

4

A escritura ou a vida. Como fazer do desvio a possibilidade da literatura

*O azul me descortina para o dia.
Durmo na beira da cor.
Vejo um ovo de anu atrás
do outono.*

.....
*(Eu tenho amanhecimentos
precoces?)*

.....
*Cresce destroço em minhas
aparências.
Nesse destroço finco uma
açucena.
(É um cágado que empurra
estas distâncias?)
A chuva se engalana em
arco-íris.
Não sei mais calcular a cor
das horas.
As coisas me ampliaram
para menos.*

(Manoel de Barros, O livro das ignoranças)

Mundo, história, aqui/agora do texto. São palavras que exigem uma reflexão mais detida, cuja problematização ultrapasse a mera designação de efeito estilístico aparentemente promovida por essas categorias. Ao mesmo tempo, obrigam-nos a relacioná-las ao nosso objeto: a poética barrosiana. Por isso, é importante que estejamos dispostos a enfrentar o desafio da abordagem de temas embaraçosos como esses. Em primeiro lugar, porque dissertar sobre a categoria de *mundo* se torna tarefa por demais impalpável e inglória, uma vez que vinculada às noções de mentalidade, ideologia e, entre outros elementos, *história*. Sendo assim, assumimos o risco de deixar o mundo como conceito de lado (pelo menos, indiretamente), em proveito de questionamentos referentes à ideia de *história*, ideia tal que, no final das contas, será

capaz de nos fornecer uma sombra, que seja, da categoria de *mundo*. Em seguida, poderemos nos aventurar nas conexões possíveis – muito mais construídas por nós na leitura do que iminentes ao próprio texto de Manoel de Barros – entre *aqui/agora*, *aqui/agora do texto* e, finalmente, *aqui/agora do texto barroiano*. Forçoso é destacar que este trabalho não se quer um fornecedor de respostas, talvez como tradicionalmente se esperaria de uma tese acadêmica, mas um insuflador de perguntas, que se responderão, ou não, ao sabor da investigação intelectual que se aproxima do ensaio cujo objetivo é movimentar o pensamento e, com isso, atualizar sempre o(s) texto(s) enquanto espaço atravessado pela cultura.

Começamos, então, pela forma como hoje se pode entender a história¹. Tal mote é vital para um trabalho de análise que tem na proposição de Marcos Siscar sua, digamos assim, pedra fundamental, no sentido de partir de sua concepção de marcas de contemporaneidade na escritura de Manoel de Barros. Dessa forma, embora estejamos até aqui considerando tal poética uma expressão da modernidade, o capítulo precedente já prometia em seu título uma subversão. Assim também se deu na percepção de uma mudança de tom na obra do poeta, que se afastaria da angústia moderna em nome de um movimento de vitalidade dentro da própria escritura, abolindo a ânsia de um absoluto inalcançável em nome de um outro, paradoxalmente limitado nos deslimes da palavra poética. Um absoluto como movimento de criação textual, e não como decepção diante do indizível. Como quer Ericson Pires, na “Introdução” de sua tese de doutorado²: “a realização do texto escapa da possibilidade de ver/ser visto como um acontecimento encerrado, algo definitivo (...) nada é tão objetivo que mereça permanecer para sempre fixado”. Sendo assim, fuçamos dos movimentos de fixação de leituras, encarando o texto como a própria gênese da multiplicidade. O texto de Barros, como poética, e esta tese, como tentativa de crítica. Reconheçamos a necessidade de explicitar o conceito de história subjacente ao desenvolvimento de nossa leitura, conceito esse depreendido de uma relação muito específica entre a sociedade contemporânea e, possivelmente, a hipótese de contemporaneidade aventada por Siscar sobre a obra de Barros.

¹ Daqui em diante, não utilizarei mais o itálico para destacar essa palavra, visto que me pareceria redundância diante do fato de ter-se tornado objeto de análise.

² PIRES, 2004: 12.

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que a sociedade contemporânea se encontra obcecada pelo passado, de modo que a própria ordem do contemporâneo se articula a uma ideia específica de história. De tal forma isto se dá, que investigar as relações entre representações culturais e imagens ditas *retrô* ocupa o centro de preocupações de analistas da cultura como Andreas Huyssen e Fredric Jameson, constituindo um dos caminhos mais produtivos na interpretação da consciência relacionada à suposta condição pós-moderna. Sendo assim, exaltar contemporaneidade na obra barroiana torna forçoso reconhecer-lhe ligações com os conceitos de história e passado que não se coadunam com tais temas em sua feição modernista. Para isso, é necessário verificar a partir de que processos a ligação entre a sociedade e o seu passado leva a configurações diferenciadas de **memória** e **história**.

Ultrapassamos, no início do século XXI, anos da supremacia de ideias que conferiam ao poder ubiquidade e onipotência necessárias à formação de redes invisíveis de controle do político e do social, posteriormente a uma propagada crença pós-estruturalista na dissolução do sujeito e na morte do autor. Porém, as leituras superficiais oferecem o perigo da banalização. Se é verdade que Barthes e Foucault, entre outros, anunciaram as mortes do sujeito e do autor, isso não implica por si só considerar tais axiomas slogan de posicionamentos delirantes, a partir dos quais se enxergam os textos e as realizações em níveis sociais e políticos como desprovidos de origem, tal qual uma geração espontânea. Ficando apenas com Foucault, em se tratando da morte do autor, é importante destacar as linhas básicas de sua teoria, uma vez que trazem consequências inescapáveis, tanto para a leitura como para a escritura. Ao mesmo tempo, o pensamento foucaultiano sinaliza uma interessante integração entre elementos componentes da rede social, bem como problematiza a questão da verdade, da construção da verdade do texto e da sociedade que o produz e o lê.

Em sua conferência de 1969, “O que é um autor?”³, Foucault traz à discussão não só o autor como questão, mas também a obra enquanto conceito. Assim como vimos em relação à natureza, entende-se que a obra existe, ela é tácita. Porém, o que

³ FOUCAULT, 2006: 264-298.

nos é colocado no texto é: a partir de que critérios podemos definir obra enquanto tal? Na verdade, nessa conferência, o que fica claro para o ouvinte/leitor é que obra é uma imagem, algo como um conjunto de elementos difusos, de difícil classificação, que deveriam, por si só, fazer entender também por difusa e inclassificável em termos simplórios a figura do autor. É como se apresentar-nos a obra fosse prova da existência do autor. O que Foucault postula é a abolição de tal causalidade. Existe autor e existe obra, mas não há um ponto ou porto seguro e definitivo aos quais possamos recorrer em momentos de definição de um e outro. A partir dessa aporia inicial, aparece, então, a ideia de instâncias autorais, no lugar do autor indivíduo designado pelo nome próprio. Delineia-se a **função** autor, que não nega o indivíduo biossocial que escreve um texto, mas faz emergir um ente complexo, ligado às emanções da sociedade, da história e da cultura.

(...) o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu (...) Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor (...) está localizado (...) na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. (...) a função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2006: 274)

(...) a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos venham a ocupar (Idem, *ibidem*:279, 280).

Sendo assim, o que se pretende é especificar a função autor como realidade instável e decorrente da mobilidade à qual está sujeita a sociedade, conjuntamente com a fluidez e a dinâmica dos conceitos que se estabelecem (?) numa cultura. Isso tem implicações radicais tanto na possível apresentação de um conceito de contemporaneidade como na classificação de uma obra poética a partir e através dele. Há que se problematizar a contemporaneidade na mesma medida em que se

problematizam o conceito de história e a figura do autor. Sobretudo, quando se afirmam em Manoel de Barros elementos de contemporaneidade ao mesmo tempo em que se constata em sua obra poética – e isso já foi afirmado aqui – a trajetória de elaboração de uma autobiografia. Sobre isso, é importante ressaltar em Foucault a consideração do autor como um complexo composto pelas projeções⁴ da sociedade (e, por que não, do público?) sobre os textos, autorizando-nos a afirmar que aquilo que se diz do autor corresponde muito mais ao que se pode dizer da sociedade que o legitima e o elege. Tais projeções nos parecem análogas aos investimentos de desejo reconhecidos por Clément Rosset ao abordar a natureza como imagem.

Trazendo essa discussão para o campo do desejo, é possível, após todas as considerações feitas nos capítulos precedentes sobre o problema da subjetividade na modernidade, encontrarmos um sujeito desejante que, de alguma forma, se manifesta pela configuração de suas escolhas, seja conscientemente ou não. O efeito de tais eleições seria a configuração das repetições que alçam a um patamar de moda, que, conforme sabemos, configura a operacionalização de uma demanda coletiva inconsciente, mas, nem por isso, ilegítima. Dessa forma, dizer com Huysen e Jameson que passamos por uma obsessão pelo passado, ou seja, que o contemporâneo se define, entre outros elementos que serão abordados mais adiante, por uma fixação nostálgica, coloca-nos diante da necessidade de estabelecer com o tempo um acordo diferenciado da objetividade através da qual tradicionalmente se nos é apresentada a história. Eis que se torna forçoso admitir, hoje, uma instância subjetiva específica que seja capaz de articular dados históricos objetivos através de um viés interpretativo crivado pelo afeto – e isso nos reconduz às projeções constituintes da função autoral foucaultiana. Tal instância seria, ela mesma, responsável pela ideia de tempo, pela dimensão temporal que abarca a percepção de que estamos, no presente, ligados a um passado que pode se relacionar ao futuro em construção. Se o tempo se dá como experiência coletiva – e no contemporâneo isso significa a fragmentação e a vertigem -, é porque afeta a percepção de um sujeito que mantém como referência básica a “progressão” passado/presente/futuro.

⁴ FOUCAULT, op.cit.: 276, 277.

Parafrazeando Adauto Novaes⁵, o tempo se encontra fora de nós porque está nas coisas, ou seja, no movimento da sociedade na cultura, que, na verdade, é o que encontramos quando chegamos ao mundo. No entanto, a absorção do movimento, sua interpretação na medida dos dados de realidade que apreendemos e a manipulação desses dados na elaboração do presente concreto exigem a instância subjetiva, que os selecionará e lhes dará sentido, formando a memória e constituindo as diversas modalidades de história apartadas da tradicional vertente objetiva que se apresentava como a fria e abstrata soma de acontecimentos.

(...) esse tipo de história objetiva elimina a idéia de sujeito, ficamos sem a mínima possibilidade de compreender o tempo (...) desfazendo a ligação interna que existe entre nós e o tempo (isto é, “ainda que consideremos nossa vida como ruptura com o passado ou como continuidade do passado, em todos os casos existe sempre uma relação interna entre o que foi, o que é e o que será”). A História não é, pois, a passagem de um amontoado de fatos desordenados a idéias abstratas atemporais. Como trabalho de pensamento, ela é “a retomada de operações culturais começadas antes de nós, seguidas de múltiplas maneiras, e que nós ‘reanimamos’ ou ‘reativamos’ a partir do nosso presente”. Operações culturais capazes de “abalar a imaginação” para que possamos conceber, como escreve Merleau-Ponty, toda a sorte de possíveis dos quais não temos experiência (NOVAES, 1996; 11).

Considerar a história como “trabalho de pensamento” inserido na rede da cultura envolve reconhecer nela, em primeiro lugar, o movimento das operações discursivas. De fato, no mesmo texto, Adauto Novaes nos convida a “penetrar no reino das palavras”, como queria nosso poeta maior, no sentido de, interrogando-as, dar conta das lacunas de que é formada a nossa limitada experiência. Citando Marilena Chauí⁶, atribui à história ação sobre a sensibilidade e o intelecto, rumo à retomada da consciência do “sujeito que fala”, de modo que essa verbalização seja analisada, possibilitando “reencontrar um *logos* já incorporado à palavra”, “reencontrar uma razão já incorporada em meios de expressão, essa linguagem que *sei* porque eu o *sou*”. Uma história que corresponda, sim, a fatos, mas que os perceba como elaborações discursivas, pela razão óbvia de que quem os relata o faz a partir e

⁵ “Sobre tempo e história”, in: NOVAES, 1996.

⁶ “Janela da alma, espelho do mundo”, in Adauto Novaes (org.), *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pp. 31-65.

através de seu olhar subjetivo, seja esse um olhar de testemunha, seja o de quem recebeu o testemunho pronto, implica aceitar que o conhecimento histórico, como construção intelectual subjetiva, se estruture na medida da sensibilidade de um sujeito, na medida do afeto – afeto entendido como efeito daquilo que afeta. Dessa forma, as idéias, que circulam e se formam em cadeias discursivas, têm como referente o sujeito afetivo que as absorve e as re-elabora, de acordo com sua experiência que já não corresponde a um saber abstrato, transcendental como queria o sujeito da ciência moderna, mas a um saber afetado pelos sentidos de um corpo que imprime às palavras sua potência ou sua impotência, de maneira que o conhecimento, incluindo o histórico, esteja sempre aquém do universo sensorial do sujeito e além da sucessão fria de fatos prevista na história objetiva. De fato, segundo Aduino Novaes, “as ideias comuns (...) atuam sobre nosso corpo e modelam nosso espírito, dando, portanto, ao pensamento a dignidade do sensível”⁷. Pensar, nesse caso, implica considerar o intelecto uma instância ligada indelevelmente ao sensorial, de maneira que, ao configurar a experiência de sujeitos numa coletividade, o saber histórico também está enfiado nos corpos de que tal coletividade se constitui, o que, por um lado, retira do verbo a objetividade monofacetada e sem rasuras que lhe é conferida pelo saber tradicional, mas, por outro, imprime à palavra e ao texto natureza corporal, de modo que a análise do discurso assume a função de percorrer os vãos e mistérios de experiências únicas de dor e prazer constituintes do caminho trilhado pelo sujeito no processo de escritura. Os desdobramentos de tal análise nunca serão estáticos e definitivos, no entanto, possibilitarão a circulação de um tipo de conhecimento sobre o homem e, por conseguinte, sobre a sociedade, que não seria possível seguindo os meandros da linearidade da história oficial. Ao mesmo tempo, obriga a uma reflexão sobre a ideia de contemporaneidade como uma classificação que extrapola a mera relação com a cronologia. Contemporâneo torna-se aquilo que afeta o sujeito no espaço do instante, desprendendo-se, assim, do Tempo como sequência cronológica e admitindo em seu cerne a simultaneidade e a diacronia. Comentando o Deleuze dos *Diálogos*, quando este afirma⁸ a distinção entre virtual e

⁷ NOVAES, 1996, p.10.

⁸ DELEUZE; PARNET, 1999: 178, 179.

atual como “cisão mais fundamental do Tempo”, Ericson Pires encontra elementos para defender uma contemporaneidade corporal, relativa, justamente, ao sujeito desejanste que tem o pensamento ligado à profusão de afecções sensoriais, num ponto em que seria pertinente pensar na vida da alma e seus afetos, segundo Hannah Arendt. Afirma Pires:

Deleuze coloca essas *duas grandes vias do tempo* – atualizar o presente e conservar o passado – como processos de diferenciação. (...) A capacidade de atualização do presente (...) possibilita um processo de aproximação radical com o passado virtual próximo. Ambos caminharão para o indiscernível. Nesse sentido, a qualidade de *menor*, que o virtual tem em seu trajeto, cria os circuitos internos operacionais do atual (...) É essa qualidade de *menor* que lança o virtual num movimento de atualização, e que faz do atual um duplo complementar do virtual. A velocidade do virtual sobre os *atuais* transforma-o em elemento de singularização: será aqui que se dará o processo de *contemporaneidade*. O que Deleuze vai chamar de *cristalização* – o momento de indiscernibilidade entre o atual e o virtual, a permuta estabelecida entre esses dois termos – é o que está sendo nomeado como *contemporaneidade*. Esses cristais aparecerão sobre o plano de imanência, definido como área de Tempo e seu *continuum*. Dessa forma, os corpos agem como/no plano de imanência, e são pontuados por cristais de contemporaneidade. A quebra de uma lógica causal histórica linear estabelece um outro parâmetro de temporalidade: a do próprio Tempo. Os corpos, quando salpicados por essas cristalizações, mergulham numa experiência do Tempo, escapam à História. A contemporaneidade, nesse sentido é a **experienciação da experiência do Tempo nos corpos** (PIRES, op. cit.: 64, 65).

Se associarmos essas proposições ao Octavio Paz de *Os filhos do barro*, não será exagero interpretar a contemporaneidade nos termos de Deleuze, via Ericson Pires, como *agoridade*. Tratar-se-ia de pensar a contemporaneidade como o elemento subjacente à cristalização do *agora*, tanto mais quanto o próprio texto de Pires remete ao “instante” platônico ao elaborar sua hipótese: “Platão aponta para um tempo que se dá no instante, um tempo que escapa ao tempo se tornando instante. A mudança instantânea que retira das coisas seu peso cronológico, dá-lhes simultaneidade; possibilidade do Uno estar/ser Múltiplo.”⁹ Nesse caso, a contemporaneidade corresponderia a uma atualização dos virtuais, usando a

⁹ PIRES, op. cit.: 69.

linguagem deleuziana, que seriam elementos espectrais do passado a serem ressemantizados naquele espaço fugidio do presente no qual a distinção entre presente e passado se anula, em nome de uma cristalização, ou virtualidade, chamada instante, que pula para fora do tempo. Espaço onde o Tempo não age, mas funciona como devir potencializado na emergência do *agora*.

4.1

A memória e a história em novos (contemporâneos?) paradigmas

Retomando a citação de Adauto Novaes, encontramos um segundo ponto a ser trazido à baila. Trata-se da mudança de paradigma na relação história/memória. Sob o ponto de vista da história tradicional, a memória se distingue da história porque, como dizia Waly Salomão, “a memória é uma ilha de edição”, ou seja, corresponde às imagens de afeto que são criadas através da seleção que um sujeito, individual ou coletivo, realiza entre os fatos que compõem aquilo que é considerado história. Como afirma a professora Claudia Chigres, tendo como base a história do ponto de vista objetivo:

História e memória, apesar de parentes, costumam apresentar diferenças fundamentais. Enquanto a primeira é factual, ou seja, lida com acontecimentos, procurando reconstruí-los no tempo, a memória atua justamente no que se quer guardar ou esquecer como história. É a memória que seleciona, dentre os muitos eventos passados, aqueles que devem compor nosso imaginário, seja ele individual ou coletivo. De fato, cada vez que nos lembramos do passado, o reconstruímos com os olhos do presente, relatando aquilo que tem importância para o momento, sempre acompanhado de interpretações subjetivas. Isso não significa que modificamos o que aconteceu, mas que damos relevância a fatos distintos e os julgamos sempre com os olhos do agora. Construimos, e essa é a palavra-chave, uma representação de nosso passado através do acesso à memória.

Profundamente volátil, a memória está sempre em movimento, aberta aos mecanismos de esquecimento e lembrança, suscetível a manipulações e revitalizações, de acordo com a sensibilidade do instante. Múltipla e multiplicável, a memória democratiza olhares, gestos, espaços, imagens e objetos. Essa relativização, a bem dizer, não se

estende *ad infinitum*, apenas denota uma relação menos rígida com o passado. Ao invés de ser encarado como material bruto, objetivo e inocente, o passado, vivido pela voz do presente, comparece como expressão histórica de uma sociedade, constrangida por suas necessidades e interesses. (CHIGRES, s/d; 64.)

Uma ressalva, no entanto, é necessária. Sinalizar uma diferença tão evidente entre memória e história realiza muito mais do que tornar explícitos os mecanismos de negociação com o afeto. Indica a premência de se considerarem essas duas categorias no momento presente, uma vez que suas fronteiras não parecem hoje nem tão visíveis nem tão tranquilas. Precisamos destacar a relação problemática e paradoxal que a sociedade contemporânea mantém com o passado, e que tem tomado o tempo daqueles especuladores culturais que, apocalipticamente ou não, procuram entender o propalado esvaziamento e descentramento do sujeito dito pós-moderno. As duas principais vozes nesse universo, Huyssen e Jameson, são unânimes em tentar delinear uma espécie de lógica do afeto pós-moderno envolvendo a consciência de um presente quase impalpável. Segundo Huyssen, a capacidade tecnológica exibida pelo homem, ao construir as há pouco inimagináveis memórias digitais, contribui implacavelmente para uma sensação de inconsistência relativa ao presente capaz de lançá-lo como dúvida. Se o homem está seguro porque a máquina se tornou sua memória infalível, a pergunta que se levanta é: existe realmente memória? Se delego às mídias digitais o poder de negociar com meu passado, onde fica a minha experiência? Posso, realmente, dizer que tenho experiência ou que me lembrei, editando o meu passado por minhas vias intelecto-sensoriais? Por outro lado, se o passado pode surgir como um simulacro, de que forma definir-me como real? Não seria eu um possível replicante de mim mesmo? E se o próprio passado é a experiência fria da máquina, é possível assegurar o presente? Diante de todas essas questões esdrúxulas, mas desalentadoras, Huyssen se posiciona enxergando uma obsessão pelo passado que corresponderia à necessidade de estabelecer algum tipo de identidade, por mais precária que seja. Aliás, o crítico vai mais além. Põe em discussão o fato de que, ao registrar absolutamente tudo nos arquivos virtuais, para que a história não se perca, parte-se de dois pressupostos. O primeiro é a desconfiança na experiência do homem, levando, não a editar a história, mas a

registrar-lá em suas minúcias de objetividade. O segundo se imbrica no primeiro, pois, desconfiando-se da experiência, a memória perde sua autoridade, e com ela a identidade do homem como sujeito, que se verá sequestrado de si e passará a procurar, no passado, elementos que possam resgatá-lo. Por isso, a defesa de que a cultura contemporânea se volta o tempo todo para o passado. Trata-se de uma visão de mundo nostálgica, devido à completa falta de consistência em relação ao seu existir no presente. Daí a preocupação de Huyssen, expressa nas palavras:

Do jeito como as coisas estão acontecendo, parece plausível perguntar: dado que o crescimento explosivo da memória é história, como não resta dúvida de que será, terá alguém realmente se lembrado de alguma coisa? Se todo o passado pode acabar, não estamos apenas criando nossas próprias ilusões de passado, na medida em que somos marcados por um presente que se encolhe cada vez mais – o presente da reciclagem a curto prazo, para o lucro, o presente da produção na hora, do entretenimento instantâneo e dos paliativos para nossa sensação de ameaça e insegurança, imediatamente subjacente à superfície desta nova era dourada, em mais um *fin de siècle*? Os computadores, dizem, poderão não saber reconhecer a diferença entre o ano 2000 e o ano 1900 – mas nós sabemos? (HUYSSSEN, 2000: 24,25)

Fica patente a relação que se estabelece entre memória e história, que já se associaram de forma indiscernível, e a espetacularização da vida, na emergência do “entretenimento instantâneo” acompanhado da criação de ilusões do passado. Tais ilusões corresponderiam a estereótipos que de nenhuma forma teriam relação literal com a história, mas funcionaria partindo do princípio do afeto e do entendimento de que história é discurso. Assim, a conotação prepondera num universo que não é mais objetivo, mas concretiza o passado do conforto de um sujeito desejante. Nesse universo especulativo, que é afetivo por excelência, é possível ficcionalizarem-se até os fatos já conhecidos, sem o perigo do descarte pela falta de fidedignidade. Na verdade, o que importa é a verossimilhança, tal qual pregava Aristóteles, e a cultura ficaria impregnada de referências aos mais diversos passados cuja consistência jamais poderia ser atestada, mas isso não teria a menor importância. O importante é o conforto do consumidor – pois que o mercado seria, então, pródigo em oferecer passados à vontade e ao gosto do freguês. Nessa chave se explicaria, por exemplo, a moda envolvendo os escritos biográficos e as produções cinematográficas e de

televisão com pano de fundo e apelo “histórico”, mas que apresentam narrativas que podem ser acompanhadas como se lê um romance. O mercado está bem atento às demandas do sujeito e lhe oferece o que ele quer: projeções do seu desejo voltadas para uma pseudomemória capaz de conferir-lhe a ilusão de completude e segurança que ele sente escapar, a todo momento, na dinâmica da contemporaneidade.

Jameson também associou a ausência de passado histórico à lógica do espetáculo. Considerando que o próprio passado é modificado pela preponderância do simulacro, ativa as máximas de Guy Debord, afirmando que o passado

transformou-se (...) em uma vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico. O *slogan* de Guy Debord é ainda mais apropriado para a “pré-história” de uma sociedade privada de toda historicidade, uma sociedade cujo próprio passado putativo é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados. (...) o passado como “referente” é gradualmente colocado entre parênteses e depois desaparece de vez, deixando apenas textos em nossas mãos. (JAMESON, 2004: 45, 46).

Donde se conclui que “os textos em nossas mãos” teriam uma existência vinculada à projeções de nosso inconsciente e às imagens circulantes na sociedade, constituídos de seus valores e impregnados de sua ideologia. É assim que o crítico demonstra sua tese analisando o cinema americano dos anos 70 e 80, tentando provar que a estética configurada pela nostalgia elege uma miragem histórico-ideológica conveniente a seu conforto, e tal imagem será divulgada e circulará como a ideia de passado a ser aceita, uma vez que corresponde aos desejos inauditos da sociedade e, através de uma simulação, supre uma falta. Nesse ponto da análise, Jameson chega a um elemento-chave na constituição do complexo delicado memória/história para a realidade contemporânea. Trata-se da formulação de um conceito que procura dar conta exatamente dessas projeções lançadas ao mundo pelo sujeito e que, a nosso ver, podem ser encaradas como desdobramento das teorias de Foucault relativas às instâncias do autor e da obra. Assim como existe a instância autoral que se estilhará em múltiplas imagens, ao sabor dos afetos dos sujeitos, da mesma forma há instâncias históricas correspondentes a variados investimentos de desejo, instâncias que circularão legitimadas pelo poder de sedução das zonas de conforto que nada mais são do que novos paraísos artificiais. Jameson nomeia os paraísos assim: história pop.

Esse romance histórico¹⁰ não pode mais se propor a representar o passado histórico, ele pode apenas “representar” nossas ideias e estereótipos sobre o passado (que logo se transforma, assim, em “história *pop*”). Desse modo, a produção cultural é relegada a um espaço mental que não é mais o do velho sujeito monádico, mas o de um “espírito objetivo” coletivo e degradado: ela não pode mais contemplar um mundo real putativo, ou uma reconstrução de uma história passada que antes era um presente; em vez disso, como na caverna de Platão, tem que traçar nossas imagens mentais do passado nas paredes que as confinam. Se sobrou algum tipo de realismo aqui é o “realismo” derivado do choque da percepção desse confinamento e da consciência gradual de que estamos condenados a buscas a História através de nossas próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora de nosso alcance. (Idem, 52).

Não queremos aqui endossar o pessimismo jamesoniano. Antes, ressaltar o que nos parece fundamental em suas considerações. O conceito de *pop* relacionado à história no ponto em que a mesma, como realidade objetiva, está perdida em favor das projeções de uma coletividade, que a legitima em decorrência de movimentos de identificação. Não está em jogo aqui a verdade, mas a verdade de uma coletividade, a verdade de um sujeito desejanse (individual ou coletivo). Obviamente, os mecanismos de manipulação e controle do imaginário está presente, com todos os efeitos nefandos que oferece. No entanto, parece-nos possível considerar, também, o inverso da situação. O caso em que os desejos reais estejam de alguma forma encontrando eco. Constituir o passado a partir do próprio desejo seria o trunfo do sujeito. Poderia significar o encontro com sua experiência mais particular e profunda, de maneira que construir um passado, em vez de simplesmente recebê-lo, seria um caminho de elaboração da própria identidade, que estaria sempre em movimento, pois, modificando-se o desejo, modifica-se o sujeito e, portanto, a sua identidade. Por isso, talvez o conceito de *pop* trazido à luz por Jameson dessa forma não seja assim

¹⁰ Jameson se refere a *Ragtime*, romance de E. L. Doctorow que, segundo ele, corresponde de forma contundente e crítica a estética pós-modernista naquilo em que ela põe em questão os simulacros de passado e a impossibilidade de o homem contemporâneo rastrear a história objetiva em meio ao discurso histórico. O autor faria isso através de uma estratégia que ludibriaria o leitor: é um romance histórico, lidando com situações comprovadas, mas tem, infiltrados em seu enredo, interagindo com as figuras “reais”, personagens fictícios. Dessa forma, o discurso pós-moderno evidencia a precariedade dos conceitos de verdade histórica e realidade concreta.

tão nefasto, mas aponte para um campo de força produtivo na elaboração do que entendemos ainda muito pouco como cultura pós-moderna.

O fato é que, se a história é pop, ela é também discurso. Deriva de negociações com um passado incerto, já que mediado pelo olhar de um presente desnorteador. Seu conteúdo, então, seria múltiplo e multiplicável, vindo ao encontro da importância da imaginação, conforme a recorrência de Adauto Novaes a Merleau-Ponty, no texto já citado, em que se aponta para os “possíveis dos quais não temos experiência”. Já podemos, agora, entender esses possíveis sob a chave das projeções do sujeito. Ao considerar-se a história como o espaço de operação de possíveis, entendendo-se que o discurso é a realização do pensamento e das idéias *no e pelo* sujeito, constituindo, portanto, experiência de afeto, é a operação da imaginação que apresentará os “possíveis” como experiência. Assim, o discurso histórico se estruturará, também, através de seleções, recortes e outras instâncias do afeto – prerrogativas de um olhar. Já não será mais possível destacar história e memória do texto em que, feitas verbo, se dão à existência como experiência única de dor e prazer, tristeza e alegria, vida e morte de um sujeito individual ou coletivo ligado ao seu tempo.

O liame entre memória, história e experiência subjetiva tem tido lugar inequívoco na proliferação de biografias e autobiografias que marca o cenário contemporâneo. Seja para traçar o panorama de uma geração, seja para lançar uma interpretação sobre atos e vivências específicos de um sujeito dentro de uma coletividade, ou até para satisfazer a curiosidade sobre o alheio, o fato é que presenciamos, sob os mais diversos formatos, os relatos da individualidade que, ora tentam vender uma idéia de literalidade e verdade coladas no fato narrado, ora problematizam a narrativa do eu como elemento deflagrador de uma visão sobre o real que o torna aberto e múltiplo. No segundo caso, encontramos os textos memorialístico-biográficos¹¹ atrelados a uma concepção barthesiana de literatura

¹¹ Utilizo essa classificação por estar refletindo a partir, como já se viu, de um conceito de história que só é possível com a intervenção da imaginação, utilizada para dar conta das lacunas da experiência objetiva, e do afeto, elemento fundador no processo de formação da memória. Tanto o afeto como a imaginação se estruturam e organizam num centro sensorial – o corpo.

como espaço de circulação de saberes (*mathesis, mimesis e semiosis*)¹². Não está em questão a verdade como elaboração literal e concreta, mas a construção de um saber sobre o homem que emerge da análise do texto como experiência-limite de um sujeito. O discurso será o espaço radical da tomada de consciência a partir do que a memória é capaz de elaborar. Sensações transformadas em palavras, assuntos recorrentes, ausências e implícitos comporão um painel em que o sujeito se verá como um outro, constituindo um ambiente de “auto-reflexão” e “encenação singela de desejos tácitos” que, segundo Heidrun K. Olinto, corresponde ao elo de interesse entre biografia e historiografia. Prescindindo do dado objetivo como fonte absoluta, a autobiografia que se dá à leitura do crítico e do teórico da literatura é aquela cujas verdades se contaminaram pelo afeto que envolve, inclusive, as incertezas e zonas de mistério que compõem a experiência de quem se autobiografa. Recorrendo ao depoimento de Hélène Cixous, quando instada a participar de um projeto de escritura de ego-histórias, Olinto afirma:

O seu depoimento sinaliza uma trilha nova para o entendimento de seu projeto teórico ao revelar como a *sua escrita* se mescla com ela e com os outros, como esta escrita *se torna parte de seu corpo*¹³, sua família, sua cultura, sua identidade étnica, seu *gender*, seu sentimento de alienação e sua consciência dos mistérios além da linguagem. É neste sentido que Cixous localiza o nascimento de sua escrita na Argélia, “out of a lost country of the dead father and the foreign mother”, assumindo que cada uma dessas marcas, aparentemente frutos do acaso, se transformaram em “opportunities of my writing”. (Olinto, 2003; 29)

Considerando a elaboração escritural do eu como empreitada na direção de um encontro consigo mesmo que é, antes de tudo, patenteado pelo afeto que se dá na carne e se faz texto, é possível e apropriado que admitamos o paradoxo da afirmação com que o poeta Manoel de Barros abre seus livros mais recentes, as três *Memórias Inventadas*¹⁴: “Tudo o que não invento é falso.” O texto seguinte é uma apresentação explícita desse projeto memorialístico e aparece n’*A infância*, n’*A segunda infância* e n’*A terceira infância*:

¹² BARTHES, 1997.

¹³ Grifos meus.

¹⁴ Trata-se de três livros intitulados *Memórias inventadas*. A diferença está no subtítulo.

Manoel por Manoel

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo de ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem. Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto.

Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.

Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores.

O axioma enunciado pelo poeta ao definir seu objeto (“Tudo o que não invento é falso”), localizando a falsidade fora do seu texto, que, como resultado de operação poética, se dá como invenção, se liga imediatamente à definição de um eu automeado (Manoel *por* Manoel). Ao propor uma escritura do ego, Manoel de Barros se insere num *modus operandi* autoficcional quando se autodefine pelo olhar que ele, como poeta, utiliza enquanto sentido primeiro na elaboração da memória e do texto. É afirmando que Manoel é aquele que tem “um ermo enorme dentro do olho” que se desenvolve o retrato de um menino cuja visão oblíqua é iluminada pelo escuro que ajuda a poesia. Nesse ponto, o sentido da visão se amalgama ao fazer poético que corresponde à identidade originária do menino que, em última instância, é Manoel: sujeito e objeto de suas memórias. Em outro texto, de *Ensaios fotográficos* (2000), o sujeito lírico reforça o olhar como operador do processo deflagrador da metáfora, constituinte do real inventado pelo poeta, portanto, a verdade de seu texto.

O punhal

Eu vi uma cigarra atravessada pelo sol – como se
um punhal atravessasse o corpo.

Um menino foi, chegou perto da cigarra, e disse que

ela nem gemia.
 Verifiquei com os meus olhos que o punhal estava
 atolado no corpo da cigarra
 E que ela nem gemia!
 Fotografei essa metáfora.
 Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa.
 (BARROS, 2000; 37)

A relevância desse poema, entre tantos outros de Barros em que o sujeito lírico se identifica por uma peculiaridade no ato de olhar, decorre da explicitação da ligação entre o sentido da visão e o conceito de metáfora. Não se trata de enxergar em dois seres uma semelhança inusitada, mas de perceber diante dos olhos uma alteração insólita na ordem que rege a realidade, a ponto de transfigurar-se o próprio real diante do poeta. A sua realidade, então, mais do que a de qualquer outro, se concretiza em seu texto, em sua invenção. Novamente, em outro poema do mesmo livro, encontramos a tríade olhar/metáfora/fotografia:

O fotógrafo
 Difícil fotografar o silêncio.
 Entretanto tentei. Eu conto:
 Madrugada a minha aldeia estava morta.
 Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
 as casas.
 Eu estava saindo de uma festa.
 Eram quase quatro da manhã.
 Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
 Preparei minha máquina.
 O silêncio era um carregador?
 Estava carregando o bêbado.
 Fotografei esse carregador.
 Tive outras visões naquela madrugada.
 Preparei minha máquina de novo.
 Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
 Fotografei o perfume.
 Vi uma lesma pregada na existência mais do que na
 pedra.
 Fotografei a existência dela.
 Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
 Fotografei o perdão.
 Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
 Fotografei o sobre.
 Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.
 Representou para mim que ela andava na aldeia de
 braços com Maiakovski – seu criador.
 Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.
 Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa

mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.

(Idem; ibidem: 11, 12)

“O fotógrafo” ratifica a ideia de que a realidade para a lírica se dá sob o olhar do poeta no espaço textual. Nesse caso, vemos uma sucessão de imagens surreais (“Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.”, “Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado./ Fotografei o perfume.”, “Vi uma lesma pregada na existência”, “Fotografei a existência”, “Fotografei o perdão.”) que se tornam possíveis diante de um olhar. Porém, é importante destacar o diálogo travado entre o sujeito lírico e os pontos de honra da modernidade, entre os quais compõem a desconfiança na linguagem como criadora de mundos – mote do pensamento reflexivo pré-romântico -, seu desdobramento lógico, entendido na crise da representação a partir do próprio instrumento representativo e o paroxismo paradoxal ao qual tal crise foi levada com o avanço tecnológico e o advento da reprodução em série. Fato largamente discutido no clássico de Benjamin, “A arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, a fotografia e o cinema deram uma rasteira tanto no conceito de originalidade artística quanto na possibilidade de representação “verdadeira” do Real via linguagens tradicionais como a palavra e a pintura¹⁵. De fato, a expressão da arte moderna se conduziu rumo ao questionamento de suas condições e possibilidades. O caso dramático da pintura levou a um tipo de metalinguagem capaz de desvencilhar as artes plásticas do figurativo, negando a representação de modo que tal negativa funcionaria como recurso de manutenção da própria existência¹⁶. Já a lírica investe no processo metafórico que, ora retoma a metáfora através de um processo de saturação no qual o leitor possa, junto com o sujeito lírico, refletir sobre a história da elaboração poética, do pensamento e da própria linguagem, nisso consistindo a “metáfora crítica” defendida por João Alexandre Barbosa (“a metáfora é agora a metalinguagem de uma reflexão diacrônica [...] o valor da metáfora [...] a partir de sua viabilidade como instrumento de representação.”¹⁷), ora apresentando-a como elemento que vai além, muito além

¹⁵ Deleuze desenvolve esse comentário na sua análise da pintura de Francis Bacon, *Lógica da sensação* (DELEUZE; 2007).

¹⁶ Idem, ibidem.

¹⁷ BARBOSA; 1974: 25.

de figura estilística de linguagem. No segundo caso, a metáfora apareceria como deflagrador da subversão na lógica de um pensamento tradicionalista representativo, destacando o potencial para o insólito contido na linguagem verbal, apontando, assim, para o seu vigor de maneira tão radical que se percebe o poema negando a literatura, se esta for entendida como Belas Letras, tal como a pintura e a escultura eram (Eram?) chamadas de Belas Artes. E de que modo ocorreria essa subversão em “O fotógrafo”? O óbvio seria mencionar os versos com alcance no absurdo que foram transcritos aqui. No entanto, podemos aceitar o risco de ir mais além e destacar o tom paródico das metáforas, uma vez que são enunciadas por um sujeito lírico que as localiza no efeito do ato de fotografar. Ou seja, se a reprodução em série aparentemente descartou a linguagem verbal como instrumento de representação, é a linguagem verbal, enquanto mecanismo do poeta, que se responsabiliza pelo irrepresentável, por aquilo que a lente não comporta, por imagens não-figurativas como o silêncio ou um perfume. Isso não é representação, mas criação em estado de graça, ratificada pela enunciação lírica – o sujeito lírico fotógrafo “fotografando” irrepresentabilidades – somada ao encontro inusitado com a *Nuvem de calça* de Maiakovski, acentuando a singularidade do fazer poético sobre a mera reprodução proporcionada pela tecnologia (“Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta./ Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa/ mais justa para cobrir a sua noiva.”). O desfecho do poema, utilizando-se do humor, parece querer banalizar o embate entre lírica e reprodução em série que marcou como ponto de honra a angústia e o desencanto do poeta moderno: “A foto saiu legal.” É como se o sujeito lírico não estivesse preocupado em marcar posições qual um alijado da sociedade ou pária qualquer, mas aceitasse com tranquilidade o diálogo entre o vate e a máquina, sem a melancolia nem a euforia que ambivalentemente marcaram o discurso poético e filosófico da modernidade, e, no primeiro caso, o próprio tom da escritura de Manoel de Barros antes de *Matéria de poesia*. O sujeito lírico barrosiano já não vê a máquina como monstro desapropriador de sensibilidades como em seus primeiros livros. É como se, ao terminar sua sessão, o fotógrafo observasse o resultado de seu trabalho e desse um sorriso (legal...).

É possível trazer à atenção a negação da Literatura proposta por João Alexandre Barbosa como chave de leitura da poesia moderna. Ao destacar a impossibilidade da representação do Real diante da figuração literal proporcionada pela máquina fotográfica, o poema de Barros se distancia do conceito de Literatura como Belas Letras ao mesmo tempo em que propõe a escrita como movimento de instauração de uma realidade nova e única, cujo espaço se encontra no texto, no instante preciso em que leitor e poeta se encontram na elaboração do significado, que, sendo produto de uma interação singular com base no inusitado, é flutuante e aberto. Como a arte passa a ser concebida. Ao mesmo tempo, Barbosa menciona a inserção da figura do leitor como elemento fundamental na concepção mesma da poesia da modernidade, no ponto em que a última põe em xeque a categoria da representação. Diz que o leitor realiza um movimento obrigatório de diacronia e sincronia no poema moderno que não decorre de uma escolha, mas de uma exigência do próprio texto. A retomada de elementos formais, estilísticos e/ou temáticos do passado literário ou do passado constituinte da lírica do poeta em questão configura uma discussão da história e da história da linguagem, trazida para dentro do poema. Nesse sentido, o poema moderno, para ser moderno, parecerá ser sempre, embora isso não seja evidente em todos os casos, metapoema, tendo na sua razão e no seu fôlego a metalinguagem.

Ao lançar, em 1998, seu *Retrato do artista quando coisa*, que já teve alguns de seus poemas analisados aqui, Barros sofreu severas críticas em razão de sua “repetição de si mesmo”. Talvez a mais virulenta tenha sido publicada na *Gazeta de Curitiba*, em 21/08/98, e assinada por Miguel Sanches Neto. Sob o título “A repetição de si mesmo”, o crítico, entre outras afirmações, diz:

Já com uma obra estabelecida, com um contrato de leitura certo, o autor consagrado passa a revisitar sua obra, cristalizando técnicas, procedimentos e ideias. O sentido de livros nascidos desta clicheria reside na reafirmação de um universo, muitas vezes em sua saturação. Prisioneiro de sua própria obra, o criador resta apenas copiá-la, transformando-se em uma espécie de discípulo de si mesmo, que perpetua um estilo e um olhar sobre o mundo sem conseguir deslocá-los. Este período de consagração do mesmo é o início do processo de canonização, quando o movimento de progressão é substituído pelo de retorno. Não se quer mais criar novos universos, mas reafirmar

conceitos. Trata-se, portanto, de um momento de paralisação, de inércia.

Mero pastiche de si mesmo, o Manoel de Barros de *Retrato do artista quando coisa* (Record, 1998) não consegue se distinguir das centenas de copistas que têm desvalorizado o seu estilo no mercado das artes. (...) Manoel de Barros está deslumbrado com Manoel de Barros, não conseguindo romper com uma imagem que seu público fez dele. (...) Como ele se deixa conduzir por um modelo, a referência ao irracionalismo soa como mentira. Não existe nada mais racional do que esta artimanha de usar programaticamente a deformação linguística. (...) o irracionalismo do poeta é fruto de uma postura racional, sendo, na verdade, um truque de construção imposto por um estilo do qual ele não consegue se livrar.

(...)

Tudo em Retrato do artista quando coisa tem cara conhecida. São os mesmos elementos de outros livros: as lagartixas, os melões-de-são-caetano, o homem de lata, os achados do chão, a poesia sobre poesia (até quando, meu Deus!, a transformação de substantivos em verbos... (SANCHES NETO; 1998).

É interessante perceber como demérito a utilização racional da linguagem. Parece que o crítico, ao esperar por uma ruptura “com uma imagem” que o público de Barros fez dele, entende a poética ainda como a irrupção da novidade, passando por alto décadas de reconhecimento da lírica como realização do intelecto, atrelada à crise representativa pontuada na linguagem. Na verdade, o que é apontado como problema no texto de *Retrato...* é aquilo que confere feição à modernidade poética como tal. Ao apontar para a centralidade do tema da própria poesia no livro de Barros, bem como na recorrência de suas imagens, Sanches Neto reforça uma postura escritural não só atenuada com os temas em ressonância na modernidade, como também comprometida com a construção de um sujeito lírico cujo corpo se faz e, ao mesmo tempo, emerge do texto. Sem levar em consideração a afirmação mil vezes reiterada do poeta de que o tema de sua poesia é ele mesmo, pois todo poeta é um narcisista, o crítico não se dá conta de que um poema como “6” já dá andamento sutil a um programa constituinte de si, anunciando o que viria posteriormente em forma de biografia autoficcional – suas *Memórias Inventadas*:

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
 É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
 É um olhar para o ser menor, para o
 insignificante que eu me criei tendo.
 O ser que na sociedade é chutado como uma
 barata – cresce de importância para o meu
 olho.
 Ainda não entendi por que herdei esse olhar
 para baixo.
 Sempre imagino que venha de ancestralidades
 machucadas.
 Fui criado no mato e aprendi a gostar das
 coisinhas do chão –
 Antes que das coisas celestiais.
 Pessoas pertencidas de abandono me comovem:
 tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.
 (BARROS; 2001: 27)

A articulação entre o sujeito lírico e seu olhar para baixo (para **o baixo**, enunciado pelo “insignificante”, pela “barata”, pelas “coisinhas do chão”) já denota preocupação voltada para uma maneira de ser que redundará numa forma de escrever o texto e a si mesmo. O sujeito lírico se coloca no mesmo patamar das “coisas ínfimas” (“Ainda não entendi por que herdei esse olhar/ para baixo./ Sempre imagino que venha de ancestralidades/ machucadas”), adiantando o que virá no poema seguinte, como configuração de seu interesse pelo tipo de linguagem adequada à baixeza de que ele mesmo se faz tema:

7

O lugar onde a gente morava era uma *Ilha*
Lingüística, no jargão dos Dialetólogos (com
 perdão da má palavra).
 Isto seja: que a gente morava em lugar isolado:
 núcleo de dez a vinte pessoas, onde poderia
 germinar um idioleto.
 Na enchente só entravam batelões e bois de sela
 que iam levar mantimentos.
 Senão a gente teria que chupar bocaiúva, comer
 ovo de ema e tirar mel de pau de sobremesa.
 Os anos passavam por longe, ninguém enxergava.
 Nas campinas só havia trilheiros de ante.
 Quase toda extensão era tomada por
 frangos-d'água.
 O resto ia no invento.
 Pois que inventar aumenta o mundo.

A gente aprendia coisas de sexo vendo os
cachorros emendados, vendo os cavalos nas
éguas e os touros nas vacas.
Camões chamava isso “Venéreo ajuntamento”.
Mas a gente não sabia de Camões e nem de
venéreos.
De novidade tinha por lá uma simpatia para
obter namoro.
Era rabo de lagartixa torrado.
O pó se jogava nos cabelos da moça.
Na primeira poção a moça cede – diziam.
Mas a Ilha Lingüística para nós ainda era um
desnome.

(BARROS; op. cit.: 30, 31)

No texto, o sujeito lírico se refere a uma instância pré-consciente, em que as coisas eram aprendidas pela experiência e a língua ainda era um idioleto – que na escritura barrosiana é o dialeto dos idiotas – que permitia inventar e “aumentar o mundo”. O sujeito que fala reconhece, pois, na palavra a possibilidade da criação, e é a ela que alude, já em estado de consciência cultural, quando afirma que “a gente não sabia de Camões”. Trata-se de um poema que é ao mesmo tempo metalinguístico e memorialista. Metalinguístico ao se referir à capacidade inventiva da palavra conjugada à experiência sem conhecimento formal. Memorialista ao localizar tal experiência num passado infantil que desconhecia o olhar classificatório que vem de fora e identifica seu espaço como Ilha Linguística. O sujeito do poema tenta recuperar um tempo em que a tal Ilha era “um desnome”. Trata-se da possibilidade de nomeação do avesso, que se indica no texto como itinerário de uma formação poética. Pode-se dizer, então, e ainda dentro de um referencial teórico moderno, que o projeto de Manoel de Barros, na medida de sua autorreferencialidade e aparente saturação temática, deve ser lido, antes, como atitude persistente de discutir a realidade como tal – em seus limites e possibilidades de representação que, em última instância, correspondem à investigação e à problematização da própria linguagem poética. Seria exatamente na insistência metalinguística que a realidade para além da palavra seria posta repetidamente em evidência. É por tomar a palavra e o poema como tema e razão de sua escritura, pontuando a necessidade de tornarem-se palavra e poeta a própria coisa, que Barros destaca o mundo como miragem em seus textos. O excesso de metalinguagem é o índice do excesso da ausência do

mundo como análogo ao signo poético, pois as palavras já não são mais as coisas. Aliás, na poética barrosiana é o mundo e a vida que nele pulsa o que realmente interessa. A metalinguagem, aliada ao movimento de escritura de si, constituiria, assim, uma forma de negar a Literatura como representação para afirmar a Literatura como criação de sentidos. Conforme João Alexandre Barbosa:

Não é mais na circunstância que se vai buscar elementos para a decifração da obra, a não ser na medida em que estes estão “repensados” pela linguagem que os constitui. Trata-se agora de que a própria obra propõe uma ruptura para com a realidade desde o momento em que ela se instaura não como transcrição, mas como problematização daquela. Mas, como já observava Paul Valéry, para que haja problematização da realidade é necessário que se passe pelo caminho que leva à problematização da própria linguagem que se utiliza para *dizer* da crise que a arte suporta (...).

Recusando, assim, uma linguagem, a da Literatura, para a invenção de uma outra, a da Literatura (desta vez consumida pelo próprio ato de recusa), o artista elabora o esquema necessário para a revelação de uma realidade nova – passada pelo crivo da crítica problematizadora. Deste modo, a metalinguagem que se incrusta, de diversas formas, na obra contemporânea revela, mais do que um simples movimento tautológico da Literatura moderna, as próprias coordenadas da crise de representação em que se encontra (BARBOSA; 1974: 45, 46).

Ao mencionar no mesmo trecho a literatura moderna e a obra contemporânea, Barbosa nos autoriza a arriscar uma relação com o **instante** platônico-deleuziano e o **agora** de Octavio Paz. Seria na discussão proporcionada pela abertura do texto moderno que poderíamos encontrar o instante consagrado da experiência poética. Uma consagração que se presta às cristalizações efêmeras nas quais a contemporaneidade acontece. Um paradoxo, cristalizações efêmeras, voláteis e volúveis como a aventura do leitor sobre o texto e do autor sobre a escritura. Na obra de Barros já investigamos o lampejo originário desse instante no poeta enquanto coisa, no texto como corpo, na escritura quando coito, no olhar infantil – o lapso agoral, como uma iluminação, que nos põe fora da história. Será esse olhar inventivo e primordial que responderá pelas memórias enunciadas como invenções verdadeiras nos textos de Manoel de Barros. Ao mesmo tempo, o espaço dessa verdade é e será sempre a concretude do escrito. São as palavras que assumem o foco de sua escritura,

levando o leitor a uma experiência com a linguagem verbal no sentido da medida dessa experiência para o advento da poesia. Dessa forma, no mesmo livro em que lemos “O fotógrafo” a metalinguagem se explicita na proposição analítica do material de trabalho do poeta, que torna possível a composição de uma realidade evocada pelas vivências da alma, em contraposição à vida do espírito que move a reflexão e embasa, quer se queira ou não, a elaboração da escritura poética, feita com linguagem verbal – signo de consciência e de pensamento. È no poema “Línguas”, que encontramos após “O fotógrafo”, que o sujeito lírico tenta a análise da aproximação entre linguagem verbal e experiência originária, focalizando a expressão dos primitivos em contraponto a uma linguagem “civilizada”, destacada da natureza – a língua portuguesa -, que o poeta estabelece como objeto de seu erro, ou desvio, para legitimar a criação da poesia.

Línguas

Contenho vocação pra não saber línguas cultas.
Sou capaz de entender as abelhas do que alemão.
Eu domino os instintos primitivos.

A única língua que estudei com força foi a portuguesa.
Estudei-a com força para poder errá-la ao dente.

A língua dos índios Guatós é múrmura: é como se ao
dentro de suas palavras corresse um rio entre pedras.

A língua dos Guaranis é gárrula: para eles é muito
mais importante o rumor das palavras do que o sentido
que elas tenham.
Usam trinados até na dor.

Na língua dos Guanás há sempre uma sombra do
charco em que vivem.
Mas é língua matinal.
Há anos seus termos réstias de um sol infantil.

Entendo ainda o idioma inconversável das pedras.
É aquele idioma que melhor abrange o silêncio das
palavras.

Sei também a linguagem dos pássaros – é só cantar.
(Idem; ibidem: 17, 18)

Está explícito nesse poema o programa barrosiano que visa ao erro da língua, quando esta é sinônimo de civilização e signo distanciador da natureza originária, portanto, inviabilizador da experiência muda, da qual já tratamos aqui. O texto “Línguas” se propõe a trabalhar poeticamente o paradoxo contido no silêncio das palavras, enquanto busca na linguagem dos primitivos um elo de ligação com a natureza, que o próprio sujeito lírico reconhece como miragem diante de um eu que se reconhece pelo estudo da língua portuguesa, uma linguagem que se encontra longe dos murmúrios, dos “rumores”, dos “trinados”, enfim, da instância mítica primitiva onde acontece a experiência muda. Em seguida, no poema “Comparamento”, o poeta dá as indicações dos desvios na linguagem que serviriam ao propósito de realizar a experiência no poema, ou seja, num espaço que, embora dominado e concretizado pela via da palavra, portanto, realidade sentimental (pensemos na teoria do poema sentimental de Schiller), pode absorver os afetos da vida da alma, impregnando-se de sua sujeira, daquilo que lhe confere dor – legitimidade de estar no mundo –, distanciando-se, assim, de uma pureza ascética refinada e coadunada com as razões do pensamento. Trata-se da metalinguagem que destaca o poema-corpo, implicando a própria figura do sujeito lírico no processo de composição da palavra poética. A natureza também está nessa empreitada, mas assumindo-se, como quer o Clément Rosset de *A Anti Natureza*, a feição de uma virtualidade projetada no mundo pela perspectiva do poeta.

Comparamento

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.
Mas desembarcam no poema escuras: como que
filtradas.
E livres das tripas do nosso espírito.

(Idem; ibidem: 21)

As palavras desembarcam “livres das tripas do nosso espírito”, ou seja, incorporadas, participando daquele processo de subjetivação que se dá através de *Erfahrung*, experiência muda e chocante, emergindo pela memória involuntária. É nessa memória incompreensível que vão se formando os índices de identificação de uma poética e os elementos de configuração de uma subjetividade, ou melhor, uma instância subjetiva que, no caso do poeta, se constitui na mesma medida da progressão do texto. Por essa razão percebemos as recorrências, ao longo de uma obra, de determinadas imagens, como a lesma de Manoel de Barros – elemento, aliás, presente em “O Fotógrafo” – associada à erotização do processo de escritura e catalisadora de um movimento de reconhecimento progressivo de subjetividade poética na elaboração das *Memórias Inventadas*, autoficção de uma instância autoral reconhecida como sujeito a partir de sua relação criativa com as palavras e o discurso. Tal discurso será, evidentemente, caudatário dos afetos decorrentes da existência dos sentidos do corpo, que gravarão na memória da alma as marcas de uma identificação complexa. Isso é passível de se entrever a respeito da visão e do tato em “Ver”, de *Memórias Inventadas*. *A infância*:

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal. Era a mesma lesma. Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar 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 *voyer* 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. (...) Nunca escondi aquele meu 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. Confesso, aliás, que eu gostava muito, a esse tempo, de todos os seres que andavam a esfregar as barrigas no chão. (...) (BARROS, 2003)

O olhar do menino que se entrega qual *voyer* à contemplação do ato erótico entre a lesma e a pedra é o mesmo que, mais tarde, tomará a palavra como seu objeto de prazer, subjugando-a e sendo subjugado por ela numa poesia corporal atrelada aos sentidos mais do que se quer ligada ao intelecto. Tal como a concha da lesma, é a concha das palavras que o poeta irá solicitar nos primeiros momentos de seu ofício, de acordo com suas memórias. As memórias inventadas parecem, assim,

corresponder à interpretação de um projeto escritural e à formação de uma identidade poética muito mais do que a uma biografia:

(...) 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. (...) Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. (...) (BARROS, op. cit.)

Localizando nas palavras os clamores antigos de que elas seriam depositárias, o poeta assume sua posição diante da cultura. Reconhece que, ao operar sobre a língua, interfere num corpo cultural pré-existente através daquilo que o define discursivamente e lhe confere permanência e legitimidade. Eminentemente fascista, como quer Barthes, suas gramática e sintaxe são operadores de um aprisionamento passível de neutralização apenas pelo desvio, pela subversão e pela implosão de seu sistema. Para Roland Barthes e Gilles Deleuze o único caminho possível é a literatura.

4.2

Vida e poesia: traição moderna e resistência contemporânea

Ascensão

Depois que iniciei minha ascensão para a infância,
Foi que vi como o adulto é sensato!
(...)
Como não ascender ainda mais até na ausência da voz?
(Ausência da voz é *infantia*, com t, em latim.)
Pois como não ascender até a ausência da voz –
Lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo –
ainda sem movimento.
Aonde a gente pode enxergar o feto dos nomes –
ainda sem penugens.

Por que não voltar a apalpar as primeiras formas da
 pedra. A escutar
 Os primeiros pios dos pássaros. A ver
 As primeiras cores do amanhecer.
 Como não voltar para onde a invenção está virgem?
 Por que não ascender de volta para o tartamudo!
 (BARROS, 2001; 41)

O projeto memorialístico de Manoel de Barros conta com a justaposição da figura do menino e do poeta. De fato, ao empreender pela via escritural a definição de uma identidade que se processa no próprio ato de escrever, o olhar infantil aparece como o elemento de base através do qual a poesia acontece, sendo o texto o espaço do poético enquanto experiência de um corpo que se quer instância autoral. No poema transcrito, “Ascensão”, a importância da infância é radicalizada diante da ironia dirigida ao adulto: a sensatez do último se desqualifica pela contraposição ao estágio infantil - resultado de um processo ascensional. Ao trazer de volta o original latino, clamor antigo guardado na palavra infância, o sujeito lírico pontua a carga ideológica de que a língua está sempre impregnada, marca a língua, implicitamente, como instrumento legitimador do poder, identifica o infante (aquele que ainda não tem voz) como detentor de olhos e ouvidos livres, comungantes com o movimento das coisas anteriormente à prisão representada pela palavra. A imagem do feto do verbo traz à tona a natureza genitora da linguagem, prestes a fazer nascerem as coisas sob olhares e ouvidos virgens de polarizações significativas inerentes à cultura (“a invenção está virgem”). Ascender à infância seria, por isso, retornar ao silêncio de um lugar fora da linguagem, portanto, fora do poder. O lugar, segundo Barthes, que não existe: “Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas (...) a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior.”(BARTHES, 1997; 15,16).

Para Roland Barthes, no entanto, a literatura acontece quando se dá como escritura, ou seja, quando se mantém, ainda que consciente da permanência do poder, na direção de seu esgarçamento, provocando a brecha que irá, mesmo que por instantes, desestabilizá-lo. Por isso, o que move o escritor não é a frustração de saber-se inevitavelmente absorvido pelo sistema, mas a possibilidade de interferir na

formação dos discursos da cultura por proceder a momentos de “desidentificação” entre linguagem e ideologia. Nesse caso, trata-se de implodir o signo, de levá-lo aos limites do insólito e do inesperado, que, em última instância, correspondem aos limites da própria linguagem e do poder de que esta é a legitimação. Sendo a língua a manifestação concreta do sentido da linguagem, forma e conteúdo não se distinguem no ofício escritural. A repetição e a asserção do signo apontam para o estereótipo que se arrasta na língua¹⁸, e será a quebra dessa fórmula que estilhaçará a expectativa de que o estereótipo se alimenta. Assim, tanto na interferência nas regras da gramática, quanto na eleição dos temas e objetos de interesse, a literatura guarda a potência de quem corre na direção contrária ao poder. Por isso, compreender o silêncio como inocência perdida sob um olhar infantil não impede o poeta de atestar tal silêncio pelo paradoxo da palavra. Trata-se da trapaça sugerida por Barthes como movimento inaugural da escritura. Usa-se a língua para indicar sua impostura, para apontar o seu fora e denunciar as ideologias. Vasculha-se a língua para recolher o que lhe fica à margem, o que resta de escombros e restolho, desprezado pela cultura. O que a cultura joga fora passa a ter investimento eufórico de valor. Pode ser ressemantizado pela via de um silêncio primordial que não é, no entanto, idealização simplória de um poeta ingênuo, mas matéria de poesia tornada texto pelo ato de subjugar a palavra.

Manoel de Barros, em *Arranjos para assobio*, aponta o interesse do poeta pelo que considera a matéria da poesia, matéria tal que sinaliza o desvio do qual a configuração lírica se constitui enquanto fresta no poder assentado na linguagem:

XI.

coisinhas: osso de borboleta pedras
 com que as lavadeiras usam o rio
 pessoa adaptada à fome e o mar
 encostado em seus andrajos como um tordo!
 o hino da borra escova
 sem motor ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA
 ferrugem de sol nas crianças raízes
 de escória na boca do poeta beira de rio
 que é uma coisa muito passarinho! Ruas
 entortadas de vagalumes
 traste de treze abas e seus favos empedrados de madeira
 sujeito com ar de escolhos inseto
 globoso de agosto árvore brotada

¹⁸ BARTHES, op. cit., 14,15.

sobre uma boca em ruínas
 retrato de sambixuga pomba estabelecida
 no galho de uma estrela! riacho com osso de fora
 coberto de aves pinicando
 suas tripas e embostando de orvalho
 suas pedras indivíduo que pratica nuvens ACEITA-SE
 ENTULHO PARA O POEMA moço que tinha
 seu lado principal caindo água e o outro lado
 mais pequeno tocando larvas!
 rã de luaçal

(Opus cit.: 29, 30)

No poema em questão encontram-se, tanto as imagens surrealistas que desafiam a lógica do pensamento (“pedras com que as lavadeiras usam o rio”, “ferrugem de sol”, “sujeito com ar de escolhos”, “inseto globoso de agosto”), como o desvio na morfologia e na sintaxe que corrompe a norma que rege a obrigatoriedade do dizer (palavras como passarinhal e globoso, associadas à ausência de pontuação, bem como o recurso da caixa alta na repetição da frase apresentada como propaganda: “ACEITA-SE ENTULHO PARA O POEMA”). Nesse caso, ratifica-se mais uma vez a atitude de desafio sobre a língua impregnada de poder ideológico, enquanto produto e, simultaneamente, signo de uma cultura aprisionante e banalizada pelo materialismo da política de mercado e do próprio pensamento científico. Mais adiante, no poema seguinte, intitulado pela numeração (“XII.”), encontramos a descrição do poeta a partir de suas funções e bens, num ato irônico diante de uma sociedade que distingue os homens pelo ter e pelo fazer. Comparecerão as imagens surrealistas, que se manterão uma constante na obra de Barros, mas também se fará alusão aos temas desprezados pelo discurso pretensamente sério da modernidade e seu pensamento. Volta-se o sujeito lírico para uma atitude de piedade religiosa quase como uma afronta à modernidade, que desqualifica o discurso religioso, mantendo-o afastado da seriedade através da qual o homem deve entender e se posicionar no mundo. Porém, o movimento do poeta é duplo, pois propaga uma Teologia que, além de constituir, por si só, um enfrentamento, revela-se um impropério, quase uma ridicularização da modernidade ao se afirmar como *Teologia do traste* sem, contudo, deixar entrever ideias de angústia ou de falta de lugar no mundo. Na verdade, o lugar do poeta é o seu texto, e o texto de Barros não é a poética da melancolia do impossível, mas o espaço de circulação de virtualidades que se fazem presentes no

movimento de leitura/escritura do qual a literatura se compõe desde a modernidade, mas cuja utopia não sinaliza para o fracasso de uma impossibilidade. Indica, por outro lado, a realização da potência escritural no agora do texto, que será um processo de abertura constante diante da sucessão de leituras de ele pode ser o alvo. É nesse sentido que morre o autor, para que o texto se liberte e viva a cada momento como uma diferença de si mesmo. O texto pode ser, então, sempre contemporâneo. Disse Barros em *Arranjos para assobio*:

IX.

O poema é antes de tudo um inutensílio.

Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.

Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.

Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.

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

Ninguém é pai de um poema sem morrer.
(Opus cit.:25)

O “inutensílio” é aquilo que não serve para nada. Trata-se do que é esnobado pela lógica utilitarista do mercado, sendo esse o lugar do poema: o lugar do que está fora do lugar. Mas o texto não apresenta tal situação como razão para angústia, pois afirma na abertura um índice de saúde (“Faz bem uma janela aberta/ uma veia aberta”), que pode ser entendido de forma ambivalente. Ambos ratificando o texto como espaço de abertura, talvez encaremos a janela como o espaço vazio, que emoldura um horizonte pleno de possibilidades ainda não desenhadas, ao passo que a veia aberta nos remeta a vida escorrendo – para onde? – de dentro do poema. Dessa forma, a escritura barrosiana sugere o amálgama vida/morte para localizar o poema na modernidade. Trata-se do poeta que morre, consumido no texto e pelo texto, imprimindo a ele o seu fôlego, misturando-se enquanto corpo constituído de fluidos e pulsações à língua de que se utiliza para poetar. Torna-se necessária essa entrega do poeta para que o texto se inscreva na cultura, deixando de ser um inutensílio, uma

vez que se desprende do poeta e se dá ao leitor, pois “é uma coisa que serve de nada o poema/ enquanto vida houver.” Porém, a inscrição na cultura, que exige a circulação do texto e a cumplicidade desafiadora do leitor não fechará as portas do texto. Pelo contrário, é a partir daí que sua vitalidade é calibrada (lembremo-nos da janela aberta através da veia do sujeito lírico), a partir da morte da instância autoral que já tem, contudo, sua experiência impressa por seu sangue no corpo do poema: “Ninguém é pai de um poema sem morrer.”

E quem morre? Morre o fazedor de inutensílios, para que o poema circule na contramão da modernidade, como um desvio de rota anunciado desabusadamente pelo sujeito lírico ao relacionar os bens do poeta e sua missão que se processa, de uma certa forma, como desafio aos valores da cultura moderna. Agora, o poema “XII.”:

XII.

Os bens do poeta: um fazedor de inutensílios, um
travador de amanhecer, *uma teologia do traste*, uma folha
de assobiar, um alicate cremoso, uma escória de bri-
lhantes, *um parafruso de veludo* e um lado primaveril

Teologia do traste – Manuscrito do mesmo nome, con-
tendo 29 páginas, que foi encontrado nas ruínas de
um coreto, na cidade de Corumbá, por certo ancião
adaptado a pedras. Contou-nos o referido ancião,
pessoa saudavelmente insana de poesia, que sobre as
ruínas do coreto BROTAVAM ÁRVORES / OBRAVAM
POBRES / MORAVAM SAPOS / TRAPAVAM ERVAS /
CANTAVAM PÁSSAROS. E que, ali, o cansaço era
muito desenvolvido, bem como o amarra-pinto e o
guspe-de-taquarizano.
(...)

(Opus cit.: 31)

Esses textos e esse livro, em especial, já adiantam um processo memorialista que, conforme nesta análise já se afirmou, foi deflagrado concomitantemente ao início da carreira literária de Manoel de Barros, em seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, mas que se explicitou na publicação das *Memórias Inventadas*. A classificação do poema como inutensílio, o entulho que se aceita para o poema e a *Teologia do traste* remetem ao “Apanhador de desperdícios” (pp. 69, 70) que usa “a palavra para compor” “silêncios” que se organizam ao redor das

coisas desimportantes. Naquele texto, a palavra que compõe o silêncio corresponde à “invencionática”, aludindo-se mais uma vez à categoria da invenção prevista na escritura da memória. Se o objeto das memórias inventadas é Manoel, e é poeta, sua matéria de memória se concretiza num texto que evidencia o desimportante como alvo do afeto. Sendo um “apanhador de desperdícios”, o poeta se aloja à margem da cultura quando lhe recolhe os restos e os potencializa, tornando-os matéria de poesia. O procedimento é claro: passar ao largo das ideologias que exaltam a técnica e a ciência – a objetividade – e desconsideram a força criativa do informe, do silêncio – o outro da palavra; irromper o verbo contra a informação (os sentidos prontos que se arrastam na língua ao longo da história); distanciar-se de uma tradição poética idealista, para a qual a palavra do poeta se destaca sobre o pequeno e o prosaico, para focalizar a grandeza do ínfimo, como propõe o título de um de seus livros¹⁹. Por isso, é possível dizer que a poética barrosiana compõe uma literatura menor, uma literatura que se faz aquém dos grandes temas e preocupações, para propor uma ontologia do rasteiro, em que o poeta se distancia de uma instância discursiva privilegiada e se aproxima, por identificação, dos párias e alienados de toda sorte. Nesse ponto, podemos confirmar a hipótese de Marcos Siscar presente na introdução desta tese, segundo a qual a poética barrosiana só teve condições de ser percebida pela crítica e cultuada pelo público – conforme consideraremos mais adiante – no momento em que as instâncias subjetivas componentes das redes sociais presentes no mercado se voltaram para interesses de constituição “menor”, ou seja, relacionados ao presente e ao prosaísmo das pequenas coisas do cotidiano, as impurezas e sujeiras que correspondem à vida, mas se distanciam dos grandes, polêmicos e desencantados temas presentes na mentalidade moderna. Voltando a *Ensaio fotográficos*:

A borra

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco
Do que as palavras que moram nos sodalícios –
tipo excelência, conspícuo, majestade.
Também os meus alter-egos são todos borra,
ciscos, pobres-diabos
Que poderiam morar nos fundos de uma cozinha

¹⁹ *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, 2001.

- tipo Bola Sete, Mário Pega Sapo, Maria Pelego Preto etc.
 Todos bêbedos ou bocós.
 E todos condizentes com andrajos.
 Um dia alguém me sugeriu que adotasse um alter-ego respeitável – tipo um príncipe, um almirante, um senador.
 Eu perguntei:
 Mas quem ficará com os meus abismos se os pobres-diabos não ficarem?
 (BARROS, 2003: 61)

O projeto de Barros apresenta uma dicção que se aproxima, ao mesmo tempo, do discurso da insensatez, que será euforizada mediante a valorização do olhar do louco, em referência clara à visão medieval que enxergava no alienado o oráculo de uma sabedoria além dos sentidos ordinários das palavras. O sujeito lírico solicita identificação com a figura de Rabelais:

Rabelais

Por volta de 1532 andava pelas ruas de Paris o doido de Rabelais.
 O doido apregoava pregos enferrujados.
 Ele sabia o valor do que não presta.
 Rabelais chegaria a imaginar assim:
 Quem atinge o valor do que não presta é, no mínimo, Um sábio ou um poeta.
 É no mínimo alguém que saiba dar cintilância aos seres apagados.
 Ou alguém que possa freqüentar o futuro das palavras.
 Vendo aquele maluco de rua a apregoar pregos enferrujados
 O nosso pensador imaginou que talvez quisesse aquele homem
 Anunciar as virtudes do inútil.
 (Rabelais já havia afirmado antesmente que poesia é uma virtude do inútil.)

(BARROS, op. cit.: 35)

O maluco de Rabelais se limita com o sábio e com o poeta porque, de acordo com a poética do restolho, é aquele que, na contramão do estereótipo legitimado pela cultura, sabe “anunciar as virtudes do inútil”. Sua pregação, qual “maluco de rua”, nasce do delírio que, em última instância, constitui a incidência, sobre a linguagem, de um movimento chocante de liberdade. O alienado é aquele que ignora a

linearidade do discurso em nome de uma desordem interpretada como doença, mas que no texto poético se estabelece como marca de saúde. Deleuze cita Proust²⁰ ao afirmar a escritura como invenção de uma língua estrangeira dentro da própria língua natal. Isto seria, pensando nas idéias de Barthes, a trapaça que a leva aos limites da linguagem: sobrepor à língua uma língua estrangeira que a arrastasse “para fora de seus sulcos costumeiros”, uma língua estrangeira que levasse a língua de poder a delirar. O estatuto do delírio seria, para Deleuze, o estatuto da própria literatura, constituindo o devir-outro da língua maior na medida que o oprimido, o bastardo, o recalcado, cuja ausência é marca paradoxal de presença em qualquer construção discursiva, emergem num tipo de texto que enuncia fatos e personagens individualizados prestes, no entanto, por sua potência, a assumir a impessoalidade de uma terceira pessoa correspondente a vozes coletivas em devir. Nesse sentido, a literatura inventa o povo que falta aos discursos ideológicos e de poder, pois, ainda que apresentando um sujeito de enunciação bem marcado, sobretudo na lírica, tem no delírio que a perpassa e a constitui em sua desordem o movimento de libertação do poder instituído que qualquer língua, por si só, já representa. O aprisionamento não é só do poeta, visto que a língua é social e o poder, disseminado. Por isso, o processo de escritura pode ser tomado como um movimento comunal, como a enunciação de um povo em potência que se apresenta em constante devir-revolucionário²¹. Sobre a natureza do delírio que se dá como literatura, lemos em Deleuze:

A literatura é o delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois pólos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (...) Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”). (DELEUZE, 2004; 15)

A emergência do delírio como elemento estruturante da poética barrosiana se apresenta em patamar anterior ao projeto memorialístico autoficcional. Se os versos

²⁰ DELEUZE, 2004: 9.

²¹ DELEUZE, op. cit.; 14.

de Barros se formam em imagens surreais (“Um perfume vermelho me pensou”, “rãs entardecidas”, “Não oblitero moscas com palavras”, “Ontem choveu no futuro”²²), existe a explicitação do delírio como origem da poesia:

VII

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira.
 E pois.
 Em poesia é voz de poeta, que é a voz de fazer
 nascimentos –
 O verbo tem que pegar delírio.

(BARROS, 1993; 15)

Marca-se, nesse texto, o descompasso entre o autoritarismo da língua – o descomeço do verbo – e a liberdade fértil da poesia, a voz que provoca nascimentos – o começo – a partir de uma anomalia, um doença (o delírio). Não é por acaso que, também nesse momento, são os sentidos do corpo, visão e audição, concentrados na criança (lembremo-nos do infante, que ainda não tem voz), que são convocados a elaborar o delírio a partir de um desvio da norma. O delírio constitui o uso errado de um verbo, feito pelo raciocínio inocente de quem ainda não foi subjugado pela tirania da língua, que, barthesianamente fascista, obriga a dizer a seu modo. Isso leva a outro ponto: forma e conteúdo são componentes de um mesmo corpo fônico, morfológico e sintático, concretizado numa gramática. O delírio se processa no corpo da língua, afetando sua gramática no sentido de uma implosão. Trata-se de uma ação radical sobre um corpo que não está morto. Antes, o delírio lhe injeta vida ao imprimir movimento no complexo linguístico que poderá, a partir de então, assumir novas formas ao passo que deixa crescerem em seu ambiente as “Visões” e “Audições” que constituem as idéias informes que o escritor percebe em devir na linguagem:

Criação sintática, estilo, tal é o devir da língua: não há criação de palavras, não há neologismos que valham fora dos efeitos de sintaxe nos quais se desenvolvem. (...) a literatura opera uma

²² BARROS, 1993.

decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também (...) opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe. (...) a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos. (...) uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem (...) sofra uma reviravolta, seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Idéias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. Não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte, como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Idéias. (DELEUZE, op. cit.;15, 16)

Assim, ao esgarçar a língua, o poeta age sobre os limites da linguagem, modificando sua lógica, desviando sua estrutura em nome da vida que permeia seu fora e se transmuta em Idéias/textos. Trata-se da materialização de um movimento de liberdade impetrado pelo processo de escrita. A liberdade está situada num ambiente escritural que prevê a ação sobre o corpo formal da língua como um caminho que desafia o lugar-comum, criando pontos inusitados de partida e de chegada que manifestam uma língua viva, pois capaz de articular ideias imprevistas. O texto que resulta daí é texto de vida e de liberdade.

A problematização da vida para além da linguagem já foi apresentada nesta tese, tanto ao mencionarmos a desqualificação kantiana do sujeito cartesiano como ao realizarmos uma incursão sobre o pensamento de Hannah Arendt, quando distingue vida da alma e vida do espírito. De fato, a relação íntima e necessária processada entre vida, filosofia e poesia, sobretudo após o início da modernidade, não se restringe a poucos filósofos, tampouco corresponde a um sistema especulativo único. Ricardo Bins di Napoli, Professor Associado do Departamento de Filosofia da UFSM, em artigo²³ publicado em 1999, na mesma universidade, traça um breve histórico das chamadas filosofias da vida, bem como relaciona alguns de seus principais articuladores. Em primeiro lugar, é produtivo que se destaque o

²³ “A filosofia da vida de Wilhelm Dilthey”, in. *Sociais e humanas*, v.12, n. 1, Santa Maria, RS, 1999.

comentário sobre a aporia kantiana, de total idealismo transcendental ao destacar o sujeito da experiência do sujeito do conhecimento, estabelecendo, assim, uma teoria do conhecimento que só reconhecia a impossibilidade do processamento do mesmo quando estabelecia a coisa em si como inalcançável. Segue citação de uma nota a esse respeito, no referido artigo:

Kant foi um dentre os que tentaram dizer que a filosofia é fundamentação das ciências particulares, ao propor que uma pergunta dessa devesse se concentrar na tarefa de dizer como são possíveis os juízos sintéticos *a priori* (...) Em outras palavras, caberia à filosofia determinar como é possível a experiência da ciência ou o conhecimento da ciência da natureza, entendida como física. A filosofia trata não do conhecimento empírico, que tem suas fontes *a posteriori*, mas do conhecimento “absolutamente independente da experiência” (...).

Kant denominará sua filosofia (metafísica, enquanto ciência pura [...]) “crítica da razão em si mesma” ou “crítica da razão pura”. “Razão” é entendida por “faculdade de conhecer os **princípios** do conhecimento a priori (...). Por se dedicar somente ao **modo** de conhecer os objetos e não aos objetos, Kant denomina sua filosofia de transcendental (NAPOLI, 1999: 4).

Ou seja, um dos pilares do pensamento especulativo moderno não tinha entre suas sistematizações a vida como processo capaz de ser assimilado pelo sujeito racional. Por outro lado, se entendemos o sujeito racional como a instância transcendental capaz de reunir as impressões sensoriais de um sujeito empírico, constituindo sobre elas um conceito, diremos que ele é capaz de dar conta de um tipo de experiência enunciada como vivência, ou, utilizando o termo alemão que já é nosso conhecido, *Erlebnis*, em oposição a *Erfahrung* prevista como experiência e caminho da modernidade na lírica. O que nos importa aqui, e por essa razão a referência ao artigo do professor di Napoli, é perceber as mudanças significativas processadas no entendimento de vida na teoria e na escritura da poesia que encontramos hoje, e ousamos denominar contemporânea. O alvo do texto citado é o filósofo alemão Wilhelm Dilthey, cuja elaboração nos interessa especialmente, uma vez que sistematiza sua teoria da vida, seu vitalismo, como por alguns é conhecida, a partir da análise de uma formação da poesia da era moderna que tem como objeto os pré-românticos alemães. Sendo assim, embora o interesse do filósofo seja relacionar

a poesia com as instâncias da vida prática (*Erlebnis*), passando-a pelo crivo da reflexão que instituirá um comportamento ético e uma moral, já se distancia do pessimismo kantiano ao considerar o poeta entremeadado de pensamento criativo (fantasia) e elementos de vivência consciente fornecidos pela cultura. Conforme Eugenio Imaz, na abertura do “Prólogo” *Vida y poesía*, de Dilthey: “*vivencia y poesia si es designación justa de la intención que anima a Dilthey al estudiar la poesia como expresión especial, típica, de la vivencia humana comum a las tres grandes actitudes del espíritu: filosofía, poesia y religión.*” (DILTHEY, 1978:7). Note-se que a vida, embora relacionada ao concreto, ainda é matéria de transcendência, visto que a vivência de que se fala é matizada pela consciência, através das chamadas “atitudes do espírito: filosofia, poesia e religião.” Estamos de volta ao pensar do pensar, ao pensamento idealista reflexionante dos primeiros românticos. Porém, no caso de Wilhelm Dilthey podemos considerar um interesse mais objetivo e concreto no estabelecimento da relação entre a poesia e a vida. Ele concorda que a criação do mundo se dá a partir de um interior subjetivo, consciente. Percebe-se, no entanto, a insinuação em suas considerações de uma sutil passagem da vida como consciência do concreto à vida concreta sem consciência (*Erfahrung*). Não se afirma aqui, pois seria leviandade, que Dilthey realiza tal passagem em seu sistema.²⁴ No entanto, torna-se possível depreender de seu projeto filosófico a elaboração de uma vivência não apenas mediada pela consciência, mas voltada para a pragmática de um sujeito empírico cujos afetos interferem e formam, conjuntamente com seu senso crítico, seus juízos e seu estar no mundo, sendo a poesia o ponto de convergência desses elementos, que nela emergem, alcançando expressão. De fato, ao discorrer sobre a formação da epopeia²⁵ como gênero literário medieval, calcado no mito, Dilthey estabelece teoricamente a relação entre vida – *Erlebnis* - (que no caso de seu pensamento parece análoga a cultura) e poesia. Como produto da fantasia, a poesia é elaborada enquanto processo criativo ligado às vivências culturais dentro de uma sociedade. Dessa forma, a poesia moderna, bem como seu

²⁴ É fato que o pensamento filosófico de Nietzsche propõe exatamente a insurgência da vida contra a racionalidade da consciência. De fato, Nietzsche era um intelectual à frente de seu tempo.

²⁵ DILTHEY, opus cit.: 17.

envolvimento na filosofia e na religião, corresponde a uma demanda de mentalidade específica de uma era. Afirma o filósofo:

(...) la ciencia de la naturaleza y la filosofía modernas interponen entre la realidad y la poesía su nueva ordenación de los conceptos. He aquí por qué esta poesía ya no busca el sentido de la vida en el reino de los cielos ni se afirma todavía, por obra de los hábitos del pensar científico, em el nexo causal de la realidad. Partiendo de las tramas vitales y de la experiencia de la vida que procede de ellas, esta poesía se lanza a construir una conexión de sentido em que se perciba el ritmo y la melodía de la vida.

(...) la fantasía poética va plasmando su mundo con arreglo a una nueva ley interior. En la literatura se impone un tipo de hombre independiente, no vinculado ya a las condiciones históricas dominantes. (...) Los poetas se ven obligados a rivalizar con una vida vigorosa e sobrepujarla con efectos todavía más fuertes (DILTHEY, opus cit.: 18).

Ou seja, embora o poeta se encontre na posição de criador a partir e através de seu interior, que nesse momento é reflexivo, a criação decorrente do uso da fantasia como recurso é dada num embate com o mundo concreto cujas afecções serão, sim, aferidas pelo espírito, mas incidirão sobre uma instância subjetiva que reconhece o caráter sensorial da existência (“Partiendo de las tramas vitales y de la experiencia de la vida que procede de ellas”). O homem livre do qual se fala no fragmento citado não é apenas o poeta, mas também o homem comum²⁶ que ocupa a cidade e é capaz de consumir a poesia como produto para o espírito. Por isso, Dilthey já é capaz de falar do poeta do século XVIII como um intelectual, que percebe as emanções de seu tempo, os novos paradigmas propostos pela ciência e o reposicionamento da religião, de modo a entender a necessidade de produzir uma obra para a qual é vital a mudança no perfil do público. Sabemos que o efeito desse entendimento para a lírica moderna é o heroísmo *fake* baudelairiano e o exílio malarmaico. Mas o que interessa agora é perceber, de dentro da própria formulação estrutural do pensamento moderno, a emergência de elementos subversivos, responsáveis, talvez, por uma traição. Uma traição da modernidade.

²⁶ Opus. cit.: 23, 24.

A modernidade que se trai pelo delírio do verbo é denotativa de saúde, e não de doença. Daí a ausência de pessimismo na persona escritural que se oferece ao leitor qual autoficção barrosiana.

Há muitas pessoas que sonham ser traidores. Elas acreditam nisso, acreditam ser isso. Não passam, no entanto, de pequenos trapaceiros. (...) Que trapaceiro não se diz: ah, enfim sou um verdadeiro traidor! Mas também que traidor não se diz à noite: no final das contas, eu era apenas um trapaceiro. É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido (DELEUZE, PARNET; 1998: 58)

Trata-se da traição análoga à trapaça barthesiana. Aquela a partir da qual o poeta pode se descobrir persona inscrita no texto, cuja abertura permite a perda de um rosto. Dessa forma, as memórias funcionam como um movimento, não de fixação de um sujeito no texto, mas de desaparecimento paradoxal à biografia que se pretende escrever. Em tal processo, o “Cabeludinho” barrosiano se re-constrói e desconstrói a cada texto, graças ao delírio que também atingirá o leitor, pelas frestas que implodem a sintaxe e enlouquecem o signo. E é isso que permite a vida do texto e do sujeito textual, evocando a negação da Literatura como criação da Literatura. Literatura de resistência não como queria Alfredo Bosi – marginal, exilada, excluída -, mas crivada pela criatividade que permite ao mesmo ser sempre um outro. Emergindo da tradição moderna para se afirmar com iluminações de contemporaneidade, de forma que a escritura atualize perenemente o agora, no aqui do texto. E assim a literatura se mantém na resistência em meio ao ambiente e à pluralidade de mentalidades do contemporâneo. Citando Ericson Pires:

Resistir é afirmar. Resistir é criar. Resistir é produzir diferenças. Pensar os limites e potências da criação. Criação como produção de diferenças, diferenças como necessidade de experimentação. Experimentação das experiências. (...) Experiência aqui é entendida como a capacidade de tornar-se corpo, incorporar o acontecimento.

(...)

Pensar a tradição. Tradição que se constrói como traição, incorporando certos acontecimentos de corte, de risco, de golpe (PIRES, 2004: 21).

A tradição aqui traída, a paradoxal tradição moderna, assim o é para que a literatura sobreviva enquanto expressão e espaço de formação de saberes sobre o

homem e o mundo correspondentes às Ideias e à Vida deleuzianas. Nesse caso, o saber se desenvolve no movimento de um sujeito sobre um texto que é novo e o faz novo a cada escritura/leitura. Assim, as memórias são muito mais uma busca e uma afirmação da literatura pela abertura do que o desnudamento de um sujeito. Funcionam no limite entre as projeções de um sujeito desejante e a experiência muda de que seu corpo é palco. A existência, a circulação e a leitura do texto são a prova de vida, ou melhor, da vida circulante na materialidade da escritura que, no entanto, escapando a um termo, mostrar-se-á sempre outra diante dos investimentos de desejo dos quais suas palavras serão objeto.

Nas *Memórias Inventadas*, “Cabeludinho” descreve pela via narrativa a intenção vital entranhada na poética barrosiana, que, como já atestamos até aqui, espraiou-se pelo projeto memorialístico. O tom metalinguístico se associa aos desvios factuais de sintaxe e elaboração discursiva, apontando para um sujeito enunciador que se desdobra em terceira pessoa (Manoel por Manoel) para explicitar a consciência e a responsabilidade sobre um processo:

Quando a Vó me recebeu nas férias, ela me apresentou aos amigos: Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu. Ela disse que eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu. Como quem dissesse no Carnaval: aquele menino está fantasiado de palhaço. Minha avó entendia de regências verbais. Ela falava de sério. Mas todo-mundo riu. Porque aquela preposição deslocada podia fazer de uma informação um chiste. (...) De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: Disilimina esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém. Mas aquele verbo novo trouxe um perfume de poesia à nossa quadra. (...) Aprendi a gostar mais das palavras pelo que elas entoam do que pelo que elas informam. Por depois ouvi um vaqueiro a cantar com saudade: Ai morena, não me escreve/ que eu não sei a ler. Aquele a preposto ao verbo ler, ao meu ouvir, ampliava a solidão do vaqueiro. (Barros, 2003)

Trata-se da reflexão sobre o nascimento de um poeta e de uma poética, calcada no que poderia ser vício e doença, convertida em saúde – literatura. D’*O livro das ignorâncias*:

VII

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.

Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu preceptor,
 esse gosto esquisito.
 Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
 - Gostar de fazer defeitos na frase é muito
 saudável, o Padre me disse.
 Ele fez um limpamento em meus receios.
 O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença,
 (...)
 Pois é nos desvios que encontra as melhores
 surpresas e os ariticuns maduros.
 Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
 Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de
 agramática.

(BARROS, 1993; 87)

Se o olhar infantil imprime à linguagem seu potencial de delírio, é pela doença corruptora da forma pronta e fechada que tal olhar subjuga o corpo da língua, dando ao homem a prerrogativa de, verbalizando, ser livre. Ao lançar-se na empreitada de montagem da memória, Manoel de Barros deixa emergir um sujeito que se constitui nas entranhas de sua escritura na medida em que, agindo sobre a língua, justapõe e amalgama a criança e o poeta – resultado das projeções de seu desejo –, delineando uma figura perceptível e reconhecível, apenas, através e a partir da leitura de seus textos. Se entendemos a precariedade do presente e reconhecemos em Barros o movimento de elaboração escritural de uma subjetividade sob a égide da memória, devemos considerar, também, que o poeta não está sozinho em sua constituição de si. De fato, ao buscar o outro no discurso autoficcional, o leitor do poeta apenas confirma as perspectivas de Huyssen e Jameson. A fascinação pelo olhar infantil sem data, alojado num Pantanal imemorial, só reforça as hipóteses de um voltar ao passado de si pelo passado do outro que se faz texto. Ao mesmo tempo, assumir na leitura o discurso da infância sinaliza uma liberdade possível apenas na literatura. As *Memórias Inventadas* passam ao largo da presentificação de um Manoel de Barros concreto. Antes, parecem corresponder à reflexão sobre o fazer literário do ponto de vista da natureza opressiva da linguagem e das possibilidades da literatura, que tem nela seu instrumento – para o bem e para o mal. Ao procurar o texto barrosiano, o leitor se reconhece na voz do autor, que passa a ser a dele. É assim que se elegem os discursos e se constroem as imagens contemporâneas. Dessa forma, é possível

deslocar as preocupações do sujeito lírico presente na obra de Manoel de Barros para uma comunidade em devir, que não se enuncia, mas compartilha a o esvaziamento da identidade, a opressão da língua e o desejo de liberdade. Diz-se que escrever é uma forma de escapar da morte. A escritura barrosiana parece dizer que a vida é o que acontece quando a língua delira, o homem alucina se faz poeta.