

A INFÂNCIA EM MANOEL DE BARROS

Ah como é bom a gente ter infância!²¹
Manoel de Barros

Tendo já ultrapassado os 90 anos, Manoel de Barros mostra-nos que a infância não é só a fase inicial da vida, mas um sentimento que deveríamos carregar e praticar, não esquecer ou abandonar. Tampouco, ignorar ou calar. O poeta fala da infância como quem fala de algo vivido na véspera ou no mesmo dia. Certamente, o faz por não compreender a infância como os primeiros anos de sua longa vida, mas como algo sentido aqui e agora, o tempo todo. Sua obra atesta essa ideia, uma vez que, desde o primeiro livro, escreve, com intimidade, sobre e com infância.

Poemas concebidos sem pecado foi publicado em 1937, quinze anos depois da Semana de Arte Moderna. Mais de sessenta anos depois, surge a primeira caixinha de *Memórias inventadas*. Esta traz vestígios daquele, não com meras repetições visando evidenciar aos críticos a coerência da obra poética, a unidade por assim dizer. São repetições que marcam o estilo barrosiano, cujo reiterar é tornar outro: “Repetir repetir – até ficar diferente./ Repetir é um dom de estilo” (Barros, 2004b, p.11).²² A série *Memórias inventadas* é composta pela trilogia: *a Infância*, *a Segunda Infância* e *a Terceira Infância*. Publicados em 2003, 2006 e 2008, respectivamente, tais livros, de poemas²³, foram feitos a partir da proposta

²¹ BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*, p.89.

²² A crítica divide-se quando tem de falar sobre o poeta cuiabano. Segundo Lima, há “os que juram de pés juntos que toda ela, a obra, é uma unanimidade de concretude coisal e ponto de referência para uma poesia que punge no primor da desconstrução de linguagem; e os que a condenam sob a acusação de repetitiva e sombreada por si mesma” (Lima, 1999, s/p). Essa acusação, feita com frequência à obra barrosiana, fundamenta-se na repetição de palavras, temas, personagens, pontos de vista, etc. De acordo com Neto, “tradicionalmente, Manoel de Barros se impôs por propor um texto que assumia a contribuição milionária de todos os erros. O seu verbo deformante entrou na poesia brasileira, marcada pelo cerebralismo cabralino e vanguardeiro, como uma voz dissonante. [...] Só que tudo isso, que tinha uma grande significação em dado momento de nossa evolução cultural, acabou esvaziado de sentido” (Neto, 1998, s/p). Manoel de Barros, apesar das aparentes repetições que saltam aos olhos dos críticos, não se repete. Mesmo com a reiteração de certos elementos, cada livro é absolutamente novo, não só por ter-se tornado diferente – como o próprio poeta diz defendendo-se – mas porque ele, o poeta, e nós, os leitores, somos outros a cada leitura. Não se trata de discutir se determinada palavra, tema, personagem, ponto de vista, etc. estão reaparecendo nesse ou naquele livro; trata-se, na verdade, de discutir a experiência da leitura. O foco não deveria ser o texto em si, mas o leitor. Ele é que dá novidade ao velho, vivacidade ao morto.

²³ Concordamos com Octavio Paz: não obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, há poesia, não prosa. O crítico mexicano põe *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, como livro

de um editor que pediu ao poeta que escrevesse memórias. Ele respondeu que “só tinha memória infantil”²⁴. Então, foi-lhe proposto que escrevesse memórias infantis, da juventude e da velhice. Por isso, nos três livros – em 2010, eles foram reunidos em um só livro, *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros* –, apesar de parecerem destinados a épocas distintas, não perdem o sentimento da infância, até porque a grande questão é não serem exatamente autobiográficos e preocupados, portanto, em contar a vida do poeta. Deles fica-nos o sentimento da infância presente em cada fase da vida, uma infância sempre atual, intensa, vivida. Em entrevista²⁵ para a revista *Caros Amigos*, Manoel de Barros reflete:

Tudo que eu aprendera até meus 90 anos era nada; meus conhecimentos eram sensoriais. O que aprendi em livros depois não acrescentou sabedoria, acrescentou informações. O que sei e o que uso para a poesia vêm de minhas percepções infantis. (apud Martins et al., 2006, p.30)

O poeta mato-grossense, em plena “terceira infância”, permite-se um devaneio voltado para a infância. O filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) reflete sobre isso: “uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética.” (Bachelard, 2006, p.94). O poeta torna real, por meio de suas memórias, o sentimento de infância, permanente e velado. Nelas, mostra que “um excesso de infância é um germe de poema” (Ibid., p.95), exatamente porque, quanto mais se sente atravessado pela experiência da infância, mais escreve, mais produz.

Ressalte-se que Manoel de Barros, diferentemente de Platão e Aristóteles, fala dos conhecimentos sensoriais de modo, claramente, positivo. Mostra que suas percepções infantis ultrapassaram a fase inicial da vida e estão com ele até hoje.

de poemas, porque nele as frases são presididas pelas leis da imagem e do ritmo, havendo um fluxo e refluxo de imagens, acentos e pausas, o que é prova da existência da poesia. Não existe poema sem ritmo. Enquanto a figura geométrica que caracteriza a prosa é a linha, a que caracteriza o poema é um círculo ou esfera: “a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. [...] O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se feche sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e vem, que cai e se levanta” (Paz, 2006, p.12-13). Por tudo isso, a série *Memórias inventadas* traz poemas.

²⁴ MARTINS, B.; TRIMARCO, C.; DIEGUES, D. *Caros Amigos*, p.30.

²⁵ Esta entrevista é quase uma exceção, pois ela não foi feita por escrito. Até 1992, o poeta só havia dado entrevista por escrito: “eu gosto de ser recolhido pelas palavras. E a palavra falada não me recolhe. Antes até me deixa ao relento. O jeito que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo. Palavra falada não é capaz de perfeito. E eu tenho orgulho de querer ser perfeito” (Barros, 1996, p.317).

São tudo, na verdade, que ele tem. O restante são informações, não sabedoria.

Disse em entrevista:

O meu conhecimento vem da infância. É a percepção do ser quando nasce. O primeiro olhar, o primeiro gesto, o primeiro tocar, o cheiro, enfim. Todo esse primeiro conhecimento é o mais importante do ser humano. Pois é o que vem pelos sentidos. Então, esse conhecimento que vem da infância é exatamente aquele que ainda não perdi. (apud Martins et al., 2006, p.32)

O poeta cuiabano faz questão de destacar que aquilo que vem da infância ainda não se perdeu. Não se perdeu por ele vivificá-lo diariamente. Faz isso como se inaugurasse tudo o que vê. Como se visse ou ouvisse pela primeira vez. Como se tocasse pela primeira vez. Como se sentisse pela primeira vez. Essas sensações primordiais não se perderam, o que o conclama a escrever infantilmente – sem que nisso haja tom pejorativo. Afirmou em entrevista: “não tenho certeza mesmo quase nunca do que faço. Porque o faço com o corpo. E você sabe, a sensibilidade é traideira. Às vezes, tapa a visão. Eu sou demais coalescente às coisas. Não dá pra tomar distância de julgador” (Barros, 1996, p.313). Isso ratifica a ideia de que o poeta é sensorial, vale-se dos sentidos o tempo todo – vestígio da infância. Tal constatação é feita repetidas vezes como é possível notar, uma vez mais, em entrevista a Ubiratan Brasil:

Minhas palavras das memórias foram tiradas das minhas primeiras percepções: as de ver, as de ouvir, as de tocar... Estão ainda ignorantes do mundo moderno e das suas tecnologias. Nessas memórias inventadas o meu atraso está garantido. Infância, etimologicamente, é ausência de voz [sic]. (apud Brasil, 2006, s/p)

Manoel de Barros traz à tona a infância já na sua obra de estreia. O livro de 1937 inicia apresentando o personagem Cabeludinho, que parece ser o próprio poeta, quando criança. Fala-se sobre seu nascimento, considerado sem grande importância, tão diferente do da índia alencariana Iracema. De 1865, *Iracema* começa também com o nascer da personagem: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. [...]” (Alencar, 2004, p.24). Cabeludinho nasce sem ares românticos, sem paisagem bonita, desprovido de qualidades que lhe destaquem a nobreza. Do século XX, ele está mais próximo do nascimento de Macunaíma (1928), até mesmo pelo som de um pássaro no momento do parto:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão

grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. [...] (Andrade, 2004, p.13)

Há um quê de inesperado tanto no nascer de Macunaíma quanto no de Cabeludinho. Em ambos, há uma quase inexistência de poesia, o que destaca, ironicamente, o insignificante acontecimento. Ademais, a parca poesia explica a própria vida de Cabeludinho. É válido notar ainda que enquanto o personagem de Mário de Andrade fazia coisas de espantar desde pequeno, o de Manoel de Barros tem mais ingenuidade, conforme é possível notar no primeiro poema do livro:

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial

– Vai desremelar esse olho, menino!

– Vai cortar esse cabelão, menino!

Eram os gritos de Nhanhá. (Barros, 1999d, p.9)

É possível perceber ainda que, na segunda estrofe do poema, há alguma referência ao “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, na fala de Nhanhá, que, como já mencionado, é a avó do menino; a mesma avó que lhe ensina a ser torto, esquerdo, *gauche*. Quando ela grita “Vai desremelar esse olho, menino!” e “Vai cortar esse cabelão, menino!”, o “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” (Andrade, 2002, p.5) é lembrado. No grito da avó, todavia, diferentemente da fala do anjo torto, não há uma ideia de predestinação, de caminho a ser seguido no futuro; é algo mais imediato – limpar os olhos e cortar os cabelos –, até porque é a avó quem se dirige diretamente ao neto. Há familiaridade, logo, não há discurso cerimonioso, não é um anjo que fala. Além disso, como já foi dito, não há tanta poesia na vida de Cabeludinho.

Das brincadeiras de menino, tem relevância o futebol, que não ocorre nas melhores condições físicas, a saber: bom gramado, bola e traves adequadas, calçados convenientes, regras convencionais, etc. As traves são marcadas de um ponto até uma pedra (“meu gol é daqui naquela pedra”); joga-se descalço (“num vale de botina!”); se sair do campo, perde-se de goleada (“correu de campo dez a zero”). O jogo é bastante rústico, o que não tira a alegria do brincar. O time é louvado pelos jogadores, que se entendem entre si:

Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!

– Vivooo, vivaaa, urrra!
 – Correu de campo dez a zero e num vale de botina!
 plong plong, bexiga boa
 – Só jogo se o Bolivianinho ficar no quáper
 – Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra
 plong plong, bexiga boa
 – Eu só sei que meu pai é chalaneiro
 mea mãe é lavandeira
 e eu sou beque de avanço do Porto de Dona Emília
 o resto não tô somando com qual é que foi o índio
 que frechou São Sebastião...
 – Ai ai, nem eu
 Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos
 de anil
 – Vou ali e já volto já
 Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés
 no vento
 – Disilimina esse, Cabeludinho!
 plong plong, bexiga boa
 – Vou no mato passá um taligrama... (Barros, 1999d, p.15-16)

Tal lembrança aparece também em “Cabeludinho”, de *Memórias inventadas: a Infância*: “De outra feita, no meio de uma pelada um menino gritou: Disilimina esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém. Mas aquele verbo novo trouxe um perfume de poesia à nossa quadra.” (Id., 2003, p.VIII). Aqui, da fala da criança, destaca-se o uso de um verbo novo (“disiliminar”), dando ao ocorrido tom poético. Talvez seja essa a diferença entre um e outro poema, de épocas tão distantes. Ressalte-se que, no texto de 1937, narra-se o episódio todo; já no de 2003, tal é citado rapidamente.

O futebol é lembrado, também com carinho, em *Memórias inventadas: a Segunda Infância*:

Nada havia ali de mais prestante em nós senão a infância. O mundo começava ali. Nosso campo encostava na beira do rio. Um menino Guató chegava de canoa e embicava no barranco. Teria remado desde cedo para vir ocupar a posição de golquiper no Porto de Dona Emília Futebol Clube. Nosso valoroso time. As cercas laterais do campo eram de cansação. Espinheiro fechado pra ninguém botar defeito. Guató já trazia do barranco duas pedras para servir de balizas. Os craques desciam da cidade como formigas. José de Camos, nosso beque de espera também tinha a incumbência de soprar as bexigas. Porque a nossa bola era de bexiga, que às vezes caíam no rio e as piranhas devoravam. E se caísse no cansação os espinhos furavam. Nosso campinho por miúdo só permitia times de sete: O goleiro, um beque de espera, um beque de avanço e três na linha. Chambalé nosso técnico impunha regras: só pode mijar no rio e não pode jogar de botina. Sabastião era centroavante. Chutava no rumo certo. Sabia as variações da bexiga no vento e botava no grau certo. Quando alguém enfiava as unhas na pedra abria uma vaga. Metade de nossos craques eram filhos de lavadeiras e outra metade de pescadores. [...] (Id., 2006, p.XVII)

Não obstante a brincadeira ser modesta, todos se divertiam e não se ressentiam da simplicidade de tudo. A miudeza do lugar não diminuía o time, que era formado por filhos de gente humilde. Como é dito, o mundo começava naquele espaço, naquele momento, como se fosse um preparatório para o outro mundo, de fora. Por assim dizer, é um microcosmo dentro do macro. Ali, a infância era o que mais tinha valor. Ela acontecia continuamente.

Nas três caixinhas em que guarda suas memórias, Manoel de Barros enlaça a infância a inventando. Como baús, guardam as memórias em folhas amareladas – talvez, envelhecidas pelo passar do tempo – e avulsas, sem linearidade, como nossa memória. Enlaçada delicadamente, a infância está ali à espera de ser sentida pelo leitor, que não pode voltar a ser criança, mas pode, agora, ter em si partículas da infância. Aborda-se o tema sem encarcerá-lo a começar pelo formato: não são livros como aqueles que conhecemos. As primeiras edições, diferentes da de 2010, são fascículos dentro de caixinhas bem artesanais, amarrados por uma fita. Aos leitores mais desordeiros, uma preocupação surge repentinamente: a possível perda de um ou mais fascículos. Entretanto, antes de discutir o formato da obra – ao que parece, pensada nos pormenores –, é preciso refletir acerca da facilidade com que as crianças, com suas mãos que em tudo desejam tocar, folheariam. Mais fácil é segurar um fascículo do que um livro, sem dúvida, e a criança sabe disso. Pode-se perdê-los? Sim, e isso é próprio da criança, que, não raro, perde as coisas e chora por achar que sumiram para sempre.

Walter Benjamin (1892-1940) poderia falar, aqui, no corcundinha, personagem de uma história alemã de que gostava e que identifica a um tal senhor “sem jeito”. Ele é responsabilizado pela desatenção das crianças: “aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha” (Benjamin, 1995, p.141-142) A professora Katia Muricy nos esclarece:

Em uma brincadeira, habitual entre os alemães, sua mãe [de Benjamin] costumava dizer que o senhor “sem jeito” lhe “mandara lembranças”, sempre que, menino, ele quebrava alguma coisa. Na história, o corcundinha é o responsável pelos maus acontecimentos: é por culpa dele que as crianças inesperadamente tropeçam, derrubam e quebram, ou perdem, coisas preciosas. (Muricy, 1999, p.9)

Isso também se aplica àqueles que, tendo os fascículos barrobianos, perdessem um deles. O manuseio dessas caixinhas faz lembrar mãos infantis, inclusive, na abertura de presentes, uma vez que elas igualmente lembram as de surpresas, em cujo interior se pode encontrar algum presente.

Ao abrir qualquer uma das caixinhas das *Memórias inventadas*, o leitor depara-se com a infância, resgatada por meio da memória, ou melhor, de memórias inventadas. Não se trata de voltar ao passado e anotar o que aconteceu na história de sua vida. Trata-se de inventar esse passado, como, sem perceber, fazemos toda vez que recordamos algo que nos ocorreu. Não nos vêm imagens reais, mas aquilo que interpretamos do decorrido e, por vezes, invenções nossas que, sem nos darmos conta, acrescentamos como se tivessem, de fato, existido.

Antes de pensarmos a questão da infância, atenhamo-nos ao título: *Memórias inventadas*. Há um problema: ou se trata de uma obra memorialista, autobiográfica, ou se trata de uma obra inventada. Para Kohan, o título é um oxímoro:

[...] a memória seria algo da ordem da descoberta, da recuperação, da rememoração, em suma, algo da ordem do não-inventado, da desinvenção. Ao contrário, a invenção parece indicar algo novo, que se inicia, que começa, portanto impossível de ser lembrado. A invenção seria algo da ordem da desmemória e a memória algo da ordem do não-inventado. Se algo é inventado não poderia vir da memória; se algo vem da memória não poderia ser inventado. A memória e a invenção andariam em direções contrárias, encontradas, desentendidas. (Kohan, 2004, p.56)

Por estarmos diante de uma obra literária, devemos compreender que a memória e a invenção podem, sim, caminhar juntas. Literatura é memória. Novamente, valemo-nos das palavras de Kohan: “como uma criança, a memória do poeta brinca, irreverente, com o passado, o presente e o futuro: altera sua ordem, não respeita sua sucessão; abre, a cada vez, um novo início da não-continuidade, do não-progresso, da não-evolução” (Ibid., p.57). Em *Paixão pela Palavra*, Manoel de Barros comentou o primeiro livro da trilogia:

Esse livro *Memórias inventadas* é uma coisa que a gente vai produzindo com muita preocupação literária. Sendo literária, é muito mentirosa. Há muita mentira nisso tudo, inclusive da invenção. É inventada por isso, porque ela vem de muitos lugares e de muitas infâncias que não sejam a minha só, sabe? A minha só não tem graça.²⁶

Das palavras do próprio poeta, é possível inferir que a infância, nessa obra especificamente, não é só a dele, mas de outros. *Memórias inventadas* trata de uma infância vivenciada por muitos, é plural, e, nesse sentido, são memórias inventadas.

Ademais, é necessária alguma atenção à epígrafe dessa obra: “Tudo que não invento é falso”, extraída de *Livro sobre nada*. Ela nos diz que sem invenção

²⁶ Manoel de Barros faz tal constatação no episódio I.

não há verdade, logo, aquela é condição desta. O título é mais do que coerente: não há como fugir à invenção, mesmo fazendo memórias. Não se trata, por conseguinte, de retornar ao passado rememorando-o simplesmente, mas de inventá-lo. Podem ser lembranças de algo que não ocorreu ou que correspondam à fantasia do que foi vivido.

A partir da leitura de *Memórias inventadas*, é possível constatar que a infância não é somente uma etapa cronológica da vida, mas um “sentimento” que não só começou um dia como se prolonga. Não é à toa que o poeta acredita ser possível renovar o homem por meio de sua poesia, e isso significa presenteá-lo com a infância, compreendida como possibilidade de sentir e ver o mundo infantilmente. Ou seja, há tanto uma infância que aponta para o início de um tempo, no passado, como uma que aponta para o presente. Interessa-nos, mormente, esta última, a que Deleuze chama de devir-criança: “uma infância que não é a minha, que não é uma recordação, mas um bloco, um fragmento anônimo infinito, um devir sempre contemporâneo” (Deleuze, 1997, p.129). Infância sentida sempre no hoje, já que devir é o ser como processo. Por isso, atual. Vale lembrar que o próprio poeta é quem disse que a obra não trata somente da sua infância, mas da de outros – “fragmento anônimo infinito”, nas palavras do filósofo francês.

Deleuze & Guattari ponderam que

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (Deleuze & Guattari, 1997, p.64)

Com isso, entendemos que não se trata do que está por vir, mas do processo de metamorfose, do momento em que se extraem partículas daquilo que se está em vias de se tornar e, por meio das quais, se torna.

Devir, de acordo com Daniel Lins, “é um processo que implica uma metamorfose como encontro instantâneo de séries de pontos virtuais que caracterizam todo objeto ou *ser em devir*” (Lins, 2009, p.12). O ser vai formando-se constantemente, nunca está pronto. Ou seja, não nascemos seres, tornamo-nos seres em devir “pelo desejo artístico, pela vontade de potência cuja singularidade peculiar consiste em abrir vias aos possíveis do desejo afirmativo” (Ibid.). Devir é, pois, possibilidades, transformações, meios, mudanças. É ainda invenção, já que implica experimentações diversas, sofrimentos positivos e negativos, por exem-

plo. O devir promove a ascese, e a ascese que, aqui, nos interessa é a impulsional por um sentimento da infância. Lins assegura: “Há certamente uma ascese nos devires, inclusive no devir-criança do pensamento, que exige vênica, silêncio, escuta; uma espécie de exigência, que é o contrário da falta, da tagarelice, do mutismo ou da desarmonia. Uma ascese, pois, que é um jogo, uma ascese-criança amuada, ou ainda emburrada” (Ibid., p.14).

Manoel de Barros remete-se a um devir-criança:

Essa é a infância como experiência, como acontecimento, como ruptura da história, como revolução, como resistência e como criação. [...] É a infância como intensidade, um situar-se intensivo no mundo; um sair sempre do “seu” lugar e se situar em outros lugares, desconhecidos, inusitados, inesperados. (Kohan, 2004, p.63)

Tal devir-criança não significa tornar-se criança novamente retornando à infância cronológica. Tampouco se trata de agir como criança ou imitá-la. Devir-criança é o entrelaçamento de um adulto com uma criança, “não é mero infantilismo de adulto e nem infantilização do pensamento” (Lins, 2009, p.72). É por essa experiência que o poeta pretende que seu leitor seja atravessado.²⁷

Interessa a Manoel de Barros a percepção infantil do mundo. Por isso, a criança que habita sua obra tem seus sentidos destacados, além de uma imaginação que lhe permite interpretar o mundo metaforicamente. A visão é o sentido mais explorado. Segundo Greenblatt (1991), encantamento é quando tudo ao redor é excluído e a atenção volta-se exclusivamente para o objeto, exatamente o que ocorre quando o menino se depara com seres como, por exemplo, lacraias, lesmas, sapos, etc. Ou ainda objetos abandonados, sem função alguma, como um pente largado no quintal ou uma lata velha florida. Há um certo *voyeurismo* nisso tudo, pois há um prazer enorme em, simplesmente, ver.

Acrescente-se que muito do que Manoel de Barros faz possibilitando a experiência sensorial tem relação com o que Arthur Rimbaud (1854-1891) desenvolveu, sobretudo, na *Carta dita do Vidente*²⁸ (1871). A influência do francês no poeta brasileiro é declarada:

²⁷ Disso trataremos mais adiante no capítulo “A educação pela infância”.

²⁸ Nela, Rimbaud esboça o futuro da poesia e propõe uma literatura nova, em que haja ruptura com a tradição, novidade, desregramento de todos os sentidos, etc. Tudo isso é preciso para o poeta ser vidente, fazer-se vidente. Não há tanta originalidade nessa idéia, já que os primórdios de tal pensamento remontam-nos aos gregos e foram retomadas pelo platonismo renascentista. Todavia, o que vê o poeta vidente e como ele se transforma em tal são reflexões modernas. A finalidade do poeitar é atingir o desconhecido – lugar de tensão destituído de conteúdo.

[...] Rimbaud me incentivou com *Imense dérèglement de tous les sens*²⁹. Para um bicho do mato criado em quintal de casa, para um ente arisco, medroso das gentes e dos relâmpagos, bolinador de paredes pelas quais se esgueirava –, esse Rimbaud foi a revolução. Eu podia me desnaturar, isto é: desreinar de natureza. Eu seria desnaturado. Promíscuo das pedras e dos bichos. Eu era então cheio de arpejos e indícios de águas. Não queria comunicar nada. Não tinha nenhuma mensagem. Queria apenas me ser nas coisas. Ser disfarçado. [...] Falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras. E que perverte os textos até os limites mais fróidicos da palavra. Penso que os subtextos e os intertextos resultam de uma perversão sensorial. A um poeta, habitar certos antros faz frutos. (Barros, 1996, p.325-326)

Para Rimbaud, aquele que se quer poeta deve voltar-se para si, estudar-se a fundo, procurar a própria alma antes de qualquer coisa, e não simplesmente repetir seus antepassados. Não se trata de embelezar-se; muito pelo contrário: trata-se de implantar e cultivar verrugas no rosto. O poeta, por uma força violenta, adentra o desconhecido e nele se despedaça. Seu destino não é suportável, mas um desterro por vontade própria.

O poeta faz-se vidente por meio de um desregramento de todos os sentidos. Segundo Camargo, o “desregramento de todos os sentidos, o obscurecimento das imagens, a rebeldia contra a representação mimética da realidade, [...] o deslocamento dos objetos [...]” (Camargo, 1996, p.21) são fortes heranças rimbaudianas em Manoel de Barros. Tal desregramento significa reter a quintessência das coisas, como Rimbaud afirma na carta:

Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grande malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l’inconnu! Puisqu’il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu’aucun! Il arrive à inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l’intelligence de ses visions, ils les a vues!³⁰ (Rimbaud, 1951, p.254-255)

Nesse trecho, esboça-se a figura do vidente. É notável que o poeta deve, conscientemente, agir para ser vidente. É por meio de longo, imenso e refletido desregramento dos sentidos que pode atingir o desconhecido. Quem pode ver esse desconhecido? A essa pergunta o poeta francês responde com um categórico “Je

²⁹ Tradução livre: Imenso desregramento de todos os sentidos.

³⁰ Tradução livre: Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota em si todos os venenos, para só guardar as quintessências. Inefável tortura na qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, – e o supremo Sábio! – pois ele chega ao desconhecido! Porque ele cultivou a sua alma, já rica, mais do que nenhum! Ele chega ao desconhecido, e, quando, enlouquecido, acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu!

est un autre”³¹ (Ibid., p.254). Com isso, mostra que o *eu* explorado até então era falso, superficial, romântico. O *eu* rimbaudiano é, na verdade, resultado de uma autotransformação operante; depende, pois, da vontade de fazer-se poeta, de chegar ao desconhecido. Conforme afirma Friedrich:

O sujeito verdadeiro não é, portanto, o eu empírico. Outras forças atuam em seu lugar, forças subterrâneas de caráter “pré-pessoal”, mas de uma violência de disposição que coage. E só elas são o órgão apropriado para a visão do “desconhecido”. (Friedrich, 1978, p.62)

Antes de atingir o desconhecido, deve procurar todas as formas de amor, sofrimento e loucura, esgotando em si todos os venenos. Isso é o que se entende pelo *eu* defendido por Rimbaud, tão mais profundo e verdadeiro que aquele anteriormente exposto pelos românticos, por exemplo. Fazer tudo isso não é fácil, certamente, e é preciso fé e força sobre-humanas para ser o supremo sábio. Atingindo o desconhecido, por ter cultivado a própria alma, o poeta, já louco, perde “a inteligência das coisas para vê-las” (Barros, 2001a, p.17) e, por isso, enxerga o que aos demais é invisível. Portanto, é por meio de um sofrimento aceito e consciente que se pode chegar a ser vidente.

Rimbaud afirma ser o poeta um ladrão de fogo, um encarregado da humanidade. Entendendo esse “fogo” como fonte de saber, é possível e interessante relacionar tal passagem da carta ao mito de Prometeu³², em que Zeus castiga os mortais privando-os do fogo, que significa, simbolicamente, inteligência. Isso torna a humanidade imbecil. Prometeu, então, resolve roubar uma centelha do fogo celeste – por isso é chamado de ladrão de fogo –, “reanimando” os homens. Então:

O Olímpico resolveu punir com mais vigor ainda a humanidade e seu protetor. Contra os homens imaginou perdê-los para sempre por meio de uma mulher, a irresistível Pandora e contra o segundo a punição foi terrível. [...] Prometeu foi acorrentado com grilhões inextricáveis no meio de uma coluna e tinha fígado roído durante o dia por uma águia, filha de Équidna e Tifão. Para desespero do “acorrentado” o órgão se recompunha à noite. (Brandão, 1991, p.329).

Prometeu, bem como o poeta na visão rimbaudiana, é um encarregado da humanidade. O primeiro, segundo o professor Junito Brandão, pode ter criado os humanos com o limo da terra, o que o faz benfeitor muito antes de Zeus vencer os Titãs e outros monstros. Já o segundo, o poeta, tem como “missão” fazer os hu-

³¹ Tradução livre: Eu é um outro.

³² *pró*: “antes de”, “por antecipação”; *mêthos*: “ver”, “observar”, “pensar”, “saber”; *eus*: ocorre frequentemente em antropônimos; ou seja, Prometeu é “o que vê, observa, pensa ou sabe antes” (Brandão, 1991, p.328).

manos sentirem as criações dele. Deve, pois, encontrar uma língua que seja alma para a alma: “parfums, sons, couleurs”³³ (Rimbaud, 1951, p.255). O autor de *Une saison en enfer* afirma que esse vidente será de fato poeta – e permanecerá.

No século XIX, Rimbaud desenvolveu essa teoria. Manoel de Barros, no século XX, dela apropria-se e, como leitor que é do poeta francês, apresenta em sua poesia imagens do vidente, a que faz referência inúmeras vezes, geralmente, relacionando-o a andarilhos, crianças, loucos, trastes. A literatura nova de que Rimbaud falava na *Carta dita do Vidente* está na obra barrosiana. Corroborar isso um poema de *Tratado geral das grandezas do ínfimo* chamado “O vidente”:

Primeiro o menino viu uma estrela pousada nas
pétalas da noite
E foi contar para a turma.
A turma falou que o menino zoroava.
Logo o menino contou que viu o dia parado em cima
de uma lata
Igual que um pássaro pousado sobre uma pedra.
Ele disse: Dava a impressão que a lata amparava o dia
A turma caçooou.
Mas o menino começou a apertar parafuso no vento.
A turma falou: Mas como você pode apertar parafuso
no vento
Se o vento nem tem organismo.
Mas o menino afirmou que o vento tinha organismo
E continuou a apertar parafuso no vento. (Barros, 2005c, p.25)

No poema, o menino vê o que ninguém mais vê, faz o que ninguém mais faz e ainda diz o que ninguém é capaz de entender. Ele atinge o desconhecido e é vidente – título, inclusive, do poema. Ainda tem de suportar a caçoada da turma, ao que não responde. Seu silêncio e sua permanência na atividade de “apertar parafuso no vento” prova que aceita seu destino de poeta e tem consciência de sentir mais que todos, intensamente.

A experiência sensorial é, em Manoel de Barros, frequentemente esboçada, mormente pelo reiterado uso da sinestesia, que é definida como “transferência de percepção de um sentido para outro, isto é, a fusão, num só ato perceptivo, de dois sentidos ou mais” (Moisés, 2004, p.429). Diversas vezes, os sentidos aparecem misturados como, por exemplo:

- a) audição e tato: “Quero apalpar o som das violetas” (Barros, 2003, p.17)
- b) audição e visão: “Escuto a cor dos peixes” (Ibid., p.51)
- c) audição e olfato: “Escuto o perfume dos rios” (Id., 2004d, p.61)

³³ Tradução livre: perfumes, sons, cores.

- d) olfato e visão: “Já enxergo o cheiro do sol” (Ibid., p.11)
- e) olfato, tato e visão: “Hoje eu desenho o cheiro das árvores” (Id., 2003, p.17)

Em outras passagens, pode-se perceber a presença de sentidos isolados, sobretudo, a audição, o tato e a visão:

- a) audição: “Não tem altura o silêncio das pedras” (Ibid., p.17)
- b) tato: “Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber: [...] Como pegar na voz de um peixe” (Id., 2004b, p.9)
- c) visão: “As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul – Que nem uma criança que você olha de ave” (Id., 2003, p.21)

Dos sentidos, a visão é destacada. A criança vê bem o que ao adulto escapa. E isso nos remete à comparação que fez o poeta Charles Baudelaire (1821-1867) entre a visão curiosa da criança e a visão do convalescente:

[...] a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. Retornemos, se possível, através de um esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos ulteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre estará *inebriada*.³⁴ Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. [...] O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. Mas 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 à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje. (Baudelaire, 1996, p.18-19)

Não é à toa que Benjamin irá debruçar-se sobre a obra de Baudelaire. Ambos notaram bem que a criança, o tempo todo, está a observar, com curiosidade, o

³⁴ É válido lembrar a comparação platônica entre a criança e o embriagado. Platão criou essa analogia para apontar a ausência de razão, lucidez, nas crianças. Por isso, tal visão é negativa, se comparada ao adjetivo “inebriada”, dado por Baudelaire à criança. Para o francês, ela sempre estará encantada, extasiada com o que vê, porque tudo lhe é novidade. Em um aspecto, no entanto, o poeta se assemelha ao filósofo grego: ambos percebem que a criança é quase integralmente sensibilidade.

que a rodeia, dada a novidade que é o mundo para ela. Esse novo chama a atenção da criança, que não deixa de observar nada, com um olhar que inaugura o que capta. É importante frisar que a nossa visão é sujeita a um processo de construção, é ela que constrói tudo, não o contrário. E, na criança, isso acontece com mais evidência, uma vez que ela está vendo o mundo como novidade. O pensador alemão destaca isso, segundo Muricy, ao escrever *Infância em Berlim por volta de 1900*, em que busca atingir – bem como Manoel de Barros – a percepção infantil:

A infância, período tão fugaz quanto o mundo e os valores da alta burguesia berlinense – ainda presa ao século XIX já morto e alheia a sua própria época –, será iluminada pelo olhar do adulto que obtém, na rememoração, a compreensão de sua vida adulta presente. Berlim, em 1900, será rememorado pelo crítico, para que o presente de uma geração se torne compreensível. Memória incrustada nas ruas, nos monumentos, no zoológico e nas praças, mas também nos objetos – uns tão recentes, como o telefone! Interessa a Benjamin a percepção infantil, mitológica, do mundo das coisas. (Muricy, 1999, p.14-15)

Nessa linha que converge com Benjamin, Manoel de Barros projeta, no menino de suas memórias, um ver atento, curioso, detalhista, pormenorizado. Trata-se de voltar os olhos para aquilo que os demais não veem, talvez por ser extremamente visto. É a valorização daquilo que é considerado sem importância pelos olhos de quem busca finalidade em tudo e para quem tudo precisa servir e prestar para alguma coisa, tem, enfim, que ser útil. Por isso, não se dá a devida atenção ao brincar simples das crianças, visto que, na ótica filisteia³⁵, para que serve uma lata abandonada? Para a criança, a lata pode ser um barco, um carro e tudo aquilo que ela imaginar. Como o ver da criança inaugura as coisas, seu encantamento perante as miudezas será destacado, como é perceptível em “Ver”:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despreparar de sua concha, no quintal, e subir na pedra. E ela me parecia viciada. A lesma ficava pregada na pedra, nua de gosto. Ela possuía a pedra? Ou seria possuída? Eu era pervertido naquele espetáculo. E se eu fosse um *voyeur* no quintal, sem binóculos? Podia ser. Mas eu nunca neguei para os meus pais que eu gostava de ver a lesma se entregar à pedra. (Pode ser que eu esteja empregando erradamente o verbo entregar, em vez de subir. Pode ser. Mas ao fim não dará na mesma?) Nunca escondi aquele delírio erótico. Nunca escondi de meus pais aquele gosto supremo de ver. Dava a impressão que havia uma troca voraz entre a lesma e a pedra. [...] (Barros, 2003, p.V)

³⁵ Benjamin caracteriza a sociedade burguesa de seu tempo como filisteia, interessada somente no utilitarismo, no pragmatismo, no instrumental das coisas, sempre de acordo com a ideologia dominante. O crítico berlinense considera, na visão de Konder, que “seu principal adversário era a grande burguesia alemã, que a seu ver era a maior responsável pela terrível crise inflacionária dos anos vinte. [...] Ele via que a inflação estava corrompendo tudo: estava até emburrecendo os alemães. O dinheiro – observava – ocupou ‘militarmente’ o centro das conversas entre os cidadãos, empobrecendo brutalmente a arte de conversar, obrigando as pessoas a praticamente só falarem nos preços das mercadorias, que subiam sem parar...” (Konder, 1999, p.50).

A lesma, que a olhos não infantis, poderia passar despercebida, por ser pequena, do chão, tem toda a atenção do menino, que sente um desmedido prazer em contemplá-la. O molusco e a pedra parecem um. Trata-se de um devir-lesma da pedra e de um devir-pedra da lesma. Há uma dupla metamorfose nessa cena observada com atenção pelo menino. E ele próprio percebe a “troca voraz” entre os dois.

Isso nos faz lembrar novamente de Rimbaud. Manoel de Barros esboça, no menino, uma espécie de vidente. O desregramento dos sentidos a que se refere o poeta francês significa a captura da quintessência das coisas, o que podemos concluir como sendo o que o olhar infantil guarda do que vê.

O poeta brasileiro projeta, além disso, uma noção rimbaudiana de sofrimento aceito e consciente quando mostra, por exemplo, em “Fraseador”, que, desde cedo, o menino sabia que escrever poderia não lhe render dinheiro; porém, a tarefa é aceita não somente por ele como pelos pais, que, mesmo sem concordarem muito com o “futuro” do filho, não o repreendem:

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. [...] Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa? [...] se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada. (Ibid., p.VII)

Os pais não compreendem bem o porquê de o filho querer ser “fraseador”, mas não o forçam a seguir a vida de fazendeiro, por exemplo. Não o obrigam a segurar a enxada, o que significa que não houve resistência firme na família no que se refere ao desejo do menino de apenas treze anos. Seria isso um conselho aos leitores? Seria uma espécie de “deixem em paz as crianças, que elas sabem o que fazem e querem”? Vemos tantos jovens que, à época do vestibular, não têm alternativa, a não ser seguir a carreira do pai, da mãe ou a desejada por eles. Parece haver um grito, na obra barrosiana, em favor desses jovens: “permitam que eles escolham o que quiserem, em liberdade”.

O menino presta atenção ao que foge aos adultos: as coisas desprezíveis e os seres desprezados (ensinamento da avó), como é possível observar em “Sobrerania”:

Botei um pouco de inocência na erudição. Deu certo. Meu olho começou a ver de novo as pobres coisas do chão mijadas de orvalho. E vi as borboletas. E meditei sobre as borboletas. Vi que elas dominam o mais leve sem precisar de ter motor nenhum no corpo. (Essa engenharia de Deus!) E vi que elas podem pousar nas flores e nas pedras sem magoar as próprias asas. E vi que o homem não tem soberania nem pra ser um bentevi. (Id., 2008, p.X)

A inocência que se coloca na erudição seria a infância, que permite ver, com outros olhos, a delicadeza de uma borboleta, por exemplo.³⁶ É possível perceber o acontecimento da infância nesse momento tão breve em que o menino observa as borboletas, medita sobre elas e conclui que elas dominam a leveza. Comparadas aos homens, são maiores, pois estes não têm “soberania nem pra ser um bentevi”.

O menino presta atenção ainda aos desobjetos – objetos que, deslocados de sua “função”, encontram-se em vias de se transformarem em outra coisa, como o pente de “Desobjeto”:

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

O fato é que o pente estava sem costela. Não se poderia mais dizer se aquela coisa fora um pente ou um leque. As cores a chifre de que fora feito o pente deram lugar a um esverdeado a musgo. Acho que os bichos do lugar mijavam muito naquele desobjeto. O fato é que o pente perdera sua personalidade. Estava encostado às raízes de uma árvore e não servia mais nem para pentear macaco. O menino que era esquerdo e tinha cacoete pra poeta, justamente ele enxergara o pente naquele estado terminal. E o menino deu para imaginar que o pente, naquele estado, já estaria incorporado à natureza como um rio, um osso, um lagarto. Eu acho que as árvores colaboravam na solidão daquele pente. (Id., 2003, p.III)

Com um olhar *gauche*, o menino vê no quintal um pente que não serve mais para pentear. Parecia mais uma folha dentada. Houve uma metamorfose no objeto que o fez estar em vias de ser outra coisa – mais uma vez, a ideia de devir aparece. Totalmente descaracterizado, o pente é, agora, um desobjeto, incorporado a uma nova realidade: à natureza. Essa imagem é usada outras vezes por Manoel de Barros. Parece aludir não só a objetos, mas a pessoas que, à margem da sociedade, estão mais próximas de ser outra coisa que não humanos. O avô do menino, como já foi dito no capítulo anterior, é todo solidão e tem como companhia, mui-

³⁶ Benjamin também apresenta essa imagem da borboleta em “Caçando borboletas” (Benjamin, 1995, p.80-81), comentada no próximo capítulo.

tas vezes, apenas os animais, que parecem já estarem nele. É como se o avô vivesse um devir-animal, descaracterizado que está do que é ser humano.

Há atenção também aos mal-entendidos das palavras. Sobre estes, vale lembrar, mais uma vez, Benjamin, que, segundo Gagnebin:

[...] lhes consagra páginas extraordinárias e insiste no acesso privilegiado à linguagem que a criança ainda tem, pois, para ela, as palavras não são primeiro instrumentos de comunicação, mas, sim, “cavernas” a serem exploradas ou “nuvens” nas quais se envolve e desaparece [...]. (Gagnebin, 2007, p.82)

Manoel de Barros, em consonância com o crítico berlinense, aborda a questão em “O escrínio”, entre outros poemas:

Um poeta municipal já me chamara a cidade de escrínio.
Que àquele tempo encabulava muito porque eu não
sabia o seu significado direito.
Soava como escárnio.
Hoje eu sei que escrínio é coisa relacionada com jóia,
cofre de bugigangas...
Por aí assim. [...] (Barros, 1999d, p.39)

Por não saber o significado exato da palavra que lhe era pronunciada, o menino a relacionava a outra já conhecida, “escárnio”, e ficava até envergonhado por não ter certeza se era mesmo isso ou não. Poderia haver nisso uma visão escarneadora da cidade? Esse mal-entendido tem algum sentido?

Benjamin, no ensaio *A doutrina das semelhanças*, afirma ser a linguagem “a mais alta aplicação da faculdade mimética” (Benjamin, 1994, p.112). Por isso, os mal-entendidos infantis apontam para aspectos não visíveis, escondidos, da linguagem. Não se trata de um não entender, mas de um entender o não-entendido nos objetos. Daí que o menino de Manoel de Barros tenha preferência pela brincadeira com as palavras, conforme destaca em “Escova” ao comparar sua curiosidade diante da etimologia das palavras com o trabalho de arqueólogos:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterradas por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. [...] (Barros, 2003, p.1)

A necessidade de voltar à origem³⁷ das palavras é forte em Manoel de Barros. Em sua obra, fala sobre isso diversas vezes, sempre ponderando que não pretende usar palavras instrumentais, que perderam suas origens ou se distanciaram delas. É preciso chegar à infância da linguagem, exatamente. Isso pode ser percebido com o desejo de escovar palavras “para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos” (Ibid.). Este é um traço marcante da poesia barrosiana: é absolutamente preciso desatar-se das palavras cotidianas, desgastadas, empobrecidas, que servem tão-só à comunicação, que nada significam mais daquilo que, um dia, foram. As palavras corriqueiras não são, para Manoel de Barros, bem-vindas aos seus poemas, que, se quer, infantis: “O sentido normal das palavras não faz bem ao poema” (Id., 1998, p.63). Há ainda, no poeta, preferência pela língua materna, em detrimento às estrangeiras, pois aquela “repercute a infância” e esta não, como mostra em “A língua mãe”:

Não sinto o mesmo gosto nas palavras:
oiseau e pássaro.
Embora elas tenham o mesmo sentido.
Será pelo gosto que vem de 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 os pássaros.
Nas folhas daquelas árvores não tinha oiseaux
Só tinha pássaros.
É o que ocorre sobre língua mãe. (Id., 2001b, s/p)

Manoel de Barros aponta no menino aquilo a que se dedica: uma linguagem que expresse, não comunique, o que o aproxima de Benjamin, quando este fala em uma linguagem adâmica. A partir de uma teoria da tradução, o filósofo berlinense vê a linguagem como a experiência da fragmentação e da diferença –

³⁷ Não se trata de voltar somente à origem das palavras, mas à própria origem. Segundo David, “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. O mito de origem está imbricado no mito cosmogônico” (David, 2005, p.19).

diferente, pois, da época anterior à sua tese sobre o drama barroco, quando via a linguagem como totalizadora da experiência fragmentada do mundo. Contrário a uma filosofia da representação, Benjamin retoma, com ironia, a doutrina das ideias de Platão. A ideia platônica será revelada no nome, “dimensão em que as palavras libertam-se das vicissitudes da significação para reencontrarem o frescor paradisíaco da infância de uma língua pura, referida unicamente a si mesma” (Muricy, 1999, p.20). O nome é, pois, livre de qualquer significação. Define o ser das ideias, “restabelecendo uma dimensão em que as palavras não estavam ainda presas aos sortilégios dos juízos cognitivos, mas expressavam o frescor da ‘percepção original’ [...], presente na nomeação” (Ibid., p.21). Completa tais reflexões uma teoria da alegoria, na qual a escrita ganha força, sendo a alegoria uma escrita por imagens. Baseado em uma exposição de pintura chinesa, Benjamin conclui que a imagem é pensamento, o pensamento é imagem. Manoel de Barros vai além e diz: “Imagens são palavras que nos faltaram./ Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem./ Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser” (Barros, 1998, p.57). O poeta expressa, na aversão do menino pela linguagem de prontidão, o que também pode ser presenciado em “O apanhador de desperdícios”, no qual diz inventar, não informar:

Uso a palavras para compor meus silêncios.
 Não gosto das palavras
 fatigadas de informar.
 Dou mais respeito
 às que vivem de barriga no chão
 tipo água pedra sapo.
 Entendo bem o sotaque das águas.
 [...]
 Queria que a minha voz tivesse formato de canto.
 Porque eu não sou da informática:
 eu sou da invencionática.
 Só uso a palavra para compor meus silêncios. (Barros, 2003, p.IX)

Valoriza-se, pois, a linguagem adâmica, expressiva, inaugural, e não aquela permeada de lugares-comuns. Foge-se de um discurso utilitário. Concordamos com Ricardo Rodrigues:

O discurso utilitário resulta do esforço (vão) para transpor uma impressão do mundo (matéria sintética) em palavras (material analítico). Essa passagem do sintético para o analítico não acontece sem que haja perda de efeito. Certamente, não tem o mesmo impacto escutar o ritmo produzido por uma bateria de escola de samba e ler a descrição desse ritmo, se houvesse como descrevê-lo. Assim como não é a mesma coisa falar da curva do rio através da metáfora da “cobra de vidro mole” ou pelo nome enseada. (Rodrigues, 2006, p.86)

O menino de Manoel de Barros foge ao discurso utilitarista e, mais do que isso, à visão utilitarista. Ele vê tudo sob outro ângulo e dá a sua “lógica” às coisas, em consonância com o que faz, com certo humor, uma rã: “Falava, em tom sério, que o rio passava nas margens dela. [...] contou que estava estabelecida ali desde o começo do mundo. Bem antes do rio fazer leito para passar. E que, portanto, ela tinha a importância de chegar primeiro” (Barros, 2003, p.XI). A rã já aparecera em *Tratado geral das grandezas do ínfimo*: “Uma rã se achava importante/ Porque o rio passava nas suas margens./ O rio não teria grande importância para a rã/ Porque era o rio que estava ao pé dela” (Id., 2005c, p.35). Isso quer dizer que a referência é outra, o ponto de vista não é o mesmo, não é senso comum. O que fala a rã é dito, em outras palavras, por um menino:

O menino contou
que morava nas margens
de uma garça.
Achei que o menino
era desaparecido.
Porque as garças
não têm margens.
Mas ele queria ainda
que os lírios o sonhassem. (Id., 2005a, s/p)

Em “Brincadeiras”, é visível a preferência pelo brincar com palavras, em detrimento do brincar com brinquedos fabricados:

No quintal a gente gostava de brincar com palavras
mais do que de bicicleta.
Principalmente porque ninguém tinha bicicleta.
A gente brincava de palavras desaparecidas. Tipo assim:
O céu tem três letras
O sol tem três letras
O inseto é maior.
O que parecia um despropósito
Para nós não era despropósito.
Porque o inseto tem seis letras e o sol só tem três
Logo o inseto é maior. (Aqui entrava a lógica?)
[...] (Id., 2003, p.X)

A temática da brincadeira infantil é recorrente em Manoel de Barros e aponta para as reflexões benjaminianas presentes em *Livros infantis antigos e esquecidos* (1924), *História cultural do brinquedo* (1928), *Brinquedo e brincadeira – observações sobre uma obra monumental* (1928), entre outros. O menino barroiano não precisou de brinquedos sofisticados para que sua infância fosse rica. Daí a crítica de Benjamin àqueles que creem ser necessário produzir um entretenimen-

to assaz requintado para que as crianças se divirtam. Na verdade, elas se sentem atraídas pelo universo de coisas, muitas vezes miúdas, que existe em um canteiro de obra, por exemplo. Trata-se de local favorável à imaginação infantil. Nele, a criança constrói o seu mundo a partir do rosto que as coisas apresentam para ela. E, sobretudo, brinca com aquilo que é “imbrincável” aos olhos adultos.³⁸

Manoel de Barros, por meio da criança que reina em suas *Memórias inventadas*, remete-se e remete-nos à infância, não para que os tempos passados voltem pela memória meramente, mas para que sintamos o sentimento da infância, aqui e agora, como crítica à vida sem a percepção infantil do mundo. Em nossa sociedade, tudo tem que prestar para alguma coisa, servir para alguma coisa, ter utilidade. Do contrário, é considerado lixo e deve, portanto, ser descartado. Entretanto, desse “lixo”, pode surgir beleza. Pode haver gente com muito a nos ensinar. Pode ser matéria de poesia, caso olhemos para ele com outros olhos, olhos que vejam o que não vemos pelo cansaço de sempre vermos. Ver com a infância nos olhos significaria perceber o mundo de um modo que nos é estranho, inaugurando-o, tocando nele pela primeira vez, tendo o encantamento que não temos mais. O acontecimento da infância, propiciado por situações simples, pode levar-nos a outro lugar sem sairmos do lugar. Tateantes e gaguejantes, é que poderíamos sentir a infância, não que possamos retornar à fase inicial da vida. Sentir a infância seria ter em nós algo que nos permitisse, por um momento que fosse, não vermos a banalidade a que nos acostumamos a ver, até porque aquilo que julgamos banal pode não o ser, sob outro ponto de vista. Não é apenas ter olhos melhores, aptos a enxergarem o invisível; trata-se de, pela infância, com a infância, a partir da infância, seguir por caminhos que já caminhamos, mas nos esquecemos: o caminho do aprendizado. Na infância, aprendemos a falar, e isso, assustadoramente, nos fez humanos, nos constituiu como tal. Aprendemos a falar e, hoje, acreditamos que já aprendemos tudo. Não aprendemos, ainda podemos aprender mais, eternamente. Poderíamos sentir novamente desejos não realizados, sonhos que nutríamos, vontades que vinham e passavam ligeiramente. Ascendermo-nos à infância significaria ainda brincar com palavras, só por brincar, porque elas trazem em si as origens. Um dia, não sabíamos o significado de determinada palavra e, quando o descobrimos, passamos a usá-la toda hora, mostrando a todos nosso novo brinquedo, nossa infantil

³⁸ Trataremos melhor desse assunto no capítulo “A brincadeira, entre o canteiro de obra e o quintal”.

Barros parece querer mostrar; por isso, há uma educação pela infância na sua obra, que visa “renovar o homem usando borboletas” (Barros, 2004d, p.79).