

5

Decifra-me ou te devoro

O poeta

*Vão dizer que não existo propriamente
dito.*

Que sou um ente de sílabas.

*Vão dizer que eu tenho vocação pra
ninguém.*

Meu pai costumava me alertar:

*Quem acha bonito e pode passar a vida
a ouvir o som
das palavras*

Ou é ninguém ou zoró.

Eu teria treze anos.

De tarde fui olhar a Cordilheira dos

Andes que

se perdia nos longes da Bolívia

E veio uma iluminura em mim.

Foi a primeira iluminura.

Daí botei meu primeiro verso:

*Aquele morro bem que entorta a bunda
da paisagem.*

Mostrei a obra pra minha mãe.

A mãe falou:

*Agora você vai ter que assumir as suas
Irresponsabilidades.*

*Eu assumi: entrei no mundo das
imagens.*

*(Manoel de Barros; **Poemas rupestres**)*

Quem é Manoel de Barros? A pergunta se insere na proposta inicial desta tese, que não deve ser perdida de vista, e que de fato não o foi. A abertura deste texto contou com a problematização da permanência da poesia, especialmente a poesia erudita, de livro, em meio às possibilidades aparentemente massacradas da palavra poética na pluralidade de circuitos da sociedade do espetáculo. A obra de Barros surgiu aqui como uma prova de resistência, desde a introdução.

Manoel de Barros é considerado por muitos o maior poeta brasileiro vivo, mantendo uma vendagem invejável, sobretudo quando se fala em poesia. Em 1997,

segundo Elisa Lucinda, entrevistando o poeta para o *Jornal do Brasil*¹, *Livro sobre nada* ultrapassava em um ano quinze mil exemplares, estando, já, na quarta edição. A poeta classificaria essa marca como “um estouro editorial”. Em 2006, a revista *Caros Amigos*² publicou que, após ter, em 2004, vencido pela segunda vez o Prêmio Nestlé de Literatura³, o total de vendas de todos os seus livros já atingia “cerca de 250.000 exemplares” (pág.33). Novamente, na *Caros Amigos*, dessa vez em 2008⁴, o jornalista Bosco Martins, amigo íntimo de Barros, afirmou que ele faz parte “do seleto grupo de escritores que já venderam mais de um milhão de livros” (pág. 38), em decorrência dos próprios cálculos do escritor⁵, que também não sabe ao certo quanto vende, mas deduz a partir dos direitos que recebe. São números em que não se pode confiar, pois as editoras não divulgam sua vendagem real, talvez como estratégia de marketing, mas justificam a alcunha de “maior vendedor de livros de poesia do Brasil”, que é como alguns meios de comunicação se referem a Manoel de Barros. Por isso, ao mencionarmos poesia e popularidade na mesma frase, não podemos desconsiderar o fator vendagem, nem pensar que o público de Barros, ainda que seja, obviamente, detentor de um mínimo de cultura formal, restrinja-se a pessoas academicamente instrumentalizadas, como é o caso dos leitores de poesia em geral. Principalmente da nova poesia contemporânea que desponta numa geração intelectualmente elitizada, entre os vinte e os trinta e cinco anos, mais ou menos, e que vem surgindo em meios acadêmicos e nos círculos virtuais da internet, sendo apontada como geração de poesia pop.

Em matéria da *Revista Época*⁶, acessada em 23/09/2009, a “novíssima poesia brasileira” foi apresentada sob o título: “Cara de pop, jeito de cult”. Entre comentários a respeito das mudanças de suporte proporcionadas pelo ambiente virtual, tanto na produção quanto na circulação da poesia, faz-se um breve levantamento das referências presentes nesses textos, seus temas relevantes e sua relação com a tecnologia. Citando Heloísa Buarque de Hollanda e Italo Moriconi

¹ Revista de Domingo, 22/06/1997.

² Ano X, número 117, dezembro de 2006.

³ Com o livro *Poemas Rupestres*. A primeira vez foi em 1997, com *Livro sobre nada*.

⁴ Ano XII, número 141, dezembro de 2008.

⁵ Manoel de Barros fez esses cálculos em entrevista dupla, concedida a mim por ele e Bosco Martins via e-mail, em janeiro de 2010.

⁶ <http://revistaepoca.globo.com>

como fontes, afirma-se que, ainda assim, ou seja, ainda que se apresente otimismo em relação ao status da poesia no Brasil hoje, destacando-se os eventos e saraus voltados para poesia e arte performática, a inflação poética na internet, a intensa comunicação entre os poetas novos e a revitalização do mercado através de lançamentos de fôlego e do investimento de editoras que habitualmente não se ocupam de poesia, em termos de tiragem, quando se fala em livros impressos, os números são quase insignificantes: uma média de quinhentos exemplares por edição. Tal é a razão pela qual vendagem, popularidade e Manoel de Barros são categorias que devem aparecer juntas, em algum tipo de relação que nos cabe investigar. Não parece provável que o milhão de livros vendidos⁷ tenha sido adquirido por leitores especializados ou sintonizados com a revitalização da nova poesia brasileira, ainda que Italo Moriconi, na mesma matéria de *Época*, afirme que entre esses novos poetas há alguns muito bons.

Aliás, é a Italo Moriconi que se deve recorrer quando se fala na formação de novas formas de produção e circulação de poesia, em particular, e literatura, em geral. Tanto mais quanto esse assunto interfere visceralmente no conceito mesmo de literatura, bem como dos discursos que podem ser construídos a partir, sobre e através dela. Em artigo⁸ intitulado “Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa)”, publicado em *Gragoatá*, o crítico aponta para a literatura como um fato que se articula na relação inevitável entre cultura e mercado. Dentro dessa relação, torna-se não só improdutivo, mas impossível, distinguir o fenômeno literário a partir de critérios apenas estéticos. É fundamental considerar os múltiplos circuitos formados pela produção e circulação dos textos, entendendo-os como componentes ao mesmo tempo definidos pela dinâmica cultural e definidores dela. Nesse campo, entramos na concepção da literatura como discurso dentro de uma rede. Assim, Moriconi vê a possibilidade de teorizar literatura tendo seu sentido voltado para seu elemento de comunicabilidade, sua relevância como fator

⁷ Na mesma entrevista citada na nota 84, Barros sinaliza para o perigo de distorções quando enfocamos sua vendagem, mencionando o fato de que o governo é um dos principais compradores de seus livros através dos programas de incentivo à leitura. Ainda assim, a preferência por obras de um poeta vivo e as tiragens, bem como a re-edições sucessivas, levam à percepção de uma relação muito específica entre esse poeta e seu público.

⁸ MORICONI; 2006: 147-163.

expressivo de demandas da sociedade e sinalizador de questões que ultrapassam o texto na folha de papel, operando nas tramas da rede que chamamos de sociedade. Nesse ponto, é coerente trazermos de volta a contribuição foucaultiana da instância autoral, uma vez que ela faz parte dessa dinâmica indicada por Moriconi e que não está restrita ao texto como realidade material nem ao autor como sujeito empírico, mas compõe um complexo no qual entrevistas, comentários, aparições em público, desdobramentos da obra via diversas mídias são componentes da própria obra como tal, destacando-a como um movimento em constante flutuação e longe de ser fixada em algum lugar classificatório. O entorno do autor e da obra, nesse contexto, configura uma persona escritural que diz muito, não sobre o indivíduo civil que escreveu o livro, mas sobre a sociedade que o elege e o consome. Assim, a proposta de análise dos críticos deveria se voltar, segundo Moriconi, para o literário, como um atributo, e não mais para a literatura, como essência:

Talvez (...) se deva trabalhar com o “literário”, o adjetivo, ou seja, trabalhar mais na esfera do atributo que da substância. Teríamos então uma atividade de teorização do literário integrada ao trabalho de teorização da cultura, da comunicação, dos discursos e suas redes. Uma teorização dos circuitos literários encarados como circuitos comunicacionais, circuitos discursivos pragmáticos. Uma teoria fraca (...) não essencialista, sustentada pela descrição empírica desses circuitos. Uma teoria não dogmática, democrática, inclusiva no nível do próprio conceito, o que não significa adotar valores populistas, mas significa afastar o trabalho do conceito da auto-ilusão de que a alta cultura ou seu avatar universitário possam no presente ou no futuro imediato pretender o monopólio do poder de nomear.
(...)

O circuito é a estrutura de circulação dos textos. (...) Os circuitos determinam as molduras, os *frames* discursivos a partir dos quais se pode analisar mais de perto cada obra ou trajetória autoral em particular. (...) o circuito se refere à interface entre o dentro e o fora. Quando introduzimos o elemento circuito como determinante externo ou fronteiro (enquanto moldura, *frame* do texto), estamos saindo do universo do texto e estamos entrando no universo propriamente discursivo, estamos entrando no universo propriamente da literatura.

(...) O literário é mais atributo do circuito que do texto. (...) a noção de circuito assimila perspectivas da estética da recepção e da sociologia da literatura e da vida literária (MORICONI; 2006:154).

Não parece coincidência, depois do que se considerou acerca da ideia de vida em Deleuze, que a preocupação com a vida literária surja como um caminho de análise da literatura, ou melhor, do conceito de literário defendido pelo referido crítico. Se para um filósofo como Dilthey a vida é tomada do ponto de vista prático, como experiência vivida na conjuntura social, enquanto para Deleuze esse conceito se amplia para aquilo que é composto pelas Ideias inexprimíveis, Visões e Audições, portanto, elementos sensíveis que o autor deve desentranhar de seu entorno e dar voz no seu texto, poderíamos arriscar relacionar a formação dos circuitos com o povo tipificado pela língua menor deleuziana. Ao analisarmos o circuito literário, estamos, na verdade, investigando o que escapa às percepções imediatas mediadas pelas ideologias ou pelos formalismos acadêmicos. Não seremos ingênuos a ponto de pensar que estamos imunes aos efeitos da ideologia, mas, como queria Barthes, podemos tentar encontrar-lhe as frestas, e ver que imagem, ou imagens, nos são dadas à consideração. Tal é a proposta desta tese, ao trazer à tona Manoel de Barros como questão. Não se trata apenas de analisar sua filiação a um paradigma teórico moderno. Se assim fosse, a pergunta formulada no início deste capítulo já estaria respondida: Manoel de Barros é um poeta moderno cuja vitalidade emerge de um movimento de traição da angústia e do desencantamento da modernidade, buscando, através de um bem definido programa escritural, uma escrita de si como sujeito lírico, um sujeito inscrito em sua obra. Ponto. No entanto, a questão parece muito mais abrangente. Aponta para a necessidade de investigar sua configuração dentro e a partir de uma dinâmica de mercado. Trata-se de fazer solicitações ao seu circuito para aventar hipóteses em uma análise cultural. Em última instância, entender por que não só ler, mas estudar literatura na contemporaneidade. Procurar o fio que ata escritura e vida efetivamente, determinando que um poeta difícil, por vezes hermético e sofisticado, venda tanto, ao mesmo tempo em que é olhado de longe pelo próprio Moriconi (“poeta ecológico”, “da vida abstencionista”, “regionalista”⁹) e, até recentemente, em situação que vem mudando mas ainda persiste em alguns ambientes, condescendentemente desconsiderado pelos circuitos acadêmicos.

⁹ MORICONI, 1998: 21; MORICONI, 2002: 135.

Urge, pois, para efeito desta análise, que se tente responder à pergunta enunciada sob vieses outros além da teoria da poesia moderna. E nesse ponto, cumprem importantes papéis as imagens de Manoel que são compostas e recompostas no circuito cultural. Trata-se de identificar um mosaico para o qual contribuem a academia, a crítica jornalística, o público e o próprio Manoel de Barros, que não se furta a compor, ao longo desses anos em que se tornou figura tão importante dentro de nossas letras, uma imagem peculiar de si, que pode ser entrevista e montada a partir de sua obra tanto quanto de suas palavras diante das câmeras (escassas palavras) e nos seus momentos de generosidade aos ávidos jornalistas e poetas que o entrevistam.

Começemos assim. Um Manoel por ele mesmo, apropriando-nos de sua proposta nas *Memórias Inventadas*.

5.1

O Manoel de Manoel

Se perguntarmos a Manoel quem é Manoel, teremos como resposta uma série quase inesgotável de enunciações de si que se distribuem por seus textos poéticos tanto quanto por suas entrevistas. Não podemos desconsiderar o fato de que durante muito tempo, devido a uma timidez excessiva, o poeta só concedeu entrevistas escritas, o que nos ajuda ainda mais e melhor a percebê-lo como “entidade lettral”, como ser de palavras. Muito recentemente o poeta começou a falar para gravadores e câmeras, um pouco a contragosto, pois não gosta de falar com ferro¹⁰, segundo suas palavras:

Eu disse a uma jornalista que não falo com ferro. Ela tinha posto na minha frente aquele microfone. Mas a jornalista me respondeu que o microfone não era de ferro, era de plástico. Mudei a frase. Pois então eu não falo com plástico. E sobre o CD, eu pedi ao Ivo Barroso que me deixasse ler os poemas

¹⁰ Declaração a Elisa Lucinda, em 1997.

sozinho. Só na presença dos técnicos. Minha inibição é pra falar em público. Sofro a dor de não ter falado o que queria.

(Sobre falar na televisão)

Pois na televisão eu empedro mesmo. E a partir de uma pedra, só sei falar de lagartos, de sol, de chuvas, de vento. Posso inventar uma árvore a partir de uma pedra. E até posso ver essa árvore soltar folhas no outono. (“Revista de Domingo”, *Jornal do Brasil*; 22/06/1997).

Essa entrevista é exemplar porque concentra elementos recorrentes na fala “espontânea” de Barros, aquela que não é pensada para ser posta na folha de papel como entrevista escrita, ruminada e concluída em cinco meses, por exemplo. Ele falou com Elisa Lucinda frente a frente. Na conversa, abordou os temas de sua eleição, como a natureza, sua poesia e ele mesmo. A seguir, transcrevem-se alguns pontos altos desse momento:

Sem metáforas, eu me vejo assim: um fazendeiro do Pantanal, de bota e chapéu. Que anda no cerrado como quem anda na rua. Que desvia da cobra como quem desvia do carro. Que acha tristeza funda em berros de boi. Mas sem metáforas não somos poetas – nem você nem eu.

(...)

... tenho uma fascinação irresistível pelo primitivo. Nasci e vivo encostado à natureza. Depois viajei vendo coisas criadas pelo homem. Minha linguagem se equilibra nessas fontes. Por isso Proust e sapo. Ou vice versa.

(...)

Não sou simples, sou complicado. Contraditório. O que faço são truques com o idioma. Deixo um pouco falar o moleque, deixo um pouco falar o vaqueiro, deixo um pouco falar o bocó. São todos minhas fontes.

(...)

... poesia é comunhão (...) Poesia não presta para dar informação. Só presta para dar néctar. Quem sorve o néctar comunga o mundo.

(...)

... Como um ser de linguagem, sou sério, sim. Mas como pessoa de osso, gosto de brincar. No fundo prefiro o vulgar ao solene.

(...)

... É preciso lembrar que as palavras puxam nossas raízes para fora de nós. Nos expõem. Isso já não é uma riqueza? Ouvir um canto azul não é riqueza?

(...)

... Tenho medo do mesmal. Amo a sintaxe da insensatez. Escrever por trancos me apraz que por trilhos. É como se eu botasse rabo de papel nos príncipes.

(...)

... eu cato no chão o que já caiu de mim. O que se partiu, eu junto, eu boto no poema.

(...)

... sempre imagino que na ponta do meu lápis tem um nascimento. Sei que isso é bobagem da minha parte. Mas as bobagens também criam raízes. (*Jornal do Brasil*: 22/06/1997).

Em que medida os trechos destacados funcionam na composição de uma possível autoimagem barroiana? Em primeiro lugar, é necessário destacar o fato de que nessa ocasião Manoel de Barros já estava com uma certa “prática”, digamos assim, da entrevista. Afinal, tratava-se do ano de 1997, e o poeta já colecionava célebres entrevistas por escrito, muitas vezes com feições de carta, há aproximadamente três décadas, se considerarmos o *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*, que é de 89, como marco de propulsão da sua obra e pensarmos nas entrevistas que aparecem publicadas nesse livro. Portanto, temos de ser cautelosos quando afirmamos uma “fala espontânea” do poeta. Precisamos refletir sobre o fato de que sua timidez amplamente conhecida e divulgada pelo próprio talvez ofereça terreno fértil para se pensar numa fala, senão estudada, pelo menos já preparada para perguntas e assuntos recorrentes, para os quais Barros apresenta soluções que soam como variações sobre o mesmo tema. Como podemos comprovar nos seguintes trechos de entrevistas concedidas por escrito entre os anos de 1970 e 1989, compiladas no *Gramática...*, como anexo.

Sobre a natureza:

(...) Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos.

(...) Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: um mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca. (**Correio Brasiliense**; entrevista a Martha Barros; op. cit.: 312-317).

(...) estamos ligados fisiologicamente à mãe-terra. Ao nosso quintal. Ao quintal de nossa infância – com direito a árvores, rios e passarinhos. (...) Nossos centros urbanos ainda não proibem rios de correr e de ter peixes. E nem irão proibir que

relvas cresçam nas encostas dos morros. Ou que as relvas cubram os lábios do chão. Água e chão amorosamente entram-se. O poeta se escurece em natureza. E será um escravo da terra, fisiologicamente. Sendo essa uma escravidão redentora. (*Folha de São Paulo*; entrevista a Antônio Gonçalves Filho; op. cit.: 317-323).

Sobre a poesia e os poetas:

(...) Sou mais a palavra arrombada a ponto de escombros. Sou mais a palavra a ponto de entulho ou traste. (...) Estamos entre ruínas. A nós, poetas destes tempos, cabe falar dos morcegos que voam por dentro dessas ruínas (...) resta falar dos fragmentos (...). E, se alguma alteração tem sofrido a minha poesia, é a de tornar-se em cada livro mais fragmentária.

Acho que inspiração é um entusiasmo para o trabalho, um estado anímico favorável à poesia, mas não chega por si só a fazer arte. Seria, quando muito, uma erupção sentimental, brotoeja, esguicho romântico, soluço de dor de corno, etc etc. (...) Poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras, palavras, palavras – já se repetiu tanto.

Quanto às funções da poesia... Creio que a principal é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que *os* idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns. (*Revista Grifo*; entrevista a José Otávio Guizzo; op. cit.: 307-311).

(...) Se for para tirar gosto poético, vai bem perverter a linguagem. (...) Temos de molecar o idioma para que ele não morra de clichês. (...) É preciso propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios.

Não tenho certeza mesmo quase nunca do que faço. Porque o faço com o corpo. (...) Os versos vêm de escuros.

Poeta é sempre um ser escaleno. São seres desconstruídos por suas palavras. Daí que as imaginações nutridas em suas obras podem fazer retratos falsos deles. (...) Porém no geral os poetas são pessoas comuns que carregam embrulhinhos de pão às 6 horas da tarde pra casa, se encostam em árvores, cortam unha, puxam válvulas, etc. (*Correio Brasiliense*; idem, ibidem).

Sobre si mesmo:

Acho que foi a minha inaptidão para o diálogo que gerou o poeta. Sujeito complicado, se vou falar, uma coisa me bloqueia, me inibe, e eu corto a conversa no meio, como quem é pego defecando e o faz pela metade. Do que eu poderia dizer, resta sempre um déficit de oitenta por cento.

A incapacidade de agir também me mutila. Sou pela metade sempre, ou menos da metade. A outra metade tenho que

desferrar nas palavras. Ficar montando, em versos, pedacinhos de mim, ressentidos, caídos por aí, para que tudo afinal não se disperse. Um esforço para ficar inteiro é que é essa atividade poética. Minha poesia é hoje e foi sempre uma catação de eus perdidos e ofendidos. (*Revista Grifo*; idem, ibidem).

(...) eu gosto de ser recolhido pelas palavras. E a palavra falada não me recolhe. Antes até me deixa ao relento. O jeito que eu tenho de me ser não é falando; mas escrevendo. Palavra falada não é capaz de perfeito. E eu tenho orgulho de querer ser perfeito. (*Correio Brasiliense*; idem, ibidem).

Eu tenho nostalgia do aventureiro nômade, que eu nunca fui. Sou isso só de livro. Esse aventureiro anda agarrado em minhas palavras como craca. Quando uma palavra obtém um lado do poeta é que essa palavra está suja dele, de seus abismos, de sua infância, de seus escuros.

A expressão **poeta pantaneiro** parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. (**Folha de São Paulo**; idem, ibidem).

Pelo meu temperamento de tímido, que é uma sem-graceira demais, nunca funcionou o diálogo pessoal entre mim e os outros poetas. Senão que só o livresco.

(...) gosto quando falam sobre minha poesia. Incho de orgulho. (...) E este esquivar-se de falcão, só querendo estar livre para voos, - é o pior orgulho. Ele quer dizer assim: eu sou esquivo porque posso ser esquivo; porque não quero estar à mão de ninguém e não dependo de ninguém – sendo esse o orgulhar-se mais refinado. Que se disfarça com a máscara da virtude oposta, ou seja, da humildade.

Eu, dizer verdade, não tenho pendências para Academias. Porque me parece que elas tiram de nós aquelas irresponsabilidades. (...) A gente fica muito acadêmico. (...) Vai daí que pode ser também por orgulho. Aquela **história de desdenhar** honrarias. Estou reparando que nesta resposta dei uma volta para disfarçar meu orgulho. Me vesti de farrapos. Ficou a bunda de fora. (*Revista Bric-a-Brac*; entrevista a Turiba e João Borges; op. cit.: 323- 343).

Os trechos transcritos são apenas bons exemplos de dezenas e dezenas de declarações por escrito feitas por um longo tempo pelo poeta. Apenas recentemente, do início dos anos 90 para cá, Barros começou a falar para o público em raríssimos programas de televisão – recebendo destaque o “Starte”, da Globo News, concebido e apresentado pela atriz e jornalista Bianca Ramoneda – e entrevistas como a

concedida a Elisa Lucinda, já mencionada anteriormente. O que salta aos olhos é a semelhança tanto no teor quanto na forma do discurso. Se pudermos arriscar uma diferença ela é correspondente à possibilidade maior de lapidação da palavra escrita. Nas entrevistas realizadas como cartas, e há muitas delas além das citadas aqui, o poeta pode se alongar, depurar a palavra como se naquele momento desenvolvesse sua escritura. Quanto ao teor, estabelece-se como circularidade na qual se destaca um olhar sobre si enquanto um eu-palavra. Manoel de Barros se define como ser letral não apenas em sua obra poética, mas em seu discurso ordinário. Ou que deveria ser ordinário, pensando nas intenções por trás de um gênero textual como a entrevista, mas se mostra, na verdade, extensão da escritura poética. E nesse ponto, o poeta alcança êxito, pois realiza o cruzamento perfeito entre obra e autor, não sendo possível extrair de suas palavras nada além das imagens e ideias inscritas em sua poética. Como distinguir poemas de entrevistas, nesse caso em que as frases alcançam um nível imagético tão forte como os textos presentes em seus livros? Ainda há a repetição de versos inteiros nas palavras que dirige aos jornalistas. Ou a cronologia nos dribla e é o contrário, ou seja, os versos vieram depois, decalcados das entrevistas (“Eu sou dois seres./ O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu/.../ O segundo está aqui em letras”; “Não aguento ser apenas um sujeito que abre/ portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que/ compra pão às 6 horas da tarde, que vê a uva etc. etc.”)? Como saber? Talvez verificando datas. Mas isso não importa no resultado final: o ser letral se esconde (se acha?) nas vias de seu discurso, reforçando o projeto autobiográfico da escritura, que funciona como uma ficção de si no desenvolvimento de um sujeito construído no corpo da língua. Um ser de linguagem, como o poeta se enuncia.

Na verdade, ao enunciar-se como linguagem, o poeta nos obriga a investigar as configurações do conceito de cultura na contemporaneidade, que se estabelece sob o ponto de vista da linguagem e suas possibilidades imprecisas de constituir o olhar do humano sobre o mundo. De fato, escapamos de um sistema totalizador segundo o qual a ideologia vinha travestida de verdade absoluta e reconhecemos o momento em que a constituição da ideia de cultura se justifica sobre as formas de interação e interpretação do sujeito com e sobre o mundo. Assim, se o sujeito como questão já

foi amplamente considerado aqui, precisamos trazer à tona também o fato de que as escritas de si se organizam a partir de um viés interpretativo operado pelo sujeito sobre o mundo que é, ao mesmo tempo, autorreflexivo e autoconstituente. Ou seja, ao se delinear inscrição em sua poética, o escritor realiza um movimento plural: reflete sobre si e sua obra na medida de sua escritura; constitui-se como instância a partir dessa obra; realiza a leitura de seu tempo, estabelecendo as cristalizações correspondentes ao contemporâneo que tornam sua obra simultaneamente sincrônica e intemporal (destacada de uma cronologia específica para estabelecer-se no agora); oferece ao público leitor interpretações de si, à proporção que corresponde a determinado horizonte de expectativas ainda informes, dando voz à sociedade que se estrutura nas realidades dos sentidos constituintes de uma rede virtual de significado ainda incerto, interpretada por ele, escritor, no momento mesmo em que sua enunciação se dá “em intenção de um povo”; colabora, através de todo esse processo, na elaboração da cultura mesma em que está inserido e na qual sua escritura e sua instância autoral são possíveis, de modo que tal rede cultural se configure em via de mão dupla. É sob essa perspectiva que a investigação do discurso de Barros para além da obra propriamente literária, na direção daquela que, sendo enunciação de um modo de ver e um modo de operar, também constitui elemento de circulação dentro do circuito compreendido como literatura, torna-se produtiva. Não mais uma análise do conteúdo ou da forma simplesmente, não mais a busca de pontos estratégicos na seara da estética, mas a percepção dos elementos que permitem uma leitura da instância Manoel de Barros que também corresponde a sua obra. Além disso, a possibilidade de desentranhar dessa obra aspectos específicos que se levantem como questão dentro da sociedade em que se inscreve, de modo que, como fato cultural, sua obra se mostre o que os dados concretos têm revelado sobre ela e aquilo que é insistentemente apregoado pelo poeta como seu objetivo escritural: poesia é comunhão.

Entender a obra de Barros como fato de cultura envolve analisar o circuito no qual se inscreve. Envolve entender que a dinâmica de leitura e apropriações dos seus textos feitas pela sociedade é o movimento que permite a tal obra resistir como tal, na verdade, existir como poética, em vez de ser relegada a um lugar canonizado nos

manuais e a certo destaque na história literária. É através da constante atualização da obra de Barros, não mais vista apenas como uma coleção de textos poéticos, mas como um largo espectro formado pela performance do ser letral ao lado das diversas formas de recepção e circulação de suas palavras, que somos levados a perceber a irrupção da vida na literatura. Ou melhor, parece justamente pelo fato de entendermos a cultura de maneira mais ampla, como um movimento em constante abertura, constituído e constituinte das mais variadas instâncias subjetivas, que podemos nos aproximar da possibilidade de aventar hipóteses para perguntas como: o que quer e como se define o homem contemporâneo? Quais são as preocupações e os desejos prementes na sociedade atual? Para que serve a arte? Se a literatura permanece, de que modo isso é possível e a que tipos de demandas ela precisa corresponder, para que isso ocorra? Trata-se de problemas que ultrapassam o interesse pela arte como estética, mas se alinham a preocupações que dizem respeito àquilo que de humano o homem ainda consegue preservar. Seria uma investigação ambiciosa, que, entretanto, nos sentimos impelidos a fazer, sobre como se filtra a vida através da literatura, instando a esse discurso que apresente suas armas de resistência diante da sociedade do espetáculo. Em outras palavras, significa dizer que a literatura só tem forças para permanecer como tal porque, e neste ponto voltamos a Deleuze, ela existe em favor da vida. Sua resistência não mais se dá através de um heroísmo baudelairiano às avessas, tendo na marginalidade e na angústia diante do capital seu ponto de legitimação. Vivemos o momento em que a legitimação da literatura se dá na medida de sua constatação da vida como algo inexorável, tornando-se discurso e, dessa forma, participando constitutivamente tanto do corpo da cultura como do *corpus* a partir do qual a cultura pode ser decodificada. Como afirmou Heidrun Krieger Olinto, em seu ensaio¹¹ “Literatura/cultura/ficções reais”:

Hoje, por exemplo, uma parte significativa de concepções de cultura converge tacitamente na ideia de ela exercer a dupla função de orientadora e de tradutora de processos comunicativos que se materializam em diversos sistemas simbólicos, em convicções e valores, responsáveis tanto pela manutenção e reprodução de sistemas sociais quanto pela sua constante transformação (Schmidt: 1992, p.68). Nesta situação, a linguagem, em suas diversas expressões discursivas, funciona

¹¹ OLINTO. IN: OLINTO & SHOLLHAMMER; 2003.

como instância institucional na orientação social da cognição individual com a ajuda de significados culturalmente programados. Nas discussões teóricas sobre cultura, acentua-se hoje nitidamente uma tendência a entendê-la, portanto, na qualidade de comportamento produzido como saber coletivo em processos cognitivos e comunicativos, a partir dos quais os indivíduos definem esferas de sua realidade.

(...) os indivíduos não vivem em contato direto com a natureza
 (...) todos os conceitos de natureza precisam ser entendidos como reflexo de uma cultura histórica.

(...) o conceito de cultura mais proveitoso corresponde certamente a uma identificação com o universo textual, em que momentos culturais particulares permitem ser decodificados a partir de determinada contextualização. A semiótica da cultura compreende-se, nesta perspectiva, como imensa estrutura horizontal e vertical de textos em lenta e constante transformação. As linguagens, a mídia, as metáforas, a simbolização e até as instituições tendem a ser interpretadas, neste âmbito, como formas de decodificação sistemática e constitutiva de diferentes realidades sociais. Nesta ótica, uma ciência da cultura não teria o estatuto de uma ciência da ação, mas a qualidade de uma prática interpretativa na construção de sentido, fundada na análise do efeito das formas perceptivas, simbólicas e cognitivas na experiência da vida.

(...) cultura se entenderia como processo infindável de gerar significados, de circulação e subversão de sentidos (OLINTO; 2003: 73, 74, 78)

Longe, pois, de definir a cultura como algo que se oponha à natureza, ou, de outra forma, como aquilo que é produto do fazer e da técnica do homem, podemos entendê-la como um processo que envolve nossos valores, nossos conhecimentos, nossas tradições, bem como nossas incertezas e necessidades. Também é cultural a imagem que uma sociedade projeta de si, levando-nos à conclusão de que os meios de expressão que ela elege terão muito a dizer sobre sua forma de se entender a si mesma e seu colocar-se perante o mundo. Ao mesmo tempo, sendo a cultura um processo em pleno movimento, processo esse em constante construção de sentido, é lícito considerar que a própria cultura se constitui durante a eleição de seus meios de expressão. A inscrição da cultura se dá na linguagem e através dela. A diferença entre esse item e o que foi considerado como marca da consciência na modernidade é que, no caso das vivências contemporâneas, sobra espaço para o irracional e o inconsciente na medida em que as linguagens podem ser tomadas pelo seu avesso: por aquilo que não dizem; pelo que não permitem entender; pelo recalcado; pelo

ilógico; pelo sensorial; pelo que se contradiz no mesmo corpo. Por isso, investigar, não só a escritura, mas a enunciação de Manoel de Barros, significa analisar a cultura dentro da qual sua obra mantém um circuito produtivo, verificar de que maneira tal instância autoral corresponde às expectativas de seu tempo e responde às projeções que são feitas pela sociedade em sua obra. Olhar de perto as projeções sociais sobre uma obra equivale a se possibilitar refletir sobre tal sociedade, elaborar as perguntas certas para uma tentativa perene de situar o homem contemporâneo dentro da contemporaneidade. Se poesia é comunhão e a literatura existe a favor da vida, analisar a enunciação de um poeta cuja escritura perfaz um circuito de vida real é um caminho em direção à vertigem de que o presente é feito. Seria permitir à linguagem ocupar seu espaço de instrumento tanto interpretativo como construtor de sentidos, ao mesmo tempo em que concorre, também, para a circulação, subversão e instabilidade dos mesmos. É por isso que vislumbrar Barros como ser letral é muito mais do que perfazer o caminho de uma autoficção. É arriscar um olhar sobre o entorno que lhe permite autoficcionalizar-se notoriamente, após trinta anos de alguns prêmios e quase completo anonimato. É permitir-se perguntar sobre o que mudou.

E qual seria a composição primordial de um ser de linguagem do quilate de Manoel de Barros? São também suas palavras a jornalistas e poetas que se juntam àquelas declaradamente escriturais, versos em sua poesia, que vêm oferecer subsídio para uma visualização da persona barrosiana. Não só a partir dos temas que se repetem, mas das elaborações sintáticas e estilísticas – que se dão de forma recorrente – e do método – o velho expediente de ser entrevistado por escrito. A seguir, um exemplo do primeiro dos casos. Trata-se de entrevista apresentada como “mini-(quase-nada)-conversa-fiada-ensaio”, na revista virtual *Confraria – arte e literatura*¹²:

Pra meu gosto matéria de poesia é a palavra Poesia, pra mim é armação de palavras com um canto dentro. O canto é que comanda o verso até chegar a um encantamento (...).

Acho que a poesia não causa nada porque a poesia é nada. E se o Nada desaparecer a poesia acaba. (...)

Acho que poesia é uma outra realidade. Ela é produto das visões de um poeta. E as visões trazem por dentro nossas loucuras,

¹² Disponível em www.confrariadovento.com.br

nossas fantasias e coisinhas à toa, sem procedência. (Opus cit.:...)

O que se percebe logo de imediato na fala de Barros, e se trata de fala, não de escrita, pois os editores de *Confraria...* afirmam que “a conversa de bêbados foi travada numa manhã de domingo, na feira, entre a missa e o almoço.” (Opus cit.:...), é sua condição de metalinguagem poética. Isso implica dizer que ele circula sobre o tópico **fazer poético** de uma forma que se irmana à própria poesia através da qual é conhecido. Suas declarações são achados líricos pontuados por metáforas (“a palavra Poesia, pra mim é armação de palavras com um canto dentro”, “as visões trazem por dentro nossas loucuras”). Lidas aleatoriamente, podem ser confundidas com versos de sua obra. E se não se transcreveram aqui as perguntas ao poeta dirigidas, é porque, tal como nos fragmentos de entrevistas anteriores, interessa é a forma e o conteúdo das respostas - se pudermos classificar as palavras de Barros como respostas. Parece, na verdade, que o poeta teima em abordar os mesmos temas, que são os elementos cuja percepção nos permite identificar a imagem da persona escritural configurada em seu discurso, não importando se as perguntas feitas a ele são respondidas ou não.

Em 18 de março de 2008, portanto, recentemente, o jornal *Folha da Bahia* publicou uma entrevista¹³ com o poeta nos moldes de seu antigo método. Ao ser apresentado como “o maior poeta brasileiro vivo”, mencionou-se que naquela data seria exibido, no canal Futura, o primeiro de cinco episódios da série sobre a vida e a obra do poeta matogrossense, intitulada “Paixão pela palavra – Manoel de Barros”. Em seguida, veio a entrevista com “o genial Manoel de Barros”, feita, segundo os editores, por e-mail. O poeta leu as perguntas e escreveu as respostas manualmente. Depois, elas foram copiadas e transmitidas à redação do jornal por sua secretária. O poeta não tem e-mail nem computador. Ou seja: estamos de volta ao velho método. Os temas e a forma, por sua vez, constituem searas das quais nunca saímos. Senão, vejamos:

Fui criado no mato. Levo susto com as palavras que nem lagartos quando veem a gente. (...) Quando vinham jornalistas eu corria pro mato. Tinha medo da palavra falada. A palavra

¹³ *Folha da Bahia*. 18 de março de 2008.

falada não tem pudor (...) um dia amansaram o lagarto. E eu comecei a falar. Mudei de natureza?

(...) nunca saí da infância (...) a sabedoria que a gente aprende com as primeiras percepções é a melhor sabedoria. De modo que só sei as sabedorias da infância. (...)

Aos 28 anos, andei por lugares e vivências primitivas. (...) Depois fui parar em New York. Minha cabeça de caipira deu um giro. Aprendi a ver outras criações. A ver as invenções dos homens, dos gênios. Fiz um curso de cinema e outro de pintura. Eu queria aprender a ver através da sabedoria da natureza para a sabedoria dos homens.

(...) Vi as obras do Museu de Arte Moderna: Picasso, Paul Klee, Van Gogh, Miró etc. Depois vi Buñuel, Chaplin, Fellini etc. Acho que levei o tal do choque cultural. Passei da natureza das obras de Deus para as artes do homem. Voltei para o Brasil menos caipira.

(...) Eu era natureza como árvore é. Não faço versos. Faço desenhos verbais com imagem. Acontece que essas imagens me mostram. (Opus cit.).

Natureza, infância e poesia: estamos diante da tríade que compõe a entrevista e, ao mesmo tempo, as preocupações escriturais do poeta – no que diz respeito aos temas de sua poética e à imagem que o sujeito lírico de Barros projeta de si em seu conjunto da obra. De fato, os fragmentos de entrevistas transcritos aqui constituem exemplos pontuais de um vasto *corpus* em que forma e conteúdo se imbricam no movimento de entrelaçamento desses três elementos, que podem ser apreendidos na mesma proporção dos poemas propriamente ditos de sua escritura. Assim, a imagem de Manoel que se permite desentranhar de seu discurso passa necessariamente pela consideração analítica desses tópicos.

5.2

O Manoel da natureza

Já deixamos claro que a classificação de poeta da natureza funciona como atitude reducionista diante da obra de Manoel de Barros. No entanto, devemos entender que a importância do ambiente natural como tema e como elemento relacionado diretamente ao *modus operandi* do sujeito lírico barrosiano permite que, à primeira vista, sejam cometidos certos equívocos. Afinal, é o próprio poeta que

afirma ter sido criado no meio do mato, junto das coisas do chão, cabendo-lhe o desenvolvimento da “sabedoria da natureza”. As menções ao Pantanal e sua formação geológica¹⁴, por sua vez, aparecem explicitamente em entrevistas e na obra *Livro de pré-coisas. Roteiro para uma excursão poética no Pantanal* (1985). Por essa razão, seria produtivo tentar entender o que é a natureza para Barros.

Se acertamos ao afirmar que o poeta faz referência concreta ao Pantanal de Mato-Grosso, certo também é que, longe de plasmar tal realidade concreta, o sujeito lírico barrosiano clama por uma identidade natural enquanto fato de linguagem. Isso já foi verificado nas considerações sobre a relação entre sua poética e o pré-Romantismo alemão, bem como na articulação entre uma imagem de natureza correspondente a uma idade de ouro mitificada e a hipótese rossetiana de antinatureza, ou seja, o esboço de um ambiente natural que existe como ideia no texto e que pode dele ser depreendido através da leitura. Fruto do pensamento e do artifício, a natureza de Barros, assim como qualquer outra, seria delineada por uma concepção de natureza específica de sua poética, encontrando ressonância nas visões do natural propagadas pelo entorno cultural. Dessa forma, é possível entender por que o poeta afirma que ser chamado de pantaneiro é algo que não o agrada. Como já vimos em declarações suas, ele não tem intenção de “contribuir para o acervo folclórico do Pantanal”. Ao mesmo tempo, é fundamental destacar que, se a relação entre um imaginário mítico como espaço de origem atrelado à natureza em Barros pode ser entrevista como caudatária do projeto de Jena, não seria apropriado investir numa leitura que contemplasse apenas a ideia de natureza de Schiller e Schlegel. Apesar do tom universalizante da idade de ouro pré-romântica, e do universal natural presente em Barros até um certo ponto – o ponto em que sua poética e as matrizes da modernidade se cruzam -, o Pantanal não é a Alemanha. Existem elementos de especificidade que estão ligados diretamente a uma versão do natural própria do texto barrosiano, acompanhando aqueles outros que o aproximam das teorias alemãs

¹⁴ Maria Cristina de Aguiar Campos, em sua tese de doutoramento, *Manoel de Barros: o demiurgo das terras encharcadas – educação pela vivência do chão*, aborda a relação entre a geologia pantaneira, cuja fase atual corresponderia a uma infância da terra, e a poesia de Barros, realizada a partir de uma comunhão entre natureza e olhar infantil. Para a estudiosa, o sujeito lírico barrosiano opera o resgate da infância porque se amalgama à natureza do Pantanal matogrossense.

(a relação entre cultura e natureza, por exemplo). De fato, sabemos que o Pantanal está lá através da referência direta a sua fauna e flora. No entanto, existe uma forma de apreender o Pantanal de Barros que ultrapassa o reflexo e a literalidade em nome de uma relação específica do sujeito lírico com a natureza que corresponde ao projeto escritural do poeta: inscrever-se e descobrir-se como sujeito em sua escritura, fazendo-a, paralelamente, palco onde se encena a palavra (a linguagem, a literatura) como questão. “Eu invento o meu Pantanal!”, afirma o poeta em sua “desbiografia autorizada” **Só dez por cento é mentira**, dirigida por Pedro Cezar, em cartaz no Rio e em São Paulo em janeiro deste ano.¹⁵ Por isso, torna-se necessário investigar os elementos efetivamente componentes de uma visão de mundo pantaneira, que irão distanciar a escritura barrosiana de um universal natural presente na proposta pedagógico-literária alemã, para, em seguida, verificar em que medida tais elementos compõem como partícipes da elaboração de uma visão de mundo, de homem e de literatura que tem na natureza uma de suas chaves principais.

Mencionemos alguns seres cuja existência ordinária oferecem identidade pantaneira e povoam a escritura de Barros, afastando-se, assim, de uma projeção universalista do natural. Caracol, lesma, cisco, verme e tantos outros entes figuram em seus poemas e concretizam aquilo que o poeta afirma ser a sabedoria da natureza, que ele mesmo entende como sinônimo do aprendizado pelas coisas da terra e do chão. Conforme suas palavras em dois momentos à revista *Caros Amigos*:

(...) onde eu aprendi mais foi na ignorância. A inocência da natureza humana ou vegetal ou mineral me ensinaram mais. Quem não conhece a inocência da natureza não se conhece. Não há filosofia nem metafísica nisso (...).

Pantanal é o lugar da minha infância. Recebi as primeiras percepções do mundo no Pantanal. Meu olhar viu primeiro as coisas no Pantanal. Minhas ouças ouviram primeiro os ruídos do mato. Meu olfato sentiu primeiro as emanações do campo. E assim com os outros sentidos. O que eu tenho de preciso são as primeiras emanações que Aristóteles chamaria de nossos primeiros conhecimentos. (**Caros Amigos**. Dezembro; 2006: 30, 31).

Eu sou cuiabano de chapa e cruz. Mas fui criado no Pantanal de Corumbá, no chão de acampamentos, a ver meu pai fazendo cercas. Conheci as boas coisas do chão. Hoje o meu olhar é

¹⁵ A estreia estava prevista para o dia 22 de janeiro de 2010.

ajoelhado no chão a ver os caracóis da terra, as rãs das águas, os lagartos das pedras. (*Caros Amigos*. Dezembro; 2008: 38).

Trata-se de uma natureza estilizada, sim, mas que conta com um universo referencial captado do entorno do poeta, filtrado através dos sentidos e transfigurado em linguagem. Os pontos de contato entre a natureza concreta experimentada pelo sujeito lírico e sua escritura propriamente dita aparecem de forma inequívoca no texto, levando-nos para um espaço originário que se encontra além da utopia pedagógica do pré-Romantismo, ainda que tal utopia estivesse marcada pelo movimento. Mais do que simplesmente aludir a uma volta à ingenuidade natural, como projeto implicado na consciência da cultura, a natureza do texto de Barros se mistura ao próprio sujeito lírico enquanto tema e matéria de trabalho. Ocorre uma operação metamórfica através da qual o sujeito e a natureza se tornam a mesma coisa. Para isso, concorrem as urgências dos sentidos, trazendo à tona, novamente, a concepção de vida da alma, segundo a qual os sentidos são o espaço em que os seres se igualam, em contraposição à vida do espírito. Os sentidos estariam fora da linguagem, presos a uma corporalidade que, paradoxalmente, libertaria a alma da prisão impetrada pela consciência. Por isso, por habitar a contramão da consciência de que a linguagem é a marca, o vagabundo como figura se apresenta qual corpo atravessado por natureza, confundido com ela, nos poemas de Manoel de Barros. Como se vê em um texto de *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001):

O bandarra

Ele só andava por lugares pobres
 E era ainda mais pobre
 Do que os lugares pobres por onde andava.
 Falou de começo: Quem abandona a natureza entra a verme.
 Aves nutriam por ele deslumbramentos de criança.
 Ele sabia o sotaque das lesmas
 E tinha um modo de árvore pregado no olhar.
 O homem usava um dólmã de lã sujo de areia e cuspe de aves.
 Mas ele nem tô aí para os estercos.
 Era desorgulhoso.
 Para ele a pureza do cisco dava alarme.
 E só pelo olfato esse homem descobria as cores do amanhecer.

(BARROS; opus cit.: 49)

O vagabundo indicado no texto se confunde com a natureza (“Ele sabia o sotaque das lesmas/ E tinha um modo de árvore pregado no olhar”) na mesma medida em que se apropria dos restos da cultura para, associados a ele, serem também associados à natureza naquilo que ela apresenta de menor (“O homem usava um dólmã de lã sujo de areia e cuspe/ de aves”). Pode-se identificar através do homem enunciado no poema “Bandarra” o comparecimento dos elementos de cultura e natureza amalgamados ao campo semântico dos dejetos e do lixo. A possível tensão verificada na oposição homem/natureza, e que poderia ser vislumbrada a partir da permanência da consciência de uma separação (“Mas ele nem tô aí para os esterco/ Era desorgulhoso”, evidenciando um olhar de fora, que se lança sobre um outro, mas que se quer olhar sobre o mesmo), desfaz-se diante da afirmação “Quem abandona a natureza entra a verme.” Ou seja, podemos ler nesse verso a impossibilidade, dentro da poética barrosiana, de sair da natureza, pois o movimento para fora somente ratifica o encaminhamento para dentro. Assim, tal escritura se assume como integração total com uma ideia de natureza correspondente à ligação possível entre o natural e o cultural através de um processo de ressemantização do lixo, das migalhas, daquilo que em sua obra é identificado com as coisas do chão, no sentido em que o convívio com tais coisas possa se relacionar à formação de uma subjetividade. No caso da poética de Barros, isso aparece mediante a reiteração das afirmações de que a sabedoria do poeta foi formada na infância, quando estava voltado para os entes que constituíam o seu mundo e o constituíram como sujeito: a natureza pequena das minudências do Pantanal. Nesse caso, voltar à natureza é assumir um estado de comunhão com o entorno de que se formou o eu mais profundo do poeta. Trata-se de encarar um re-encontro com sua própria humanidade a partir dos sentidos que o igualam aos seres naturais (“As aves nutriam por ele deslumbramentos de criança”, “só pelo olfato esse homem descobria as cores do amanhecer”), realizando um encontro radical em que cultura e natureza se tornam um conceito imbricado, através do qual o homem pode se re-humanizar.

Barros, no entanto, não se trai. Por vezes, afirmou que poesia é fenômeno de linguagem e se faz com palavras, de modo que a re-humanização pela via do

amálgama peculiar entre cultura e natureza é uma realidade textual, que só se dá à existência no palco da escritura, no projeto autoficcional. É apenas nesse projeto que se torna possível, não a volta, mas a permanência na infância, outro índice interpretativo da imagem barrosiana. Ao afirmar a implicação entre infância e natureza, o poeta nos leva a supor que, da mesma forma que suas memórias são inventadas, sua infância e sua natureza também o são. “Não se deve buscar verdades biográficas em sua obra”, diz o ator cujo depoimento aparece no filme **Só dez por cento é mentira**. Essa afirmação se deve ao grande blefe de que a obra barrosiana se constitui: “tudo o que não invento é falso.” Ou seja, não só a poesia, mas a enunciação de Barros como instância autoral não pode ser tomada como verdade fatural, mas como correspondente criativo da especificidade de um olhar. E por isso mesmo, por constituir sua total invenção, o produto da sabedoria natural de um sujeito infantil, não há, nem para o leitor nem para o poeta, nada mais verdadeiro que sua escritura.

5.3

Infância e imagem: origem e fim da poesia

Que dizer, então, da infância? Já sabemos que, de acordo com o projeto memorialista de Barros, a infância é seu ponto de partida e de chegada. Sendo mais exatos, dela o sujeito lírico jamais saiu. Assim é que as *Memórias Inventadas* contam com três infâncias: a época da criança que lança seus primeiros olhares para o mundo, a maturidade que permite ao sujeito refletir sobre si mesmo e suas questões, a velhice que se processa como tentativa de se autointerpretar. Nos três casos, salta aos olhos a imbricação inequívoca entre o eu e a escritura – ao mesmo tempo em que o sujeito se encontra a partir de três etapas distintas de infância, tal encontro se processa simultaneamente à sua descoberta e existência como poeta. Por ocasião da publicação do segundo volume das *Memórias...*, Manoel de Barros tornou pública

uma história que agora se faz célebre, tendo sido acomodada a seu repertório diante de câmeras e microfones. O poeta teria sido contratado pela editora Planeta, com o compromisso de escrever suas memórias. Como não se coloca à vontade diante da prosa, sendo um escritor da imagem, Barros, então, escreve alguns textos que seriam chamados de prosa poética, mas que não se afastam do ritmo nem do teor de seu projeto escritural até ali. O poeta não se transformava em prosador, simplesmente encontrava um pretexto para deixar a razão de sua poesia mais explícita. Assim nascia *A infância*. O que ocorreu depois foi que, ao lançar olhos reflexivos sobre sua vida, não pôde o poeta se desligar do que chamou de sabedoria da natureza, que, no seu caso, corresponderia, também, à sabedoria infantil. “Só vivi na infância”, não se cansa de repetir nas entrevistas e no **Só dez por cento é mentira**, “por isso, minhas memórias são compostas de três infâncias”. Dessa forma, reitera-se a ideia de que o estado infantil é a origem e a possibilidade da poesia. São palavras de Manoel, entrelaçando infância, fazer poético e os sentidos do corpo:

(...) Tudo o que eu aprendera até meus 90 anos era nada; meus conhecimentos eram sensoriais. (...) O que sei e o que uso para a poesia vêm de minhas percepções infantis. (...)

Inspiração eu só conheço de nome. O que eu tenho é excitação pela palavra. Se uma palavra me excita, eu busco nos dicionários a existência ancestral dela. Nessa busca descubro motivos para o poema.

(...)

Tenho em mim um sentimento de aldeia e dos primórdios. Eu não caminho para o fim, eu caminho para as origens. Não sei se isso é um gosto literário ou uma coisa genética. Procurei sempre chegar ao criancimento das palavras.

(...) O meu conhecimento vem da infância. É a percepção do ser quando nasce. O primeiro olhar, o primeiro gesto, o primeiro tocar, o cheiro, enfim. Todo esse primeiro conhecimento é o mais importante do ser humano. Pois é o que vem pelos sentidos. Então, esse conhecimento que vem da infância é exatamente aquele que ainda não perdi. (*Caros Amigos*. Dezembro, 2006:30-32).

É justamente ao localizar a infância num espaço de síntese do conhecimento corporal, abdicando do discurso, em favor da imagem, que o poeta define a lógica de sua escritura. O cruzamento e o aproveitamento dos sentidos do corpo convergem para um fazer poético centrado na palavra, mas no ponto em que ela pode ser imagem, fugindo, portanto, de uma postura lógica racionalista para alcançar uma

outra, aparentada com a sensação deleuziana. Como se pode constatar no fragmento de “Pintura”, texto presente n’ *A segunda infância* e que alinha as motivações principais da obra de Barros: a humanização das coisas como movimento correlato à coisificação do homem, em processo impetrado sobre a natureza enquanto vida biológica, através da subversão da função da palavra. Esta deixa de dizer para mostrar, alçando o patamar de instrumento por trás da imagem. Como se a palavra fosse a tinta e o texto, pintura:

(...) Antesmente eu tentara coisificar as pessoas e humanizar as coisas. Porém humanizar o tempo! Uma parte do tempo? Era dose. Entretanto eu tentei. Pinteí sem lápis a *Manhã de pernas abertas para o Sol*. A manhã era mulher e estava de pernas abertas para o sol. Na ocasião eu aprendera em Vieira (Padre Antônio, 1604, Lisboa) eu aprendera que as imagens pintadas com palavras eram pra se ver de ouvir. Então seria o caso de se ouvir a frase pra se enxergar a Manhã de pernas abertas? Estava humanizada essa beleza de tempo. E como os seus passarinhos, e as águas e o Sol a fecundar o trecho. Arrisquei fazer isso com a Manhã, na cega. Depois que meu avô me ensinou que eu pintara a imagem erótica da Manhã. Isso fora. (BARROS, 2006).

No trecho transcrito, parece que a humanização das coisas depende da incisão da linguagem sobre elas. Não basta para o poeta enxergar a manhã como uma mulher. É necessário que ela seja enunciada através de uma imagem verbal, pronta a “se ver de ouvir”, ou seja, preparada para funcionar de acordo com outra lógica, que não aquela na qual a linguagem, enquanto marca da consciência, está inscrita. Nesse caso, a humanização do tempo passaria necessariamente pela percepção de tal ente como realidade sensorial, capaz de ser captada por olhos e ouvidos, tanto quanto por sua constituição verbal. A “Manhã de pernas abertas para o Sol” não é enunciado para se entender, mas para incorporar, como o poeta já havia afirmado sobre a poesia. Além disso, não fica difícil captar a importância das referências explícitas à pintura na poética barroiana. Trata-se de uma poética da radicalização da imagem como procedimento lírico, que consegue descobrir, nas peripécias sintáticas do Padre Antônio Vieira, o caminho de aproximação cada vez maior de uma linguagem que se quer visual. Conforme disse Manoel de Barros a *Caros Amigos*¹⁶: “Aprendi que o

¹⁶ Dezembro de 2006, p. 30.

artista não vê apenas. Ele tem visões. (...) Nas visões vêm as imagens, todas as transfigurações.”

Podemos, portanto, situar a lírica de Barros na possível tensão entre visão e entendimento, a partir do momento em que percebemos sua obra como o resultado de um olhar que, por sua vez, redundando em imagem. É necessário, no entanto, delimitar nosso universo referencial, sobretudo, quando se fala em imagem. Primeiramente, precisamos estabelecer o que para nós se relaciona a esse campo semântico, já que, imersos na sociedade do espetáculo, reconhecemos não só a supremacia da imagem sobre os fatos, mas também o dispositivo capaz de, pelo simulacro, tomar o lugar do Real, confundindo-se com ele, levando-nos a admitir novos parâmetros sob os quais aceitá-lo como conceito. Conforme postulou Guy Debord:

4

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.

(...)

6

Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha *já feita* na produção, e o consumo que decorre dessa escolha. Forma e conteúdo do espetáculo são, de modo idêntico, a justificativa total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo também é a *presença permanente* dessa justificativa, como ocupação da maior parte do tempo vivido fora da produção moderna.

(...)

8

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD; 1997: 14, 15).

A investida de Debord na teorização sobre o *modus operandi* da sociedade contemporânea interessa sobremaneira por duas razões: se estamos em plena vigência do espetáculo, e essa afirmação já se tornou um clichê, tendemos a desconfiar quando determinados produtos – os artísticos, entre eles, pois a prerrogativa do espetáculo é absorver todas as coisas como mercadoria – começam a se destacar em alguns circuitos, e isso vale para a poesia erudita de Manoel de Barros (sua vendagem apontaria para um esvaziamento capaz de tornar sua obra palatável?); se o próprio conceito de espetacularização da vida e das relações sociais já está banalizado, podemos pensar sobre em que medida é possível conceber produtivamente as afirmações do filósofo francês mais de trinta anos após proferidas. Afinal, para ele, tal fenômeno representava a decadência certa dos valores do capitalismo, quando levados ao paroxismo, ao passo que, em pleno século XXI, já não existe lugar para olhares apocalípticos sobre a economia, a política e a cultura mundiais. Com relação ao primeiro ponto, pode-se dizer que não deve restar dúvida, a esta altura, quanto ao valor da escritura barrosiana no espaço crítico do pensamento moderno. De fato, verificamos que seu texto se insere num painel de discussão ativa acerca do lugar e da consistência do sujeito na lírica e no mundo, problemas solicitados não só pela literatura em seu viés autoespeculativo na modernidade, mas também pela filosofia e outras áreas do conhecimento. Quanto ao segundo ponto, precisamos ir além da superfície e tentar verificar de que forma a crítica debordiana pode ser aproveitada, se lhe permitirmos uma mudança de tom responsável, também, por diferenças de mérito.

Trinta e três anos após as declarações inflamadas de Guy Debord, só podemos dizer que assistimos à radicalização total de suas palavras. Se no fim da década de sessenta dizer que “o espetáculo era o real e o real era o espetáculo” soava como maniqueísmo bombástico, a era *Big Brother* conclama todas as suas filiais a comprovarem que a vida, tal qual a memória, também é uma ilha de edição. Nunca o conceito de verdade esteve tão relativizado e, ao mesmo tempo, tão literalizado para o homem comum. Este, acostumado a crer no que seus olhos veem, estabelece um pacto com o mundo segundo o qual a legitimação do real passa pelo crivo do olhar. Não mais “penso, logo, existo”, mas *vejo*, logo, *existe*. O paradoxo que faria Debord

se irritar mais ainda talvez seja o fato de que, sedentas de realidade, as pessoas empreendem uma revalorização do real¹⁷ que acaba por transformá-lo em banalização imersa em signos de irrealidade. Por outro lado, trata-se de uma revalorização que assume como real apenas a realidade que mais efeitos sensoriais puder provocar¹⁸, de modo que o artifício passa a ser condição fundamental para a concepção e a disseminação de um real que é espetacular em último grau. Não nos cabe combater essa situação, uma vez que ela está estabelecida. Resta-nos, então, voltar ao começo e indagar a respeito da permanência de uma cultura letrada, sobretudo de uma prática escritural lírica de sucesso, em meio a uma sociedade que convive organicamente com a apoteose da imagem, sobretudo após o advento irreversível da realidade virtual. Esta, aliás, já foi citada como campo de força na configuração de uma nova geração dentro da poesia brasileira que é chamada de “geração pop”. Da mesma forma, a resistência da literatura como expressão deve passar pela presença nas mídias virtuais conjuntamente com as mídias da imagem. Isso nos levaria a algumas considerações sobre o caso Manoel de Barros.

Em suas hipóteses para a leitura tardia da obra de Barros, Marcos Siscar inclui a ideia de que só na contemporaneidade o público, diante de uma mudança geral de postura, proveniente de mudanças maiores na visão de mundo, teria condições de receber e absorver a poética barrosiana. Sem discordar de Siscar, mas acrescentando mais alguns pontos a sua reflexão, ousaríamos dizer que, se é necessário que um autor se encontre com seu público a partir de sua negociação com um horizonte de expectativas específico¹⁹, hoje, mais do que nunca, a propaganda é fundamental. Não queremos nos perder em especulações vazias sobre o que poderia ter sido, mas nos reservamos o direito de levantar a seguinte questão: seria Manoel de Barros quem ele é hoje – o maior vendedor de poesia do Brasil etc – se não tivesse sido “descoberto” por Millôr Fernandes naquele artigo do *Jornal do Brasil*? Ora, o poeta já era um veterano de alta qualidade estética. Segundo sua filha, a artista plástica Martha Barros²⁰, “a Academia sempre valorizou papai, seu primeiro prêmio foi concedido

¹⁷ Sobre isso, ver FOSTER, 1994.

¹⁸ OLINTO & SCHOLLHAMMER, 2002: 76-90.

¹⁹ JAUSS, 1996: 24-70.

²⁰ Conforme declaração em entrevista a mim, em 13 de janeiro de 2010.

em 1960, pela ABL”, de modo que podemos posicionar Manoel de Barros na mesma categoria de tantos outros: poeta bom, poeta premiado, com muita sorte será um dia descoberto depois de morto. Mas esse não foi o caso. Por quê? Porque seu público estava preparado? Sem dúvida. Todavia, não só por isso. O apoio de uma voz de autoridade num dos jornais de maior circulação e respeito nos anos oitenta foi decisivo para que o poeta começasse a ser lido e pudesse, a partir daí, encontrar o seu público, deixando de ser propriedade de um “círculo de iniciados” e saindo do anonimato, conforme falou dele Eduardo Fonseca da Rocha em matéria para a revista *Istoé Senhor*:

O matogrossense Manoel de Barros, como todo bom poeta, é tímido com as pessoas, não com as palavras. Mais que isso, tem com elas, as palavras, uma relação atávica. (...) Mas sua timidez fez com que 53 anos após a publicação de seu primeiro livro – *Poemas Concebidos sem Pecado*, devidamente esgotado -, sua poesia ainda seja matéria para iniciados. Manoel é completamente avesso a entrevistas (destas que se anotam coisas e se gravam falas), apesar de adorar uma boa prosa. Este restrito círculo de iniciados, no entanto, está prestes a ser grandemente alargado. Manoel de Barros lançou nesta semana seu décimo livro. (...) Será difícil para Manoel manter seu anonimato. (Opus cit., 28/11/1990: 88)

Em 1990, Manoel de Barros ainda era um poeta anônimo, mas o caminho para a consagração estava aberto, pois passou a frequentar as páginas da mídia escrita e, a partir daí, a perfazer um circuito envolvendo as mídias da imagem e da virtualidade proporcionada pela internet. Aprofundaremos esse ponto mais à frente. Por ora, basta dizer que a performance da instância autoral Manoel de Barros foi e continua sendo, desde a declaração de Millôr, bastante satisfatória dentro de seu universo de circulação. Entendemos isso arriscando alguns ajustes no paradigma de Guy Debord. Primeiro, pode-se afirmar que o espetáculo não deveria ser mais sinônimo de vazio e decadência, uma vez que editar a vida, organizá-la segundo milhares de perspectivas concomitantes não é o que nos resta, mas o que nos cabe na sociedade da informação. Estamos lidando com uma forma de viver e conceber a existência do mundo que tem na imagem e em sua edição, na rapidez e na pluralidade das informações, bem como na produção artificial de efeitos e sensações sua própria engrenagem. Não é possível ser diferente. Não é produtivo lamentar. A manutenção

de qualquer paradigma de valor precisa passar por essa consciência, sendo fruto da análise de tal forma de viver que é, por isso mesmo, uma nova forma de pensar e de sentir, uma radicalização da experiência que teve – na verdade, ainda tem – como elemento genético a imagem. Nesse caso, quando Debord afirma que “a realidade surge no espetáculo e o espetáculo é real”, após definir espetáculo como relação social mediada pelas imagens, ele não está errado. No momento atual, o problema está em seu tom de catástrofe. Se o abandonarmos e tentarmos entender aonde a análise dessa afirmativa pode nos levar, talvez cheguemos a algumas possibilidades de leitura do circuito configurado por Manoel de Barros.

Primeiramente, vamos admitir que o espetáculo, hoje, seja o real. Se assim o fizermos, estaremos autorizados mais uma vez, depois de considerar Foucault e Italo Moriconi, a investigar a persona autoral barrosiana a partir de seu elemento espetacular. Em outras palavras, não buscaremos um ente verdadeiro por trás da escritura, mas reconheceremos como legítimo aquele que se deixa delinear pelo discurso, com suas recorrências, e se constitui desse discurso e do amálgama estabelecido entre discurso e imagem. De fato, podemos considerar que Manoel de Barros, aquele que nos interessa para fins de análise cultural, é uma imagem construída de forma complexa desde a “descoberta” de Millôr. E isso não é um problema. Problema haveria se tivéssemos um ideal de pureza que nos obrigasse a buscar alguma essência. Tal como é, a realidade que nos instiga é proporcionada por uma imagem que nos atrai e permite, através de sua leitura, caminhar alguns passos na direção da montagem de um possível homem contemporâneo. O poeta que se dá como imagem permite o desdobramento de sua obra através de apropriações que servirão, não só para propagar, mas para reforçar a existência e a permanência dela no circuito. É claro que as apropriações só existem porque o poeta efetivamente diz alguma coisa a seu público, ou seja, há um público pronto a se identificar com a escritura de Barros, e isso não está sendo questionado aqui. O ponto é que, talvez, esse público não tivesse encontrado sua voz se não fosse a autoridade do espetáculo.

Porém, voltando a um tópico necessário, o que estamos mencionando quando falamos em apropriações? Vamos entender as apropriações de uma obra como seu desdobramento legítimo. Tal procedimento não é novidade, visto que uma das

matrizes teóricas da modernidade é o esgarçamento de fronteiras entre obra e crítica, entre a escritura e suas leituras. Lembremo-nos de que uma das utopias românticas era justamente a produção de um livro que abarcasse todos os gêneros e desse conta do mundo inteiro. Na sociedade da imagem e do espetáculo, no entanto, esse movimento não só se acentua, mas se radicaliza, a partir do momento em que as diversas mídias atuam sobre qualquer produção, permitindo que cheguem a um número muito grande de pessoas, ao mesmo tempo. Há ainda, na expansão da internet e no desenvolvimento da tecnologia da informação, a possibilidade nunca antes vislumbrada de dialogar com os artistas canônicos através de intervenções diretas em suas obras, e o que vemos são poemas de livro que se transformam em vídeos, livros que se tornam base para performances teatrais, obras inteiras que são musicadas, enquanto dezenas de jovens utilizam textos conhecidos como argumento para produções “artísticas” de cunho pedagógico, apresentadas como trabalho de escola. Assim, as apropriações aparecem como extensão da obra do artista e, ao mesmo tempo, como índices de recepção que podem e devem ser investigados durante a análise de um circuito. No caso de Barros, então, podemos entender que sua persona se dá a conhecer através de uma imagem construída no percurso de seu circuito e se pluraliza mediante as diversas formas de apropriação que o público, que também não é homogêneo, realiza dela. Desse modo, não descolamos mais a imagem barrosiana de sua obra e percebemos que as recepções que tal complexo possa ter correspondem a séries de expectativas e projeções do receptor, que, num processo de identificação que tem mais a ver com ele do que com a coisa obra, permite-nos aventar hipóteses relativas às questões que atravessam aspectos da cultura contemporânea. E assim, analisando as variações e recorrências nas recepções, poderemos conhecer e reconhecer as diversas e simultâneas facetas de um poeta que é hoje, no mínimo, bastante popular no circuitão letrado.

Mas faz-se necessário o retorno à motivação inicial deste tópico, embora não tenhamos, de fato, saído dele. Falávamos sobre a imagem na obra barrosiana e as relações dessa obra com a sociedade do espetáculo, tentando perceber de que forma um entendimento atualizado de Debord poderia nos ser produtivo. Porém, não é apenas na concepção de um complexo imagético formado por Barros e por seus

leitores que a relação de sua obra com a imagem ocorre proveitosamente. Na verdade, começamos a discutir o lugar genético da imagem na obra desse poeta, de maneira a perceber que, embora a imagem seja um elemento presente na própria organização do texto literário como tal, ela tem existência em Barros como origem e fim da poesia, assim como a infância. E também como seu meio. Se a poesia é possível como resultado de um olhar infantil sobre o mundo, despojado de razão e lógica convencional, seu corpo é a imagem. Trata-se daquilo que se vê, quando muito, se sente, e não se explica. Fazer poesia, para Manoel de Barros, e isso já vimos neste texto, significa “pensar por imagens”. Tal pensamento é a subversão do racionalismo que embasa o conceito tradicional de pensamento, porque constitui entendimento corporal, que tem nos sentidos a sua significação maior. Solicitar ao pensamento que ocorra por imagens seria, então, uma atitude poética concatenada com as solicitações ordinárias da sociedade que se relaciona por imagens, independentemente das positivities e negatividades dessa situação. Nesse caso, a literatura se apresentaria, como de fato o faz, ligada indissociavelmente ao cinema, às artes visuais e às novas visualidades da tecnologia. Quanto à escritura de Barros, o apelo visual de sua obra a colocaria como uma escritura atual, ainda que temas como o Pantanal e a metalinguagem poética não sejam acessíveis a qualquer um. A abolição de um cerebralismo verbal em nome de um lirismo visual, focado em representações insólitas do irrepresentável e em sinestésias surrealistas se comunicaria diretamente com uma sociedade que também tem no olho seu índice de existência, que transferiu para o corpo seu espaço de experiência e passou a absorver o mundo fora da linearidade iluminista. Muito mais do que reconhecer as referências literais a pintores e à pintura na obra de Manoel de Barros, poderíamos interligar a teoria crítica deleuziana da lógica da sensação, construída a partir da análise de Francis Bacon, à função e composição da figura no texto do poeta.

Deleuze reconhece em Bacon o que ele chama de pessimismo em relação ao cérebro, mas otimismo em relação aos nervos²¹. Com essa declaração, denota uma situação à qual o homem teria chegado, no século XX, e com ele a arte, de total falência do pensamento. Isso poderia ser entendido como referência direta à crise da

²¹ DELEUZE, 2002: 50.

razão no pós-Iluminismo. Nesse panorama, Deleuze localiza o caminho construído pela pintura para fora do pensamento, destacando dois pontos de divergência: o abstracionismo e a Figura. Ambos correspondem à mesma tentativa de sair da figuração, ou seja, da representação na pintura. O caminho figural teria sido o eleito por Bacon, por corresponder a uma possibilidade radical de fugir do clichê, alcançando o inusitado, que estaria disponível na incidência do choque, ou seja, na possibilidade da sensação.

Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura. Cézanne deu a essa via da Figura um nome simples: a sensação. A Figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso. (...) A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do “sensacional”, do espontâneo etc. (...) ela é duas coisas indissoluvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. (...) é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido. (...) a sensação está no corpo e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação. (DELEUZE, 2002: 42, 43).

É importante na exposição deleuziana destacar o sentido que ele dá a sensação, como instância ligada ao corpo e à vida²², em detrimento do sensacional, que se relacionará ao que fica na superfície. Dessa forma, podemos ligar, tal qual ele o faz, a arte à vida a partir da noção de processo, movimento, atividade do ser, que aparece como tal sendo, ou seja, compondo um complexo no qual espectador e obra acontecem porque se tornam uma coisa só. Tal participação ativa do público como elemento constituinte da arte, além de apontar para uma situação de abertura, envolve a desalienação da obra de arte. Em outras palavras, Deleuze não se refere à arte como obra, mas ao artístico como condição possível na dinâmica da vida, pois tem no corpo, portanto, na matéria, e não no cérebro – na transcendência – o seu

²² Idem, *ibidem*.

espaço. Absorvendo o espectador no processo artístico, estabelecendo-o, inclusive, como condição de possibilidade, ele nos autoriza a identificar o sensacional desqualificado com os simulacros e simulações correspondentes à decadência na sociedade do espetáculo, apontados por Debord e, num momento posterior, detalhadamente teorizados por Baudrillard. A participação do espectador lhe confere o poder de elemento ativo, sujeito e objeto ao mesmo tempo, e disso se entrelaça o tecido cultural. Privilegiando a sensação, a arte contemporânea e a poesia de Manoel de Barros conseguem abolir o clichê porque, paradoxalmente, ao adotarem a imagem como elemento genético, não o fazem a partir da superfície, ou seja, através de imagens superficiais pré-fabricadas pela mídia, prontas a serem aceitas pelo grande público sem análise crítica, mas com base num procedimento que dispensa o sensacional. Trata-se de uma ação que visa ao encontro com a corporalidade do espectador de assalto, na tentativa de apanhá-lo naquela fração momentânea em que seus olhos ainda estão livres. Por isso, a escritura barrosiana é inaugural e remonta às origens: ela toma o sujeito antes que ele possa elaborar discursivamente seu entendimento, ela toca diretamente o espaço concomitante de infância da linguagem e do sujeito, antes da nomeação, da discursividade e da história. Um espaço em que as coisas ainda podem se metamorfosear livremente e as certezas não foram ainda assentadas. É novamente Deleuze quem afirma:

Segundo a expressão de Valéry, a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada. (...) Bacon não se cansa de dizer que a sensação é o que passa de uma “ordem” a outra, de um “nível” a outro, de um “domínio” a outro. É por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações no corpo. E, a esse respeito, pode-se fazer a mesma crítica à pintura figurativa e à pintura abstrata: elas passam pelo cérebro, não agem diretamente sobre o sistema nervoso, não têm acesso à sensação, não produzem a Figura, pois permanecem *num mesmo nível*. Elas podem operar transformações da forma, mas não atingem as deformações do corpo. (DELEUZE, idem: 43, 44).

Sáímos, pois, de um universo referencial que disforiza a contemplação (a teoria debordiana) e entramos em outro, que a euforiza mediante um ajuste conceitual que a torna o oposto da passividade inerente à alienação. A contemplação contemporânea poderia ser indicada como uma atitude, e as obras que convidam a ela, na verdade,

instam o espectador a participar de sua própria gênese, em processo de comunhão corporal. Não é difícil captar o espírito da coisa diante da declaração de Adriana Falcão no filme de Pedro Cezar. Sobre Manoel de Barros e sua obra ela afirma que é uma questão de “pegar ou não pegar”, quando, por exemplo, entre muitos versos de autoria do poeta, ela solta: “Um passarinho me árvore”²³. Segundo a escritora, diante desse verso, qualquer explicação não é apenas desnecessária, mas inútil, ou mesmo impossível. Trata-se de uma imagem verbal que, no entanto, desafia a lógica discursiva. Lógica que está presente nos textos narrativos e, segundo Deleuze, citando Francis Bacon, na pintura figurativa. Lógica quebrada pelo figural, ou seja, pela eliminação da narrativa inerente a imagens que componham um painel representativo, de maneira que a Figura fique isolada e seja, ela mesma, e somente ela, um ícone. E ela se baste.

A relação da Figura com seu lugar isolante define um fato: o fato é... o que acontece... E a Figura, assim isolada, torna-se uma Imagem, um Ícone.

(...) Se o pintor faz questão da Figura (...) será para opor o “figural” ao figurativo. A primeira condição é isolar a Figura. O figurativo (a representação) implica, com efeito, a relação entre uma imagem e um objeto que ela deve ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada um o seu objeto. A narrativa é o correlato da ilustração. Entre duas figuras, há sempre uma história que se insinua ou tende a se insinuar para animar o conjunto ilustrado. Isolar é, então, o modo mais simples, necessário, embora não suficiente, de romper com a representação, interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: para ater-se ao fato. (Idem, *ibidem*: 12).

Não precisamos reiterar as recorrências no discurso de Barros em defesa da imagem e de sua relação orgânica com a poesia. Necessário é fazer referência a uma de suas características principais, que parece desmentir o elemento figural de sua obra e corresponde à narratividade. Bianca Ramoneda²⁴ entende como qualidade mais importante do poeta seu talento como contador de histórias, atribuindo a isso grande parte de sua receptividade. Amiga de Barros há mais de dez anos, a jornalista se deleita diante dos casos singelamente narrados pela voz da roça, histórias que contemplam situações insólitas vividas por indivíduos simples, “des-heróis” que

²³ *Retrato do artista quando coisa*.

²⁴ Em entrevista concedida a mim em 08/01/2010.

poderiam ser quaisquer entre nós. Embora sua percepção nos pareça correta, sobretudo quando menciona as narrativas presentes na escritura do poeta, talvez seja importante chamar a atenção para o fato de que, mesmo nas muitas narrativas de que se compõe a obra de Manoel de Barros, o que salta aos olhos é o teor inusitado e ilógico das afirmações presentes em seus versos. Ainda que seguindo uma lógica narrativa, podemos dizer que o sujeito lírico trai essa lógica quando diz coisas como:

5.

Com aquela sua maneira de sol entrar em casa
 E com seu olhar furado de nascentes
 O menino podia ver até a cor das vogais –
 como o poeta Rimbaud viu.
 Contou que viu a tarde latejar de andorinhas.
 E viu a garça pousada na solidão de uma pedra.
 E viu outro lagarto que lambia o lado azul do
 silêncio.
 Depois o menino achou na beira do rio uma pedra
 canora.
 Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos
 diferentes
 Só para causar distúrbios no idioma.
 Pedra canora causa!
 E um passarinho que sonhava de ser ele também
 causava.
 Mas ele mesmo, o menino
 Se ignorava como as pedras se ignoram.
 (BARROS, 2004:19)

Ou seja, embora o sujeito do poema crie um personagem a respeito de quem apresenta peculiaridades, a linha de força do texto está nas imagens de que ele se constitui. De fato, o “olhar furado de nascentes”, a “tarde latejar de andorinhas”, o “lagarto que lambia o lado azul do silêncio”, entre outras expressões de cunho surrealista, compõem um complexo imagético que consegue atrelar infância e metaliguagem, reforçando a nossa ideia inicial de que o fazer poético barrosiano converge para um ponto comum que entrelaça infância e imagem. Livros importantes do poeta, como *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966) e *Arranjos para assobio* (1980) apontam na direção da superioridade da imagem sobre a lógica da narrativa:

I

A água
 é madura.
 Com pernas de garça.
 Na areia tem raiz
 de peixe e de árvores.

Meu córrego é de sofrer pedras
 Mas quem beijar seu corpo
 é brisas...

(BARROS, 1960: 23)

O CÓRREGO (*apertado entre dois vagalumes*)
 - ... como no fundo de um homem uma árvore
 não tem pássaros!

O MAR (*encostado na rã*)
 - Em cima das casas um menino avino assobia
 de sol!

(BARROS, 1966: 38)

Vermelhas trevas

O veneno ingerido pela mosca deixa
 a curta raiz de sua existência
 exposta às vermelhas trevas

Silêncio rubro

Crista de silêncio rubro, o galo
 com frisos gelados de adaga no bico
 madruga as veredas batidas

(BARROS, 1980: 59)

Nos três casos destacados, é visível a elaboração de enunciados impenetráveis do ponto de vista da discursividade narrativa. Antes, o investimento radicalmente conotativo nas metáforas e sinestésias isolam os versos, que são apresentados sem nenhuma ligação a um referente, forçando o leitor a uma atitude ativa de incorporação do conteúdo construído com a solicitação dos sentidos, e não do

intelecto. Talvez a afirmação singela de Adriana Falcão possa ser interpretada a partir de um cansaço do intelecto pelo qual a contemporaneidade seja marcada. O excesso de informações e de meios de comunicação podem ter inflacionado a palavra de sentidos prontos, do “mesmal” rechaçado por Barros. É possível também que o público do poeta esteja saturado de experiências falseadas pelas emoções fáceis do sensacional, e esteja sedento de sensações – a experiência da vida da alma no corpo. E assim, sua escritura apareça como um refrigerio. São suposições, hipóteses. No entanto, levam-nos a tentar localizar os pontos específicos nos quais os leitores de Barros encontram eco para suas demandas. Então a pergunta seria: o que tal público procura?

5.4

O Manoel deles

Ao considerar os pressupostos para uma história literária atrelados ao que é até hoje chamado de estética da recepção, Hans Robert Jauss propõe uma reflexão sobre o conceito de literatura que atribui ao público um papel fundamental, bem como ativo, no acordo sobre o literário, ao mesmo tempo em que começa a lançar novas luzes sobre a implicação entre literatura e sociedade. De fato, longe de ratificar as ideias essencialistas das belas letras e de propor uma hermenêutica definitiva, Jauss desenvolve uma argumentação que aponta para a realidade literária como um discurso, ordenado e constituído a partir de um vínculo com a cultura e a sociedade que o produz e o consome, dando origem às primeiras noções de circuito e comunidades interpretativas tal qual os conhecemos hodiernamente. No célebre *A história da literatura como provocação à teoria literária*, o teórico afirma:

A obra literária (...) é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual: “*parole qui doit, en même temps qu’elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l’entendre*”. (...) o saber filológico pode apenas consistir na continuada confrontação com o texto, não devendo congelar-se num saber acerca de fatos. O saber filológico

permanece sempre vinculado à interpretação, e esta precisa ter por meta, paralelamente ao conhecimento de seu objeto, refletir e descrever a consumação desse conhecimento como momento de uma nova compreensão.

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. (JAUSS; 1996: 25).

Em outras palavras, estamos diante de uma forma de conceituar a literatura que irá percebê-la como um movimento realizado entre autor, crítica e público. Tal ponto de vista busca, entre outros objetivos, lançar hipóteses sobre a permanência dos textos do passado até o presente. Investiga, também, o que está por trás do desaparecimento de outros textos que eram muito populares em sua época, mas não tiveram forças para permanecer. A história da literatura, em seus momentos arqueológicos que não nos interessa adentrar, apresenta vários exemplos de autores célebres em seu tempo que desapareceram junto com sua obra, bem como prova que alguns dos escritos que ocupam posições privilegiadas como clássicos não atingiram, à época de seu lançamento, nenhuma popularidade, ou foram, até mesmo, completamente desqualificados por crítica e leitores. A proposição de Jauss, portanto, ganha fôlego quando estabelece o papel do leitor na manutenção ou na descoberta de determinada obra, e isso vem ao encontro das considerações que estamos fazendo até aqui. Para ele, é fundamental uma interação com o seu tempo que corresponda a um tipo de atualização que o texto tenha condições de sofrer. É como se a obra ganhasse status a partir de um movimento sempre renovado na direção das inquietações da sociedade que a produz e a recebe. Nesse caso, é primordial que ela tenha ressonância diante de seu público. É o próprio Jauss que vai afirmar que a ausência de tal ressonância, ou seja, a frustração do que ele define como horizonte de expectativas do público, será responsável pelo ostracismo de um texto ou da produção inteira de um autor. Nesse ponto, sua avaliação tem relação com a hipótese de Marcos Siscar para a descoberta tardia de Manoel de Barros: a poética barrosiana não estaria, como já consideramos, dentro do horizonte de expectativas do público, com o qual, portanto, não conseguia se comunicar, até o final da década de oitenta, salvo por raríssimas intervenções da crítica especializada

que conseguia perceber-lhe o valor estético. Nesse caso, Jauss comenta o fato de que vários escritores importantes o foram justamente pela quebra da expectativa, pelo teor inusitado de seu conteúdo e de sua forma, tendo sido rejeitados por seus contemporâneos e, posteriormente, exaltados como mestres à frente de seu tempo. Sendo assim, sua consideração destaca a importância de um olhar especializado do crítico na direção do público, ao analisar uma obra e sua relevância dentro de determinado circuito. Trata-se de chamar a atenção para o dialogismo que possibilita a circulação do texto no mercado.

Raciocinando dessa forma, poderíamos afirmar que a atualidade de uma obra depende da forma como ela responde às perguntas de seu tempo. Nesse caso, a literatura propiciaria uma compreensão da vida que já estaria embutida nas inquietações e nos interesses da sociedade, não no sentido de oferecer respostas objetivas a problemas cotidianos, mas de ratificar as questões levantadas pelos leitores, indo ao encontro de suas ansiedades. Por isso, ao aventarmos a possibilidade de uma moda envolvendo a leitura como valor, precisamos considerar tanto o caráter tradicional de tal afirmação quanto seu viés produtivo. No primeiro caso, encontramos a moda como sinônimo de efemeridade, como estrutura responsável pela constante movimentação nos interesses da sociedade de consumo, através da qual se justificaria a sedução pelo novo e a emergência da afirmação da individualidade. No segundo, constatamos uma atitude de conservação de determinados valores inscritos na cultura que conseguem permanecer graças à legitimidade de algumas mudanças processadas nos níveis da superficialidade e do detalhe. Conforme Gilles Lipovetsky, em seu seminal e já citado seminal *O império do efêmero* (1987)²⁵, a mudança constante a partir da qual o espírito da moda se define não é assim tão efetiva, visto que, no vestuário, por exemplo (esfera de excelência no estudo da moda como fenômeno social), o básico na diferenciação entre os gêneros e a ocasião permanece praticamente inalterado, restando as inovações ao caráter do acessório e do detalhe que estarão em acordo com a visão de mundo de determinado momento, privilegiando o reforço de identidades individuais dentro das coletividades. Aderir à moda, nesse sentido, significaria destacar-se e,

²⁵ “O feérico das aparências”, in. op. cit.

paradoxalmente, identificar-se com um grupo. Assim, se nos voltarmos para a moda da leitura, encontraremos a conservação de valores como cultura formal e letramento dentro de uma sociedade cuja história se caracteriza pelo pouco interesse nos livros e por uma combatida pobreza intelectual. Teremos aqui dois pontos de convergência: um relacionado ao valor simbólico da leitura, determinando a popularidade da literatura a partir do momento em que a mídia começa a focalizá-la como processo fundamental no desenvolvimento da consciência e da sensibilidade do ser humano – e tal movimento está de acordo com as políticas públicas de incentivo à leitura e ao letramento; outro, ligado aos interesses reais do homem contemporâneo, que apresenta indagações e se volta para temas que, digamos assim, entram na moda, pois se coadunam com o movimento que é próprio da sociedade cuja expressão se dará pelas artes e diversas manifestações da cultura. São, na verdade, ansiedades e desejos inauditos que legitimam a “onda” correspondente à moda e, ao mesmo tempo, podem ser capazes de descaracterizá-la como situação de efemeridade. Nesse sentido, poderíamos dizer que a moda se relaciona diretamente com as demandas da compreensão sincrônica de um tempo.

O que seria, então, um escritor “da moda”? O que significaria afirmar que Manoel de Barros está na moda? Quanto à primeira pergunta, poderíamos responder dizendo que um escritor “da moda” será aquele capaz de perfazer um circuito consonante com o desejo da sociedade na qual circula e pela qual é chancelado. Poderíamos acrescentar, então, que a relação entre a vida concreta (cultura, fatos históricos, trama social) e a obra literária resulta numa dinâmica que não é balizada pela suposta objetividade desses elementos. Antes, elabora-se no efeito sobre as instâncias subjetivas da sociedade, instâncias que vão operar a leitura na chave da história como discurso do afeto, entremeada na memória e componente do sujeito. Tal vida concreta se configura como impressão na carne do leitor e do autor e como inscrição no corpo textual. Deveríamos nos lembrar, aqui, da Vida deleuziana, que corresponde às Ideias disseminadas na sociedade e feitas texto delirante. Nessa proporção, poderíamos considerar que as vendagens de Manoel de Barros se relacionam diretamente à existência de um povo por quem ele fala, no sentido de tocar os pontos nevrálgicos de interesse do homem contemporâneo. Estar na moda

poderia indicar um interesse repentino por parte de um público espúrio, um público que não é de fato leitor, mas pega uma carona nos meios de exposição midiáticos, que se multiplicaram com o lançamento do filme “**Só dez por cento é mentira**”. No entanto, a exposição à qual a ideia de moda está intrinsecamente relacionada só pareceria possível em decorrência de um desejo efetivo, voltado para a escritura barrosiana, de um público leitor de fato, que estaria por trás da popularidade aparentemente fácil, comprovada através de uma olhada rápida nos jornais cujas matérias circulam em volta do filme de Pedro Cezar. Investigar a recepção do filme e, em seguida, relacioná-la ao discurso constitutivo da imagem de Manoel de Barros montada pelo público nos daria, então, elementos para o início de uma avaliação do perfil do consumidor contemporâneo de cultura. Por tabela, possibilitaria arriscar algumas hipóteses na direção dos interesses e inquietações de nosso tempo.

A revista *Veja Rio* de 3 de fevereiro de 2010 traz, na sua seção de crítica cinematográfica, uma foto de meia página de Manoel de Barros, com a seguinte legenda em letras garrafais: **O melhor do cinema-verdade** (Opus cit.: 73). Destacando o documentário de Pedro Cezar entre os integrantes da “boa safra de documentários brasileiros em cartaz”, a crítica deixa perceber o interesse surgido, de uns anos para cá, por um cinema que faça indagações à realidade concreta, entendendo o paradoxo do Real, segundo o qual chegamos às versões construídas do fato e não ao fato em si. Dessa forma, aceitando que o próprio gênero documentário é uma solicitação criativa ao Real concreto, o público estaria disposto e interessado em se reconhecer, formando identidades, a partir da imaginação que preside à realização artística e dos sentidos que são acionados durante a fruição de uma obra. Assim, sem o engodo simplório por trás da ideia de que documentários são decalques da verdade dos fatos, é possível encontrar algumas verdades do homem em seus momentos de investigação de si, na medida em que isso é possível a partir da obra de um outro. Assim sendo, o crítico Miguel Barbieri Jr. afirma:

Recluso em Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, o poeta de 93 anos, em um raríssimo depoimento, abre seu coração e o baú de memórias para falar, sobretudo, de seu trabalho com as letras. “Poesia é virtude do inútil”, dispara Barros logo de cara. A partir daí, o espectador tomará contato com seu mundo lúdico feito de velhas e novas palavras (como “transver”), versos simples, mas recheados de sabedoria. Um exemplo: “As coisas

não querem ser vistas por pessoas razoáveis”. Além das lapidadas frases pinçadas dos livros, a fita busca entender a obra imagética do escritor por meio daqueles que já reviraram seu enigmático e inusitado universo autoral. (Op. cit.: 73)

A crítica de *Veja Rio* não está sozinha. Trata-se da culminância de um movimento discursivo em torno do filme em questão, iniciado um ano antes de sua estreia e desenvolvido pela mídia sistematicamente durante as pré-estreias até dia 29 de janeiro deste ano, data em que o documentário, após ser lançado em São Paulo, finalmente estreou no Rio de Janeiro. Vale uma consideração da repercussão causada por **Só dez por cento...**, entendendo que o filme, as críticas e as estratégias de promoção correspondem a uma certa lógica de apropriação da figura barrosiana que estamos admitindo nesta tese e os tornam extensões da obra. É assim que iremos perceber os elementos condizentes com um discurso “antenado”, ou seja, relacionado a temas da moda, ao mesmo tempo em que teremos condições de, através da investigação de um conteúdo invariante, refletir sobre as projeções sociais de que é constituída a imagem de Manoel de Barros pelo público. Seguem palavras da mídia escrita:

(...) Expondo seus textos originais e imaginação poderosa, revelam-se os mecanismos de seu pensamento e criação. Por que ver: Pelo carisma e bom humor de seu protagonista, que compartilha seu mundo com a câmera e permite ao espectador descobrir ou redescobrir a beleza de sua poesia. (*Revista Bravo*. Janeiro/ 2010: 41).

CINEMA NACIONAL

“Fui assistir às pré-estreias dos filmes ‘O homem que engarrafava nuvens’ e ‘Só dez por cento é mentira’, patrocinadas pela **Folha** e pelo Cine Bom Bril.

Parabenizo a iniciativa e os dois diretores, que conseguiram, com maestria, sensibilidade e poesia, narrar a arte e o comprometimento de dois grandes cidadãos do mundo: Humberto Teixeira e Manoel de Barros. Nutridos de paixão e ócio criativo, exercícios que, segundo Domenico de Masi, simbolizam o entretenimento no seu mais alto grau.

Que sejam vistos, apreciados, sentidos, ouvidos e lidos por muitos. Saí dos filmes com enorme orgulho de ser brasileira.”

Rebeca Gelse Rodrigues (São Paulo, SP)

(*Folha de São Paulo*. 16/01/2010:

Cartas dos leitores)

(...) O amadurecimento do projeto foi se dando em meio ao processo de convencimento do poeta. Muito de sua personalidade foi sendo exposta ali. Manoel desconhece o significado da palavra vaidade. Faz poesia como respira – e por isso acredita que seja só mais uma de suas necessidades vitais. Se o público se identifica com elas ou não, essa é uma outra questão.

(...)

O resultado é um filme tão simples, delicado e emocionante quanto o próprio cinebiografado. O título escolhido pode remeter a uma das frases antológicas de Manoel, “tudo o que não invento é falso”, e também à escolha de inserir alguns atores para dar vida à poesia do matogrossense de 93 anos, como por exemplo um mecânico que conserta “abridor de amanhecer”. (*Revista Época on-line*: 16/01/2010).

Flor, limão, amor, coração...

Filme sobre poeta Manoel de Barros emociona plateia

(...)

No hall do cinema, a designer Ivi Dias chamava atenção com camisa estampada com o rosto de Manoel de Barros. “Adorei o filme”, dizia ela, “tinha preconceito com poesia, aquela coisa de ‘flor, limão, amor, coração’... mas a dele não é chata, é linda”.

(...)

“Já pelo título do filme, nos sentimos legitimados pelo poeta a inventar coisas”, explicava o diretor de arte Marcio Paes, que queria mostrar passagens da vida de Manoel sem voz em *off* ou legenda. “Os atores entraram para trazer esse lado lírico”.

“Sei que é o autor vendendo o peixe, mas vale a pena dar um confere”, convidava Pedro. E vale mesmo. (“Gente boa”, *O Globo*. 20/01/2010).

Para quem costuma dizer: “tudo o que não invento é falso”, nada mais natural do que uma “desbiografia oficial”. É o que faz este documentário de Pedro Cezar (**Fábio Fabuloso**), que mergulha na vida e na obra do poeta matogrossense Manoel de Barros como quem entra numa água cristalina sem pretender perturbá-la, apenas revelar os muitos espécimes que vivem nela fazendo justiça à sua diversidade.

(...) o cineasta convida quem não pertence ao universo da poesia com a mesma desenvoltura de quem já é devoto da obra luminosa de Manoel – que, aos 93 anos, é o mais vendido autor brasileiro do gênero.

Fugindo tanto do “filme poético” quanto da “cinebiografia”, pragas da solenidade, **Só dez por cento é mentira** aposta na

força visual das palavras de Manoel, trazendo para a tela trechos de seus poemas, apresentados sempre com imagens inesperadas.

(...)

Embora haja depoimentos (...) suas manifestações também fogem do figurino engomado que compromete alguns documentários. Mesmo proclamando sua admiração pela obra do poeta, nenhum deles aparece declamando poemas.

A grande atração, sem dúvida, é o próprio autor dessa obra magnífica que já ocupa mais de 20 livros e será brevemente lançada em conjunto pela editora portuguesa Leya. Ele concede um precioso depoimento de cerca de 40 minutos ao diretor, que aparece intercalado entre as demais imagens do filme e basta para identificar o sorriso grande e a prosa oceânica do escritor.

Manoel não aguenta mais falar muito tempo, mas cada coisa que diz é uma fileira de pérolas raras. Abençoados aqueles que moram em Campo Grande e têm a chance de tocar-lhe a campainha e ser acolhidos para um café e um dedo de prosa.

(...)

Neusa Barbosa
(*CINEWEB*: 22/01/2010)

(...) O filme fala sobre a poesia de Manoel de Barros, um dos mais simples e modernos artistas brasileiros, com versos dotados da alegria da infância, de imaginação desmedida, da humanização da coisa, do sentido nos restos, do olhar pouco viciado.

A direção abriu o peito para se aproximar da essência da obra do poeta. (...)

Só dez por cento é mentira tem uma textura linda, apaixonante. Alimenta-se da inquietação de seu personagem para trazer ao público um encantamento pela vida. Cezar entendeu de verdade o que escreve Manoel de Barros. Não é um entendimento racional que teoriza ou explica, mas daquele tipo que bate ou não no peito. (*CINECLICK*: 14/01/2010).

Os trechos citados são exemplos de dois procedimentos. Um deles diz respeito diretamente ao filme a que se referem, constituindo apreciação. É a recepção do documentário de Pedro Cezar. O outro, indiretamente, é a recepção da obra de Manoel de Barros e a apresentação, ainda que em segundo grau, das projeções lançadas sobre a figura do poeta e que contribuem para a configuração de sua imagem diante do público. Vale a pena observar os dois casos.

Quanto ao documentário, podemos perceber a sedução que o aspecto imagético exerce sobre os espectadores. Comentários que focalizam as palavras exploradas em

sua força visual, apresentadas no formato de “imagens inesperadas”, como verificamos na crítica de Neusa Barbosa, aliam-se às considerações sobre a “textura linda e apaixonante” do filme. Esses elementos preparam o caminho para uma série de observações impressionistas que exaltam a comunicação fácil com o público, que não precisa ser “devoto da obra luminosa de Manoel” para perceber a beleza e a delicadeza do produto de Pedro Cezar. As pessoas seriam tomadas pela sensibilidade e pela emoção, de modo que o documentário funcionaria como vitrine para uma obra poética que, através dele, atingiria aqueles que não estão familiarizados com poesia. De fato, todo o trabalho de *marketing* voltado para a divulgação do filme aponta para uma ação efetiva de inserção de uma figura poética no circuito configurado pelos produtos culturais de massa, do qual o cinema invariavelmente faz parte, ainda que o item em questão seja um documentário de pouco apelo comercial, direcionado para um público culturalmente sofisticado. O fato é que a divulgação de **Só dez por cento...** conta com um aparato comercial correspondente ao lugar estratégico e fundamental da publicidade na cultura de massa e, ao mesmo tempo, na engrenagem da moda²⁶. Com o objetivo de tornar-se visível, o filme dá visibilidade também, ainda que por meios que levariam Alfredo Bosi a ter crises nervosas de alto grau, à poesia de Manoel de Barros. Não seria exagero afirmar que tanto o documentário quanto a camisa com o rosto do poeta – exibida no corpo de pessoas que sequer leem poesia -, bem como os marcadores de livro, os lápis promocionais e os bloquinhos de papel reciclado com a indicação do *site* do filme e de seu nome, junto, mais uma vez, com o desenho do rosto de Manoel, correspondem a um nível de apropriação da obra barrosiana que confirma um movimento de exaltação da palavra poética, inserido numa ordem maior de supervalorização da leitura como poder simbólico, o que não significa necessariamente que haja leitura efetiva de seus textos.

De fato, talvez possamos concluir, diante dos discursos motivados pela exibição do filme, que o interesse por Barros e sua obra toca muito mais uma valorização da beleza, da sensibilidade, da simplicidade, da ingenuidade e da criatividade da infância perdida do que a consideração do valor do discurso literário. Isso fica claro quando observamos as impressões sobre o filme e sobre a poesia que

²⁶ LIPOVETSKY, opus cit.

se coloca diante dos olhos do espectador. O fato parece ser a percepção, por parte do público, de elementos na obra de Manoel de Barros que estão em voga na vida prática e, conseqüentemente, na moda. Por exemplo, a ecologia e os valores que a relacionam à qualidade da vida humana, assim como o olhar favorável sobre a sensibilidade do corpo e a irracionalidade que estão na contramão do pragmatismo da sociedade de consumo. Tais dados, embora apareçam nas falas de Adriana Falcão e Bianca Ramoneda – leitoras efetivas da poesia de Barros -, são explorados pelo documentário através da presença do pendor lúdico da escritura barrosiana transformada em “desobjetos” concretizados na tela como licenças poéticas, dando relevo e visibilidade a itens da imaginação do sujeito lírico de Barros que pontuam a capacidade de criar com a sensibilidade e com a lógica do irracional. Dessa forma, atinge-se um público que, sintonizado com as demandas do momento (re-humanização do homem, o lúdico no lugar do pragmático, o ócio, a beleza da ecologia contra o capitalismo selvagem, o desenvolvimento sustentável unido à valorização da infância e da criatividade), sente-se atraído por uma imagem de autor que seria, no mínimo, absolutamente atual. E assim, entenderíamos os comentários que focalizam as imagens do corpo e das características carismáticas de Barros: seu “sorriso grande”, seu “bom humor”, sua “simplicidade e imaginação desmedida”, sua “prosa oceânica”, sua “alegria da infância”. Tais comentários independem do conhecimento da escritura do poeta, não significando leitura dos seus textos. Trata-se de um contato com sua obra que se dá através de seus desdobramentos e apropriações, apontando para uma **imagem** de poeta que está na moda, fazendo-nos pensar nas considerações de Nathalia Duprat Barros, em dissertação²⁷ de mestrado defendida em 2008, na UFPE, no momento em que aborda o investimento da cultura anteriormente erudita na lógica do mercado, tornando-se acessível às massas. Nathalia Barros afirma:

(...) espaços culturais foram sendo criados, levando o Brasil a tomar consciência da tal aldeia global que o mundo havia se tornado desde o pós-guerra, principalmente a partir da entrada ostensiva no País da cultura de massa internacional, sobretudo americana: os últimos lançamentos do cinema, da música e da literatura passaram a chegar de forma mais rápida ao Brasil,

²⁷ *Luminosamente claustrofóbicas: ambigüidades cinematográficas em Caio Fernando Abreu.*

ampliando o número de pessoas que tinham acesso a eles. *Ansioso* por fazer parte do cenário *pós-moderno*, cosmopolita e pop que teve início nos Estados Unidos e já se havia espalhado pelos quatro cantos do mundo, o Brasil deu início a um processo de adequação à nova lógica cultural; a princípio de forma passiva (...) mais adiante, incorporando as modas, práticas e tecnologias alheias em seus produtos culturais, configurando uma espécie de pop brasileiro, voltado, segundo Ângela Prysthon (1993, p. 22) para a classe média universitária e urbana, a elite intelectual da pequena burguesia.

(...) Segundo Tânia Pellegrine (1999, p. 153), havia na década de 1980 um novo nicho de leitores a ser atingido, formado por um público basicamente urbano, integrante dos estratos mais escolarizados da população: estudantes, professores, jornalistas, artistas, sociólogos (...) As grandes editoras, então ancoradas no poder da mídia e das grandes campanhas publicitárias, exploraram a fragmentação deste público através da *descoberta* e adequação de novos produtos, abrindo espaço para o surgimento do mercado universitário, o mercado dos livros mais simplificados, o da classe média, que compra livro para colocar na estante (...) (BARROS, 2008: 31, 33).

Os pontos de interesse dessa explanação se encontram relacionados à associação entre cultura e mercado, que abre caminho para uma valorização das artes na medida em que essas se atrelam ao consumo de massa. Nesse caso, destacam-se as manobras das editoras, que obviamente se dirigem a um público letrado, no objetivo de conquistar uma parcela da população identificada disforicamente como “elite intelectual da pequena burguesia”, donde se depreende que não se trata do “povão”, mas também não é o segmento acadêmica e formalmente instruído. Antes, aponta-se para um público classe média, cuja ostentação de bens culturais, principalmente dos livros, entra na atitude da vez. É o livro comprado “para colocar na estante”, em decorrência do status a ele atribuído. As afirmações de Nathalia Barros vêm ao encontro daquelas pessoas que assistem ao filme de Pedro Cezar, gostam muito, mas não conhecem, não leem e não gostam de poesia, como é o caso da designer Ivi Dias, citada na seção “Gente Boa” de *O Globo*. Da mesma forma, merece destaque a apreciação meritória de um documentário feito a partir de uma obra poética na medida em que focaliza a imagem do poeta e se distancia do que é entendido como dicção tradicional da poesia. Basta observar declarações como as de Neusa Barbosa, que postula como qualidade a inexistência de declamações de poemas – isso num filme cujo objeto é o poeta e sua obra -, dando a entender que

seria um erro caso se desse o contrário. Da mesma forma que a citada crítica menciona repetidas vezes como vantagem os índices de descontração e informalidade presentes no documentário, que foge do “filme poético” e da “cinebiografia”. Esses últimos, aliás, são chamados de “pragas da solenidade”, em movimento, no mínimo, contraditório à afirmação de que Manoel de Barros é autor de uma “obra magnífica que já ocupa mais de 20 livros”. De fato, ao descartar a poesia em nome da figura do autor, da espontaneidade do filme, do tom coloquial e da suposta sabedoria superior das palavras do mestre (“cada coisa que diz é uma fileira de pérolas raras”) – aquelas palavras que são **proferidas** por ele e **ouvidas** por nós no documentário -, a crítica se coloca em posição confortável diante dos incipientes: a parcela do público que apresenta sofisticação intelectual suficiente para ver o filme e cultuar o poeta, seja elogiando sua simplicidade infantil no hall do cinema, seja exibindo seu rosto no peito após adquirir a camisa amarela distribuída pela produção, sem a obrigação de conhecer, de fato, a escritura de Manoel de Barros. Talvez, sem conhecer o próprio poeta, como a adolescente que, impressionada na pré-estreia do dia 18 de janeiro, no saguão do Unibanco Arteplex, exclamava diante do cartaz que estampava o seu rosto: “É o Gandhi? Nossa! Está muito parecido.”(*O Globo*. 20/01/2010). Signo da engrenagem que move a moda.

Entretanto, a realização do filme só foi possível porque existe um grupo que, além de comprar os livros de Manoel de Barros, tornando-o o maior, provavelmente o único, *best seller* de poesia no Brasil, efetivamente o lê e gosta de seus textos. Nesse ponto, voltamos à questão da recepção como realidade atrelada ao público e suas expectativas. É possível destacar elementos de encantamento nos diversos discursos construídos por seus leitores ao longo do tempo em que o poeta vem sendo conhecido. Do mesmo modo, podemos inferir as projeções que são feitas sobre a figura de Barros, dando-nos uma luz sobre atitudes e posturas valorizadas pelo homem contemporâneo. Uma boa forma de começar é trazendo à tona uma exclamação feita por um dos participantes dos cursos de declamação de poesia promovidos e ministrados por Elisa Lucinda. A situação em questão ocorreu em 1998, num recital em homenagem ao poeta. Seria interessante imaginar a cena: alunos da Escola Lucinda de Poesia Viva, declamando para o próprio Manoel de

Barros diversos poemas espalhados por seus textos, em noite concorrida na livraria Letras e Expressões, em Ipanema. Esta é a descrição da jornalista Regina Zappa:

Sala lotada, gente saindo pelo ladrão, sem conseguir entrar, o recital para Manoel foi saudado por amantes da poesia, anônimos e conhecidos, como Geraldinho Carneiro, Beth Carvalho, Silvio Tandler, Sandra Werneck, Sergio Rezende, Piau. (...) Marta Rosa (...) Professora aposentada, diz os versos de Manoel como se saísse deles. Ela acha que hoje a poesia ocupa um lugar junto às editoras e ao público que há muito não tinha. (...)

No final do recital de segunda-feira, formou-se uma fila enorme e o poeta Manoel autografou seus livros, que se acabaram rapidamente. (“Caderno B”, in: *Jornal do Brasil*. 26/08/1998)

Num ambiente cujo valor é ativado pelo status da cultura letrada, inscrito indelevelmente na lógica da cultura como capital, inserida no mercado (uma livraria na zona sul do Rio de Janeiro), o que se observa é o cruzamento de uma elite da comunicação, do entretenimento e, vá lá, de uma certa intelectualidade carioca em volta de um poeta como se fosse um *popstar* perante seus fãs. Aliás, fã é como Martha Barros se refere²⁸ aos apreciadores de seu pai, deixando brechas para refletirmos sobre o tipo de investimento feito sobre a figura de Barros, ao ponto de levar um dos “fãs”, digamos assim, a fazer a exclamação já mencionada mas ainda não explicitada. Explicitemos, voltando ao texto de Regina Zappa:

“Ele é um poeta pop, à frente do seu tempo, completamente contemporâneo”, dizia, no final, Carlos Maltz, um dos alunos da escola Lucinda, ex-baterista do Engenheiros do Hawaí, atualmente astrólogo. “Vendo ele assim, não se imagina o vulcão que tem por dentro.” Carlos, que fez o mapa astral de Manoel (...), acha que esses encontros com a poesia sinalizam o início de algo, de um movimento a favor do poema. (“Caderno B”, opus cit.).

Manoel de Barros um poeta pop? Talvez tal declaração pareça muito estranha para um poeta que durante muito tempo foi – na verdade ainda é – identificado diretamente com o Pantanal. Mais estranho ainda seria dizer isso diante da leitura de uma obra inscrita no corpo teórico da modernidade, com seus questionamentos e problemas, como é, de fato, a escritura de Barros. Todavia, diante das considerações a respeito dos circuitos da cultura e da construção dos discursos de que a rede social

²⁸ Na entrevista concedida a mim já citada nesta tese.

se constitui, é possível que possamos investigar com interesse as perspectivas a partir das quais uma declaração, à primeira vista causadora de estranheza, pode ter algum fundamento. Para isso, torna-se necessário trabalhar um pouco mais profundamente sobre o conceito de pop. É o que faremos no próximo capítulo.