análise do texto “Meu avô” porque, segundo Castro (1991, p. 168), “há um relação entre este poema inicial e os subseqüentes”. Isto se deve ao fato de este poema retratar um momento marcante da convivência do avô com seu neto, o próprio eu-lírico do poema.

Em “Introdução a um caderno de apontamentos”, o avô é apresentado como indivíduo que passa a morar em uma árvore que brotou no porão da casa onde vivia e, doze dias antes de sua morte, entrega um caderno de apontamentos pessoais para seu neto. Este gesto é fundamental para despertar no neto sua habilidade poética adormecida e, além disso, para consolidar sua admiração com relação a seu antepassado.

No momento reportado pelo poema, o avô é referido como alguém que estava “sofrendo do moral”, mal que pode ser interpretado como uma demência senil, comum em pessoas de idade avançada. Tal moléstia justificaria o isolamento em que vive o avô, tanto neste quanto no poema “Meu avô”.

Entretanto, no poema “Meu avô”, fica claro que a visão que o menino, eu-lírico do poema, tem do avô não expressa vergonha, medo ou desconfiança por este familiar. Contrariando uma atitude que seria, até certo ponto, compreensível pelo contexto, a existência do avô é referida com admiração e poeticidade. “A simplicidade da criança que enfoca o poema torna todo o

² A transcrição completa deste poema é feita no anexo II deste trabalho.

transcurso do avô numa fantástica, feliz transfiguração da vida e do mundo” (CASTRO, 1991, p. 169).

Esta transfiguração é a responsável pela ampliação de sentido da palavra abandono, que define o avô: se o avô é o abandono em pessoa (aquele que é desamparado, isolado), pelo olhar do neto, ele transfigura-se em símbolo de descoberta de outros horizontes, no caso, o poético. O universo da poesia chega ao menino através do legado deixado por seu avô, o caderno com os apontamentos onde estavam registrados “delírios ônticos” e “sedição de palavras”, uma clara alusão à poesia. O avô, em vida, estava isolado, mas a ponte criada entre eles a partir da poesia os aproxima de forma muito forte. Para Castro (1991, p. 170), as relações avô/neto recebem conotações tão brilhantes em relação à vida que a morte do avô deixa de ser um sofrimento ou uma perda para ser assumida como a realização poética de um grande desejo de transfiguração e descoberta de outros horizontes.

Outro poema importante para a compreensão do texto “O avô” é o de nº. 6³ no *Livro sobre o nada* (1996). Esse poema é citado não apenas por apresentar a figura do avô, mas, sobretudo, por conter uma característica peculiar, interessante: o poema inclui em seu texto o verso “Meu avô ampliava a solidão”, que é retomado e desenvolvido no poema “Meu avô”, de *O fazedor de amanhecer*. A interpretação deste verso concentra os possíveis significados de todos os demais poemas onde figura esta personagem. Um destes significados possíveis refere-se ao fato de ser a imagem do avô uma representação que conduz ao tema da busca da origem que, como referido anteriormente, é um tema importante na obra poética de Manoel de Barros. De acordo com David (2005, p. 26): “(..) o avô simboliza o pensamento primitivo”.

Ademais, ainda consoante David (2005, p. 27), o avô se distingue marcadamente das figuras que o cercam. Ele aparece como um ser livre sempre incorporado pela natureza, tornando-se, à maneira do mito, um “provedor de poesia”, um modelo seguido pelo eu-lírico. Neste sentido, “o canto do avô, segundo o eu-lírico, é repleto de êxtase. Ele quer reintegrar a condição humana à condição do homem primitivo, que não conhecia o trabalho, nem a dor e vivia em paz com os animais” (Id., ib., p.28). Deseja abolir a catástrofe que

³ A transcrição completa deste poema consta no anexo II deste trabalho.

interrompeu as comunicações entre o Céu e a Terra e que gerou a atual condição do homem, definida pela temporalidade, o sofrimento e a morte. Desta forma:

a simbologia da criança relacionada a alegoria do avô fazem de Manoel de Barros um Sísifo. Assim, tem-se a impressão de que Barros rola o bloco de pedra (poema) montanha acima e ao chegar no topo (avô) não é vencido, reinventa o mito: ele mesmo volta-se e começa a empurrar a pedra para o momento inicial (criança), de onde vem volta a rolar o bloco... Num constante repetir, em que o passado e o futuro se presentificam, tudo se eterniza em grandes momentos poéticos. (...) É como se existisse uma roda que vai da criança para o avô e deste para aquela: o ponto de intersecção entre eles é o poeta. Por meio deste, desvendam-se a criança-avô e o avô-criança, busca-se a origem. (DAVID, 2005, p. 30)

Esta leitura do poema “Meu avô” permite perceber certa nostalgia que o poeta sente de seu passado. Sua realização pessoal ocorre no momento em que rememora os antigos momentos, cheios de poesia e ternura, em que convivia com a extraordinária figura de seu avô. Se, pela leitura dos poemas citados, não é possível identificar na família um relacionamento tão intenso com relação ao avô, no que diz respeito à relação deste e de seu neto, a ligação é intensa e inesquecível.

Em sua infância, ressignificada por sua imaginação, o eu-lírico integra um mundo espiritualizado, mais rico que o mundo em que vive em seu momento histórico. Neste mundo, revivido pela infância, a existência ampla e poética do avô deixa marcas em todos, sobretudo na natureza, o que pode ser percebido nos versos “e as borboletas se aproveitavam dessa amplidão para voar mais longe”. Mas é sobretudo no neto que as marcas ficam mais evidentes, já que, assim como seu avô, o neto/eu-lírico, é poeta.

A reflexão suscitada pelo poema “Meu avô” é tão forte que os poemas seguintes possuem temática mais amena, não tratando, de imediato, de nenhum tema tão profundamente relacionado à subjetividade do eu-lírico quanto o apresentado em “Meu avô”. Os próximos poemas caracterizam-se por apresentarem reflexões mais leves:

Só o silêncio
faz rumor
no vôo das borboletas. (2001, s/p)

Na estrada,
ponho meu corpo
a ventos.

Aves me reconhecem
pelo andar. (op. cit.)

Estes pequenos poemas permitem que o eu-lírico saia do estado de “êxtase”, referido por DAVID (2005, p. 23), e retorne à sua cotidianidade. Em sua próxima reflexão poética, o eu-lírico — ainda utilizando suas próprias memórias como pano de fundo — retoma o tema, fundamental na poesia de Manoel de Barros, da relação que o poeta tem com as palavras:

Não sinto o mesmo gosto nas palavras:
oiseau e pássaro.
Embora elas tenham o mesmo sentido.
Será pelo gosto que vem da mãe? de língua mãe?
Seria porque eu não tenha amor pela língua
de Flaubert?
Mas eu tenho.
(Faço este registro
porque tenho a estupefação
de não sentir com a mesma riqueza as
palavras oiseau e pássaro)
Penso que seja porque a palavra pássaro em
mim repercute a infância
E oiseau não repercute.
Penso que a palavra pássaro carrega até hoje
Nela o menino que ia de tarde pra
debaixo das árvores a ouvir pássaros.
Nas folhas daquelas árvores não tinha oiseau
Só tinha pássaros.
É o que me ocorre sobre a língua mãe. (op. cit)

Este poema, intitulado “A língua mãe”, apresenta as sensações e as reflexões que ocorrem ao eu-lírico quando pensa a respeito da primeira língua que conheceu, com a qual ele cresceu e descobriu-se poeta.

Estruturalmente, observa-se que o texto é composto por 20 versos agrupados em duas estrofes, sendo o mais extenso em *O fazedor de amanhecer*, e seus versos, como os demais, são livres. O poema é apresentado em tom de reminiscência reflexiva, em 1ª pessoa. As ações descritas ocorrem a partir do momento em que o eu-lírico compara a palavra pássaro e sua correspondente, em francês, “oiseau”. Esta comparação desperta no eu-lírico sentimentos íntimos de alegria que demonstram a relação, sentimental, para com seu idioma nativo.

A ligação entre a língua e o eu-lírico, como é possível perceber pelo uso dos termos “gosto” e “amor”, é uma relação sinestésica, com características de

contato íntimo, sensual. Tal relação é percebida em toda a poética de Manoel de Barros. O próprio poeta, em entrevista a Kelcilene Silva, afirma ter uma “forma erótica de estar com as palavras” (SILVA, 2003, p. 32). De acordo com Barros, “eu só tenho vadiagens com letras. Já imaginou amar o corpo fônico das palavras? Não é uma doce inocência? Pois eu costume adoecer desta inocência. Minha poesia é uma forma erótica de estar com as palavras.” (Id., ib.)

Em “A língua mãe” fica evidente o carinho que o poeta tem com as palavras, seu instrumento de trabalho. A relação entre ambos transcende o pragmatismo da relação “falante-idioma”. Neste sentido é possível identificar uma postura do poeta em não conceber a palavra como mero instrumento de seu labor. Sua força imanente ultrapassa esta função inicial. Esta percepção fica evidente no poema quando o vocábulo “pássaro” é apresentado como detonador, no eu-lírico, de um gosto subjetivo e nostálgico que o uso da palavra “oiseau” — que tem o mesmo significado, mas provém de outro idioma — não realiza.

De acordo com a leitura do poema, as palavras são apresentadas como capazes de “repercutir” sentidos, transportando o eu-lírico para sua infância, época em que a natureza estabelecia um contato muito especial com o menino que, à tarde, ia para debaixo das árvores ouvir a música dos pássaros. Este contato aprazia o menino e gera no eu-lírico um estado de nostalgia.

Ainda que reconheça ter amor pela língua de Flaubert, o que é de se esperar em um poeta que reconhece o valor de outro artista da palavra, é na língua mãe que os sentimentos fluem, repercutindo em vivências íntimas. Neste contexto, palavras e natureza fundem-se na capacidade de recriar uma imagem de extrema intensidade, onde o passado e o futuro se misturam e despertam a sensibilidade do eu-lírico.

A relação do poeta com a palavra “pássaro”, e, por extensão, com todas as palavras, é, acima de tudo, uma relação de amor, sensualidade e erotismo. Erotismo sendo compreendido aqui em sua acepção relacionada à pulsão e vitalidade:

Como se sabe, o termo “erotismo” deriva-se de Eros, deus do amor para os gregos e, na teoria freudiana, símbolo da pulsão de vida, em oposição a Tanatos, pulsão de morte. Na arte, Eros (popularmente conhecido como Cupido) também representa o amor e, por extensão, a sexualidade humana. Para distinguir “erotismo” e “obscenidade”, o crítico francês Alexandrian afirma, em seu livro *A história da literatura erótica*, que o erotismo “é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu

desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deitável”, lembrando que a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas.” (MARINHO, 2002, p. 15)

Este sentido de erotismo é perceptível no poema “Língua mãe”, pois apresenta uma relação pulsante e vitalizada entre o eu-lírico e seu idioma. Neste sentido, o uso da palavra “mãe” é bastante apropriado, pois resgata a figura da mãe enquanto aquela que desperta a primeira pulsão erótica na criança, mas que não é fruída em termos de sexualidade propriamente dita. O erotismo da criança, sobretudo do menino com a mãe, é uma relação de amor intenso, mas não sexualizado.

Esta representação da figura da mãe enquanto balizadora da relação sensual que o menino tem com as palavras é uma dimensão mais suavizada da relação erótica que o poeta tem com as palavras. Relação que é apresentada, por exemplo, no poema “Pêssego” (de *Poemas rupestres*, 2004, s/p), onde o eu-lírico afirma que “o olhar do voyeur tem condições de phalo (possui o que vê)”, o erotismo se concretiza em sexualidade. Neste sentido, a palavra é a amante, o contato com o poeta é sexualizado. Consoante Muller Jr. (2003, p.279), “assim como erotiza o verbo, e se erotiza nele e com ele. Manoel de Barros erotiza a natureza com suas imagens”.

No poema “Língua mãe”, contudo, o erotismo é canalizado para a concepção do amor ágape, que prescindido do contato sexual para ocorrer. Ainda que a sensualidade seja explicitamente referida, “o gosto que vem da mãe” transcende o sentido de sexualidade, caracterizando-se como amor fraternal.

O tema da relação do poeta com as palavras é também desenvolvido no poema “Palavras”, no qual, de forma similar à apresentada em a “Língua mãe”, o uso das palavras desperta sensações profundas no eu-lírico:

Palavra dentro da qual estou a milhões
de anos é árvore.
Pedra também.
Eu tenho precedências para pedra.
Pássaro também.
Não posso ver nenhuma dessas palavras que
Não leve um susto.

Andarilho também.
Não posso ver a palavra andarilho que
Eu não tenha vontade de dormir debaixo
de uma árvore.

Que eu não tenha vontade de olhar com
Espanto, de novo, aquele homem do saco
a passar como um rei de andrajos nos
arruados de minha aldeia.

E tem mais uma: as andorinhas,
pelo que sei, consideram os andarilhos
como árvores. (2001, s/p)

As relações do eu-lírico com as palavras, neste poema, refletem uma intrincada existência em que poeta e palavras partilham significações, repercutem sentidos. O poeta se aproxima tanto das palavras que chega ao extremo de estar “dentro” delas. Palavras e poeta, imbuídos do sentido poético da vida, se equivalem e a relação de instrumento e de utilizador é transcendida. A referência a elementos telúricos reforça ainda mais esta alternância existencial já que, como referido anteriormente, nas eras primitivas, todos os seres, coisas e entes partilhavam uma convivência mútua, caracterizada pela profunda comunhão. O eu-lírico do poeta ainda apresenta em si algo desta convivência mitológica e toma “um susto” quando o estado primordial é despertado pelo contato com algumas palavras.

Sua subjetividade é ainda mais estimulada pelos sentidos despertados pelo uso da palavra “andarilho”. Esta figura gera no eu-lírico fascínio e admiração, constituindo-se um símbolo de encantamento: “Não posso ver a palavra andarilho que eu não tenha vontade de dormir debaixo de uma árvore. Que eu não tenha vontade de olhar com espanto, de novo, aquele homem (...)” (op. cit).

Para caracterizar a figura do andarilho é utilizada a expressão “rei de andrajos”. Esta expressão apresenta ambigüidade semântica: rei (vestido) de andrajos e rei dos andrajos, das coisas sem valor, soberano do traste. Esta caracterização está de acordo com a “Teologia do traste”, pois uma figura marginalizada socialmente é representada em sua glória de ser, independentemente de sua condição. Sua grandiosidade reside em sua essência, em seu íntimo.

O andarilho é apresentado como ser tão essencial, tão próximo da natureza que as andorinhas o consideram como árvore, ponto de descanso e abrigo: “as andorinhas, pelo que sei, consideram os andarilhos como árvores”

(op.cit.). Seu valor não está associado à suas posses, sua dignidade é a dignidade do ser e não do ter.

A apoteose de sua existência é sugerida no poema no nível da representação simbólica. O andarilho normalmente representa o abandono, a insignificância e a marginalização. Sua casa é o caminho que trilha e o chão onde dorme. Contudo, as andorinhas, figuras relacionadas ao céu, plano de superioridade (é relevante lembrar que “céu”, normalmente, é referido como o lugar onde habitam os anjos, santos e o próprio Deus) consideram o andarilho como árvore, ponto de segurança e abrigo e, ainda, elemento de ligação entre a terra e o céu. O uso destas imagens permite ao eu-lírico sugerir que até mesmo um andarilho possui grandiosidade e ligação com a dimensão superior de existência. A comunhão dele com as andorinhas, ainda que improvável, é repleta de lirismo e poeticidade.

Este sentido possível do poema “Palavras”, enquanto interação entre seres e exaltação da figura marginalizada, pode ser percebida no pequeno texto que antecede este poema:

Com as palavras
se podem multiplicar
os silêncios. (2001, s/p)

Neste pequeno poema é antecipado o tema que irá ser apresentado, o das palavras em sua relação com o poeta. Mas, além disso, o poema parece indicar, com a contradição existente no corpo do texto — palavras multiplicando silêncios ao invés de significados —, a reflexão desenvolvida a respeito da figura do andarilho: a valorização do indigente, do excluído, dos que não têm voz nem lugar em um mundo de racionalidade e pouca fraternidade, onde a valorização de bens é maior que a própria valorização do ser humano. Neste mundo não natural (tanto no sentido de refutar o contato com a natureza quanto de não ser justificável) algumas pessoas são consideradas como imprestáveis, como se fossem objetos que, sem serventia prática, não têm importância nem espaço.

Para o poeta, contudo, esta realidade é mais insólita do que a existência de palavras que multiplicam silêncios.

Na seqüência de poemas que compõem o livro *O fazedor de amanhecer* está “Bernardo”, composto por 14 versos livres (tais como os demais que compõem este livro):

Bernardo já estava uma árvore quando
Eu o conheci.
Passarinhos já construíam casas na palha
do seu chapéu.
Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.
E os cachorros usavam fazer de poste as suas
pernas.
Quando estávamos todos acostumados com aquele
bernardo-árvore
Ele bateu asas e avoou.
Virou passarinho.
Foi para o meio do cerrado se um araquã.
Sempre ele dizia que o seu maior sonho era
Ser um araquã para compor o amanhecer.
(2001, s/p)

O poema refere-se a um personagem recorrente na obra de Manoel de Barros, Bernardo. Este personagem é inspirado na figura de um peão que há mais de meio século trabalha na fazenda do poeta e cuja existência lhe causa fascínio e admiração por materializar características essenciais de seu projeto poético: um homem simples e completamente imerso no ambiente natural. Bernardo é “a figura polarizadora que reúne todos os elementos caros a Manoel de Barros: ele é o guardador de águas, íntimo da natureza, quase bruto, quase árvore, louco sábio” (SÁVIO, 2004, p. 68). Ademais, é possível perceber ainda que o personagem Bernardo funciona como uma figura que resgata o conceito de homem primitivo venerado por Manoel de Barros. Conforme explica Castro (1991):

Bernardo é o personagem típico do pantanal. (...) Tem alto grau de convivência com todas as coisas e animais. (...) Poder-se-ia dizer que Bernardo é uma espécie de homem adamítico-pantaneiro, pois vive em estado de graça, em comunhão com a vida efervescente e transmutante, que pulsa em qualquer região do pantanal. (p. 39)

Ainda consoante Castro (1991), o perfil de Bernardo apresentado na obra poética de Manoel de Barros descreve este personagem como dono de uma trajetória singular: de um homem comum, e se transformou em árvore e, depois (como relatado em *O fazedor de amanhecer*) tornou-se ave. Além disso, Bernardo é descrito como um homem com íntimo de criança:

O grande luxo de Bernardo é ser ninguém.
Por fora é um galalau.
Por dentro não arredou de criança.
É ser que não conhece ter.
Tanto que inveja não se acopla nele. (BARROS, 1985, p. 46)

O fato de possuir íntimo de criança possibilita a Bernardo ignorar as regras que o prendem à realidade. Bernardo é livre de convenções, sua própria existência segue regras flexíveis: de homem tornou-se árvore e, quando já estava envolto na atmosfera de cotidianidade (quando estávamos todos **acostumados** com aquele bernardo-árvore), tornou-se ave e “avoou”. Ao realizar esta façanha, Bernardo demonstra possuir a mesma capacidade que as crianças e os poetas têm de perceber o mundo de forma diferente, incomum, e conceber realizações insólitas, mas perfeitamente ajustada as suas imaginações criativas e dinâmicas.

Esta capacidade aproxima Bernardo de uma condição mais universal de existência, o que pode ser notado no poema pela marcação lexical feita pelo poeta. No início do poema, Bernardo é referido como substantivo próprio, tendo seu nome grafado com letra maiúscula (o que não acontece por acaso, Manoel de Barros não segue, em seus poemas, convenções rígidas, como as de uso de letra maiúscula no início de frase). Esta marcação pode ser compreendida como uma forma de o poeta referir esse personagem como sujeito de sua identidade. A grafia do nome do personagem muda quando ele é apresentado como um substantivo comum (com letra minúscula) e composto, marcando sua nova condição de ser, duplo, híbrido com outra forma de vida. De Bernardo, passa a ser bernardo-árvore e concretiza em sua personalidade a comunhão entre os seres e as coisas, tão cara a Manoel de Barros. Esta comunhão é descrita por Caetano (2002) como centrada

na percepção do universo como forma de comunhão sensível e não nos instrumentos da razão, da individualidade ou das subjetividades. Plena de fusões, nela raramente se dissocia o eu do outro, o homem dos animais, os seres vivos das pedras. Sua veia heraclitana já foi várias vezes mencionada, pelo próprio poeta e por seus leitores. Pela poética manoelina em geral, puro deleite, não se buscam mensagens, sentidos ocultos, tendências históricas (...). Ler é simplesmente ser...uma lesma, um pedaço de pau; ou sentir um calor profundo e a regeneração dos homens e bichos com a chuva que cai no pantanal. (CAETANO, 2002, pp. 4 e 5)

Observa-se ainda, em uma leitura possível do poema “Bernardo”, que a trajetória do personagem-título recupera também a temática, recorrente na poética de Manoel de Barros, da busca às origens. Bernardo deixa sua condição de árvore e torna-se um passarinho, no caso um araquã (ave comum no pantanal), quando todos estavam acostumados à sua existência. A permanência neste estado parece coincidir, ou estimular, sua metamorfose. De acordo com o poema, o maior sonho de Bernardo era tornar-se e partir para o meio do cerrado “para compor o amanhecer”. Esta referência ao “maior sonho” de Bernardo indica que seus planos não eram o de se estabelecer, mas sim de continuar renovando-se, tal qual o amanhecer, que ele sonhava compor.

É importante a referência feita no verso “Sempre ele dizia que o seu maior sonho era ser um araquã para compor o amanhecer” ao verbo “sonhar”. Este verbo, o que é identificável pelo contexto apresentado no poema, pode ser compreendido como duplamente significativo. Em primeiro lugar, a palavra sonho pode ser compreendida em sua semântica como sinônima de “projeto para o futuro” ou, posteriormente, como estado de consciência alternativa, diferente da que usualmente utilizamos no cotidiano. No momento do devaneio do sonho, a imaginação se liberta das convenções e permite criar e recriar novas realidades que, algumas vezes, inspira a mudança, sugere alternativas que a razão, por si só, não vislumbra.

Um fato pertinente à leitura de “Bernardo”, ainda que não estritamente relacionado ao objetivo deste trabalho, é o da relevância da ilustração feita para este poema. Tal ilustração (reproduzida no anexo III deste trabalho) baseia-se na pintura “auto-retrato⁴” de Vincent Van Gogh. A diferença principal entre as duas obras reside no fato de o homem ilustrado por Ziraldo apresentar um semblante onde se misturam o riso e a satisfação, ao passo que no quadro de Van Gogh, o homem representado está taciturno. A serenidade do homem, que se supõe representar Bernardo, esboçada na ilustração, reforça o sentido de satisfação pessoal deste personagem representado ao relacionar-se com aves que lhe fazem ninho no chapéu e com borboletas que voejam próximas a sua cabeça.

⁴ A reprodução desta obra de Van Gogh consta no anexo III desta dissertação para que possa ser comparada com a ilustração feita por Ziraldo.

De acordo com a seqüência de poemas apresentados no livro *O fazedor de amanhecer*, aparece um pequeno poema, sem título, de apenas cinco versos. Nele é reiterada a valorização, referida neste trabalho como “Teologia do traste”, que Manoel de Barros faz dos seres a quem é atribuída menor importância. Nesse breve texto é feita uma reflexão bem-humorada a respeito da existência e importância de um inseto muito comum, um grilo:

Um grilo é mais importante
que um navio.
(isso
Do ponto de vista
dos grilos)
(2001, s/p)

Seguindo a seqüência de abordagem, chega a vez de levar-se em consideração o poema “Campeonato”, em que uma memória vivida pelo poeta é retratada em um momento em que era realizado pelos meninos uma competição bem incomum e que despertava a curiosidade das meninas:

Nos jardins da Praça da Matriz, os meninos
urinavam socialmente.
A gente fazia campeonato pra ver quem
mandava urina mais longe.
O menino que mandasse mais longe.
O menino que mandasse mais longe era
campeão.
Mas não havia taça nem medalha.
Umás gurias iam ver por trás dos muros
a competição.
Acho que elas tinham alguma curiosidade
ou inveja porque não podiam participar
do campeonato.
Os meninos ficavam sérios como se estivessem
defendendo a pátria naquele momento.
As meninas cochichavam entre elas e
corriam de lá pra cá, rindo.
O campeonato só era diferente da Fórmula Um
Porque a gente não tinha patrocinadores.
(op. cit, s/p)

O tema deste poema é o da brincadeira entre crianças, sem malícia e sem rivalidade, ainda que se tratasse de um campeonato. A força do poema reside na ingenuidade e pureza com que aqueles meninos disputavam para ver quem urinava mais alto. Mesmo as meninas, que não participavam ativamente da ação, apenas espiavam o que ocorria, não demonstram interpretar maldosamente o que

viam, pelo contrário, nutriam certa inveja “porque não podiam participar do campeonato”.

Esta memória foi tão marcante para o poeta que ele deseja partilhá-la com seus jovens leitores, tão afastados e tão próximos dele. Afastados porque alheios às antigas brincadeiras, como a referida no poema, em decorrência das “novas” brincadeiras, sobretudo as eletrônicas. O poeta parece depor a favor daquele velho tipo de diversão que, ainda que não esteja mais em moda, promove uma integração maior entre as crianças que, neste poema, aparecem em grupos, socializando o “exercício de ser criança”. Exercício que aproxima as crianças e que, simultaneamente, as aproxima do poeta, criança-adulta que, mesmo depois de velha, ainda brinca com seu brinquedo predileto, as palavras.

Para encerrar o livro *O fazedor de amanhecer* há ainda mais dois poemas que, pela temática que apresentam, se relacionam. Trata-se de um pequeno poema sem título que, a exemplo dos demais poemetos do livro, antecipa a temática do poema que o sucede. O poema mais longo recebe o título de “As bênçãos” e, nele, o eu-lírico propõe um agradecimento bem humorado a Deus:

As coisas,
Muito claras
Me noturnam
(2001, s/p)

Não tenho a anatomia de uma garça pra receber
Em mim os perfumes do azul.
mas eu recebo.
É uma bênção.
Às vezes se tenho uma tristeza, as andorinhas me
namoram mais de perto.
Fico enamorado.
É uma bênção.
Logo dou aos caracóis ornamentos de ouro
para que se tornem peregrinos do chão.
Eles se tornam.
É uma bênção.
Até alguém já chegou de me ver passar
A mão nos cabelos de Deus!
Eu só queria agradecer.
(op. cit)

O conjunto de temas que ocorrem em *O fazedor de amanhecer* conflui para uma mesma questão central, a da valorização das coisas e seres, cuja criação é um fenômeno maravilhoso, admirável. Levando-se em consideração tal direcionamento, não é de se espantar que o poeta encerre a obra agradecendo

e referindo o contato com os seres como bênçãos. Menos surpreendente ainda é o fato de o agradecimento, dirigido a Deus, Criador de todas as coisas, assumir um caráter altamente informal.

Para expressar seu reconhecimento, o poeta afaga os cabelos do ser que representa o responsável pela criação das magníficas formas de vida existentes e que o amparam em seu estar no mundo. Este afago, feito nos cabelos de Deus, comprova que o poeta não diferencia os seres segundo uma hierarquia de importância, sendo todas as criaturas valiosas em sua essência. Este contato reflete, mais do que uma reverência distanciada e cerimoniosa, uma atitude carinhosa e estima cordial como a que se usa com um amigo.

Tal postura de Manoel de Barros é muito condizente com os valores propostos em seus poemas. Sua veneração é voltada aos seres e coisas, ainda que ínfimos em sua existência. No poema, esta veneração é comprovada no momento em que o eu-lírico dá “aos caracóis ornamentos de ouro para que se tornem peregrinos do chão”. Em seus poemas, as criaturas dialogam com sua essência e não é de espantar que as andorinhas lhe inspirem sentimentos que dissipam a tristeza que “às vezes” sente. Para o poeta, a “anatomia das garças” é tão sublime que recebem “os perfumes do azul”. O eu-lírico reconhece não possuir a mesma anatomia das garças, isto é, ser um ser diferente delas, mas, tal qual as garças, ele recebe estes perfumes, talvez por ser sensível a este fenômeno. A epifania que surge do contato com as criaturas é referida ainda quando se enamora das andorinhas e ornamenta os caracóis para que estes deixem de rastejar e se tornem peregrinos do chão.

São tantas as bênçãos vivenciadas pelo eu-lírico em seu contato com a natureza que só resta e ele agradecer ao Deus que criou tão admiráveis criaturas. Estas são excepcionais porque possui, a exemplo das pessoas (como referido no primeiro poema do livro), um ingrediente muito especial, o amor do Criador. Este pormenor as habilita a comungar com a essência, cuja interpretação possível do poema, é uma essência onde prevalece o amor.

4. CONCLUSÃO

O estudo realizado nesta dissertação sobre os poemas que compõem os livros *Exercícios de ser criança* e *O Fazedor de amanhecer* permite identificar nessas obras um projeto literário evidente no que diz respeito à importância da infância para a poética de Manoel de Barros.

Conforme argumenta o jornalista Ubiratan Brasil em entrevista feita com o poeta em abril de 2006, momento em que o jornalista cobria o lançamento do mais recente livro de Barros, *Memórias inventadas — A segunda infância* (Editora Planeta do Brasil), “o poeta Manoel de Barros completa 90 anos em dezembro, mas, a cada dia, garante viver uma nova ascensão para a infância. (...) Infância que é a forma como o poeta trata de sua maturidade” (BRASIL, 2006, p. 1). De fato, a infância e a criança são dimensões absolutamente relevantes na obra de Manoel de Barros.

Esta relevância é muito adequadamente demonstrada por ocasião de sua maturidade, biológica e artística, pois reflete uma progressão de todo o seu projeto poético que se caracteriza, sobretudo, pela permeabilidade às vivências e alteridades que transformam o discurso poético em uma linguagem universal e que fala diretamente ao coração dos indivíduos. De acordo com Scotton (s/d):

Para Manoel, a infância é o lugar privilegiado de reencontro do homem pós-moderno consigo mesmo, o homem que se encontra diante de valores enfraquecidos como consequência da opressão de uma economia flexível, da instantaneidade da informação e da linguagem unívoca dos meios de comunicação de massa. Por isso, teima em se poeta, aquele que não produz mercadoria de valor, não é remunerado, considerado até “demente” e diz “Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos”. Trabalho de poeta que tem um compromisso social: não é só o menino que ele foi que pretende reencontrar, mas a infância coletiva.
(p.7)

A universalidade que advém da maturidade permite a Manoel de Barros reviver sua infância e partilhá-la com seus leitores, compartilhando com eles experiências em um exercício lúdico de troca subjetiva, consciente e desejada. Esta forma de lidar com a infância contribui para a identificação, na obra de Barros, de uma poética com orientação humana, social e existencial muito clara. Poética alicerçada no conceito ontológico de infância proposto por Gaston

Bachelard, cuja epistemologia, estruturada a partir do imaginário poético, identifica a poesia oriunda da vivência da infância como autêntica expressão da imaginação criativa.

Manoel de Barros, ao manter diálogo com a infância, dá voz e amplifica o discurso da criança, que já foi considerada como indivíduo infante, isto é, “que não tem voz”. Na poética de Barros, principalmente nos livros estudados neste trabalho, o poeta (não apenas o adulto) e a criança se projetam mutuamente, enriquecendo suas próprias existências. O que é visto com satisfação e naturalidade pelo autor: “tenho esse tesouro de permanecer na infância. Minhas palavras gostam do lugar, gostam de brincar. Eu nunca fiz nenhum esforço para estar neste estado. Penso que eu seja acrescentado de criança.” (CALDAS, 2006, p. 3)

Neste sentido, ao escavar seus pessoais “achadouros da infância”, Manoel de Barros permite que as vozes da infância provoquem no poeta um alheamento à sisudez e seriedade tipicamente adultas e compõe um universo de vivências singulares, onde o tom de brincadeira impera.

A brincadeira em *Exercícios de ser criança* e *O Fazedor de amanhecer* é perceptível pelas imagens e pelo uso do léxico que, em alguns momentos, são utilizados de forma não-convencional, como, por exemplo, quando o avião “tropicaliza” ou o eu-lírico sente “desapetite”, ou ainda, quando “as coisas muito claras noturnam”. A brincadeira permite ao poeta dar prosseguimento a uma estética muito particular que já caracteriza seu projeto poético.

A brincadeira permite, ainda, ao poeta forçar os limites do convencional e testar suas limitações. Neste sentido, “o menino que carregava água na peneira”, “a menina avoadada”, “Bernardo” (que virou passarinho) — dentre outros apresentados ao leitor — concretizam nos poemas a grande fertilidade que a infância faz surgir, permitindo ao poeta vislumbrar outras perspectivas que o instrumentalizam a rever o mundo em que está inserido.

Não é à toa que nos dois livros estudados surja a figura da criança que, com sua lógica particular de pensamento e percepção (o que, para alguns, seria ilogicidade), desarticula os sentidos e escapa da mesmice e da utilidade pragmática cotidiana.

É importante referir, entretanto, que ainda que seja tematicamente muito destacada a presença da infância, não é apenas sobre a criança, ou para ela, que

os poemas contidos nos livros estudados dizem respeito. O alcance da poesia de Manoel de Barros é amplo e, como dito na introdução deste trabalho, fala, sobretudo, sobre o ser humano.

Neste sentido, ainda que a valorização ontológica dos seres e coisas ordinárias permita ao poeta identificar na figura da criança um ser pleno de poesia em sua essência, e que nos livros *Exercícios de ser criança* e *O Fazedor de amanhecer* seja proposto um encontro marcado entre a maturidade e a infância — que são propostas não como experiências distintas que dificilmente se reconhecem, mas como subjetividades que podem articular um acordo onde a troca sensível impera—, a temática essencial, nos dois livros, é a do ser humano.

O acordo entre as subjetividades do adulto e da criança pode ser interpretado como “inútil”, assim como muitas das coisas que as crianças e os poetas pensam e falam são consideradas como inúteis. Contudo, este acordo pode fazer a diferença nos eternos exercícios de ser humano aos quais o próprio Manoel de Barros parece referir-se quando afirma, “ acho que há outros segredos. Mas o meu há de ser esse. Manter a criança interior.” (CALDAS, 2006, p. 3)

5. BIBLIOGRAFIA

I De Manoel de Barros

BARROS, Manoel de. *Cantigas por um passarinho à toa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Memórias inventadas: a infância*. 2003.

_____. *Poeminhas pescados numa fala de João*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra, 2001.

_____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1999.

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

_____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Concerto a céu aberto para solos de aves*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

II Sobre Manoel de Barros

BASTOS, Luciete. *Fazendeiro de poesia: uma leitura do livro de ensaios fotográficos de Manoel de Barros*. Semiosfera: Revista de comunicação e cultura do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, n°. 4-5, setembro de 2003.

BETONI, Neli Porto Soares. *O gênero híbrido e a construção das identidades sociais nos poemas de Manoel de Barros*. Dissertação de Mestrado. Brasília:UNB, 2005.

BRASIL, Ubiratan. *A eterna infância de Manoel de Barros*. Entrevista publicada em *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p.1. Em 08/04/2006.

CALDAS, Renata. *Dom de ser poesia*. Entrevista publicada em *Correio Braziliense*, Caderno C, p.3. Em 09/04/2006.

CAETANO, Kati Eliana. *A poética al dente de Manoel de Barros*. *De Signis*: Revista de La Asociación Española de Semiótica/INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2002.

CAMARGO, Goiandira de F Ortiz de. *O puro traste em flor: uma releitura das sublimidades poéticas em Manoel de Barros. Ensaios farpados. Arte e cultura no Pantanal e no Cerrado*. 2ª ed. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004.

CASTELLO, José. *Manoel de Barros faz do absurdo sensatez*. Entrevista publicada em *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, pp.1-3. Em 18/10/1997.

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros*. Brasília: Universidade de Brasília, 1991. Dissertação de Mestrado.

DAVID, Nismária Alves. *A poesia de Manoel de Barros e o mito de origem*. Terra roxa e outras terras: Revista de estudos literários, São Paulo, Vol. 5, 2005.

MARINHO, Marcelo [et al.]. *Manoel de Barros: O brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Católica Dom Bosco, 2002.

MÜLLER JR, Adalberto. *O avesso visível*. São Paulo: Revista USP, nº 59, junho/agosto, 2003

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. *A fenomenologia da imaginação na palavra de Alberto Caeiro e Manoel de Barros*. Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada - Estudos Literários/Estudos Culturais, 2001. v. I.

SILVA, Kelcilene Gracia da. *Intertextualidade: a poesia de Rosa em Manoel de Barros*. Revista de estudos lingüísticos, publicação do Grupo de Estudos Lingüísticos do Estado de São Paulo, Vol. XXXIII, 2004.

_____. *O poeta revela uma forma erótica de estar com as palavras*. *Jornal Diário Regional*, Ituiutaba/MG, Página *Literatura* nº 2, edição de 31 de janeiro de 2003.

III Análise literária e poesia

ALVES, Ida Ferreira. *A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento*. Terra roxa e outras terras: Revista de estudos literários. Vol. 2, São Paulo, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

_____. *A educação do ser poético*. Suplemento Pedagógico nº. 34, do jornal *Minas Gerais*: Belo Horizonte, outubro de 1974.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

- BOCHECO, Elói Elisabet. *Poesia infantil: o abraço mágico*. Chapecó: Argos, 2002.
- BOSI, Alfredo. (org). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. *A literatura infantil: visão histórica e crítica*. 4. ed. São Paulo: Global, 1985.
- CECCANTINI, João Luís C. T. (org). *Leitura e literatura infanto-juvenil: Memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____. *A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. São Paulo/Brasília: Quíron/INL, 1981.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- GOÉS, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980.
- KHÉDE, Sônia Salomão (org). *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMANN, Regina. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: história, autores e textos*. 3. ed. São Paulo: Global, 1988.
- _____. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1984.
- LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MAIA, Ângela Maria dos Santos. *O texto poético: Leitura na escola*. Maceió: EDUFAL, 2001.
- MARTHA, Maria Alice Penteado. *O encontro entre poesia e criança*. Revista Voz Lusíada, nº 21, Academia Lusíada de Ciência, Letras e Artes, São Paulo, 2004.

MIGUEZ, Fátima. *Nas arte-manhas do imaginário infantil: o lugar da literatura na sala de aula*. Rio de Janeiro: Zeus, 2003.

MOISÉS, Carlos Felipe. Poesia, História & utopia. *Revista Tempo e memória*, São Paulo, Vol. I, nº 1, agosto-dezembro, 2003.

MOREIRA, Adeu de Castro. *Poesia na sala da aula de Ciências?* *Revista A Física na escola*, São Paulo, Vol. 3, n. 1, 2002.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: Garatuja, 1977.

SAMUEL, Rogel (org). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

IV Bibliografia geral

ALMEIDA, Damiana Machado de & CASARIN, Melânia de Melo. *A importância do brincar para a construção do conhecimento na educação infantil*. *Revista Educação especial*, Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Maria/RS, Edição nº. 19, 2002.

ALVES, Rubem. *Transparências da eternidade*. São Paulo: Verus, 2002.

ARAÚJO, José Newton Garcia de. *Tempo do sujeito, tempo do mundo, tempo da clínica*. *Revista Mal estar e subjetividade*, setembro, ano/vol. IV, número 2, Universidade de Fortaleza.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

BARBOSA, Osmar. *Grande dicionário de sinônimos e antônimos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.

BELINKY, Tatiana [et alli]. *A produção cultural para a criança*. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

- CARDOSO, Américo de Oliveira. *Da Infância à Docência: Leitura e Formação num Grupo de Estudos*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas/SP.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain [et. Al.]. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. [et a.] *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- GOÉS, Maria Cecília Rafael de. *O jogo imaginário na infância: a criação de personagens e as elaborações sobre os outros*. In: 10o. Congresso de Iniciação Científica UNIMEP-CNPq, 2002, Piracicaba, SP. Anais do 10o. Congresso de Iniciação Científica UNIMEP-CNPq. Piracicaba, SP : Editora da UNIMEP, 2002
- GUIDO, Humberto Aparecido de Oliveira. *A infância e as ciências humanas na filosofia social de Giambattista Vico*. Tese de Doutorado, Campinas: UNICAMP, Faculdade de Educação, 1999.
- GUIMARÃES, Áurea Maria. *Imagens e memória na (re)construção do conhecimento*. In: 23ª Reunião Anual da ANPED, 2000, Caxambu. Educação não é Privilégio (centenário de Anísio Teixeira). São Paulo: DP&A Editora, 2000. pp.129-129.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JEAN, Georges. *Bachelard, la infancia y la pedagogia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- KOHAN, Walter O. (org). *Lugares da infância: filosofia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- MILOVIC, Miroslav. *Comunidade da diferença*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2004.
- NETO, José Teixeira Coelho. *Antonin Artaud*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

NOVA, Cristina Carvalho da. *Novas lentes para a história: uma viagem pelo universo da construção da História e pelos discursos áudio-imagéticos*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFB, 1999.

PAIVA, Rita. *Uma inserção no universo bachelardiano: o alargamento da imaginação e a obsolescência do objetivismo na ciência moderna*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1997.

PERES, Ana Maria Clark. *Da existência de uma literatura infanto-juvenil*. Anais da VI Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo: EDIUPF, 1997.

QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: Garatuja, 1977.

RIBAS, Maria Cristina. *Depoimentos à meia luz: a janela da alma ou um breve tratado sobre a miopia*. Revista Alceu, Vol.3, n.6, jan./jul. PUC, Rio de Janeiro, 2003.

RIBEIRO, Léo Gilson. *Janelas abertas*. Revista Caros amigos, São Paulo, Edição nº 95, Fevereiro, 2005, p. 17.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTANA, Jorge Alves. *Identidade e melancolia: onde está a criança que vive no adulto?* Revista da UFG, Órgão de divulgação da Universidade Federal de Goiás - Ano VI, No. 2, dezembro de 2004

SEAGEL, Hanna. *O brincar e a realidade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998

SEMINÁRIO da Pós-Graduação em Letras: Anais. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 1994.

SIMÕES, Reinério Luiz Moreira. *A imaginação material segundo Gaston Bachelard*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

SISCAR, Marcos. *A cisma da poesia brasileira*. Sibila: Revista de poesia e cultura. Ano 5: nº 8-9, 2005. São Paulo.

TADIÉ, Jean-Yves. *Crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

ZUBEN, Newton Aquiles Von. *A filosofia e a condição humana*. Revista Pro-Posições, Campinas, SP, Faculdade de Educação/UNICAMP, vol. nº4, n. 12, Novembro de 1993, p. 07-21.

WEBGRAFIA

I Sobre Manoel de Barros

AZEVEDO, Cristiane Sampaio. *A desutilidade poética de Manoel de Barros: questão de poesia ou filosofia?* Disponível em <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/ensaios/Poesia.doc> . Último acesso em 12/02/2006.

BARROS, André Luis. *O tema da minha poesia sou eu mesmo*. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/barros04.html> . Último acesso em 12/06/2006.

CARPINEJAR, Fabrício. *Criançamento das palavras – Fragmentos do ensaio “A teologia do traste: a poesia de Manoel de Barros”*. Disponível em http://www.revistazunai.com.br/ensaios/manoel_de_barros_carpinejar.htm. Último acesso em 20/01/2006.

CASTRO, Afonso de. Entrevista à revista eletrônica *Midiamaxnews*, edição de 31/12/2005. Disponível em http://www.msmt.org.br/msmt/agenciadenoticias/index.php?menu=noticia&cod_not=21172. Último acesso em 14/02/2006.

_____. *Outra pessoa desabre: comentários poéticos sobre “Poemas rupestres” de Manoel de Barros*. Campo Grande, 21 de fevereiro de 2005. Disponível em . Último acesso em 12/12/2005.

FUNDAÇÃO MANOEL DE BARROS. Disponível em <http://www.fmb.org.br/poeta.htm>. Último acesso em 04/02/2006.

JORNAL DE POESIA. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/manu.html#bio>. Último acesso em 20/12/2005.

JR., Antonio Francisco de Andrade. *Com os olhos de ver: poesia e fotografia em Manoel de Barros*. Disponível em http://www.revistazunai.com.br/ensaios/antonio_francisco_andrade_manoel_barros.htm . Último acesso em 12/12/2005.

MENEZES, Edna. *Manoel de Barros: O poeta universal de Mato Grosso do Sul*. Disponível em <http://www.secrel.com.br/jpoesia/ednamenezes1.html>. Último acesso em 25/01/2006.

MORENNO, Pablo. *Exercícios de ter esperança*. Crônica publicada em 18/04/2005. Disponível em

http://www.verdestrigos.com.br/sitenovo/site/cronica_lista.asp?autor=266.

Último acesso em 02/01/2006.

PONTY, Eric. *Manuel de Barros: o falso primitivo*. Nave da palavra: Revista eletrônica quinzenal. Edição nº 46, 19 de janeiro de 2001. Disponível em <http://www.navedapalavra.com.br/resenhas/ofalsoprimitivo.htm>. Último acesso em 06/01/2006.

PUCHEU, Alberto. *Do esbarro entre Poesia e Pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros*. Ensaio disponível em www.albetopucheu.sites.uol.com.br/ensaiosmanoeldebarros.htm. Último acesso em 20/09/2005.

RAMONEDA, Bianca. *Manoel de Barros, o poeta pantaneiro*. Disponível em http://www.leiabrasil.org.br/index.aspx?leia=conteudo/entrevistas_barros. Último acesso em 12/10/2005.

SALES, Alessandro. *Um livro sobre nada: poesia, silêncio e modernidade*. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Sales-alessandro-livro-nada.pdf>. Último acesso em 14/11/2005.

SALES, José Batista de. *Exercícios de ser criança*, de Manoel de Barros. Disponível em <http://www.ceul.ufms.br/pgpalestras/docentes/Sales/resenhas/pdf>. Último acesso em 06/01/2006.

SÁVIO, Ligia. *A Poética de Manoel de Barros: uma sabedoria da terra*. Revista Literatura y lingüística. 2004, no.15, pp.67-80. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112004001500005&lng=es&nrm=iso. Último acesso em 08/02/2006.

SCOTTON, Maria Teresa. *A representação da infância na poesia de Manoel de Barros*. PUC-RJ, s/d. Disponível em <http://www.anped.org.br/27/gt07/t075.pdf>. Último acesso em 10/10/2005.

SUTTANA, Renato. *Poesia em linha reta: últimas impressões sobre a obra de Manoel de Barros*. 18/06/2003, Disponível em <http://voos.sites.uol.com.br/p/rns/001.htm>. Último acesso em 20/04/2005.

TRINDADE, Valdo. *Manoel de Barros, a face irônica e um motivo romântico*. Fevereiro de 1999. Revista eletrônica Verbo21. Disponível em <http://www.verbo21.com.br/arquivo/2ltx4.htm>. Último acesso em 14/11/2005.

VASSALO, Maurício. *Manoel de Barros exercita sua poesia de criança*. Entrevista publicada em 07/08/1999. *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, p. 08. Disponível em <http://200.255.13.10/cgi-bin/foliosa:dllljb1999.nfo/query>. Último acesso em 20/10/2005.

II Geral

BENMASOUR, Maryan. *The unconscious is read and written as a poem: poetic conditions of the psychical unconscious*. *Psicologia em estudo*. Set./Dez. 2005, vol.10, no.3. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-73722005000300014&lng=en&nrm=iso . Último acesso em 18/04/2006.

CAPPARELLI, Sérgio, KASPRZAK, Roselene Gurski & MEURER, Flávio Roberto. *As narrativas televisivas, sua dimensão mítica e importância na subjetivação infantil*. INTERCOM — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Rio de Janeiro/RJ, 1999. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/xxii-ci/gt25/25c01.pdf> .. Último acesso em 01/03/2006.

CESTARI, Luiz Artur dos Santos. *Considerações iniciais para uma reflexão estética/educativa a partir da filosofia poética de Gaston Bachelard*. Disponível em <http://www.fazeraprender.hpg.ig.com.br/FilosofiaeEducacao/trabalhos/T-LuizArtur-EFE.htm>. Último acesso em 10/02/2006.

COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas. *Arte e loucura: a trajetória de Vincent Van Gogh*. Disponível em . Último acesso em 10/03/2006.

CONSONI, Adelaide. *O Brincar é parte integrante de todas as sociedades humanas: o brincar e a resiliência*. Congresso Ibero Americano de Ludotecas – Anais, 1999. Disponível em <http://www.terravista.pt/BaiaGatas/2932/Confbogota.html> . Último acesso em 18/02/2006.

FERREIRA, Ivone. *Psicologia da imagem: um retrato do discurso persuasivo na Internet*. Disponível em www.labcom.ubi.pt/agorante/01/ferreira-ivone-psicologia-imagem-discurso-persuasivo-internet.pdf. Último acesso em 22/10/2005.

FERREIRA, Pedro Peixoto. *Máquinas Sociais: o filo maquínico e a Sociologia da Tecnologia*. IFCH/Unicamp, 2004. Disponível em <http://www.geocities.com/ppf75/TXT/ATP.pdf>. Último acesso em 12/05/2005.

FERREIRA, Vera Rita. (b) *O estranho*. Monografia, 1983. Disponível em www.verarita.psc.br/htm/unheim.html. Último acesso em 22/10/2005.

GAFNI, Marc. *O mistério do amor*. Tradução de Ricardo Redisch. Disponível em http://www.cjb.org.br/netsach/festas/pessach_new/misterioamor.htm. Último acesso em 06/01/2006.

GARCIA, Pedro Benjamin. *Currículo: pensar, sentir e diferir*. 2005. Disponível em www.scielo.br/pdf/es/v26n90/a15v2690.pdf. Último acesso em 12/01/2006.

GRISOLI, Ângelo. *Sobre a construção poética do real*. Revista eletrônica Rede de Letras, Edição 15, abril de 2005. Disponível em <http://www.estacio.br/rededelettras/numero15/mirante/texto1.asp>. Último acesso em 22/10/2005.

LETRIA, José Jorge. *Poesia e infância: detonar a imaginação em nome da liberdade*. Disponível em www.ub.es/aulapoesiabarcelona/pocio/Documents/IntevencioJoseJorgeLetria.pdf. Último acesso em 02/09/2005.

LYRA, Sônia Regina. Fenomenologia do devaneio. Maio de 2005. Disponível em <http://www.psicologiaanalitica.psc.br/artigos04.htm>. Último acesso em 23/11/2005.

MURCHO, Desidério. *Imaginação*. 25/09/2004. Disponível em <http://www.criticanarede.com/ed78.html>. Último acesso em 20/11/2005.

NETO, Elydio dos Santos & SILVA, Marta Regina Paulo da. *Infância e inacabamento: um encontro entre Paulo Freire e Giorgio Agambem*. 2005. Disponível em http://www.paulofreire.org/Biblioteca/Artigos_em_PDF/Infancia_e_inacabamento.pdf. Último acesso em 10/10/2005.

PAUL, Patrick. *A imaginação como objeto do conhecimento*. Palestra proferida no 2º encontro catalisador do CETRANS da Escola do Futuro da USP, Guarujá, de 8 a 11 de junho de 2000. Disponível em www.ipetrans.hpg.ig.com.br/ara19.htm. Último acesso em 14/04/2005.

RAMOS, Flávia Brocchetto & TASCA, Marli Cristina. *O conto contemporâneo gaúcho: em tempos de desconstrução do conceito de infância*. Disponível em

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/infancia.html> . Último acesso em 10/02/2006.

RAMOS, Marco Aurélio. *Filosofia: felicidade, amor e brincar*. Disponível em http://www.cfh.ufsc.br/~carolpaz/feeja/eventos/arquivos_congressoeja/MarcosRamos.PDF . Último acesso em 12/12/2005.

RIBEIRO, Viviane Martins. *Bachelard: um pensamento atual*. S/D. Disponível em <http://www.nobel.br/?action=revista&id=16>. Último acesso em 03/01/2006.

RICHTER, Sandra Regina Simonis. *Infância e materialidade: uma abordagem bachelardiana*. 25ª Reunião anual da Anped — Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. 29 de setembro a 2 de outubro de 2002. Disponível em <http://www.anped.org.br/25/tp25.htm#gt7> . Último acesso em 10/11/2005.

RODRIGUES, Victor Hugo Guimarães. *Gaston Bachelard e a sedução poética: a criação de um filosofar onírico*. Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental. Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Volume 15, julho-dezembro de 2005. Disponível em <http://www.fisica.furg.br/remea/edicoes/vol15/art05.pdf>. Último acesso em 10/11/2005.

SANTOS, Thiago Maia dos. *Psicologia e teoria do conhecimento de Aristóteles*. Disponível em www.odialetico.hpg.co.br/filosofia/psiconhe.htm. Último acesso em 12/11/2005.

SARMENTO, Manuel Jacinto. *Imaginário e culturas da infância*. Disponível em <http://www.old.iec.uminho.pt/promato/textos/ImaCultInfancia.pdf> . Último acesso em 14/08/2005.

SARBENA, Carlos Augusto. *Imaginário, ideologia e representação social*. Cadernos de pesquisa interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas n° 52. Florianópolis, dezembro de 2003. Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno%2052.pdf>. Último acesso em 12/12/2005.

SERRA, Elizabeth. *Literatura e imagem*. Disponível em <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/lii/lii0.htm>. Último acesso em 22/10/2005.

SILVA, Ana Cristina Pinto da. *Pensamento, crítica e experiência na poesia*. Disponível em www.letras.ufrj.br/ciencialit/ensaios/artigo%20revista.doc. Último acesso em 20/12/2005.

SILVA, Marta Regina Paulo da. *Infância como condição da existência humana: um outro olhar para formação docente*. UMESP, 2005. Disponível em http://www.paulofreire.org/Biblioteca/Artigos_em_PDF/Texto_Revista_COGEI_ME.pdf. Último acesso em 20/01/2006.

SZTUTMAN, Renato. *Por uma antropologia da criança*. Ensaio disponível em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2631.shl>. Último acesso em 28/11/2005.

ZOUEIN, Maurício. *Terra d'água: uma aventura semiótica*. 2004, Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/zouein-mauricio-terra-daguas-semiotica.pdf>. Último acesso em 18/02/2006.

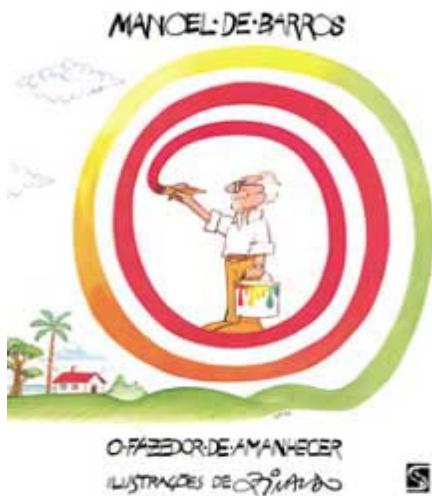
6. ANEXO I

1. Referência à obra de Saul Steinberg feita por Ziraldo na capa do livro *O fazedor de amanhecer*:

Quanto às ilustrações, Ziraldo quer lembrar que o desenho da capa é uma homenagem a Saul Steinberg, que Millôr, Fortuna, Claudius, Jaguar e o próprio Ziraldo consideram o maior cartunista do século.

Steinberg considerava esse desenho um de seus trabalhos mais importantes e, se além de gênio ele fosse um poeta, teria intitulado seu trabalho de “O fazedor de amanhecer”. (BARROS, 2001, s/p)

2. Capa do livro de Manoel de Barros:



3. Ilustração, referida por Ziraldo, de Saul Steinberg:



Sem título, 1948. Galeria da Universidade Yale/Eua.

7. ANEXO II

Introdução a um caderno de apontamentos

Meu avô ainda não estava morando na árvore.
Se arrastava sobre um couro encroado no assoalho da sala.
O vidro do olho do avô não virava mais e nem reverberava.
Uma parte estava com oco e outra com arame.
Quando arrancaram das mãos do Tenente Cunha e Cruz a bandeira do Brasil, na retomada de Corumbá, na Guerra do Paraguai —
Meu avô escorregou pelo couro, com a sua pouca força, pegou do Gramofone, que estava na sala, e o escondeu no porão da casa.
Todos sabiam que Gramofone estava escondido No porão da casa, desde o episódio.
Durante anos e anos raros desceram mais àquele porão da casa, salvo uns morcegos frementes.
Em 1913, uma árvore começou a crescer no porão por baixo do Gramofone.
(os morcegos de certo levaram a semente)
Um guri viu o caso e não contou pra ninguém.
Toda a manhã ele ia regar aquele início de planta.
O início estava crescendo entrelaçado aos pedaços de ferro d Gramofone.
Dizem que as árvores crescem mais rápido de noite, quando é menos vista, e o escuro do porão com certeza favorecia o crescer.
Com menos de 2 anos, as primeirasfolhas da árvore já empurravam o teto do porão.
O menino começou a ficar preocupado
O avô foi acordado de repente com os esforços da árvore para irromper no assoalho da sala.
Escutavam-se também uns barulhos de ferro —
Deviam de ser partes do Gramofone que estertoravam.
No Pentecoste a árvore e o Gramofone apareceram na sala.
O avô ergueu a mão.
Depois apalpou aquele estrupício e pôde recolher, com os dedos, algumas reentrâncias do Gramofone.
A árvore frondeara no salão.
Meu avô subiu também, preso nas folhas e nas ferragens do Gramofone.
Pareceu-nos, a todos da família, que ele estava feliz.
Chegou a nos saudar com as mãos.
O pé direito da sala era de 2 metros e a telha era vã.
Meu avô flutuava no espaço da sala, entrelaçado

aos galhos da árvore e segurando seu Gramofone. Todos olhavam para o alto na hora das refeições e víamos o avô lá em cima, flutuando no espaço da sala e com o rosto alegre de quem estava empactando uma viagem.

Tornava-se difícil para mim levar alimentos para o meu avô.

Eu tinha que trepar na árvore que agora começava a forçar o teto da sala

Havia medo entre nós que as telhas ferissem de alguma forma o meu avô —

Ou então que o sufocassem entre os galhos e o Gramofone.

Eu estaria com 7 anos quando a árvore furou o telhado da sala e foi frondear no azul do céu.

Meu avô agora estava bem sorrindo de pura liberdade, pousado nas frondes da árvore, ao ar livre com o seu Gramofone.

Eu tinha medo que o meu avô ali pegasse um risfria do.

Tornou-se mais difícil levar comida para ele algumas formigas e alguns pássaros roubavam arroz de seu prato.

Aqueles passarinhos pousavam do mesmo jeito nos galhos e nos braços do meu avô.

Todos ficavam admirados de ver o avô morando na árvore.

Aquele Gramofone, como eu imaginara não deveria mais tocar música, pois estava todo embirrogado e bofeteado de arara.

Quatro dias depois de um novo Pentecostes, caiu sobre o assoalho da sala, onde viviam os outros membros da família, um ovo! pluft e se quebrou.

Era um ovo de anhuma.

(O Anhuma é um pássaro grande que muda de prosódia quando alguma chuva está por vir.)

De forma que quando a prosódia da anhuma mudava, eu corria a levar um agasalho para o meu avô.

Aquela ave, o Anhuma, depois nós descobrimos, fizer seu ninho justamente no tubo do Gramofone.

E por ali o ovo escapou e desceu (pelo tudo furado) e pluft se quebrou no assoalho da sala.

Meu avô percebeu o barulho do ovo que se quebrou lá em baixo.

Parte do olho dele estava como oco e parte com arame, como já disse.

Doze dias antes de sua morte meu avô me entregou um CADERNO DE APONTAMENTOS.

Os pássaros iam carregando os trapos esgarçados do corpo do meu avô.

Ele morreu nu.

Falavam que meu avô, nos últimos anos, estava sofrendo do moral.

Por tudo que leio nestes apontamentos, pela ruptura de certas frases, fico em dúvida se estes escritos são meros delírios ônticos ou mera sedição de palavras.

Metade das frases não pude copiar por inteligíveis. (BARROS, 2004, s/p)

6

Depois de ter entrado para rã, para árvore, para pedra meu avô começou a dar germínios.

Queria ter filhos com uma árvore.

Sonhava de pegar um casal de lobisomem para ir vender na cidade.

Meu avô ampliava a solidão.

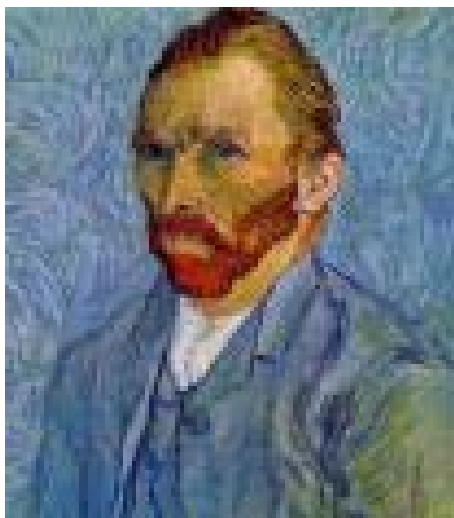
No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do quintal: Meus filhos, o dia já envelheceu, entrem pra dentro.

Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato.

Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou. (BARROS, 1996, p. 21)

8. ANEXO III

Reprodução da pintura “Auto retrato”, de Van Gogh



Ilustração, feita por Ziraldo, para ilustrar o poema “Bernardo”

