



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO - PPGL

**POESIA, EXPERIÊNCIA, INFÂNCIA: um estudo sobre o acontecer
infantil na poética de Manoel de Barros**

KEYLA CIRQUEIRA CARDOSO NUNES

Manaus - AM
2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO - PPGL

**POESIA, EXPERIÊNCIA, INFÂNCIA: um estudo sobre o acontecer
infantil na poética de Manoel de Barros**

KEYLA CIRQUEIRA CARDOSO NUNES
Matrícula: 2130052

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, sob a orientação do Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón, na área de concentração: Estudos Literários, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre.

Manaus - AM
2015

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

N972p Nunes, Keyla Cirqueira Cardoso
POESIA, EXPERIÊNCIA, INFÂNCIA : um estudo sobre o
acontecer infantil na poética de Manoel de Barros / Keyla Cirqueira
Cardoso Nunes. 2015
116 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Poesia. 2. Experiência. 3. Infância. 4. Linguagem. 5. Manoel de
Barros. I. Celedón, Prof. Dr. Esteban Reyes II. Universidade
Federal do Amazonas III. Título

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

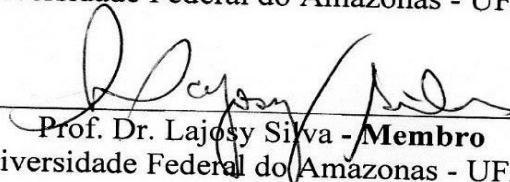
KEYLA CIRQUEIRA CARDOSO NUNES

“POESIA, EXPERIÊNCIA, INFÂNCIA: um estudo sobre o acontecer infantil na poética de Manuel de Barros”

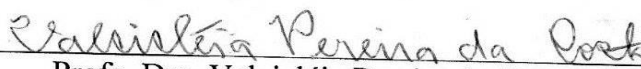
Banca Examinadora:



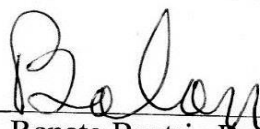
Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón - **Orientador**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Prof. Dr. Lajosy Silva - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Profa. Dra. Valcicléia Pereira da Costa - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM



Profa. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon - **Membro**
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa. Dra. Francisca de Lourdes Souza - **Suplente**
Escola Superior Batista do Amazonas - ESBAM

Dedico este trabalho a meu marido e aos meus filhos que sempre me apoiaram em minhas decisões e compreenderam a necessidade de minha ausência mesmo estando perto deles.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo sopro de vida e por me fortalecer nos momentos de desânimo.

À minha mãe Madalena Cirqueira Cardoso, que mesmo ausente, sempre me incentivou a permanecer firme na caminhada.

Ao meu marido Claudionor de Melo Nunes por acreditar em mim e compreender os momentos de ausência.

Ao Prof. Esteban Reyes Celedón (UFAM), meu orientador, por me acolher no programa de mestrado e pelo crédito depositado em minha pessoa.

À prof. Renata Beatriz Bradespin Rolon (UEA), por ter me proporcionado um contanto mais íntimo com a poesia de Manoel de Barros e me apontar caminhos os quais eu pudesse trilhar.

Ao professor Lojosy Silva (UFAM), por ter aceitado o convite para compor a banca examinadora da minha qualificação e defesa final e, ainda, pelas valiosas contribuições dadas para o encerramento deste trabalho.

À professora Valcicléia Pereira da Costa, pela leitura atenciosa da minha dissertação.

Aos meus amigos, pelo incentivo e força constantes, durante todo o percurso da produção da dissertação.

RESUMO

Esta dissertação teve por escopo pesquisar acerca da poesia lírica, no intuito de compreender como está desenhado o "Acontecer Infantil" na produção literária de Manoel de Barros, bem como investigar como se entrelaçam poesia, infância e experiência nos poemas do autor, especificamente, nas composições que engendram a obra *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010). Para tal discussão, este trabalho ancorou-se, especialmente, nos textos teóricos de autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997, 2007), Philippe Ariès (2012), Walter Benjamin (2012), Giorgio Agamben (2012) e Gaston Bachelard (2009) os quais versam sobre diferentes concepções da infância, revelando-nos como a linguagem poética pode fazer emergir a imagem de uma infância permanente. Iniciamos o percurso da pesquisa com reflexões críticas sobre o reconhecimento tardio do escritor pela crítica literária, procurando indicar as fontes responsáveis pela propagação da produção do poeta. Apresentamos, ainda, algumas contribuições da crítica acadêmica sobre sua poética, apontando um possível lugar para o autor na literatura brasileira. Em seguida, centramos o estudo em distintas concepções sobre a infância, essencialmente, sobre os modos de se entender esse início da vida. Buscamos evidenciar, também, acerca do sentimento da família reservado à infância nas sociedades tradicionais e o lugar conquistado pela criança e a família nas sociedades industriais, permitindo-nos uma discussão acerca da relação infância e experiência, ressaltada nos poemas de Manoel de Barros por meio de uma infância da linguagem e uma linguagem da infância. Paulatinamente, a pesquisa girou em torno da infância em seu contínuo e criativo devir, subvertendo, assim, a ideia de que a infância se reduz a um tempo da carência de autonomia, um ser frágil, imperfeito e incapaz. Observamos, portanto, que a poética de Manoel de Barros sobreleva o enlaçamento entre infância e experiência, demonstrando que a concepção de infância que desestabiliza a lógica temporal é o antídoto contra a "pobreza de experiência".

Palavras-chave: Poesia. Experiência. Infância. Linguagem. Manoel de Barros.

ABSTRACT

This paper researched the lyric poetry looking forward to comprehend how the “Infantile happening” (Acontecer infantil) is designed in Manoel de Barros’ literary production as well as to investigate how poetry, infancy and experience are interlaced in this author’s poems, specifically the compounds which structure the piece *Memórias Inventadas – As Infâncias* by Manoel de Barros (2010). To provide such discussion, this paper is especially based on theoretical texts by authors like Gilles Deleuze and Félix Guattari (1997, 2007), Philippe Ariès (2012), Walter Benjamin (2012), Giorgio Agamben (2012) and Gaston Bachelard (2009) which cover different conceptions of infancy, uncovering how poetic language can evidence a picture of permanent childhood. We began the research with critical reflections on the late acknowledgment of the author by the literary criticism, pointing the sources responsible for promoting the poet’s production. Yet we present some contributions by the academic criticism about his works, establishing a possible place for the author in the Brazilian literature. Then, we center the studies in the distinct conceptions of infancy, essentially, the studies concerned to the comprehension of this stage of life. We intended to evidence the family feelings regarding infancy in traditional societies and the place reached by the child and his/her family in industrial societies, allowing us to discuss about the relationship between infancy and experience, pointed in Manoel de Barros’ poems through a child language and a language in the childhood. Gradually, the research went around infancy and its continuous and creative transformation, thus subverting the idea of infancy as a time of lack of autonomy, an imperfect, incapable and fragile being. Therefore, we observe which Manoel de Barros’ poetry overrise the enlacement between infancy and experience which unbalances the idea of time as an antidote against the “lack of experience”.

Keywords: Poetry. Experience. Infancy. Language. Manoel de Barros.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO I - MANOEL DE BARROS: O ENCANTADOR DE PALAVRAS	16
1.1. O florescer da poética manoelina	16
1.2. Manoel de Barros e os leitores dos espaços acadêmicos.....	20
1.3. Manoel de Barros e o projeto estético modernista.....	25
1.4. A crítica e a poética de Manoel de Barros	30
1.5. Manoel de Barros e suas memórias: uma invenção poética	35
CAPÍTULO II - INFÂNCIA: ABORDAGENS INTERPRETATIVAS DISTINTAS.....	44
2.1. A "infância" da palavra infância	46
2.2. A contribuição de Philippe Ariès	48
2.3. Posição e contraposição ao pensamento de Phillippe Ariès	51
2.4. A infância no cenário contemporâneo	56
2.5. Poesia, infância e experiência entrelaçadas nos poemas de Manoel de	
Barros	61
2.6. Uma infância resgatada das margens	77
CAPÍTULO III - MANOEL DE BARROS: LINGUAGEM DA INFÂNCIA OU	
INFÂNCIA DA LINGUAGEM.....	77
3.1. Infância: o brotar de uma razão balbuciante	77
3.2. O poeta e a palavra: o arejador da linguagem	84
3.3. Retomar a infância para <i>reaprender a errar a língua</i>	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sou hoje um caçador de achadouros de
infância. Vou meio dementado e
enxada às costas a cavar no meu
quintal vestígios dos meninos que fomos.
Manoel de Barros

A proposta desta pesquisa engendrou-se de uma curiosidade erigida a partir de leituras realizadas da produção literária de Manoel de Barros, sobretudo, no que se refere à maneira como é delineada a forte presença da infância na poética do autor. Curiosidade aguçada, partimos em busca de estudos que reverberam sobre a trajetória do escritor e de seu projeto estético literário. Foi assim que verificamos a necessidade de tentar desenhar o "Acontecer Infantil" na poética manoelina e as estratégias empreendidas pelo autor para fazer emergir de seus poemas esse traço.

Um dos caminhos adotados para desenvolver esta investigação foi apresentar o tema enquanto forma de criação poética a qual registra uma infância como experiência, como ruptura da continuidade cronológica, como resistência e como criação. Contrapondo-se à estudos já realizados que caracterizam a infância numa perspectiva cronológica e sucessiva da evolução infantil, buscamos focar uma infância que foge da centralização e da totalização e que se situa em lugares inusitados e desconhecidos. Dessa perspectiva, resulta o interesse em focar a linguagem literária da poética de Manoel de Barros que se ocupa dessa face criativa da infância e de seu devir.

Para percorrer nessa trilha, buscamos mostrar como o poeta utiliza o "Acontecer Infantil" como uma linha de fuga dos dispositivos de poder que represam o homem. Essa linha de fuga tem como ancoradouro o devir, especificamente, o devir-criança. A ideia preliminar que temos desse devir-criança na poética manoelina não está relacionada à idade, a um sexo, a uma ordem, é antes uma linha de fuga das formas institucionalizadas de ser homem. Não se resume a uma etapa, uma fase da vida humana, mas um reinado marcado pelo descontínuo, o devir, aquilo que sempre está em processo (DELEUZE, GUATARRI, 2007). O "Acontecer Infantil" é marcado por um devir-criança, não no sentido de ser criança e nem como um retorno à fase da infância cronológica, mas um movimento sem marca temporal, sem presente, passado ou futuro.

No conceito de Gilles Deleuze (1997b), no devir-criança nunca se é criança da mesma forma que a criança é. Quem participa desse movimento desafia a verticalidade do poder,

resiste a mesmice e faz ressuscitar as minorias excluídas da história. Essas minorias, muitas vezes, se metamorfoseiam para reaparecer de outro modo, sob formas inesperadas. A poética de Manoel de Barros é um canal para que essas minorias sejam ressuscitadas. Por meio da expressão poética manoelina, as minorias reaparecem configuradas; nesse caso, encontramos nessa linha de fuga a figura da criança que subverte os ditames da sociedade.

Ademais, a infância da poética de Manoel de Barros caracteriza-se como expressão do Ser, como uma condição da experiência humana. Não se trata de uma questão cronológica que marca a continuidade de um tempo sucessivo, ela marca um tempo da experiência humana, a intensidade de uma vida, um momento, uma temporalidade não sucessiva, um instante. Isso implica dizer que o tempo da vida não está relacionado somente a um movimento sequenciado. Há também a concepção de infância que desestabiliza a lógica temporal e a que é vista como antídoto à "pobreza de experiência". É nessa dimensão de temporalidade e da experiência como um estado de transformação e perenidade que intencionamos pensar o "Acontecer Infantil" na poesia do mato-grossense Manoel de Barros, especialmente, nas composições que engendram a obra *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010).

Ao desenvolvermos esse estudo, fizemos antes uma captura de certas informações biográficas do autor e de sua produção literária as quais foram relevantes na compreensão do projeto estético do autor, bem como no complemento das informações que integram esta dissertação.

A partir dessa investida, descobrimos que o nome completo de Barros era Manoel Wenceslau Leite de Barros, nascido em 1916 em Cuiabá - Mato Grosso, vindo a falecer em 13 novembro de 2014 aos 97 anos. Foi criado numa fazenda do pantanal mato-grossense, mudando-se ainda criança para Campo Grande. Estudou dos oito aos dezoito anos no Colégio dos irmãos Maristas no Rio de Janeiro. Foi nesse espaço educacional que teve o contato com a escrita de grandes escritores como: Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Alexandre Herculano, Padre Antônio Vieira (o que mais despertou a sua atenção nesse período) e os poemas de Oswald de Andrade e de Arthur Rimbaud os quais mais tarde lhe indicariam o ponto de partida para as rebeldias que sonhara praticar com a palavra. Sobre essas produções, o autor afirma: “Eu não gostava de refletir, de filosofar; mas os desvios linguísticos, os volteios sintáticos, os erros praticados para enfeitar frases, os coices na gramática dados por Camilo, Vieira, Camões, Bernardes – me empolgavam” (BARROS, 1990, p. 324).

Residiu no Rio de Janeiro por aproximadamente 40 anos. Durante esse tempo, formou-se em Direito e, ao voltar de viagem ao exterior, conheceu uma mineira chamada Stella, com quem se casou e teve três filhos. Mas em 1949, após a morte de seu pai, volta e assume os negócios da família no Pantanal. Com isso, esquivou-se dos principais centros culturais do país, talvez um dos motivos de sua produção ter permanecido no limbo por tanto tempo. Ficou, dessa forma, excluído da crítica e do mundo literário até meados da década de 80, quando Millôr Fernandes começou a publicar alguns poemas do mato-grossense nas colunas dos jornais os quais escrevia.

No trecho abaixo, retirado de *O livro das ignoranças* (2010), encontramos registros do poeta que podem representar literariamente esse momento:

[...]

Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de
 estar entre pedras e lagartos.
 Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.
 Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me
 sinto como que desonrado e fujo para o
 Pantanal onde sou abençoado a garças.
 Me procurei a vida inteira e não me achei - pelo
 que fui salvo
 Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.
 Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de
 gado. Os bois me recriam.
 Agora eu sou tão ocaso!
 Estou na categoria de sofrer do moral, porque só
 faço coisas inúteis.
 No meu morrer tem uma dor de árvore.

(BARROS, 2010b, p. 324)

Avesso à publicidade, em decorrência de sua timidez, Manoel de Barros se refugiou no universo da literatura. Por isso que ao lhe pedirem uma entrevista, o poeta preferia responder por escrito. Em uma delas, concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, em abril de 1989, Manoel de Barros sintetizou o seu itinerário biográfico:

Não sou biografável. Ou, talvez seja. Em três linhas.
 1. Nasci na beira do rio Cuiabá.
 2. Passei a vida fazendo coisas inúteis.
 3.guardo um recolhimento de conchas. (E que seja
 sem dor, em algum banco da praça, espantando
 da cara as moscas mais brilhantes).

(BARROS, 1989, p. 03)

Foi um escritor contemporâneo cuja marca maior era usar como matéria de sua poesia o que é marginalizado pelo mundo capitalista. Poeta das inutilidades e de toda pequenez que se encontra em situação de desprezo. O artefato de sua poesia, como ele mesmo afirmou no livro *Matéria de Poesia* (2005, p. 11 e 15), é “tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado”, “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima”. Tudo que se rejeita no mundo capitalista.

O fazer literário de Manoel de Barros conduz o leitor de seus poemas a desconstruir noções pré-concebidas das coisas. Liberta do pragmatismo, desenvolve a imaginação e, ainda, desperta a atenção do leitor para o mundo das inutilidades e das insignificâncias, carregando de significado os vazios, o silêncio e até mesmo o nada. Esse traço da sua produção está reproduzido no excerto a seguir:

Escrevo o idioleto manolês archaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade - uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

(BARROS, 2010b, p. 338)

O "idioleto"¹ manolês archaico, segundo a própria nota explicativa feita pelo poeta, diz respeito ao apego que o autor tem com os desvios ortográficos. Prefere, por exemplo, "estâmagô a estômago", "ceusma a ceuma" porque expressar as insignificâncias e os despropósitos é a maneira encontrada de renovar a escrita literária. O poeta diz que isso é algo que vem de sua ancestralidade, "vem detrás", das suas "memórias fósseis". (BARROS, 2010b, p. 338). O "idioleto manolês" caracteriza um modo de usar a língua específico de idiotas ou de alguém desprovido de inteligência e do senso da razão que conversaria "com as paredes e com as moscas". Isso explica a intenção do poeta em tumultuar e inquietar o sentido

¹ Para a linguística, "idioleto" é um conjunto de hábitos linguísticos pertencentes a um único indivíduo o qual contribui para a caracterização de uma linguística pessoal. Esse sistema é uma variação da língua utilizada pelo falante e manifestada por atitudes de escolha de palavras e organização frasal, ou ainda, por seleção de metáforas que singularizam esse indivíduo. O "idioleto", além de refletir traços individuais da linguagem, revela também que esses traços são decorrentes dos estímulos a que foi submetido o sujeito em situações comunicativas.

comportado dos vocábulos da nossa língua. Além do mais, mostra que a poética manoelina possui traços linguísticos específicos, pois seu estilo linguístico é sistematizado e atualizado em uma regularidade de utilização de estruturas fonéticas, morfológicas, sintáticas e discursivas que singularizam seu fazer artístico.

Após essa reflexão introdutória, apresentaremos as partes que compõem esta dissertação. No primeiro capítulo, intitulado "Manoel de Barros: o encantador de palavras", realizamos uma discussão acerca do tardio florescimento da produção poética do autor cujo processo de reconhecimento teve como principais fontes propagadoras de sua produção jornais e revistas literárias, como também depoimentos de intelectuais renomados da época coletados em jornais e revistas. Apresentamos, ainda, certos leitores críticos representantes dos espaços acadêmicos como demonstração de uma valorização, mesmo que ínfima, da produção de Manoel de Barros. Discutimos, também, qual o lugar do poeta na Literatura Brasileira e sua relação com o projeto estético modernista. Chamamos para essa discussão críticos da História da Literatura Brasileira com o objetivo de registrar as principais tendências da estética modernista para depois encontrar pontos de contato com a produção de Manoel de Barros. Seguindo esse percurso, tentamos situar a produção do escritor no cenário da Literatura Brasileira com o intuito de desmistificar, por exemplo, que ele foi poeta integrante da "Geração de 45". Ainda neste mesmo capítulo, buscamos, por meio da crítica literária, ampliar a fortuna crítica do escritor. Para tanto, empreendemos um estudo em certas publicações que versam acerca do projeto estético de Manoel de Barros, a saber: *Achados do chão* (1997) de Miguel Sanches Neto, *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância* (1991) de Pe. Afonso de Castro (1991), *Inventário das sombras* (1999) de José Castello (1999) e *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* (1991) de Maria Adélia Menegazzo. Estes adentraram ao universo poético de Manoel de Barros na tentativa de desnudá-lo. Para encerrar o capítulo, fazemos uma exposição do livro corpus da pesquisa *Memórias Inventadas: As Infâncias de Manoel de Barros* (2010). Neste trecho, destacamos os elementos físicos constitutivos da obra, acompanhando o percurso trilhado pelas *Memórias Inventadas: A Infância* (2003), *Memórias Inventadas: A Segunda Infância* (2006), *Memórias Inventadas: A Terceira Infância* (2006) e, por fim, *Memórias Inventadas: As Infâncias de Manoel de Barros* (2010).

No segundo capítulo, denominado "Infância: abordagens interpretativas distintas", exibimos formas interpretativas diferenciadas para a palavra "Infância", principalmente, no que tange aos modos de se entender esse termo como o "início da vida humana". Fazemos,

também nessa parte, uma exposição da origem da expressão infância e dos significados atribuídos à palavra ao longo dos tempos. Os aportes teóricos mobilizados para desenvolver esse capítulo vieram de vários estudiosos, sobretudo, das pesquisas de Philippe Ariès (2012) que aborda acerca do sentimento da família reservado à infância nas sociedades tradicionais e o lugar conquistado pela criança e a família nas sociedades industriais. Para reforçar ou contrapor aos argumentos levantados por Ariès (2012), utilizamos as pesquisas desenvolvidas por Sandra Mara Corazza (2004) e por Neil Postman (1999). Empregamos também, as contribuições dos filósofos Gilles Deleuze (2011), Deleuze e Félix Guattari (2007), Walter Kohan (2003) e Giorgio Agamben (2012), os quais discutem acerca da relação infância e experiência; infância e linguagem e, ainda, a infância como um tempo sempre presente, em devir.

"Manoel de Barros: linguagem da infância ou infância da linguagem" é o título do terceiro capítulo desse trabalho. Essa parte gira em torno de análises de certos poemas de Manoel de Barros para apreender o "Acontecer Infantil" que buscamos durante todo o percurso da dissertação. Nosso foco nas análises é tentar desvelar, por meio da infância da linguagem e da linguagem da infância usada pelo autor, uma poética que acasala infância e experiência.

Para fundamentar essas análises, mobilizamos as linhas de pensamentos de Jeanne Marie Gagnebin (2005), Walter Benjamin (2012) e Gaston Bachelard (2009). Em Gagnebin (2005), apreendemos seu estudo acerca da valorização absoluta da natureza primeira e originária da linguagem que só a infância é detentora; em Walter Benjamin (2012), capturamos sua crítica em relação à dimensão utilitarista e instrumental da linguagem, enfatizando que somente no resgate de uma essência espiritual que se manifesta na linguagem e a partir da retomada da infância, é que conseguimos recuperar uma experiência original pura a qual só pode ser revelada por intermédio da poesia. Por fim, colhemos em Gaston Bachelard (2009), a noção de um núcleo de infância que permanece na alma humana. Uma infância à margem da história, que se torna secreta, mas que está sempre viva e que se materializa nos solos poéticos, pois são os poetas, nesse caso Manoel de Barros, que nos auxiliam a reencontrar em nós o fulcro dessa infância.

CAPÍTULO I - MANOEL DE BARROS: O ENCANTADOR DE PALAVRAS

Ocupo muito de mim com o meu desconhecer.
 Sou um sujeito letrado em dicionários.
 Não tenho que 100 palavras.
 Pelo menos uma vez por dia me vou no Morais ou
 no Viterbo -
 A fim de consertar a minha ignorança,
 mas só acrescenta.

Manoel de Barros

1.1. O florescer da poética manoelina

O processo de reconhecimento do poeta Manoel de Barros teve como principais veículos de comunicação jornais e revistas culturais. Da primeira obra publicada, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), a ser notabilizado pela crítica literária passaram aproximadamente 50 anos. Sucessivas afirmações, propagadas nas décadas de 80 e 90 em várias matérias jornalísticas, começaram a despertar a atenção da crítica acerca do poeta mato-grossense. Com isso, o público leitor passa a se interessar pela poesia e a crítica literária especializada começa a dedicar-se à obra de Manoel de Barros.

Na década de 60 é registrado o primeiro prêmio recebido pelo poeta, Prêmio Orlando Dantas concedido pela Academia Brasileira de Letras. Mesmo assim, nesse período, o escritor permanece anônimo e sem aguçar, por um bom tempo, a atenção da crítica. A divulgação da poética do autor vem à tona quando os jornais começam a noticiar a produção de Manoel de Barros e de certo forma exercer o papel da crítica que continuava ignorando-o.

Assim, dois importantes depoimentos difundidos em jornais foram imprescindíveis para tornar públicos o nome e a poética de Manoel de Barros. São os de Millôr Fernandes e de Antônio de Houaiss os quais versam sobre a qualidade da poética manoelina, bem como o silenciamento da crítica especializada em relação à obra do poeta. Além disso, o filme de Joel Pizzini *O inviável anonimato do Caramujo Flor* (1987), e uma reportagem de 15 páginas divulgada na revista espanhola *El Paseante*, uma das revistas mais respeitadas da Europa, também contribuíram para a fuga do anonimato.

Para testificar os comentários mencionados, no periódico *Jornal do Brasil* datado de 08 de dezembro de 1988, reportagem de Eva Spitz intitulada *O poeta que poucos conhecem*, encontramos diversas opiniões de intelectuais renomados acerca da poética manoelina. Uma delas é a do filólogo Antônio Houaiss o qual pondera “Recebo a poesia de Manoel de Barros

em estado de graça, me comprazo com ela e, graças a ela, com o mundo” (SPITZ, 1988, Caderno B:1). Outra figura importante, o poeta Geraldinho Carneiro observa que o "surpreendente em Manoel de Barros é a instabilidade semântica extremamente original que ele é capaz de criar. Desde João Guimarães Rosa não surge um escritor que perturbe tanto a língua do ponto de vista semântico" (SPITZ, 1988, Caderno B:1). Nesse esteio, a jornalista esclarece:

Impossível, entretanto, escapar ao clichê: Manoel de Barros é o maior poeta vivo do Brasil. Quem disse foi um poeta dos grandes, Carlos Drummond de Andrade. E no seu rastro vieram outros admiradores: Antônio Houaiss, Millôr Fernandes, Geraldinho Carneiro. Em priscas eras, seus poemas foram considerados "doce de coco" por Guimarães Rosa (SPITZ, 1988, Caderno B:1).

Spitz (1988) assinala que Antônio Houaiss tecia comentários nas orelhas e prefácios de obras do poeta editadas e reeditadas pela Civilização Brasileira. Com essa tarefa, desperta a atenção do público e da crítica, pois enleva o caráter telúrico e a linguagem trabalhada dos textos de Manoel de Barros. Millôr Fernandes conhece o poeta por intermédio de Houaiss. À pedido deste, Millôr aceita a encomenda da capa do livro *Arranjos para assobio* (1980). Relata que ficou impressionado com a qualidade singular dos poemas do mato-grossense. A admiração foi tamanha que decidiu colocar sempre poemas do escritor na seção de abertura do jornal para o qual escrevia. A esse respeito, comenta: "Eu quis comparar a poesia de alto nível de Manoel de Barros com o bestialógico formalista que existe por aí". Quanto ao fato do escritor ter passado tanto tempo desconhecido do público, Millôr afirma: "Para cada pessoa que aparece brilhando, dez ou mais com igual ou mais valor jamais apareceram ou aparecerão, isso em todos os campos" (SPITZ, 1988, Caderno B:1).

É notório que o estilo da poesia de Manoel de Barros já contagia a crítica literária. Esta, ao opinar acerca da produção do autor, expressa a qualidade ímpar da criação artística do escritor, considerando-o como um dos maiores poetas do país, da mesma estirpe de João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade.

Na matéria intitulada *Nasce um poeta, aos 72 anos* veiculada na revista *Isto é - Senhor* em 01/03/1989 de autoria do jornalista Marcelo Fagá, encontramos registros que nos esclarecem, no contexto da época, em que grau de representatividade a obra de Manoel de Barros está situada. Assim, o jornalista elucida:

Há indícios, porém, de que o amplo desconhecimento em torno da obra deste [Manoel de Barros] que alguns classificam como um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos, ombreando com João Cabral de Melo Neto na condição de nosso maior poeta vivo, esteja prestes a terminar.... Para se ter uma ideia do que representa a presença de Barros em *El Paseante*, basta listar os escritores que dividem com ele as páginas da revista: Clarice Lispector, João Ubaldo Ribeiro, Rubem Fonseca e João Cabral (FAGÁ, 1989, p. 72).

Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito é outra matéria representativa desse contexto a qual foi produzida pelo jornalista Antônio Gonçalves Filho e veiculada na *Folha de São Paulo* em 15 de abril de 1989. Nesse texto, encontramos comentários sobre a publicação da nona obra do poeta: *O Guardador de Águas* (1989). Há, ainda, informações acerca da biografia do autor e de sua produção literária, como também uma entrevista que Manoel de Barros respondeu por escrito. Nesta encontramos reflexões do autor a respeito do seu isolamento literário, como concebe sua poesia, sobre a matéria do seu fazer literário, a relação do poeta e a natureza e, ainda, acerca da publicação na época de seu mais recente livro. Dessa forma, Gonçalves Filho (1989) pontua:

Aveso à publicidade, Manoel de Barros optou pelo exílio no mundo dos bichos. Nem assim conseguiu impedir que jornalistas o incomodassem com perguntas impertinentes. A invasão ao planeta das lesmas e 'palavras que amanhecem entre aves' já têm até aliados na imprensa estrangeira. Descoberto pela sofisticada revista espanhola *El Paseante*, que dedicou seu número 10 ao Brasil, Manoel de Barros passou a ser importunado também por editoras brasileiras (GONÇALVES FILHO, 1989, Folha Ilustrada - G 3).

Quanto ao seu isolamento dos círculos literários e dos grandes centros culturais, o poeta explica na entrevista: "Meu isolamento literário já existia, mesmo vivendo nos grandes centros. Ele é fruto das sem-graceiras do meu temperamento" (BARROS, 1989, p. 03). Afirma ainda que foi negligência dele, não saberia conviver com a glória, pensa que ela a perturbaria, por isso precisa do escuro. Com relação ao estigma de Poeta do Pantanal, expressão que secundariza seu trabalho, Manoel de Barros comenta:

Talvez minha escrita em verso seja carregada de certa verdez primal, pois minha palavra tem sedimentos ancestrais de bugres andarilhos pelo meio do mato. Mas o artista tem que contê-la nas bragas, com vontade estética, numa linguagem com estacas. A expressão "Poeta Pantaneiro" me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado (BARROS, 1989, p. 03).

As expressões "Poeta Pantaneiro" ou "Poeta Regionalista", atribuída a Manoel de Barros no florescer de sua produção poética, foram injustas à sua produção, já que circunscreviam o poeta a uma literatura que carrega a bandeira da luta ecológica. Esses estigmas aos poucos foram esquecidos, representando hoje apenas um momento histórico sem maiores consequências. Assim, é consenso entre os críticos de que a questão essencial da poética manoelina é a preocupação com a linguagem. Instrumento chave de sua criação literária. Acerca desta questão, José Fernandes, citado por Menegazzo (1991, p. 178), assevera que o telurismo da poesia manoelina possui características de um "regionalismo universalizado", pois o espaço e os elementos culturais utilizados pelo poeta servem para situar os personagens no tempo-espaço da história e as reflexões temáticas são pensadas em uma linguagem universal.

José Castello é mais um jornalista que se embrenha na investigação da obra de Manoel de Barros no intento de desvelar a alma literária do escritor. Em 03 de agosto de 1996, publica na folha *O Estado de São Paulo*, uma reportagem sobre Barros intitulada *Manoel de Barros busca o sentido da vida*. Nela, encontramos uma longa entrevista, que foi respondida, mais uma vez, por escrito, e apreciações críticas sobre os seus poemas. A matéria coincide com o lançamento de sua décima segunda obra *Livro sobre Nada* (1996). Este livro marca uma mudança de editora, deixa a Civilização Brasileira e assina contrato com a Record, editora que lhe possibilitou maior divulgação em nível nacional.

Dentre várias questões abordadas na entrevista, uma nos chamou atenção. Ao falar sobre seu isolamento em Campo Grande, o poeta diz: "Isolado não me sinto, juro. Às vezes me isolo, me tranco na minha toca para escrever, para ler, para imaginar. Parece que no fechado, o imaginário se solta melhor" (BARROS, 1996, p. 12).

Outra que despertou a nossa atenção foi a descrição de sua rotina de poeta:

Exploro os mistérios irracionais dentro de uma toca que chamo "lugar de ser inútil". [...]. Descubro memórias fósseis. [...]. Faço escavações. Entro às 7 horas, saio ao meio-dia. Anoto coisas em pequenos cadernos de rascunho. Arrumo versos, frases, desenho bonecos. Leio a Bíblia, dicionários, às vezes percorro século para descobrir o primeiro esgar de uma palavra. E gosto de ouvir e ler *Vozes da Origem*. Gosto de coisa que começam assim: "Antigamente, o tatu era gente e namorou a mulher de outro homem". Está no livro *Vozes da Origem*, da antropóloga Betty Mindlin. Essas leituras me ajudam a explorar os mistérios irracionais. Não uso computador para escrever. Sou metido. Sempre acho que na ponta de meu lápis tem um nascimento (BARROS, 1996, p. 12).

José Castello assinala ainda que o *Livro sobre Nada* (1996) é o ponto máximo do projeto estético do poeta estreado em *O Livro das Ignorâncias* (1993). Neste a ideia de "Desinventar objetos" já pulsa no interior dos poemas. "Desinventar objetos" para Manoel de Barros significa, por exemplo, "dar ao pente funções de não pentear, até que ele fique à disposição de ser uma begônia ou uma gravanha" (BARROS, 2010b, p. 300). Seria o mesmo que fugir das amarras de uma cultura racionalista, burocrática e manipuladora que fixa o curso da vida e dos objetos. Assim, "Manoel de Barros restituiu à poesia, também ela cada vez mais devastada pelos sopros do formalismo e do intelectualismo, o seu frescor" (CASTELLO, 1996, p. 12).

Portanto, podemos afirmar que Manoel de Barros é hoje, reconhecido nacional e internacionalmente, como um dos poetas mais originais e relevantes do Brasil contemporâneo. Isso se confirma pela vasta pesquisa que se desenvolve e que já foi realizada, principalmente nas universidades, em relação ao seu universo poético.

Para testificar essa afirmação e a de que o interesse sobre os escritos do autor vem crescendo sensivelmente, fizemos um recorte de alguns trabalhos relevantes desenvolvidos nos espaços acadêmicos, os quais abriram sendas para que a produção crítica da obra do autor fosse ampliada. Como a poética de Manoel de Barros nos possibilita uma pluralidade de sentidos, alguns destes foram percebidos e registrados por estudiosos da poesia, como será visto na seção a seguir.

1.2. Manoel de Barros e os leitores dos espaços acadêmicos

Um estudo expressivo que revela um crescente interesse pela produção e recepção da obra de Manoel de Barros pode ser constatado na Dissertação de Mestrado *O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros* de Walquíria Gonçalves Béda, defendida em 2002, na UNESP, *Campus* de Assis. Nela consta uma lista de biografias críticas acerca da obra de Manoel de Barros com o intuito de tornar conhecida a produção crítica do autor e subsidiar outros pesquisadores. Esse trabalho está dividido em duas partes: na primeira expõe resenhas sobre textos críticos e, na segunda, traz anexos ensaios e entrevistas mais representativos do autor. Cinco anos depois, ao continuar o estudo da obra de Barros, Walquíria Gonçalves defende, também na UNESP, *Compus* de Assis, sua tese de Doutorado intitulada *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a Autobiografia* (2007).

Com a experiência adquirida em sua dissertação, a pesquisadora opta por abordar na tese a relação entre a autobiografia e a poética manoelina. Busca verificar até que ponto há nos versos de Barros a presença de autobiografia e, se podem ser considerados uma "escrita de si". Atesta, por fim, que "poesia e autobiografia não se excluem; antes, aliam-se para ser a representação do "eu"..." (BÉDA, 2007, p. 122). Um dos temas com marcas autobiográficas que a pesquisadora elege para explorar na poética de Barros é a infância, pois acredita que essa temática dá unidade à existência do poeta ou lhe permite uma fuga do tempo presente.

Leitura convergente à de Walquíria Gonçalves, temos a realizada por Andrea Regina Fernandes Linhares em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Memórias Inventadas: figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros*, defendida na Fundação Universidade Federal do Rio Grande em 2006. Nesse trabalho, a autora analisa criticamente a obra de Manoel de Barros, explorando os poemas do autor para fazer aflorar a autoimagem de Barros. Nessa tarefa, ao considerar alguns textos de Barros como autobiográficos, tenta trazer à luz o retrato que o autor desenha de si e os elementos identitários que se revelam na tessitura de seus textos.

A temática da infância também é resgatada da poética de Barros por Andrea Regina Fernandes como expressão de uma escrita autobiográfica. A pesquisadora entende que

Manoel de Barros circunscreve a sua infância a um espaço que favorece a solidão, mas sem que isso traga sofrimento ao menino-poeta; ao contrário, essa solidão o torna mais sensível e aguça seu senso poético, de modo que as descobertas se tornam mais prazerosas e intrigantes (LINHARES, 2006, p. 68).

Teologia do Traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros, Dissertação de Mestrado defendida por Fabrício Carpi Nejar na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2001, é mais um estudo relevante. Ao realizar sua leitura crítica, Carpi Nejar busca entender a teoria da poética manoelina, o propósito do poeta e a intenção da repetição dos versos. Para encontrar respostas a esses questionamentos, Carpi Nejar busca o estudo de Antônio Carlos Secchin intitulado *A poesia do menos* de João Cabral de Melo. Ao estabelecer o confronto dos autores, percebe que a composição poética de João Cabral é oposta à de Manoel de Barros. A dissertação de Carpi Nejar está dividida em dois momentos: no primeiro, busca desvelar a estrutura poética de Barros e, no segundo, compara Barros a João Cabral de Melo Neto.

Ao se reportar à temática da infância presente na obra de Manoel de Barros, afirma que este estado poético "é o resgate da pré-história da linguagem, antes de ela reagir a uma finalidade utilitária" (CARPI NEJAR, 2001, p. 20). Coteja a linguagem poética com a do universo infantil, pois entende que tal como uma criança faz ao aprender a falar, Barros interrompe o pensamento, inventa expressões ilógicas, troca palavras e desregula a ordem da sintaxe. Novamente, a temática da infância aguça a leitura crítica na produção poética de Manoel de Barros. Essa fase é vista por Carpi Nejar como o momento oportuno para o poeta encontrar o idioma ainda afastado das exigências da ordem racionalista.

Muitas comparações foram feitas entre Barros e outros escritores. Alberto Caeiro e Manoel de Barros são confrontados por Isaac Newton Almeida Ramos em sua Dissertação de Mestrado intitulada *Uma poética da modernidade: leitura comparativa entre Alberto Caeiro e Manoel de Barros*, defendida na Universidade de São Paulo em 2002.

Ao estabelecer essa comparação, Isaac Ramos levanta questionamentos acerca do papel do poeta no período moderno e contemporâneo. Para tanto, traz à tona estudos de teóricos renomados da teoria literária como ideia complementar nas análises realizadas em poemas de Barros e Caeiro. Instauro, no desenrolar do texto, diálogos constantes entre essas duas poéticas, buscando ressaltar os traços que as afastam ou as aproximam. Um exemplo, transcrevemos abaixo:

CAEIRO: A Criança Eterna acompanha-me sempre. (OP:213, 211)

BARROS: Lembro um menino repetindo as tardes naquele quintal. (LI:27)
(RAMOS, 2002, p. 88).

Na última parte da Dissertação, Isaac Ramos discute o tema da infância como via de acesso encontrada pelo poeta Barros para achar as primeiras palavras, as que guardam a inocência infantil, "palavras que ainda não tenham idioma" (BARROS, 2010b, p. 30). Enfatiza que os dois poetas tratam a linguagem infantil como lírica de adulto e que consideram a infância como o lugar e o tempo ideal da vida em que se concentram experiências marcantes.

Rosane da Silva Gomes em *Entre Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Bartolomeu Campos Queirós: a criação de uma infância da escrita* faz uma comparação entre os autores mencionados no título de sua Tese, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais em 2011. A discussão do trabalho gira em torno do diálogo entre infância e literatura. A pesquisadora expõe a ideia de uma minoração da literatura infantil e isto, segundo ela, está

diretamente relacionado com a visão desqualificadora construída sobre a infância vista sob a perspectiva daquilo que é pueril, ingênuo e infantil.

Por intermédio de uma visão investigativa, Rosane Gomes tenta romper com esquemas interpretativos que julgam conhecer plenamente a infância e como dominá-la. Para tanto, ela usa a literatura como mais uma possibilidade de ler, dizer e escutar a infância, pois a literatura, diferente dos discursos lineares históricos e temporais, permite abordar o tema da infância enquanto forma de criação, já que a multiplicidade de sentidos admitidos pela linguagem literária nos possibilita outras interpretações da infância que ultrapassam a visão da abordagem cronológica, linear e progressiva.

É com esse intento que Rosane Gomes estuda a obra de Manoel de Barros e Bartolomeu Campos Queirós. Ambos apresentam uma infância que cliva com a ideia de um tempo marcado por uma cadeia progressiva dos eventos. Em especial, Manoel de Barros que usa a memória de uma infância inventada e recriada, instituindo um espaço de transformação em que não há fronteiras entre passado e presente. Estes por sua vez estão "associados por fluxos de experiências que se intercambiam e, portanto, se correspondem" (GOMES, 2011, p. 18).

Manoel de Barros é comparado com Mia Couto na Tese de Doutorado de Maria Auxiliadora Fontana Baseio, intitulada *Entre a magia da voz e a artesanía da letra: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto*, defendida em 2007, na Universidade de São Paulo. Ao comparar os autores, a estudiosa afirma que a linguagem dos dois escritores está permeada de sagrado. Segundo a pesquisadora, tanto Mia Couto quanto Manoel de Barros, ao usarem a escrita literária entranhada pela oralidade e embebida por elementos imagéticos, simbólicos e sacralizados, buscam suas raízes culturais e seus sentimentos de pertença. Assim, os autores recriam a tradição para restaurar a origem. Em Barros a busca do primitivo, do primordial, em Mia Couto, a escuta dos antepassados.

A estudiosa nos esclarece que a invenção poética manoelina nega o pensar abstrato, adulto, conceitual e sobreleva a ignorância; prima pelo pensar infantil, mágico, concreto que entrelaça o poeta e a criança a tudo que é primitivo. Para ela, Barros utiliza a infância com o desejo de ser livre o suficiente para brincar poeticamente com as palavras. Cinge-se às crianças, pois as coisas inominadas são mais produzidas por elas. Dessa forma, as vozes do poeta e da criança confundem-se no exercício de "fazer nascimento".

Merece também ser destacado o trabalho comparativista realizado por Rosidelma Pereira Fraga Soares na Dissertação de Mestrado por título *Convergências e tessituras de*

pedras, rios, ilhas e ventos: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes, defendida na Universidade Federal de Goiás em 2009. Ao comparar a escrita poética dos autores mencionados, a pesquisadora estabelece relações dialógicas existentes entre eles. Verifica a correlação temática entre as obras dos autores à luz da literatura comparada.

Quanto ao tema da infância presente na produção de Manoel de Barros, Rosidelma Soares registra-o como uma esfera mítica, pois, segundo suas pesquisas, o mito tem uma estreita relação com o universo da fantasia, do humor, do lúdico, da recordação e da narrativa, o que permite a redescoberta de brincadeiras e exploração da imaginação. Salienta, ainda, que o poeta vê o mundo com um olhar infantil, buscando um passado armazenado na memória e exteriorizado por meio de uma imaginação inventiva. Explicita que Manoel de Barros manifesta certa ilogicidade na expressão de seus versos. Isso acontece porque o poeta pensa por imagens, "assim como a criança que fala por metáforas sem ter conhecimento da construção" (SOARES, 2009, p. 103).

Outra pesquisa acadêmica de igual relevância é a tese de Doutorado de Júlio Augusto Xavier Galharte, *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*, defendida na Universidade de São Paulo em 2007. Na referida pesquisa, o autor realiza um diálogo entre a produção poética manoelina e diferentes manifestações artísticas como o cinema, a pintura e a literatura. O autor investiga como o silêncio se apresenta na produção literária de Manoel de Barros. Silêncio este que tem sua força nas entrelinhas, no implícito e que está subjacente ao texto. Para demonstrar com mais clareza esse silêncio, Júlio Galharte compara esse traço da poética manoelina com a produção de artistas representantes de outras artes. Demonstra por meio de uma análise comparativista que os mutismos da poética de Barros também se fazem presentes na produção de Clarice Lispector, Samuel Beckett, Luís Buñuel, Akira Kurosawa e Federico Fellini.

O pesquisador faz pouca referência à temática da infância na produção de Manoel de Barros. Mas ao abordar o tema, afirma que o uso da infância está atrelado à tentativa do poeta atingir a condição primeira da linguagem para chegar o mais próximo possível do silêncio inaugural das palavras.

Mais um trabalho significativo que também compara a poética manoelina com outra forma de manifestação artística é *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* de Maria Adélia Menegazzo, apresentado originalmente no formato de Dissertação de Mestrado na Universidade Federal Goiás em 1991, hoje publicado pela editora Cecitec/UFMS. Neste, a autora estabelece um diálogo entre a literatura e a arte pictórica, mais

precisamente, entre a lírica contemporânea e a pintura de vanguarda no intuito de encontrar uma correspondência entre elas. De acordo com Menegazzo, com os movimentos da arte moderna vanguardista, no início do século XX, a dicção poética passa a dar ênfase ao processo imagético, aproximando poesia e pintura, ou a linguagem verbal da pictórica, já que ambas usam o mesmo artefato linguístico. Um exemplo dessa tendência, segundo Menegazzo, é a poética de Manoel de Barros.

Na seção "Manoel de Barros: o chão é um ensino", a pesquisadora aponta três traços apreendidos nos movimentos de vanguardas que saltam nos poemas de Manoel de Barros: o surrealismo na profusão de imagens do real e irreal; o cubismo na reutilização de uma mesma imagem com novos significados e a livre fantasia de Paul Klee que explora a simplicidade das coisas e revela uma capacidade ímpar do poeta "vê e transvê o mundo" (BARROS, 2010, p. 350).

Para Menegazzo (1991), no livro *Compêndio para uso dos pássaros* de Manoel de Barros, a infância é responsável em instituir o ilogismo na linguagem, pois "desconhecendo a lógica racional, o discurso infantil permite a criação de imagens que de alguma forma tentam explicar determinados traços da realidade" (MENEGAZZO, 1991, p. 183).

Pelo que foi mencionado anteriormente, o que se sobrepõe na poética de Manoel de Barros é o uso particularizado que o poeta faz da linguagem, especialmente, quando adentra ao universo infantil, seja para encontrar o primeiro "esgar", o sentido inaugural das palavras; seja como fuga do tempo presente ou como uma expressão de uma escrita autobiográfica; seja como resgate da pré-história da linguagem, antes de ela encorpar a acepção utilitária; seja como noção de infância que ultrapassa a ideia de um tempo marcado por fases; seja como artefato linguístico para brincar poeticamente com as palavras ou como esfera lúdica e imagística. Por fim, o discurso infantil de Manoel de Barros é coroado também pelo rompimento com a dicção lógico-racional.

Dando seguimento a nossa discussão, veremos a diante o limiar da produção poética manoelina e a estética modernista.

1.3. Manoel de Barros e o projeto estético modernista

Em *Achados do chão* (1997), o crítico literário Miguel Sanches Neto abre as páginas de seu livro afirmando que uma obra literária só pode se perpetuar no tempo caso ela se permita agregar novos significados, atualizando seu sentido conforme a época vigente.

Entendemos que esse comentário faz jus à produção de Manoel de Barros e, por isso, suas obras cada vez mais conquistam o reconhecimento da crítica nacional. Mas, mesmo tendo se notabilizado no cenário da literatura brasileira e após um longo percurso de produção (produz e publica obras desde a primeira metade do século XX), ainda é muito comum vermos pessoas que nunca leram nada da produção do poeta ou sequer ouviram mencionar o nome dele.

A primeira obra publicada do autor, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), coincide com uma época de intensa renovação artística, o Modernismo Brasileiro. Momento considerado pelos críticos de maior efervescência literária e que repercutiu fortemente sobre a arte e a sociedade brasileira até meado do século XX, justando os elementos artísticos às singularidades culturais brasileiras. Para esclarecer o momento, Afrânio Coutinho (2004) elucida que:

O desejo de atualizar as letras nacionais - apesar de para tanto ser preciso importar ideias nascidas em centros culturais mais avançados - não implicava uma renegação do sentimento brasileiro. Afinal, aquilo a que Oswald aspirava, a princípio sozinho, depois em companhia de outros artistas e intelectuais, era tão-somente a aplicação de novos processos artísticos às aspirações autóctones, e, concomitantemente, a colocação do país, então sob notável influxo de progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era (COUTINHO, 2004, p. 4).

Inovar a arte no Brasil era o cerne que movia todas as manifestações que se levantaram nas primeiras décadas do século XX. Ainda que inicialmente buscasse a qualquer custo a reforma técnica e temática, rompendo com a arte passadista Parnasiana, a estética Modernista consolida-se e a expressão se faz mais densa ao exprimir a verdade humana ou mesmo social de cada poeta.

Ao tratar da poesia, Coutinho (2004) assevera ainda que o Modernismo, em poesia, estende-se da Semana de Arte Moderna (1922) até o final da primeira metade do século XX, tendo como escopo principal o uso "da liberdade de pesquisa estética, isto é, cada poeta não encontra regras prefixadas que seguir; tem de eleger as suas próprias" (COUTINHO, 2004, p. 44). Podemos dizer que Manoel de Barros faz isso com precisão, pois ao explorar a liberdade estética que tem a seu favor, desenvolve uma poética destituída de toda e qualquer imposição de normas pré-estabelecidas, mostrando assim que soube apreender e usar com destreza esse recurso em benefício de uma escrita poética rica e bastante autoral.

Contextualizando, ainda acerca da literatura modernista, os críticos enfatizam que as décadas de 30 a 60 do passado século foram as que, certamente, a literatura brasileira se

popularizou, deixou de circular exclusivamente nos espaços da elite dominante para se tornar acessível às classes menos privilegiadas da sociedade. Isso porque a ficção neorrealista, sobretudo os romances sociais, trazia à tona um Brasil esquecido e desconhecido e, depois, porque o mercado editorial alavancou com o processo de intensificação do Brasil moderno, fazendo com que as obras produzidas chegassem mais facilmente ao consumidor. Vale ressaltar que a poesia brasileira desse período vive sua fase de solidificação das conquistas estéticas advindas da geração de 22. Como bem assinala Afrânio Coutinho:

Passada a retração nacionalista, o Modernismo prossegue com a diretriz que Menotti proclama em plena Semana: o de exprimir a mais livre espontaneidade do poeta dentro da mais espontânea liberdade, princípio que Mário de Andrade viria a formular mais tarde em termos definitivos: *o direito permanente à pesquisa estética*. E quais as consequências do Modernismo, na caracterização de Mário? A conjunção desse princípio e de mais dois: a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência artística criadora (COUTINHO, 2004, p. 172).

Os princípios reiterados por Mário de Andrade orientam e regulam o traçado da poética contemporânea no Brasil. A diretriz que preconiza o direito permanente à pesquisa estética abre um espaço promissor para que a criação artística desse período possa alcançar voos altivos e inesperados. É isso que acontece com a poesia produzida por Manoel de Barros. O poeta não rejeita as conquistas estéticas dessa geração de escritores, mas adota um estilo próprio de tecer e materializar em poesia a sua visão de mundo.

No entremeio das décadas de 30 e 60, marcadas por guerras (Segunda Guerra Mundial 1939-1945) e conflitos revolucionários internos (fim do Estado Novo, provisório afastamento de Getúlio Vargas do panorama político, Constituição de 1946, retorno de Vargas - 1950, a presidência de Juscelino Kubitschek- 1956 e outros), o contexto literário que se apresenta é:

... de um lado, uma sucessão cada vez mais aproximada de gerações na cena literária, e, de outro, uma contínua interpenetração de poéticas individuais e coletivas, um jogo alternado de influências e de rebeliões, um experimentalismo poético sentido como compromisso social e um compromisso formalizado em esquemas abstratamente hedonísticos (STEGAGNO PICCHIO, 2004, p. 589).

A nova geração de artistas, fruto desse período, passa a construir uma poesia de caráter mais crítico/reflexivo que criativo, pois sente o compromisso para com a sociedade em que vivem. Por outro lado, os intelectuais e artistas renomados estão abertos a dialogarem com várias correntes do saber. Além disso, para reatualizar seus trabalhos, "recupera do passado

remoto e recente ou ainda seleciona da contemporaneidade aquilo que lhe é realmente contemporâneo" (STEGAGNO PICCHIO, 2004, p. 590).

Desse confluir de experiências literárias singulares e que em certos aspectos se contradizem, encontramos uma nova produção literária, a que se assenta nos modos de transfigurar conteúdos em matéria poética. Nesse plano, diluem-se as divergências ideológicas dos artistas, pois todos estão imbuídos de alguma forma em uma atividade crítica, seja no plano do material linguístico ou no aspecto composicional do texto. É nesse cenário que encontramos o exórdio da obra de Manoel de Barros, já que o escritor explora em seus poemas tanto o caráter crítico-reflexivo quanto criativo, sobretudo, quando concentra seu ato poético na exploração da palavra criando-a, reinventando-a e desconstruindo os sentidos costumeiros dos vocábulos.

Um movimento de relevo desse período e que merece reflexão é a manifestação intitulada de "A Geração de 45". Esta foi considerada pelos críticos como a geração que soube conter os exageros estéticos do movimento de 22, mas deu continuidade às conquistas da geração antecedente, já que não poderia negar as mudanças ocorridas na arte, pois era caudatária tanto dos problemas quanto das qualidades da poesia modernista.

Tristão de Ataíde, citado por Massaud Moisés (2001), sinaliza como característica principal dessa geração o culto da disciplina, "o primado do verso sobre a poesia" (MOISÉS, 2001, p. 294). O teórico elucida que para a Geração de 45 não havia um ideário definido, tudo foi acontecendo sem planejamento e sob as consequências da II Guerra Mundial. A proposta do grupo foi definindo-se aos poucos.

Nas palavras de Cyro Pimentel, poeta dessa geração, Massaud Moisés (2001) nos esclarece que a Geração de 45 se opõe à estética de 22 e à de 30 pela sobriedade de expressão, pelo espírito universalista e pela preocupação com o ritmo, o verso e a correção da linguagem, também pela revalorização da imagem e da metáfora. Toda essa tomada de posição era uma reação contra os excessos de 22: o "poema-piada", o desleixo formal, o prosaísmo e o falso brasileirismo de linguagem.

É importante acentuar que a Geração de 45 foi um evento histórico que abrigou autores surgidos a partir das décadas de 40 a 60. Artistas estes que nem sempre comungaram dos mesmos traços estéticos e ideológicos. Assim, essa geração foi mais marcada pelo critério temporal que o ideológico. O que os une, portanto, é a coincidência cronológica da estreia e não a opção estética. É a geração da heterogeneidade porque acolhe individualidades artísticas, cada uma seguindo sua própria trajetória.

Antonio Candido (1979), no texto "*A Literatura Brasileira em 1972*", esclarece que as inovações na poesia brasileira lançadas pelo Concretismo, Neoconcretismo e Poesia-Práxis acabaram invadindo a poesia tradicional, permitindo com que sobrelevassem algumas tendências advindas do Modernismo de 20, como: a estética do fragmento, intenções antilíricas e certo gosto pela desarticulação do poema. Traços estes que divergiam da proposta dos poetas da "Geração de 45". O crítico enfatiza que no decênio de 1970 havia uma simultaneidade de tendências e de gerações que representavam posições diversas no tempo, ocorrendo uma confluência de diferentes movimentos. Dessa maneira, como não havia uma única moda literária, surgiam manifestações dessemelhantes. A esse respeito, o autor comenta:

Temos, atualmente lado a lado poetas de vanguarda, criadores e seguidores; poetas que continuam o que foi vanguarda nos anos 20 e 30; poetas da geração de 45 e seus seguidores; e, muito curiosamente, alguns grandes modernistas ainda vivos e atuantes (CANDIDO, 1979, p. 09).

Diante disso, observamos que a produção de Manoel de Barros coexistia em meio a diversas tendências literárias. Os traços citados provenientes do Modernismo de 22 eram intensificados na produção do autor, demonstrando que o poeta mesmo inserido em um espaço cultural permeado de rupturas e inovações, consegue manter uma produção madura, carregada de marcas da tradição literária instaurada pelos poetas de 22. A poética de Manoel de Barros, portanto, apresenta, concomitantemente, traços da tradição, inovações instauradas pela poesia dos decênios de 50, 60 e 70 e, ainda, a singularidade estilística do poeta. Dessa feita, pudemos constatar em nossa pesquisa que a produção de Manoel de Barros está próxima ao Modernismo de ruptura pelo uso de uma sintaxe subversiva e versos livres; à Geração de 45, momento em que se buscou dar maior nitidez e densidade à expressão poética e à fase Pós-Modernista², a que se volta para o homem e seus problemas como ser individual ou social, intensificando a estética do fragmento e a diluição entre a fronteira dos gêneros.

² Ítalo Moriconi (2004), no texto "*A problemática do Pós-Modernismo na Literatura Brasileira*", salienta que, no fim do século XX, a poesia brasileira guiou-se por rótulos em pós: pós-moderna, pós-modernista, pós-vanguardista ou pós-marginal. Essas nomenclaturas tornaram-se polêmicas e confusas, pois se referiam a toda produção poética que cronologicamente engendraram-se a partir da segunda metade do século XX. O autor nos esclarece que as expressões pós-moderno e pós-modernista não são sinônimas. A primeira está relacionada ao contexto cultural globalizado pop-midiático, ou à condição geral da sociedade e da cultura. Enquanto que a segunda pode ser entendida como o conjunto de traços estilísticos e culturais que vem após o alto modernismo, ou o termo relacionado a periodização artística e literária desenvolvida a partir da década de 1970.

Na 33ª Edição de *História Concisa da Literatura Brasileira*, publicada no ano de 1994, encontramos Alfredo Bosi citando uma antologia que registra um grupo de escritores que revelavam um novo estado da poética no Brasil. Essa antologia, por título *Panorama da Nova Poesia Brasileira*, foi realizada por Fernando Ferreira de Loanda e publicada na *Revista Orfeu* em 1951. O curioso é que o nome de Manoel de Barros está incluído nessa lista como poeta pertencente à Geração de 45. Observamos que o critério de seleção foi apenas proximidade do ano de nascimento dos autores e não a postura lírica adotada por eles. Dessa forma, podemos dizer que o vínculo mais forte de Barros com a Geração de 45, além do fator cronológico, é o fato dos poetas desse momento trazerem à tona a reflexão da poesia como arte da palavra, uma poética que tende à impessoalidade, à coisa e ao objeto. No entanto, com intuito de preservar sua singularidade poética, Barros afirma: “Não sofri aquelas reações de retesar os versos frouxos e endireitar sintaxes tortas” (BARROS, 1990, p. 308).

Portanto, mesmo estando à margem dos grandes centros produtores de cultura, como também distante da opinião da crítica literária, Barros não deixou escapar a estética literária desses movimentos. Absorveu a tradição e imprimiu em suas poesias marcas de uma poética com ares contemporâneos e com inovações tanto no aspecto estrutural como no linguístico. Criou, dessa forma, uma arte com mundos verbais específicos e originais.

Adiante, apresentaremos certas questões que se destacaram no estudo de três críticos que fizeram emergir do projeto estético de Manoel de Barros aspectos substanciais que nortearam o nosso entendimento acerca da poesia do autor.

1.4. A crítica e a poética de Manoel de Barros

Como foi mencionado anteriormente, o primeiro livro publicado de Manoel de Barros data de 1937, mesmo assim, sua poesia só passou a ser reconhecida a partir dos anos 80. Assim, assevera Miguel Sanches Neto: "De poeta difícil, de poeta quase invisível, de poeta não lido, Manoel de Barros se torna um dos nomes obrigatórios de qualquer estudo da poesia atual" (SANCHES NETO, 1997, p. 06). Ainda que alguns veículos de comunicação tenham considerado sua poesia como uma moda passageira, hoje sabemos que seus escritos, consolidados, já deram resposta mais que satisfatória às críticas negativas.

No primeiro período de produção, embora distante dos debates culturais, a obra de Manoel de Barros foi de grande relevância para a estética do momento, pois recupera elementos que foram escamoteados por alguns seguimentos literários. Além de *Poemas*

concebidos sem pecado (1937), Manoel de Barros publica no limiar de seu fazer literário *Face Imóvel* (1942) e *Poesias* (1956).

Para Sanches Neto (1997), o primeiro livro de Barros é um livro autobiográfico com poemas circunscritos ao início do Modernismo Brasileiro, pelo uso de versos prosaicos (com um tom de piada) e de uma sintaxe popular. Livro imprescindível para entendermos a trajetória poética de Manoel de Barros, pois desnuda o mundo imagístico do poeta, aflorando a temática da infância. Assim, Barros define que "A poesia tem a função de pregar a prática da infância entre os homens" (BARROS, 1990, p. 311). Em *Face Imóvel* (1942) apresenta pequenas mudanças em relação ao livro anterior, os poemas estão configurados em um projeto estético mais universalista, já que o contexto de guerra leva o poeta a retratar o coletivo e não indivíduos. Versa o crítico, que nesse livro, também encontramos uma recorrência ao hermetismo e à recusa em aceitar as convenções linguísticas, numa tentativa de subverter os caminhos tomados pela civilização moderna. Na obra *Poesias* (1956), Sanches Neto assevera que há a representação de duas poéticas: uma onírica e mais privada; outra que recupera o projeto de *Poemas concebidos sem pecado* (1937). Retoma o verso prosaico, o erro criativo e a linguagem coloquial, reencontrando, dessa forma, a tradição modernista.

A respeito dos livros *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face Imóvel* (1942) e *Poesias* (1956), Pe. Afonso de Castro no livro *A Poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta a infância* (1991), pontua "que as características da poética de vanguarda foram incorporadas em suas composições. O verso funcional, a liberdade formal, técnicas surrealistas fazem parte da identidade poética desses primeiros livros" (CASTRO, 1991, p. 11). O salesiano nos lembra de que Manoel de Barros apelou ao poema-retrato e ao poemacrônica para reproduzir a vida pacata da cidade de Corumbá do início do século e para descrever os personagens característicos que conheceu na infância.

Mais adiante, um novo horizonte poético irrompe na produção manoelina. O poeta passa a usar a palavra como brinquito de seu fazer literário. Manoel de Barros entende que palavra e poesia estão estritamente interligadas. Percebe que a palavra quando poética é deleite, é prazer, é gozo e quando perde seu sentido ordinário, transfigurando-se em metáforas, um mundo imagístico é instaurado. Nessa trilha, engendram-se os livros *Compêndio para uso de Pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969) e *Matéria de Poesia* (1974). Neles, o autor imerge em uma poética discursiva que tem como ponto fulcral o uso da palavra como artefato poético. Repõem em circulação, transfigurados em poesia, objetos que estão em situação de desprezo e marginalizados. Dessa forma, sua obra constitui-

se como a poética das ruínas e dos restos. Assim, o escritor a define: "Todas as coisas cujos valores podem ser disputados no cuspe à distância servem para poesia" (BARROS, 2010b, p. 145). Ao fazer uso desse artifício para produzir seus textos, distancia-se das engrenagens dominantes do mundo em que vive.

Matéria de Poesia (1974) para Castro (1991) é a obra que agrega de forma mais perfeita a estética de Manoel de Barros; é a que reflete sobre a poesia como arte da palavra; a que revela tudo que o *chão* pode oferecer à poesia. Podemos afirmar que com ela, o autor inicia a fase de sua plenitude poética, preparando o caminho para os livros seguintes: *Arranjos para Assobio* (1982), *Livro de Pré-coisas* (1985), *O Guardador de Águas* (1989) e *Concerto a céu Aberto para Solos de Ave* (1991). Desses, *O Guardador de Águas* e *Concerto a céu Aberto para Solos de Ave* são considerados, por Castro, como as obras que dão notoriedade ao poeta e o coloca ao lado dos grandes mestres da Literatura Brasileira.

Convém deixar claro que Pe. Afonso de Castro (1991) analisou com riqueza de detalhes dez obras de Manoel de Barros (citadas acima). Seu estudo se inicia com *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e estende-se até *Concerto a céu Aberto para Solos de Ave* (1991). Assim, ao sintetizar o projeto estético de Manoel de Barros, Castro (1991) afirma que no universo poético do autor:

O mundo vivido é retratado como experiência. Vale-se da construção poética da invenção de palavras, do resgate de termos ouvidos na infância e, na maioria dos casos, da formação de termos através dos mais variados processos que a língua oferece, de modo particular por analogia etimológica ou fônico-semântica. A partir de então, escreve sobre poesia, ou sobre a abrangência de seu horizonte poético. Transforma-se em poeta de um só tema: a palavra a ser inventada e, com ela, toda a realidade (CASTRO, 1992, p. 12).

O excerto do salesiano nos esclarece o ponto fulcral da poética manoelina: a busca constante de inovação vocabular. Apesar de parecer que há uma repetição dos motivos na trajetória literária do autor, percebemos que a preocupação maior do poeta é com a palavra e o exercício que desempenha com ela. Como um artesão, faz com que o discurso ordinário seja transfigurado em imagens delirantes, permitindo ao leitor de seus poemas olhar o mundo destituído de suas formas fixas e dominadoras. Para atingir tal efeito, o poeta, como um garimpeiro, busca os sentidos inéditos das palavras, fazendo com que elas percam seu significado usual, gasto e corroído pelo uso. Nessa tarefa, o demiurgo penetra no universo linguístico e desvela seus significados mais profundos e enigmáticos.

No texto "Retrato perdido no pântano", parte da coletânea de textos incluídos no livro *Inventário das sombras* (1999), o jornalista e crítico literário José Castello pontua que no *Livro de pré-coisas* (1985), o poeta desvela para o leitor atento um pantanal sem limites, imensurável: "No pantanal ninguém pode passar a régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limite" (BARROS, 1985, p. 31). A partir dessa citação, o jornalista chega à conclusão que "o pantanal é Manoel de Barros - os limites borrados transformam homem e paisagem em uma só entidade" (CASTELLO, 1999, p. 113). O poeta e a sua produção não tem limites e como tal impossível criar uma imagem fixa do literato, tendo como sustentáculo sua poesia.

Castello (1999) traz a lume trechos de uma entrevista que conseguiu realizar com Manoel de Barros em 1996. Em uma de suas perguntas quer saber a relação das poesias de Manoel com o espaço pantaneiro; lugar onde o autor recolhe boa parte dos elementos que compõem seus poemas. O poeta explica que o que determina o estilo literário de um escritor é a forma como ele trabalha com as palavras, não importando o lugar onde o artista nasceu, pois a "poesia é fenômeno de linguagem" e que "há sempre um lastro de ancestralidades que nos situam no espaço". O poeta reitera: "fujo do regionalismo que não dê em arte, que só quer fazer registro". Diz não gostar de descrever lugares, bichos, coisas da natureza; o que gosta mesmo de fazer é inventar, pois, segundo ele, "quem descreve não é dono do assunto, mas quem inventa é" (CASTELLO, 1999, p. 116).

Foi por intermédio dessa entrevista que Castello descobriu a fonte da poesia manoelina na qual se enraíza no mundo das inutilidades, nas coisas sem préstimos e configurada em uma linguagem que se desvia do caminho da sensatez. Descobre também um homem que teme a ciência e seu poder de mecanizar a vida; tem receio "de que o idioma se torne apenas um instrumento pragmático" (CASTELLO, 1999, p. 117), com objetivos pré-estabelecidos; e de que um dia cesse a imaginação, os desejos e a fantasia, impedindo ao homem de exercitar seu espírito poético. É na convergência desse discurso que esta pesquisa acredita encontrar o prelúdio da produção literário do escritor.

Em um encontro com Manoel de Barros, Castello informa ter ouvido um relato de uma longa viagem pela América Latina, realizada pelo poeta na sua juventude. Nessa excursão, vivendo momentos de aflição, sem ter um teto para residir nem alimento para comer, o poeta se interessa em visitar lugares em ruínas e paisagens devastadas.

Além disso, a própria poesia do autor exerce um testemunho poético desse momento.

De 1940 a 1946 vivi em lugares decadentes onde o
 mato e a fome tomavam conta das casas, dos seus
 loucos, de suas crianças e de seus bêbados.
 Ali me anonimei de árvore.
 Me arristei por beiradas de muros cariados desde
 Puerto Suarez, Chiquitos, Oruros e Santa Cruz
 de La Sierra, na Bolívia.
 [...]
 Achava que a partir de ser inseto o homem poderia
 entender melhor a metafísica.
 Eu precisa de ficar pregado nas coisas vegetalmente
 e achar o que não procurava.

(BARROS, 2010b, p. 323)

O autor deixa-se embeber por esse cenário, delineando assim, os primeiros versos do seu *Livro sobre o nada*. A ideia de produzir um livro sobre o nada partiu de uma frase que Flaubert escreveu a uma amiga em 1852: "O que eu gostaria de fazer é um livro sobre o nada". O nada para Manoel de Barros seria "Um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc" (BARROS, 2010b, 327). O que o poeta queria mesmo era brincar com as palavras, escrever inutilidades e sobre coisas inúteis e sem serventia. Por isso, visitava lugares decadentes e miseráveis, pois para ele só o inútil tem valor.

Outro trabalho que enobrece a produção de Manoel de Barros foi o desenvolvido por Maria Adélia Menegazzo em *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda* (1991). Neste empreendimento, a pesquisadora compara a produção do autor com a arte pictórica vanguardista, notadamente, a pintura surrealista e a cubista.

Para Menegazzo (1991), há três traços apreendidos na pintura de vanguarda que saltam nos poemas de Manoel de Barros: o do surrealismo na composição de imagens que se fundem o real e o irreal, o do cubismo na reutilização de uma mesma imagem com novos significados e a livre fantasia de Paul Klee, em que a explosão da simplicidade das coisas revela uma capacidade ímpar do poeta "vê e transvê o mundo" (BARROS, 2010b, p. 350).

A autora reitera que a lógica do mundo na poética manoelina filia-se a estados oníricos em que a composição dos objetos não segue uma ordem lógica e real, mas uma lógica que desafia a compreensão que temos do mundo e desestabiliza o nosso pensar. É justamente no limite entre o real e o imaginário que o autor encontra terreno apropriado para o exercício de sua liberdade poética. Acerca dessas afirmações, argumenta que Manoel de Barros revela

uma visão do mundo em que o ser fragmentado pelo caos existencial só encontra possibilidades de se reconstruir pela fantasia e pela imaginação. Estas não negam a realidade, mas a ultrapassam, possibilitando o aparecimento de uma natureza transfeita (MENEGAZZO, 1991, p. 202).

Seguindo essa lógica, Manoel de Barros engendra sua poesia como "a loucura das palavras", já que no ato poético permite que a poesia se liberte totalmente do mundo objetivo e se alimente de necessidades do imaginário. O artefato principal do escritor na configuração desse traço é o uso da linguagem como reforço da surrealidade poética.

Acerca do processo imagético que brota da produção de Manoel de Barros, Menegazzo (1991), retomando o pensamento de José Fernandes, assevera que este ofício "consiste em reduzir à unidade e à similaridade objetos que nada possuem em comum" (MENEGAZZO, 1991, p. 186). E que a imagem poética dos poemas de Manoel de Barros é o resultado da simbiose da essência das coisas e da linguagem que se fundem, estabelecendo novos sentidos.

Dos livros produzidos por Manoel de Barros, Menegazzo (1991) pontua que *Arranjos para assobio e Matéria de poesia* são as obras nas quais encontramos mais profundamente reflexões metapoéticas. O poeta parte de coisas inúteis e desimportantes para a criação de imagens incomuns e que revelam um estranho lirismo. Dessa maneira, o discurso é produzido a partir de uma negação, ficando as imagens libertas da lógica discursiva.

A pesquisadora nos mostra que na poética de Manoel de Barros, "tanto as imagens quanto a construção dos fragmentos poéticos só se realizam pela livre fantasia que permite a configuração de uma realidade fundamentada na simplicidade das formas" (MENEGAZZO, 1991, p. 196). A fantasia, no contato íntimo com as palavras, permite com que estas busquem associações e composições livres, guiadas pela intuição. É nesse sentido que as obras de Manoel de Barros encontram suas identidades quando "o poeta nomeia o inominado, qualifica o inqualificável e anima o inanimado" (MENEGAZZO, 1991, p. 196).

Portanto, nas linhas desta seção, trouxemos, de modo rasteiro, a opinião e o trabalho de críticos que adentraram ao universo poético de Manoel de Barros na tentativa de desnudá-lo. Ao enveredar por essa trilha, os críticos, por intermédio de uma leitura sensível, cooptaram, a seu modo, a natureza que permeia o chão da poética do autor, revelando aos leitores não especializados o que o autor esconde nas entrelinhas de seus poemas e aquilo que está subjacente ao texto.

A seguir, nos deteremos em apresentar obra *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010). Em um universo de aproximadamente vinte livros publicados,

selecionamos esta porque acreditamos que nela podemos concentrar uma investigação a respeito do tema da infância enquanto criação poética, marca de uma condição da experiência humana; infância como princípio da linguagem e a linguagem como o principiar da infância.

1.5. Manoel de Barros e suas memórias: uma invenção poética

Sessenta e seis anos após a publicação da primeira obra de Manoel de Barros, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), vem à luz a primeira edição do livro *Memórias Inventadas - A infância* que posteriormente ganhou o formato de série. Esta dá continuidade à voz poética anunciada desde a primeira obra do autor. Se nela encontramos repetições de alguns motivos é porque a repetição faz parte do estilo do escritor que em muitas ocasiões afirmava que repetir e repetir³ os temas era a maneira mais provável de fazê-los adquirir um tom diferente.

Atendendo à encomenda da Editora Planeta Brasil a qual solicitou ao poeta que escrevesse memórias, engendra-se a série *Memórias Inventadas*, composta pela trilogia: *A Infância*, *A Segunda Infância* e *A Terceira Infância*, publicadas em 2003, 2006 e 2008, respectivamente. Essa trilogia, portanto, revelou-se como obra prima, pois a Editora Planeta do Brasil realizou um trabalho primoroso, dando aos livros um tratamento de honra.

Foram chamados de livros objetos, pois cada volume foi acondicionado em caixas delicadas de papelão onde dentro delas as folhas do livro eram dispostas soltas e sem serem fixadas umas nas outras. Assim, ganhavam liberdade para se posicionar em qualquer ordem, desobedecendo à sequência hierárquica que um formato de um livro tradicional é constituído. Essa liberdade das folhas e da sequência do livro, também era repassada ao leitor, que por sua vez, sentia-se livre para iniciar sua leitura, partindo do final, do meio ou do início do livro. Os sentidos e a compreensão obtidos a partir da leitura ficavam quase totalmente a cargo do leitor.

Outro detalhe que dá finura aos livros e um ar quase artesanal, é uma fita de cetim usada para unir as folhas. Mas é só desatá-la e lançar-se na busca dos significados dos

³ Essa afirmação de Barros soa como uma espécie de defesa do poeta em relação à acusação feita por certos críticos de que toda a sua obra não passa de uma repetição. Realmente, é bastante comum encontrarmos na trajetória poética do autor a repetição de palavras, temas, personagens, pontos de vista etc.. Mas isso é apenas uma falsa aparência de repetição, pois Manoel de Barros não se repete, o que ocorre em seus poemas é uma reiteração de certos elementos usados explicitamente pelo poeta como confirmação do seu estilo individual e como artefato linguístico de sua criação literária. Além do mais, cada livro de Barros é um novo livro, não apenas porque adquiriu formatação diferente, mas porque o leitor e o poeta são outros a cada leitura, possuem outras experiências, inovando e revivificando o velho.

poemas. Para o leitor que prefere seguir uma leitura sequencial, os livros também oferecem marcas que propiciam essa opção, pois as folhas recebem uma numeração em algarismo romano. Caso o leitor queira realizar uma leitura sequenciada é só seguir a ordem dos números.

Para termos uma clareza maior dessas afirmações, exibiremos imagens que darão uma ideia do tratamento artístico recebido pelos livros:



Figura 1: *Memórias Inventadas - A Infância*

Autor: Manoel de Barros

Editora: Planeta do Brasil

Ano: 2003

Fonte: [http://paolitamimos.blogspot.com.br/2013/02/projeto-manoel-de-barros-](http://paolitamimos.blogspot.com.br/2013/02/projeto-manoel-de-barros-lembrancas-da.html)

[lembrancas-da.html](http://paolitamimos.blogspot.com.br/2013/02/projeto-manoel-de-barros-lembrancas-da.html)



Figura 2: *Memórias Inventadas - A Segunda Infância*

Autor: Manoel de Barros

Editora: Planeta do Brasil

Ano: 2006

Fonte: <http://melechiclete.blogspot.com.br/2013/07/ensaio-o-espelho-da->

infancia.html

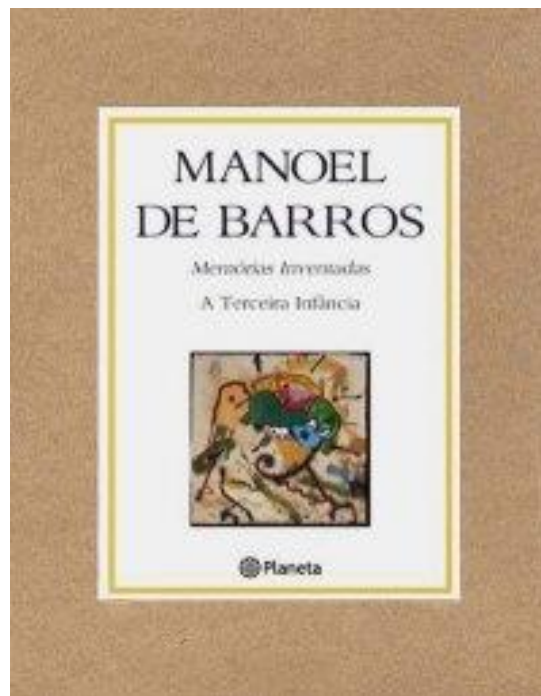


Figura 3: *Memórias Inventadas - A Terceira Infância*

Autor: Manoel de Barros

Editora: Planeta do Brasil

Ano: 2008

Fonte: http://www.skoob.com.br/livro/31155-memorias_inventadas

Nessas três caixinhas, como pequenas caixas-baús, o poeta Manoel de Barros enlaça suas memórias. Mas não aquela que se reduz a busca fiel e cronológica dos episódios vividos. São memórias inventadas que se transformam em memórias poéticas guardadas delicadamente nessas caixas-baús - símbolo do espaço onde depositamos nossos segredos e nossos mais preciosos tesouros. As folhas, de cor amareladas, podem estar simbolizando o envelhecimento proporcionado pelo tempo e o fato de estarem avulsas dentro da caixa, podemos relacioná-las à própria memória do poeta que não tem nenhuma preocupação em estabelecer uma linearidade no resgate dos eventos vivificados. Desse modo, essa memória apontada por Manoel de Barros vai bem ao encontro da afirmação do filósofo Gaston Bachelard (2009, p. 99) que diz: "o passado não é estável; ele não acode à memória nem com os mesmos traços, nem com a mesma luz. Apenas se vê apanhado numa rede de valores humanos, nos valores da intimidade de um ser que não esquece" [...].

Nessas folhas, memória, experiência e infância estão poeticamente atadas a espera de um leitor que pela força do tempo não pode voltar a ser criança, mas, por intermédio da linguagem poética, pode rememorar, juntamente, com o eu lírico, um tempo que marca a vivência humana. Se percebemos nos poemas de Barros fortes marcas que caracterizam sua vivência no pantanal, também percebemos que a experiência individual do autor é transfigurada em imagens poéticas, assumindo estas um caráter de universalidade. Por isso, a infância em Manoel de Barros não retrata uma volta ao passado como tentativa de registrar a história de vida do autor. Percebemos, sim, uma retomada ao passado, mas um passado inventado.

Dessa forma, em *Memórias Inventadas - A Infância* (2003), encontramos o registro de quinze poemas ilustrados pelas iluminuras da artista Martha Barros, filha do poeta, trabalho que se estenderá até o terceiro livro da série. Já *Memórias Inventadas - A Segunda Infância* (2006) apresenta dezessete textos e o último livro da série, *Memórias Inventadas - A Terceira Infância* (2008), é composto por dez textos, neles encontramos poemas que reafirmam a proposta contida nos livros anteriores: o uso de uma memória falseada como artífice poético para desvelar um suposto tempo do poeta quando menino.

Nas páginas de abertura de *Memórias Inventadas - A Segunda Infância* (2006), encontramos a célebre frase "Tudo o que não invento é falso". Afirmação que sintetiza o exercício poético de Barros: sem invenção, não há verdade, logo, a criação literária de Barros constitui sua verdade poética. Mas engana-se quem pensa que Manoel de Barros constrói uma obra autobiográfica quando se reporta ao tempo da infância. É certo que não podemos negar a

relação do poeta com sua ancestralidade, com seu passado histórico, mas o tempo da infância rememorado pelo poeta não possui compromisso com marcas cronológicas, é um tempo que se dilui na invenção artística.

Convém salientar que o conteúdo dos livros citados é de responsabilidade do escritor, porém, o trabalho do *designer* gráfico da trilogia foi tarefa da Editora Planeta Brasil, no intuito de transformar os originais do autor em um produto comercializável. Outra questão é que, geralmente, essas obras são classificadas como literatura infantil/juvenil pela presença constante de uma voz infantil. Mas, elas não pertencem a essa categoria.

Declarações de que essa trilogia reúne as fases da vida do autor são recorrentes. Para alguns, o primeiro livro da série representaria a primeira infância, o segundo, anuncia a idade adulta e o terceiro seria sua velhice. Outras afirmações assinalam que a trilogia do poeta *Memórias Inventadas* foi criada com a intenção de organizar a vida em períodos cronológicos, como se fosse uma obra autobiográfica. Concordar com essas afirmações é desmerecer a invenção literária de Barros, seu estilo e os aspectos estéticos presentes em seus poemas.

No documentário *Paixão pela palavra* (2008), produzido por Claudio Savaget, Barros faz declarações no I episódio acerca da publicação de *Memórias inventadas - A Infância* (2003):

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

De fato, encontramos algumas afirmações do poeta admitindo que sua vida é guiada por percepções infantis, que sua memória, toda ela, é uma memória infantil. Mas nesse excerto fica evidente que a grande tarefa do poeta é mesmo exercitar a linguagem literária e que munido de motivos, tais como a memória e a infância, consegue enganar o leitor ao traduzir uma falsa ideia do que o que escreve refere-se a sua vivência real no tempo de infância. Dessa feita, a partir das próprias palavras do poeta, podemos inferir que a infância retratada em seus poemas, especificamente na série *Memórias Inventadas*, não representa uma infância individual, mas uma infância que parte da exteriorização de uma experiência para coadunar-se com várias outras, revelando, assim, algo que foge dos limites da particularidade do escritor Manoel de Barros. Dando ênfase a esse comentário, no poema "Achadouros", ele reitera: "Sou um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado

e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos". (BARROS, 2010a, p. 67). Portanto, podemos dizer, que a infância tratada por Barros é plural, vivenciada por muitos, e, nesse sentido, uma infância inventada.

Diferente das edições apresentadas anteriormente, em 2010 reúnem-se os três livros da série sob um só título *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010). Na tessitura do livro, como nas edições anteriores, os textos rompem com as fronteiras da estrutura da prosa e da poesia. Os matizes estéticos resultam de uma linguagem carregada de um jogo imagético que demonstra a liberdade de como o autor metamorfoseia o sentido ordinário das palavras, transgredindo-o sempre em favor de uma criatividade estético-literária. Apresentamos a seguir, uma imagem da capa do livro.

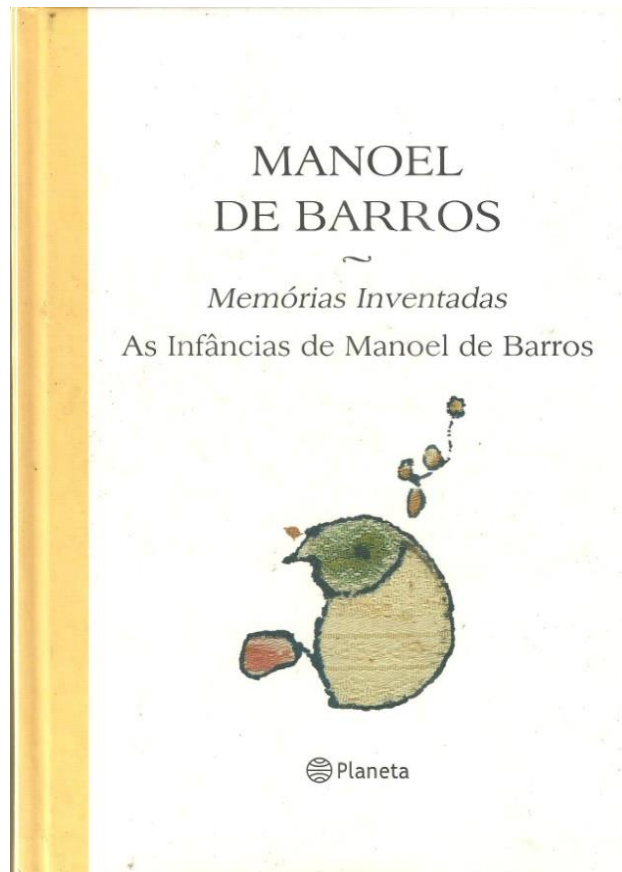


Figura 4: *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros*

Autor: Manoel de Barros

Editora: Planeta do Brasil

Ano: 2010

Fonte: acervo próprio

Conforme demonstra a imagem, o *designer* gráfico difere dos outros publicados. Neste, temos o formato de um livro comum em que as páginas estão dispostas em uma sequência linear. Ao contrário dos fascículos publicados anteriormente, o leitor é induzido a realizar uma leitura, seguindo a ordem pré-estabelecida.

O livro está organizado em três partes: A Primeira Infância, A Segunda Infância e A Terceira Infância, ilustradas também com iluminuras da artista plástica Martha Barros. A brochura é feita pelo processo de encadernação em que uma capa inflexível é costurada ao miolo do livro, pela lombada. Isso, além de facilitar o manuseio das páginas, dá segurança ao leitor para folhear o livro e deleitar-se com a realização da leitura.

Se nas primeiras publicações de *Memórias Inventadas*, no formato de pequenas caixas-baús, pudemos relacioná-las como espaço reservado para se depositar os segredos e as lembranças mais recônditas do poeta, nesta última edição que reúne toda a série, não temos a mesma sensação. Mas um livro, seja ele em qualquer formato, encerra conhecimentos, expressões individuais e coletivas. Em *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010) não é diferente, visto que a grande riqueza da obra emana da construção linguística dos poemas, os quais desconstroem sentidos, corrompem a lógica gramatical, retoma a simplicidade das coisas, o lugar primeiro e as "*raízes crianceiras*". Tudo intercambiado pela memória inventiva do autor. Se o leitor consegue apreender o registro das memórias inventadas contidas no livro, estas lhe chegam por intermédio das imagens poéticas lançadas a partir da escrita do texto.

Há, na trilogia, o registro de um acontecer infantil resgatado do passado pela figura de um contador de histórias que assume a função de poetizá-las. Histórias estas que são permeadas de traquinagens infantis, como a que encontramos nos versos do poema "Obrar" "Eu só obrei no pé da roseira da minha avó / Mas ela não ralhou nem." (BARROS, 2010a, p. 17). Daí resulta o interesse em focar a linguagem literária da poética de Manoel de Barros, que usa estrategicamente uma memória inventada, materializada em palavras, para se ocupar da infância e de seu devir.

No geral, a memória seria algo da descoberta, da rememoração, algo não inventado. Como anunciamos anteriormente, o poeta a usa como algo novo, que se inicia uma invenção, uma memória criada que aponta para um contínuo, para um movimento, para um futuro. Ela está na perspectiva da não continuidade e do não progresso, orientando-se não pela ideia do passado, mas do devir. Essa memória é o artefato imprescindível da invenção poética manoelina, principalmente quando faz ressurgir um tempo aparentemente da infância.

Essa infância que não é apenas uma etapa cronológica da vida, mas o registro de uma experiência que inicia um dia e se propaga durante a vida, é a que encontramos no livro *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010) e que nos interessa investigar. Acreditar na possibilidade da transformação do homem é crer que a poesia pode vinculá-lo ao universo infantil, onde a infância aponta sempre para um tempo presente. É uma infância em devir, em movimento, sentida sempre no hoje. Por isso, atual.

Em face do exposto acerca da obra *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010), justificamos a escolha dessa obra como corpus da pesquisa, pois nela encontramos aspectos substanciais que vão ao encontro da nossa proposta; já que o intuito do trabalho é investigar a infância como experiência, como ruptura de uma continuidade cronológica, como resistência e como criação, tudo a partir de uma memória inventada.

Desse modo, avançaremos nosso estudo apresentando no próximo capítulo a Infância, empresariada, é claro, pela memória literária. Para tanto, primeiramente discorreremos sobre algumas abordagens interpretativas acerca da infância que se formaram no decorrer do tempo. Percorreremos as trilhas da história e da filosofia para estacionarmos na literatura, mais precisamente na produção poética contida do livro *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010). Neste, empreenderemos um trabalho de análise literária na intenção de explorar o universo linguístico dos poemas, trazer à luz a construção do arquétipo da infância e, ainda, relacionar esta obra com a teoria investigada.

CAPÍTULO II - INFÂNCIA: ABORDAGENS INTERPRETATIVAS DISTINTAS

A infância nunca abandona suas moradas noturnas.
Muitas vezes uma criança vem velar o nosso sono.
Gaston Bachelard

O termo infância, ao longo dos tempos, vem adquirindo diversas concepções que ultrapassam a ideia de um período inicial da existência humana, marcado a partir do nascimento até a puberdade. Frequentemente, encontramos o termo entendido como à primeira fase da vida do indivíduo, princípio da vida humana, uma etapa a ser seguida por outras. Pesquisas nas áreas da biologia, psicologia, história, sociologia e pedagogia têm alargado os estudos do tema, buscando explicações para o fenômeno infância, mas essas abordagens apontam para a mesma direção: interpretam a infância como a primeira idade da vida.

As distinções que se apresentam entre essas formas interpretativas estão relacionadas aos modos de se entender esse início da vida. Certas abordagens compreendem-no como uma falta de experiência, outras como uma fase de dependência que necessita de auxílio, ou como o limiar de uma etapa da vida seguida de outras e, ainda, como a primeira parte de um todo com um percurso já desenhado. Essas concepções explicam a primeira idade da vida como aquela em que a criança é inexperiente; precisa da companhia do adulto para protegê-la; período em que há carência de autonomia e de responsabilidade. Compreende-se também a infância como a fase da vida humana, em que não se é entendido pelos adultos devido à ausência de domínio do discurso da língua instituída por normas.

Desse modo, a infância tem sido histórica e socialmente vinculada à ideia de carência, falta e incompletude. Dando a entender que essa fase permeada de lacunas será preenchida e completada numa etapa posterior: a fase adulta. Se por um lado, a criança é vista como um ser incompleto e o adulto o seu reverso, por outro, abre-se espaço para um cuidado e uma atenção especial direcionados a ela. Contudo, é ainda vista como um ser frágil e incapaz que necessita dos ensinamentos e controle do adulto. Dessa forma, ao invés de se educar a criança para sua formação, educa-se para que seja subjugada àquele que a domina. Fica, portanto, circunscrito um modelo de infância em que a criança passa a ser aceita, naturalmente, como imperfeita ou incompleta.

A infância presentificada nos poemas de Manoel de Barros diverge totalmente dessas afirmações. O texto registrado a seguir é uma prova dessa contraposição:

CAMPEONATO

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

(BARROS, 2010b, p. 477)

Nesse poema, os meninos se agrupam para urinar socialmente nos jardins da Praça da Matriz. Ao praticarem tal ação, acabam promovendo um campeonato entre eles: uma disputa para ver quem conseguia urinar mais longe. Recebia o título de campeão aquele que alcançasse tal proeza. Durante a disputa, os meninos sabiam que eram observados pelas meninas, por isso, exerciam a atividade com imponência e altivez, pois tinham consciência que essa prática era exclusiva deles. Nesse caso, vimos a ideia de *campeonato* se configurando como uma metonímia da vivência infantil masculina, contrapondo-se à curiosidade feminina.

Dessa maneira, podemos asseverar que a criança do poema é sujeito de suas próprias ações e mais livre das convenções sociais: "A gente fazia campeonato para ver quem / mandava urina mais longe", assim como também é o poeta e o artista. Estes podem apresentar lacunas, mas podem se recusar a preenchê-las de acordo com a lógica de "uma vida adulta", contrariando a suposta plenitude da maturidade, uma vez que o adulto pode também se tornar um sujeito ainda mais incompleto e vazio diante dos ditames sociais. A brincadeira irreverente das crianças urinando em praça pública sem preocupação alguma com a censura da sociedade, ou se estavam infringindo princípios morais estabelecidos, manifesta uma infância distante da ideia de um ser frágil e incapaz de tomar suas próprias decisões, e que tão pouco requer controle do adulto.

Diante disso, é preciso repensar as concepções usualmente aceitas acerca da infância. É o momento de o adulto descer do pedestal para aprender o que a infância tem a lhe ensinar.

Isso significa que devemos romper com o saber instituído e normatizado sobre a infância e pensá-la para além dos nossos esquemas interpretativos, capturando a ideia de uma infância que ficou abandonada e que passou a ocupar as margens das nossas concepções teóricas.

Dentre as várias dimensões que deixamos evadir, buscamos compreender como a literatura constrói o sentido dessa fase inaugural da vida. Encontramos na produção do poeta Manoel de Barros o espaço apropriado para refletirmos sobre uma infância destituída de todo e qualquer tom de autoritarismo próprio da disciplina aplicada pelo adulto para corrigir e educar a criança. Uma poesia que nos aproxima da criança que um dia fomos e dos vestígios infantis que atravessam a nossa vida e os quais sempre nos acompanham. É sob essa acepção que procuraremos desvendar a infância na obra *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010).

No nosso percurso, partiremos primeiro das ideias fundadoras e dominantes que constituem o pensamento acerca da infância. Posteriormente, buscaremos a ideia de infância que está situada às margens das abordagens conceituais que tentam explicar o fenômeno "infância", para depois relacionarmos a exposição desse pensar com a literatura, principalmente, com o nosso objeto maior de investigação: a produção poética de Manoel de Barros. Para tanto, percorreremos as trilhas históricas, sociológicas, filosóficas e literárias, a começar por uma breve exposição acerca da etimologia da palavra infância.

2.1. A "infância" da palavra infância

Nos escritos de Platão, citado por Walter Kohan (2007), duas palavras comumente são utilizadas para referir-se às crianças: *paîs* e *neós*. Em grego clássico, a primeira palavra possui um sentido abrangente, podendo referir-se tanto à criança como a jovem de várias idades até alcançarem a cidadania. *Paîs* era usada também com o sentido de filho ou filha (não no sentido de criança) e, com mais frequência, no sentido de escravo ou escrava jovem. O termo latino *puer* apresenta também essas mesmas referências. Já a palavra *neós* é a expressão típica para designar a criança, pois significa algo novo, recente, jovem. Sentido usado, inicialmente, para referir-se a objeto e, só mais tarde, aplicado à criança e ao jovem.

Outras palavras foram usadas nas sociedades greco-romanas para referir-se às crianças, mas nenhuma singulariza ou mesmo particulariza uma etapa da vida humana. O curioso é que a palavra infância não tem raiz etimológica ligada às sociedades greco-romanas. Assim, surge, tardiamente, em latim a expressão *infantia*, mas esta era usada com o sentido de

ausência de fala ou para quem tinha incapacidade de falar, palavra formada por *Infans*: *in* e *fari* = que não fala. Assim, tanto *infans* como *infantia* passam a designar 'infante', 'criança' e 'infância'.

A esse respeito, Walter Kohan acrescenta:

Na verdade, há usos de *infans* referindo-se a pessoa de até, pelo menos, quinze anos, com o qual devemos entender que *infans* não remete especificamente à criança pequena que não adquiriu ainda a capacidade de falar, mas que antes refere-se aos que, por sua minoridade, não estão ainda habilitados para testemunhar nos tribunais: *infans* seria assim 'o que não pode valer-se de sua palavra para dar testemunho' (KOHAN, 2003, p. 32).

É interessante notar que a palavra infância, nesse contexto, vincula a ideia de criança aos não habilitados, aos incapazes, aos deficientes e a toda categoria que é excluída da ordem social. Nesse excerto, a expressão *infans*, também, designava o indivíduo de até, mais ou menos, quinze anos que devido à sua idade não estava habilitado para testemunhar nos tribunais, ratificando o que já afirmamos anteriormente, a ausência de uma palavra que indicasse um dos estágios da vida humana.

Esse indivíduo que não tem voz, Philippe Ariès (2012) chama de *enfant*. Esse termo era usado na Idade Média para designar a fase do nascimento dos dentes a qual dura até os sete anos. O indivíduo desse período era chamado de não falante porque não tinha sua arcada dentária completa, assim, não podia falar bem nem elaborar de forma completa suas frases. Outra questão, é que, até os sete anos, o domínio integral das formulações frasais de uma pessoa, ainda, é incipiente e o vocabulário do sujeito dessa idade é bastante reduzido.

Compreendida, portanto, como um ser incapaz, não habilitado integralmente para a fala, a infância foi vista, por um longo período, sob uma ótica estereotipada, ocupando socialmente uma posição jurídica e política inferior à dos adultos. Estabelece-se, a partir dessa concepção, o estigma de um ser falho e incompleto, e ao adulto está reservada a tarefa de corrigir essas imperfeições.

Ariès (2012) elucida em sua pesquisa que a palavra infância também era usada habitualmente para estabelecer relações feudais de dependência. A fase da infância só era abandonada quando se saía dessa sujeição. Por isso, alguns vocábulos ligados à infância foram utilizados, por um bom tempo, para designar homens de baixa condição (lacaio, auxiliares e soldados) e submissos a outros. A esse respeito, Ariès assevera:

Um "*petit garçon*" (menino pequeno) não era necessariamente uma criança, e sim um jovem servidor (da mesma forma hoje, um patrão ou um contramestre dirão de um operário de 20 e 25 anos: "É um bom menino", ou "esse menino não vale nada") (ARIÈS, 2012, p. 11).

Outro aspecto do termo *enfant* é que, até o século XVI, era utilizado com finalidade ambígua. Essa expressão podia referir-se tanto à criança como a adolescentes, a jovens e a rapazes. Mas no século XVII, com a ascensão de uma nova classe social, a burguesia, um novo hábito surge e mudanças significativas acontecem: a palavra infância passa a designar a primeira idade da vida humana.

2.2. A contribuição de Philippe Ariès

No tradicional percurso das abordagens interpretativas sobre o fenômeno "infância", temos a obra inauguradora desse movimento: *História Social da Criança e da Família* (2012) de Philippe Ariès, cuja primeira publicação data de 1960. No prefácio da edição que usamos para desenvolver esta investigação, Ariès simplifica sua pesquisa em duas teses. A primeira foca a velha sociedade tradicional, tentando entender qual o lugar reservado à infância nessas sociedades e qual o sentimento das famílias em relação a esse primeiro estágio da vida humana. A segunda tese objetiva mostrar o lugar conquistado pela criança e a família nas sociedades industriais.

Os estudos de Ariès (2012) desenvolvem-se tomando como pano de fundo o comportamento e a organização social das sociedades que viveram entre os séculos XII e XVIII. Para realizar sua pesquisa baseia-se em fontes variadas como a iconografia religiosa e leiga, diários de família, dossiês familiares, cartas, registro de batismo e inscrições tumulares. O período em que concentra sua pesquisa é marcado por várias transformações políticas, sociais, econômicas e culturais, imprescindíveis para as mudanças de conceitos acerca da infância e, conseqüentemente, para o surgimento de um novo olhar dispensado pela sociedade à criança.

Assim, ao analisar a arte medieval criada até, aproximadamente, o século XII, Ariès (2012) observou uma ausência de imagens que retratassem as crianças. Provavelmente, porque não havia um lugar reservado para elas. E quando percebia algo parecido com o desenho de uma, esta não era caracterizada com traços próprios de um ser infantil, parecia mais com adultos em miniatura. Isso mostra que a criança não aguçava o interesse do artista, o que leva a crer que não apenas na transposição estética como na vida real, "a infância era

um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança também era logo perdida" (ARIÈS, 2012, p. 18).

Por volta dos séculos XIII e XIV, surgem algumas imagens de crianças, mas estas se distanciavam muito da realidade. Atestando que essa fase da vida era tão insignificante que quando elas morriam não interessava a fixação de sua lembrança. Com as práticas contraceptivas nos séculos XVII e XVIII, o desperdício demográfico foi contido. Mas estas condições só mudam efetivamente no século XVIII, quando surge um novo estado de espírito da família em relação à infância. Nasce o interesse dos pais e (da sociedade) em proteger seus filhos contra doenças contagiosas e, ainda, mudanças nos hábitos de higiene, o que contribui conseqüentemente para a redução da mortalidade infantil.

Para Ariès (2012), o curto período que a criança passava com sua família explicava a quase inexistência da afetividade em relação à infância. A criança só recebia cuidados e proteção no seu período mais frágil; quando começava a se desenvolver fisicamente, logo era inserida no mundo dos adultos, compartilhando os mesmos trabalhos e os mesmos jogos. Assim, tolhiam-lhe as etapas da adolescência e juventude, pois de criancinha já se tornava homem jovem.

Não cabia à família a responsabilidade em repassar valores e conhecimentos às crianças. A aprendizagem acontecia na convivência com os adultos. Dessa forma, as trocas afetivas e o diálogo social aconteciam fora do seio da família, em um espaço formado por vizinhos, amigos, amos e criados, crianças e velhos, mulheres e homens. Isso mostrava que a criança não possuía um padrão único de referência.

Divergente dessa concepção, a poética de Manoel de Barros mostra uma infância não ignorada, que recebe uma atenção especial e que tem suas particularidades valorizadas. Expressa também uma família consciente de que a criança precisa de cuidados e de atenção; ciente de que é responsável não só por colocá-las no mundo como também em transmitir-lhes afeto e o saber necessário para vencer e superar os desafios impostos pela sociedade. O poema a seguir é um exemplo dessa afirmação:

PERALTAGEM

[...]

E porque a tarde ficasse mais comprida a gente
sumia dentro dela.

E quando o grito da mãe nos alcançava a gente
já estava do outro lado do rio.

O pai nos chamou pelo berrante.

Na volta fomos encostando pelas paredes da casa pé
ante pé.

Com receio de um carão do pai.
 Logo a tosse do vô acordou o silêncio da casa.
 Mas não apanhamos nem.
 E nem levamos carão nem.
 A mãe só que falou que eu iria viver leso
 fazendo só essas coisas.
 O pai completou: ele precisava de ver outras
 coisas além de ficar ouvindo só o canto dos
 pássaros.
 [...]

(BARROS, 2010a, p. 167)

Travessuras e traquinices, no poema, correspondem às peraltagens praticadas pelas crianças. Estas no texto fogem da presença dos pais para se divertirem. Embrenhados em seu mundo imaginário, se esqueciam de avisar a mãe onde se encontravam. Após algum tempo distanciados de casa, a genitora reclama a ausência das crianças e o pai com um berrante os chamava. No retorno, com receio da repreensão do chefe da família, as crianças entram em casa silenciosamente para não despertar a atenção. Mas, apesar do esforço, o silêncio foi rompido com a “tosse do vô”.

Nesse contexto, podemos dizer que a figura da criança encontra plena liberdade para desfrutar do espaço em que vive e de situações específicas da idade. Pratica traquinagens e peraltices "E quando o grito da mãe nos alcançava a gente / já estava do outro lado do rio", muitas vezes contrariando as ordens do pai e da mãe. Mas não é recriminada, muito menos castigada por essas atitudes, pois compreendiam os pais que praticar travessuras era algo inerente a essa fase.

Outra questão apontada por Ariès (2012), que testifica ausência do sentimento moderno da infância na Idade Média, é a falta de pudor e a naturalidade com que os adultos tratavam de assuntos sexuais diante das crianças. Os adultos utilizavam linguagem grosseira, brincadeiras brutas e atitudes indecentes. Assim, o respeito às crianças era totalmente ignorado. Quanto a essa prática, saliente Ariès, reproduzindo um diário de época:

Luís XIII ainda não tem um ano: "Ele dá gargalhadas quando sua ama lhe sacode o pênis com a ponta dos dedos." Brincadeira encantadora que a criança não demora a dominar. Ele chama um pajem "com um Ei!, e levanta a túnica, mostrando-lhe o pênis" (ARIÈS, 2012, p. 75).

Esse tipo de comportamento fazia parte do costume da época, por isso não chocava o senso comum. Mas no século XVII, essa realidade muda com a renovação dos hábitos da sociedade promovida por uma grande reforma moral, lideradas por instituições religiosas,

jurídicas e educacionais. O marco definitivo dessas transformações foi o ressurgimento, no exórdio da modernidade, da preocupação com a educação da criança. Esta preocupação moral e educacional com a vida das crianças foi de grande relevo para que as suas particularidades fossem notadas.

"Paparicação", caracterizado pelo historiador como um sentimento superficial na Idade Média, é mais uma questão que merece destaque. Nesta acepção, "paparicar" consistia numa prática em que os adultos usavam as crianças como brinquedos ou animais de estimação para se divertirem. Era tão frívolo esse sentimento que se a criança morresse, o que era bastante comum nessa época, não era motivo para muito sofrimento, pois a substituição dela por outra era iminente. Esse quadro só apresenta mudanças significativas no final do século XVII com a formação das sociedades industriais. A escola assume, agora, a função de educar as crianças, papel, antes, reservado à coletividade.

Dessa maneira, antes de serem inseridas no mundo, são distanciadas dos adultos por intermédio da escolarização, expressão usada por Ariès (2012) para explicar um longo enclausuramento que as crianças recebiam, como aconteciam com os loucos, os pobres e as prostitutas. Assim, a criança abandona os espaços dos adultos e a aprendizagem que obtinha com eles.

Esse rompimento do convívio direto das crianças com os adultos teve também importantes intervenções religiosas, tanto advindas dos reformadores católicos como dos protestantes vinculados à Igreja, às leis ou ao Estado. A partir dessas interferências, a família, constitui-se, portanto, como um lugar específico de cultivos de afetos e afeições trocados entre cônjuges, pais e filhos. Isso se deve, sobretudo, à importância atribuída à educação.

Desse modo, com o avanço das relações sociais, é na Idade Moderna que a criança adquire importância capital nas preocupações da família e da sociedade. Essa nova organização social estreita os laços entre adultos e crianças, pais e filhos. Portanto, ela passa a ser vista como indivíduo social com características que particularizam uma fase frágil da vida humana, a qual deve receber uma atenção especial, principalmente, com a sua educação, higiene e saúde física. A criança, portanto, deixa de ser vista com o olhar de desprezo, como o ser substituível, de função meramente utilitária.

2.3. Posição e contraposição ao pensamento de Philippe Ariès

Nas décadas de 70 e 80, a pesquisa de Ariès (2012) desencadeou intensos questionamentos, principalmente, direcionados à tese de que o sentimento em relação à infância é uma invenção moderna. Essa ideia traz o entendimento de que, anterior ao século XVII, havia uma ausência quase absoluta do sentimento da infância, como se as relações sociais que caracterizavam a sociedade moderna fossem inéditas, sem herança alguma das relações sociais anteriores.

Walter Kohan (2003) é um dos críticos que comenta acerca do trabalho de Ariès, especificamente no que tange à questão da ausência de uma consciência de infância na Idade Média. A esse respeito, o filósofo afirma que entre os Gregos já havia um sentimento de infância. Para destacar a singularidade e o pioneirismo do trabalho de Ariès, aponta dois aspectos que merecem atenção:

- a) a ideia de que a percepção, periodização e organização da vida humana é uma variante cultural e que a forma como uma sociedade organiza "as etapas da vida" deve ser sempre objeto de pesquisa histórica; b) na modernidade europeia, senão a invenção, pelo menos uma fortíssima intensificação de sentimentos, práticas e ideias em torno da infância ocorreu como em nenhum outro período anterior da história humana (KOHAN, 2003, p. 67).

No livro *História da infância sem fim* (2004), da pesquisadora brasileira Sandra Mara Corazza, encontramos afirmações divergentes às de Ariès (2012), no que se referem às condições sociais impulsionadores do nascimento de uma consciência moderna da infância. A educadora argumenta que na história da infantilidade⁴ havia uma prática recorrente na família quando uma criança nascia. Se esta fosse "elevada"⁵ pelo pai significava que a família estava aceitando a cuidar e zelar pela vida dessa criança. Caso contrário, ela era abandonada como acontecia com os filhos dos escravos, da miséria e do adultério.

A autora lembra que esta atitude do pai determina o seu poder na decisão de dar a vida ou a morte à criança, indicando que quem desse a vida, poderia também eliminá-la. Ao citar

⁴ Acerca da infantilização, Corazza (2004) argumenta que é um processo em que se entende como "aquele mediante o qual a sociedade começa a amar, proteger e considerar as crianças como agentes heterônimos; é nesse sentido que a Pedagogia, ou melhor, o discurso pedagógico, apresenta-se como a produção discursiva destinada a normatizar e explicar a circulação dos saberes nas instituições escolares, constituindo-se como o relato que concederá, através da escola, uma infância desejada - às vezes, uma "infância normal" - em uma sociedade desejada" (CORAZZA, 2004, p. 257).

⁵ Na sociedade romana, assim que uma criança nascia era colocada no chão diante da porta da sua família, se o pai a elevasse do chão e a carregasse nos braços estava anunciando o reconhecimento do filho e aceitação de criá-lo (CORAZZA, 2004, p. 116).

Ariès (2012), argumenta que o medievalista francês considerava esse ato como símbolo de uma "vida dupla", oportunidade que era dada à criança de viver duas vezes: "a primeira quando saía do ventre da mãe e a segunda quando o pai a elevava" (CORAZZA, 2004, p. 116). A prática do direito de dar a vida ou a morte à criança estava assegurada pelo poder jurídico de vida e morte da época.

A partir do século XVII e mais precisamente o XVIII, esses mecanismos de poder evoluem: "o direito de morte desloca-se, apoiando-se sobre um poder que gera e ordena a vida" (CORAZZA, 2004, p. 117). Aquele direito de proporcionar a vida ou causar a morte, agora, é substituído pelo direito de propiciar a vida, mas longe de ser uma prática gratuita. Esse direito à vida logo veio seguido por atitudes que procuram organizar, controlar, vigiar e dominar o ser humano.

Essa nova maneira da sociedade ocidental se comportar estava atrelada ao grande crescimento demográfico e à necessidade de organizar a massa humana que surgia. Por isso, instituições como família, escolas, hospitais e asilos foram fundamentais para disciplinar e zelar pela vida da população que se formava, assim como, o controle da natalidade, da longevidade, da saúde pública, da habitação e da migração foi estratégia de normatização utilizada para controlar, regular e dominar a população. Certamente, essa ideia a pesquisadora se baseou nos escritos de Michel Foucault na sua já conhecida obra *Vigiar e Punir*⁶. Acerca dessas informações, Corazza (2004) sinaliza que:

Essa era do biopoder foi um elemento indispensável ao capitalismo, mas este exigiu mais: corpos para os aparelhos de produção e conhecimento dos fenômenos da população para prever os processos econômicos. Assim, a vida e seus fenômenos entram no campo das técnicas políticas; a um só tempo em que a vida entrava na história, fazendo com que seus processos fossem levados em conta pelos procedimentos de poder e de saber que tentaram calculá-los, modificá-los e controlá-los (CORAZZA, 2004, p. 119).

Diante do desenho desse quadro histórico, político, econômico e social é que Corazza (2004) anuncia o nascimento do sentimento da infância. Concomitante ao nascer desse sentimento, surge também a necessidade de se instituir normas que controlasse e regulasse a infantilização. Esta é entendida como atitudes pueris, próprias da infância, que a distancia da razão, causando estranhamento e irritação no adulto devido à fragilidade e a debilidade infantil. A escola e seu processo "pedagogizante" foram poderes criados com a necessidade de

⁶ Nesse livro Foucault elucida que "a disciplina é um modo de exercer o poder, uma tecnologia de poder que nasce e se desenvolve na modernidade. O objetivo da disciplina é a produção do sujeito sujeitado com a formação dos corpos dóceis" (FOUCAULT, 2002, p. 41).

agenciar, controlar e sujeitar a infância. É nesse aspecto que o discurso pedagógico se constituirá no intuito de formar, por intermédio da escola, uma criança desejada ou mesmo dita uma "infância normal". Essa maneira de agir do adulto diante da infantilização revela outra face do sentimento moderno da infância, mas uma face contrária ao sentimento de cuidado e proteção anunciado por Ariès (2012).

Portanto, na contramão do pensamento de Ariès (2012), Corazza (2004) justifica que se não fosse a infantilidade promover sentimentos sociais e culturais de irritação, as escolas e os discursos pedagógicos não teriam sido criados, mesmo que neles encontremos aspectos dissimulados e acurados no intuito de anular a qualidade do infantil. Assim, a institucionalização da escola serviu para controlar a criança e fazer dela cada vez menos infantil. Se Ariès (2012) usou as escolas para mostrar a dilatação da infância e o prolongamento da idade infantil, a infantilização vista pelo processo de escolarização, distancia-se do primeiro sentimento de infância revelado pelo medievalista. Já que esta infantilização era promovida pelos moralistas e educadores na intenção de conter a puerilidade infantil para que não se produzisse crianças mal-educadas e de atitudes consideradas subversivas aos padrões da racionalidade humana.

Se a escola e o discurso pedagógico foram criados para conter a infantilidade, o modo de ser infantil, a puerilidade e a qualidade do infantil, a poesia de Manoel de Barros rompe com essa noção, apresentando uma infância que foge do padrão estabelecido pelos instrumentos de regulação. O arquétipo de infância proposto por Manoel de Barros exalta as brincadeiras, o divertimento, a distração e a qualidade de ser criança. Revela a alegria, o estado de inocência e da descoberta do mundo. Vejamos um exemplo:

POEMINHAS PESCADOS NUMA FALA DE JOÃO

I

O menino caiu dentro do rio, *tibum*,
ficou todo molhado de peixe...
A água dava rasiinha de meu pé.

III

Nain remou de uma piranha.
Ele pegou um pau, *pum!*,
na parede do jacaré...
Veio Maria-preta fazeu três araçás pra mim.
Meu bolso teve um sol com passarinhos.

(BARROS, 2010b, p. 95)

Nos dois trechos do poema, a linguagem utilizada pelo poeta recupera um modo de ser infantil, descreve uma criança se divertindo em um rio, sem temor e bem integrado ao

ambiente em que se encontra. A organização sintática do verso "A água dava rasiinha de meu pé" representa a fala de uma criança com traços afetivos, expressos pelo diminutivo do termo "rasiinha" e pelas construções "de meu pé" e "fazeu", as quais subvertem a norma linguística instituída. As onomatopeias "*tibum*", que expressa o som do contato do menino com o rio e "*pum*", que se refere ao barulho do pau ao ser jogado nas costas no jacaré, dão um tom de ludicidade ao ato praticado e demonstram um estado de inocência de quem vê e encontra na natureza seus brinquedos. Os dois últimos versos "Veio Maria-preta fazeu três araçás pra mim. / Meu bolso teve um sol com passarinhos" lembram a linguagem usada por uma criança quando ainda não assimilou a organização da norma padrão da língua ou quando constrói expressões que rompem com a lógica do discurso normatizado. A imagem que brota do último verso revela uma aparente ilogicidade. É ilógico para o pensamento racional, mas aos olhos da criança essa imagem é bem real. A partir dos traços destacados no poema acima, é bem nítido que a infantilidade nos textos de Manoel de Barros se manifesta à revelia dos dispositivos de poder.

Dessa forma, foi o domínio, o controle, a regulação e a subordinação da identidade social das crianças às instituições escolares que moldaram a infância moderna. Dessa perspectiva vem a ideia do sentimento estigmatizado do ser imaturo, acriançado e ingênuo, atitudes similares às de uma criança que são reconhecidas e desprezadas por nós. Portanto, resultam dessa concepção, duas figuras emblemáticas e contrapostas: a da "criança-dependente" submissa e a do adulto subjugador.

É essa infância imatura e incompleta que permeia a obra de Manoel de Barros. O poeta encontra na relação entre linguagem e infância motivos suficientes para propor um espaço poético onde reine a liberdade, a criatividade e a imaginação.

A MENINA AVOADA

Para Martha

XIV

O boi de pau?

Eram meninos ramificados nos rios
que lhe brincavam...

O boi

de pau

era tudo que a agente

quisesse que *sêsse*:

ventos

o azul passando nas garças o seu céu

as árvores que praticam sabiás

e sapo -

sapo se adquirindo
na terra...

O boi de pau
é um rio
é meu cavalo de pau...

(BARROS, 2010b, p. 99)

É na busca da primeira infância, daquela que resgata o estado de inocência, da qualidade de ser criança, em que um mundo imagístico é criado que o poeta apreende "uma linguagem voluptuosa, rica de imagens, cores, sons, incasta, livre, corrompida e relacionada ao sensível" (CASTRO, 1991, p. 144). Essa linguagem habita um lugar onde não há imposição de leis, onde não há espaços para se aplicar os dispositivos de poder, onde "O boi / de pau" pode ser "ventos", pode ser também "o azul passando nas garças o seu céu", ser "árvores que praticam sabiás" e, ainda, "sapo se adquirindo / na terra...". É no desenho desse universo que reside o arquétipo da infância nos poemas de Manoel de Barros.

2.4. A infância no cenário contemporâneo

Outra abordagem interpretativa acerca da infância e que nos faz refletir sobre a condição da criança na contemporaneidade é a que encontramos no livro *O Desaparecimento da Infância* (1999), escrito pelo professor de comunicação Neil Postman, titular da Universidade de Nova York. Postman (1999) concorda com a afirmação de Ariès (2012) acerca da ausência, na Idade Média, de uma concepção de infância que se preocupava com a fragilidade inerente à idade e a formação dos menores.

O pesquisador assevera que o surgimento da concepção de infância, no Renascimento e na Idade Moderna, está diretamente vinculado à criação da imprensa e, conseqüentemente, ao nascimento de uma cultura letrada. Para a criança compor esse novo grupo social teria que frequentar a escola para a aquisição da leitura e da escrita. Postman (1999) enfatiza que nesse período houve logo uma diferenciação entre a fase adulta e a fase infantil. O adulto letrado assume um posto superior ao da criança; esta, por sua vez, teria que passar por várias etapas para ser alfabetizada e nem sempre tinha condições econômicas para frequentar a escola. Dessa maneira, já se presentifica a ideia de uma infância alijada ao universo adulto. Sobre essa questão, Postman afirma: "Ao criarem o conceito de uma hierarquia de conhecimento e habilidades, os adultos inventaram a estrutura do desenvolvimento infantil" (POSTMAN, 1999, p. 60).

Ao tratar do desaparecimento da infância, Postman (1999) relaciona este fato ao surgimento dos meios de comunicação, como o telégrafo e, principalmente, a televisão. Assim, com a instantaneidade das informações, o que antes era considerado expressão da individualidade humana, agora se transforma em mercadoria de valor mundial. Nesse sentido, não há seleção de informações para direcionar a criança. Esta passa a ter acesso a todo tipo de assunto sem restrições. Com a tecnologia de informação, a família e a escola perdem o controle sobre as informações que chegam até às crianças.

A televisão e a internet constituem-se, hoje, como principais veículos de comunicação que contribuem para diluir as fronteiras entre a infância e o adulto, visto que a televisão dispensa a formulação de pensamentos complexos. O telespectador precisa apenas de sua percepção para acompanhar as imagens. Estas, por sua vez, dispensam uma possível leitura crítica. Dessa forma, o público dessa mídia é homogêneo, crianças e adultos fazendo parte do mesmo grupo.

Postman (1999) sugere que estamos vivendo um tempo semelhante ao da Idade Média, em que não se fazia restrição alguma aos assuntos que se endereçavam às crianças. Diante disso, o autor aponta o fim da infância. Infere-se, portanto, que a concepção de infância ideal é a que foi engendrada na Idade Moderna, vista como o período da existência humana revestido de ingenuidade, pureza, beleza e bondade, estágio este, fadado a se extinguir quando se atingisse à idade adulta.

Contudo, essa primeira natureza da infância ingênua e pura, logo é substituída por uma segunda natureza constituída histórica e socialmente a qual passa a ver a infância como a idade da imperfeição, da sem razão, da carência e incompletude. Para sanar essa suposta falta e atingir a idade adulta de forma plena, houve a necessidade de se estabelecer mecanismos reguladores e disciplinadores. A educação escolarizada, como já afirmamos, foi o instrumento utilizado para disciplinar e reprimir as atitudes pueris da infância. Esse infantil rejeitado e marginalizado, acaba por constituir a figura de um *outro-infantil* que precisa ser controlado. Dessa feita, surge um sentimento contraditório: deseja-se estar próximo à criança para conhecer esse *outro-infantil*, no intuito de nunca se comportar como ele.

A partir das colocações de Postman (1999), é possível inferir que na contemporaneidade, estamos vivendo uma crise dos poderes que controlam e disciplinam a infância, pois com o fim da invenção moderna de infância e a ineficácia de seus instrumentos de regulação, surgem alguns questionamentos tais como: qual a configuração dos sujeitos que

continuarão a ser disciplinados na escola? Qual o modelo de disciplina que será eficiente para dar conta, no contexto da pós-modernidade, de controlar a infância?

Talvez devamos reformular essas indagações: É o que Gomes (2011, p. 41) faz: "... estaríamos diante do fim da infância ou de novas formas de ser criança?"

É nítido, no nosso contexto, que a invenção da infância moderna, posteriormente disciplinada pelos poderes reguladores dissipa-se, gradativamente, à medida que a sociedade e a cultura pós-modernas⁷ aplicam suas exigências. Nesse sentido, é preciso persistir na tentativa de abrir novas trilhas que possam continuar pensando a infância para redescobrir qual a noção de infância melhor representaria o contexto da pós-modernidade⁸. Não mais pensando-a como uma fase da vida humana, mas como um modo de ser infantil.

Nessa perspectiva, continuaremos pensando a infância por intermédio dos poemas de Manoel de Barros. Uma infância que está além das incursões que apresentamos anteriormente e que ultrapassa a ideia de uma idade em desenvolvimento. Ela nos leva a experienciar acontecimentos que há muito foram sucumbidos pelos discursos e poderes reguladores; permite-nos aprender ao invés de ensinar, experimentar emoções inéditas e nos aproximar do *outro-infantil* para descobrirmos os laços que nos aproximam e as marcas que nos tornam semelhantes. Marcas estas indeléveis, como nos lembra Larrosa (2004), "algo como uma superfície de sensibilidade na qual aquilo que passa afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos" (LARROSA, 2004, p. 160).

Essa infância que ficou à margem das abordagens interpretativas, podemos identificá-la no poema a seguir de Manoel de Barros:

O MENINO QUE GANHOU UM RIO

Minha mãe me deu um rio.
Era dia do meu aniversário e ela não sabia
o que me presentear.
Fazia tempo que os mascates não passavam
naquele lugar esquecido.
Se o mascate passasse a minha mãe compraria
rapadura
Ou bolachinhas para me dar.

⁷ Expressão entendida como "um tempo da história que segundo historiadores como Arnold Toynbee, por exemplo, já estaria sucedendo à época moderna desde meados de 1875, a *época pós-moderna*" (PROENÇA FILHO, 1988, p. 12).

⁸ Esse termo é entendido nesse contexto "como a condição geral da sociedade e da cultura marcadamente a partir de 1950 até a atualidade" (PROENÇA FILHO, 1988, p. 12).

Mas como não passara o mascate, minha mãe me
 deu um rio.
 Era o mesmo rio que passava atrás de casa.
 Eu estimei o presente mais do que fosse uma
 rapadura do mascate.
 Meu irmão ficou magoado porque ele gostava
 do rio igual aos outros.
 A mãe prometeu que no aniversário do meu
 irmão
 Ela iria dar uma árvore para ele.
 Uma que fosse coberta de pássaros.
 Eu bem ouvi a promessa que a mãe fizera ao
 meu irmão
 E achei legal.
 Os pássaros ficavam durante o dia nas margens
 do meu rio
 E de noite eles iriam dormir na árvore do
 meu irmão.
 Meu irmão me provocava assim: a minha árvore
 deu flores lindas em setembro.
 E o seu rio não dá flores!
 Eu respondia que a árvore dele não dava
 piraputanga.
 Era verdade, mas o que nos unia demais eram
 os banhos nus no rio entre pássaros.
 Nesse ponto nossa vida era um afago!

(BARROS, 2010a, p. 159)

Fica evidenciado que o poeta brinca com um tempo que já se passou, um tempo resgatado por uma memória inventada, em que o passado se mescla ao presente. Ao tornar possível essa tarefa, transforma os objetos e a natureza, dando a eles novos sentidos.

O tempo e o espaço estabelecidos pelo poeta são desprovidos de qualquer ideia de continuidade cronológica ou de um tempo com uma progressão sequencial. É perceptível que a infância que habita esse tempo e esse espaço não é dotada de características fixas e estanques. É uma infância que ressalta a experiência e o conhecimento que se teve em um momento: "Minha mãe me deu um rio. / Era dia do meu aniversário e ela não sabia / o que me presentear."; que nos proporciona o contato com o inesperado, o desconhecido e o inusitado: "... minha mãe me / deu um rio. / Era o mesmo rio que passava atrás de casa".

É interessante observarmos nesse poema que quando o poeta usa a expressão "Minha mãe" anuncia uma ideia de exclusividade, divergindo da expressão "A mãe" que denota um ser compartilhado por todos. Enquanto aparecem no poema somente a mãe e o poeta, a expressão "Minha mãe" é usada indicando uma noção de propriedade particular do poeta, somente quando surge a figura do irmão, o termo "A mãe" é usado dando uma ideia de coletividade; é "Minha mãe", mas é "A mãe" também do "meu irmão". Além disso, "A mãe"

como figura representativa do núcleo familiar, exerce a função institucional do adulto. Mas não age de maneira repressiva, tentando impor regras a serem obedecidas nem tenta corrigir ou punir os filhos. Essa mãe não se adequa à tradição; ela também habita o mundo da infância primeira onde não há instrumentos de regulação. Portanto, assim como as crianças estão livres para exercerem suas ações, ela tem a liberdade de agir, confirmando assim, que mãe e filhos estão amalgamados no mesmo universo de devaneios.

A voz do poeta narra um tempo de sua infância marcado pela experiência de se ganhar um presente de aniversário, mas não qualquer presente, era um "rio que passava atrás de [sua] casa", no qual era povoado por seres diversos, e podia estar entre eles, compartilhando o mesmo espaço e os mesmos momentos quando tomava banho nu. É pouco provável que o presente dado/ganho seja desejado pela infância que integra a sociedade pós-moderna. Mas para aquela, o rio foi tão almejado como presente que chegou a ser disputado com o irmão: "Eu estimei o presente mais do que fosse uma / rapadura do mascate. / Meu irmão ficou magoado porque ele gostava / do rio igual aos outros."

A natureza dessa experiência registrada no poema está relacionada com um espaço mágico criado pelo poeta onde juntamente com seu irmão disputam a posse de um rio "... minha mãe me / deu um rio. ... / Meu irmão ficou magoado porque ele gostava / do rio igual aos outros". Para não haver rivalidade entre eles, a mãe concede ao irmão uma árvore que ficava coberta de pássaros. Mesmo assim, a concorrência persistia, pois durante o dia os pássaros ficavam às margens do rio e à noite dormiam na árvore. A disputa por essa brincadeira mágica ocorria também quando se exaltavam as qualidades dos presentes ganho: "a minha árvore / deu flores lindas em setembro. / E o seu rio não dá flores! / Eu respondia que a árvore dele não dava / piraputanga."

No final do poema, essa disputa entre os irmãos se torna insignificante, mostrando que essa rivalidade, marca do mundo institucionalizado pelo adulto, não tem importância alguma nesse universo mágico: "mas o que nos unia demais eram / os banhos nus no rio entre pássaros. / Nesse ponto nossa vida era um afago!". Essa natureza mágica, permeada pelo lúdico, constitui-se como um acalento para a infância do poeta, já que nesse espaço as convenções dos adultos não têm voz nem vez.

O tom lúdico e coloquial do poema faz ressurgir um mundo invisível e insensível aos olhos daqueles que são indiferentes às coisas simples e pequenas que habitam o mundo. Atitudes consideradas por nós como pueris e desprezíveis são transfiguradas poeticamente induzindo-nos a reflexões acerca de experiências que tivemos no passado. É assim que

reificamos o vivido, um constante exercitar de nosso aprendizado. Para que essa tarefa seja cumprida com perfeição, estreitamos os laços com o *outro-infantil* para reaprendermos a experienciar a vida de forma gratuita e livre, sem intervenção de qualquer poder centralizador.

2.5. Poesia, infância e experiência entrelaçadas nos poemas de Manoel de Barros

De modo geral, a infância é associada a uma vida sem razão, destituída de conhecimento. Emancipar-se, tornar-se dono de si, seria uma forma de superar essa fase. Mas a infância não nos abandona e nem pode ser considerada a idade da sem razão. Porque embora sejamos pais, somos também infantes. “A infância é a condição de ser afetado que nos acompanha a vida toda” (KOHAN, 2003, p. 239). É uma temporalidade que não indica continuidade, início, meio e fim, mas "um tempo da irrupção, do instante, do sempre presente, como pensada por Heráclito” (KOHAN, 2003, p. 116).

Esse pensamento estabelece uma lógica que não é a lógica clássica do ocidente, mas uma lógica que pensa o ilógico e o impensável como a que encontramos assinalada nos poemas de Manoel de Barros. Neles, há o registro de uma linguagem da infância a qual é determinada pelo ilogismo do discurso infantil como o registrado a seguir:

A MENINA AVOADA

V

Uma cerca
veio perseguindo
o meu trem, que veio
quando anoiteceu...
(essa noite andou bebeu água no rio
caminhou debaixo de paus aproveitou
fez muitos urubus panhou sombras com mato
sujou no tronco do céu
e agora está derramando frutos
nos lábios do cheiroso molhado...)

- Você não viu?

(BARROS, 2010b, p. 99)

Nesse poema, o movimento personificado da "cerca" acompanhando o "trem", bem como a da "noite" que "andou bebeu água no rio / caminhou debaixo de paus aproveitou / fez muitos urubus panhou sombras com mato" revela que o discurso infantil desconhece a lógica racional, por isso cria imagens que pouco tentam explicar aspectos da realidade concreta, que por sinal só podem ser explicadas dentro desse universo fabricado pelo poeta.

Os versos "essa noite... / sujou no tronco do céu / e agora está derramando frutos / nos lábios do cheiroso molhado...)" enfatiza a lógica infantil, pois nessa lógica a "noite" se transforma em um ser vivente que invade a imaginação do infante, fazendo com que imagens inusitadas sejam formadas, como "derramar frutos nos lábios do molhado com cheiro agradável". Essa percepção engendra-se da maneira mais pura possível, sem interferências de imagens pré-concebidas, demonstrando que a apreensão infantil da realidade exterior ocorre pela impressão visual primeira, sendo ignorados aspectos lógico-rationais.

O processo da relação de semelhança da "cerca" e do "trem", da "noite" e do "rio", e desta caminhando debaixo de paus, fazendo urubus e apanhando sombras ocorre na tentativa do poeta de estabelecer uma lógica para seu discurso, mas que no final afloram imagens que exigem do leitor um certo desprendimento da realidade para se transportar para outra existente apenas no espaço poético de Manoel de Barros. Essas imagens só se tornam possíveis na nossa imaginação, se formos cúmplices do poeta no seu devaneio, pois “nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo” (BACHELARD, 2009, p. 97).

Ao tratarmos a ideia de infância como um tempo da não continuidade e que reúne no presente o passado e o futuro, convém retomarmos a pesquisa do professor Walter Kohan (2003) acerca de duas temporalidades estabelecidas por Heráclito para referir-se à infância: *aión* e *chrónos*. A primeira traduz a intensidade do tempo da vida humana, uma duração, uma temporalidade não numerável e nem sucessiva. Já a segunda designa a continuidade de um tempo sucessivo, a soma do passado, do presente e do futuro, um tempo cronológico. O tempo dos poemas de Barros é *aión*, pois marca uma duração, a intensidade do tempo da vida humana, destituída de qualquer ideia de um tempo sucessivo, como podemos perceber no poema abaixo:

TEMPO

Eu não amava que botassem data na minha existência.
A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o *quando*. O *quando* mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. Assim, por exemplo: tem hora que eu sou *quando* uma árvore e podia apreciar melhor os passarinhos. Ou: tem hora que eu sou *quando* uma pedra. E sendo uma pedra eu posso conviver com os lagartos e os musgos. Assim: tem hora eu sou *quando* um rio. E as garças me beijam e me abençoam. Essa era uma teoria que a gente inventava nas tardes.
[...].

(BARROS, 2010a, p. 133)

Para o poeta não importa o presente, somente no passado e no futuro ele consegue estabelecer sua existência: "Eu não amava que botassem data na minha existência. / O *quando* mandava em nós." Assim, em lugar de um presente que exaure o passado e o futuro, o poeta instaura um futuro e um passado que preenche a cada momento o presente, adquirindo nuances de infinitude. Esse é o tempo *aión* que se presentifica na poesia de Barros. O conectivo *quando* é um marcador temporal que expressa a ideia de "em que momento", "em que ocasião"; um momento que não se deixa ser prefixado e prescrito. Esse tempo não é o que administra a nossa rotina diária, é o tempo que liberta a imaginação do eu poético para criar um espaço permeado de devaneios: "tem hora que eu sou *quando* uma pedra. E sendo uma pedra / eu posso conviver com os lagartos e os musgos."

Dar uma data para o nascimento seria limitar o tempo do eu poético e fixar sua existência. O que impediria o fluxo criativo do seu processo artístico. O que interessa mesmo para ele é viver numa via que prescindir de qualquer limitador temporal, onde tivesse a liberdade para usar o tempo da forma mais variada possível: "Assim, por exemplo: tem hora que eu sou *quando* uma. / árvore e podia apreciar melhor os passarinhos."

É interessante ressaltar também nesse poema que o "quando infante" revela fragmentos de uma memória inventada, entronizadas no adulto, resultado daquela criança que o poeta jamais deixou de ser. Dessa forma, o tempo registrado no poema é intermitente, pois as amarras temporais são instâncias que o poeta procura romper ao negar "datas na existência", contrariando, assim, aspectos memorialista de um tempo perdido aos moldes de Casimiro de Abreu:

MEUS OITO ANOS

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

(ABREU, s.d., p. 17)

Divergindo da ideia de tempo proposto por Manoel de Barros, esse poema de Casimiro de Abreu já delimita uma data da existência rememorada pelo sujeito lírico logo no título "Meus oito anos". Ao colocar essa data fica claro que a retomada da infância feliz do poeta tem uma data determinada, dando a entender que somente esse período da infância merece ser relembrado. Ademais, a retrospectiva realizada representa uma visão idealizada da infância,

fruto de um lamento pueril distante: "Oh! que saudades que tenho / Da aurora da minha vida". Nesse caso, a infância permanece na consciência do autor, pois ela não teria como se ver totalmente desvinculada do adulto, visto nesse contexto como um ser incompleto, caso não consiga reestabelecer o fluxo de continuidade entre passado, presente e futuro.

Já na contemporaneidade, o filósofo francês Gilles Deleuze (1992) também estabelece diferenças entre dois modos de temporalidade⁹. Um é o devir e, o outro, a história. O tempo da história é o da continuidade, do *chrónos*, das contradições e das majorias. E o devir, é o tempo *aión*, marcado pelas linhas de fuga e pelas minorias. As distinções entre história e devir, *chrónos* e *aión*, nos ajudam a pensar a infância na poética de Manoel de Barros. Dessa forma, podemos relacionar o tempo da história e do *chrónos* com a ideia de infância como continuidade cronológica, das fases e estágios. E o tempo do devir e do *aión* relacionados com uma infância que rompe com a história; infâncias afirmadas como experiência, como um acontecer que atravessa e interrompe a ordem dos acontecimentos históricos. É o que verificaremos no poema a seguir:

TEMPO

[...]

Hoje eu estou *quando* infante. Eu resolvi voltar *quando* infante por um gosto de voltar. Como quem aprecia de ir às origens de uma coisa ou de um ser. Então agora em estou *quando* infante. Agora nossos irmãos, nosso pai, nossa mãe e todos moramos no rancho de palha perto de uma aguada. O rancho não tinha frente e nem fundo. O mato chegava perto, quase roçava nas palhas. A mãe cozinha, lavava e costurava para nós. O pai passava o seu dia passando arame nos postes de cerca. A gente brincava no terreiro de cangar sapo, capar gafanhoto e fazer morrinhos de areia. [...]

[...] Nesse tempo a gente

era *quando* crianças.

[...]. Por tudo isso que eu não

gostasse de botar data na existência. Porque o tempo não anda prá trás. Ele só andasse pra trás botando a palavra *quando* de suporte.

(BARROS, 2010a, p. 133)

A imagem da infância, nesse poema, engendra-se como um experimento "Hoje eu estou *quando* infante." *Hoje* e *quando* são dois marcadores temporais usados com noções

⁹ Em Deleuze (1992) os dois modos de temporalidade referem-se ao tempo da mudança, da transformação e da diferença. É que a temporalidade do devir não especifica a direção da mudança que pode ser tanto para trás como para frente, tanto factual e real quanto onírica e imaginária. Ou mesmo transitar, movimentar entre uma realidade e outra sem fronteiras estabelecidas.

dísparos: *hoje* indica "no agora", "no momento atual" e *quando* um tempo do devir, um movimento, de um passado com marcas indeléveis e um futuro sem pressa de acontecer. Assim, o poeta subverte a ideia do tempo "do agora" para torná-lo um tempo sem limitação, sem data e hora marcada, desafiando a verticalidade do discurso unívoco racional: "... Eu resolvi / voltar *quando* infante por um gosto de voltar... Então agora em estou *quando* infante". O "estar criança" indica um estado temporário do eu poético, uma metamorfose, uma fuga e um afastamento de um presente que nada integra seu universo literário. E na irrupção desse devir-criança aflora uma linguagem "estrangeira", ilógica a qual é desprezada pelo pensamento cartesiano: "A gente brincava no terreiro de / cangar sapo, capar gafanhoto e fazer morrinhos de / areia." Essa linguagem subversiva, que faz nosso imaginário buscar sentidos diversos para estabelecer uma conexão entre as informações, também constitui uma linha de fuga e experimento de devires.

No estar criança, o sujeito poético recupera imagens de acontecimentos corriqueiros que singularizam uma família interiorana. Acontecimentos esses, descritos em uma ambiência bem familiar, formada por pai, mãe, irmãos e, ainda, composta por elementos que dão cor e tom à cena: um rancho de palha, o mato que chegava perto do rancho, a descrição do pai e da mãe embrenhados em suas tarefas cotidianas e as crianças se divertindo com brincadeiras que só são permitidas no mundo da imaginação.

Dessa maneira, o acontecer infantil nos poemas de Barros se constitui como linha de fuga que traz à tona a infância que nos acompanha durante toda a vida e que resiste a movimentos totalizadores. Mas a hostilidade da época em que vivemos impede essa infância duradoura e resistente e, a perda da experiência se torna uma das justificativas mais plausíveis para essa condição. Se esse tempo dessacralizador da infância for negado, será negado também a experiência.

Nesse esteio, o livro *Infância e história* (2012) de Giorgio Agamben nos ajuda a reestabelecer o encontro entre infância e experiência. A abordagem do seu trabalho volta-se para "a pobreza da experiência" do mundo contemporâneo. Ele assevera que o estilo de vida contemporâneo é carregado de acontecimentos que não podem converter-se em experiência e que o acúmulo de situações superficiais torna insuportável a vivência em grandes cidades, sem deixar espaço para o experienciar. Intensifica, ainda, que a recusa na contemporaneidade à experiência deve-se ao fato das desconfianças da ciência moderna frente a essa questão, pois a objetividade, universalidade e a certeza dessa ciência são incompatíveis com o caráter

subjetivo, incerto e particular da experiência, fazendo com que esta, nesse contexto, seja silenciada.

Dessa maneira, o "homem moderno" é privado da "experiência" e das sensações, pois na banalidade do cotidiano predomina uma existência cheia de eventos, mas que, necessariamente, não traduzem uma vivência plena, enquanto a poesia de Manoel de Barros expressa a valorização da experiência vívida, com poucos recursos como no poema *O menino que ganhou um rio*, já analisado anteriormente.

No poema *Achadouros*, encontramos reatados os vínculos entre a infância e experiência. Esta que há tempos foi deixada às margens pela sociedade pós-moderna, reacende com toda a força poética manoelina. Assim, seu poema explicita:

ACHADOUROS

[...]. Mas o que eu queria dizer sobre o
nosso quintal é outra coisa.
[...] Pombada¹⁰ contava aos meninos de
Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na
fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas
moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro.
[...] Mas eu estava a pensar em
achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira
do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se agente
cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar
no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros
de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu
quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio
de punhetas.

(BARROS, 2010a, p. 67)

Cavar para encontrar "achadouros de infância", essa é a tarefa que se dedica o poeta no intuito de dar voz a experiência silenciada pela sociedade pós-moderna: "Mas eu estava a pensar em / achadouros de infâncias." Para encontrar esses "achadouros", o poeta mergulha em seu passado na tentativa de resgatar essa infância que o tempo presente quer sucumbir. Mas a infância encontrada nos "achadouros" cavados pela memória poética é tão valiosa quanto às moedas de ouro guardadas pelos holandeses dentro de caixas-baú. Trazer à tona essas memórias geradoras de experiências não é um trabalho fácil, o poeta terá que superar obstáculos: cavar um buraco (retorno ao passado), romper com o lacre da caixa-baú e retirar dela os seus mais recônditos segredos. Ao realizar essa tarefa, acha nos achadouros: "um guri ensaiando subir na goiabeira. / um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa." O poeta,

¹⁰ No poema, a personagem Pombada era uma negra remanescente de escravos do Recife que contava histórias de achadouros aos meninos.

portanto, no entardecer da vida, descobre em suas raízes a criança que um dia fomos. Mas como já mencionado, sua preocupação não é recobrar a evolução das etapas desse primeiro momento da vida, é apenas buscar nele, por meio de uma prática de devaneios, experiências que permitem uma infância permanente: "Sou hoje um caçador de achadouros / de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar no meu / quintal vestígios dos meninos que fomos." Essa infância apreendida pelo poeta desvela uma experiência que reage à sua expropriação, fazendo sempre do inexperienciável a sua condição normal de sobrevivência.

Nessa perspectiva, o estranhamento causado pelos versos "Se a gente / cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar / no rabo de uma lagartixa" faz com que o sujeito lírico crie sua própria experiência recuperando a capacidade de traduzir-se em experiência a existência do seu cotidiano. Já que a hostilidade da época em que vivemos exclui uma infância duradoura e resistente, fazendo com que a perda da experiência se torne uma das justificativas mais plausíveis para essa condição.

Para Agamben (2012), o problema da experiência está relacionado diretamente ao problema da linguagem. Para ele, não existe possibilidade de experiência sem linguagem. É mito a ideia de uma infância que antecede a linguagem, pois infância e linguagem estão intimamente ligadas. O filósofo mostra como a infância é, antes de uma etapa, uma condição da experiência humana da qual a linguagem já se faz presente no seu psíquico. Assinala, ainda, o limite entre a infância do homem e a constituição deste em sujeito da linguagem. Assim, o estudioso afirma:

Por isso, um adulto não pode aprender a falar; foram crianças e não adultos os que acessaram pela primeira vez a linguagem e, apesar dos quarenta milênios da espécie homo sapiens, a mais humana de suas características, precisamente - a aprendizagem da linguagem - permaneceu tenazmente ligada a uma condição infantil e a uma exterioridade: quem acredita num destino específico não pode verdadeiramente falar (AGAMBEN, 2012, p. 79).

Podemos afirmar que o aprendizado do adulto em relação a linguagem não cessa, por isso encontramos uma infância do homem, já que quem tem esse privilégio de aprender a falar são as crianças. Podemos, ainda, sinalizar uma renúncia da origem da linguagem que faz dela uma localização e uma cronologia, que caracteriza no tempo um antes e um depois da linguagem. Tal origem jamais dará conta de apresentar completamente os fatos precedentes, pois é algo ainda em construção que não parou de acontecer.

O ser humano não chega ao mundo falando. Assim, a infância é ausência e busca pela linguagem. É na infância que o ser humano se apropria da linguagem e se constitui em sujeito da linguagem ao dizer "eu". Dessa forma, o acesso à infância só pode acontecer pela linguagem: infância e linguagem coexistem. Infância e linguagem se integram em um círculo do qual a infância é o principiar da linguagem e a linguagem o principiar da infância, como acontece nos poemas de Manoel de Barros: "Eu queria avançar para o começo. / Chegar ao criancimento das palavras" (BARROS, 2010b, p. 339). A infância no poema está diretamente dependente da linguagem, pois, segundo Agamben (2012), não encontramos o homem jamais separado desta.

Essa íntima relação entre linguagem e infância é bem perceptível nos poemas de Barros. Ao desenvolver seu trabalho artístico, o poeta se embrenha no universo linguístico à procura dos primeiros sentidos das palavras. Como sabe que o sentido delas é acumulado pela força do tempo, ele resolve "escová-las" para encontrar suas primeiras significâncias, para escutar o seu primeiro "esgar", seus primeiros "sons" e, assim, encontrar suas "raízes crianceiras".

DESEJAR SER

6.

Carrego meus primórdios num andor.
 Minha voz tem um vício de fontes.
 Eu queria avançar para o começo.
 Chegar ao criancimento das palavras.
 Lá onde elas ainda urinam na perna.
 Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
 Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
 não tem.
 Pegar no estame do som.
 Ser a voz de um lagarto escurecido.
 Abrir um descortínio para o arcano.

(BARROS, 2010b, p. 339)

É por intermédio dessa tarefa que emana o acontecer infantil na poética manoelina, pois ao buscar o sentido primeiro da linguagem, o poeta só o encontra na presença da infância. É, por isso, que presentificamos uma forte presença de uma voz infantil em seus poemas, uma vez que linguagem e infância estão imbricadas, não há como estudá-las separadamente. Desse modo, a força criativa dessa linguagem, que se quer inaugural, tem no devir-criança um artífice mais do que apropriado para uma nova ordem literária.

No poema fica claro o interesse poético em buscar as fontes primeiras das palavras, no intuito de libertá-las de um sistema linguístico que as impedem de alçarem novos voos e pousar em espaços destituídos do pragmatismo, como expressam os versos seguintes:

"Carrego meus primórdios num andor. / Minha voz tem um vício de fontes". Assim, a linguagem literária usada por Manoel de Barros percorre várias trilhas à procura do sentido inaugural da palavra, "Eu queria avançar para o começo. Chegar ao criancamento das palavras. Lá onde elas ainda urinam na perna." O poeta mostra que para fazer nascer essa nova linguagem, deve-se visitar constantemente a infância primeira, pois nela, apesar da linguagem encontrar-se, ainda, em seu estado puro, está carregada de experiência: "Quando a criança garatuja o verbo para falar o que / não tem. / Pegar no estame do som. / Ser a voz de um lagarto escurecido." Dessa maneira, Barros entende que "o sentido normal das palavras não faz bem ao poema". Se os poetas buscarem sua força criativa na infância nascerá "uma linguagem madruguenta, adâmica¹¹, / edêmica, inaugural" (BARROS, 2010b, p. 263). Linguagem apropriada para acontecimentos poéticos.

É nesse movimento, em que não sabemos onde a infância começa e onde a linguagem inicia que se deve procurar a experiência e não num plano que antecede à linguagem. Para Kohan (2003, p. 243), "a experiência é a diferença entre o linguístico e o humano, entre o dado e o aprendido, entre o que temos e o que não temos ao nascer". O que torna possível a experiência é que o ser humano não nasce já falando. Ele é o único animal que precisa aprender a falar. Dessa forma, a experiência e a infância do ser humano constitui a linguagem.

A infância marca o momento em que o homem rompe o sistema de signos e transforma-o em discurso. Isso acontece à medida que se constitui como um sujeito falante. Manoel de Barros ao se direcionar às suas "raízes crianceiras", depara-se com um sistema de signos ávidos para serem explorados, assim, ele seleciona as palavras que lhe atraem, retira-as da ambiência das normas instituídas e dá a elas sentidos que ultrapassam os limites do conhecido, transfigurando o discurso costumeiro em discurso poético. Nesse ato criativo, o escritor recupera a experiência da primeira idade da vida por meio de uma linguagem poética.

Convém explicitar, ainda, que infância e experiência estão interligadas e integradas num processo em que o homem nunca abandona, mesmo após ter acesso à linguagem, pois estamos sempre aprendendo a falar. Nunca acaba a nossa experiência (infância) da e na linguagem, não importa a idade. Agamben (2012) argumenta que elas são condições

¹¹ Segundo Barbosa (2003, p. 19), o termo "adâmico" faz parte dos estudos do filósofo Walter Benjamin quando este faz referência a expressão "língua pura". Para o filósofo, "língua pura" é o estado de primeira idade de uma língua, momento em que a palavra está privada de expressão e criatividade.

essenciais para a existência da humanidade, sem elas não há sujeito que possa falar. Assim, experiência e infância são condições da existência humana.

A infância, portanto, para Agamben (2012) é condição, sentido, ambiente, da existência humana. Deixou de ser concebida como uma etapa cronológica para uma condição da existência humana. Isso significa que a primeira idade da infância nunca é excluída. Quando infância e experiência andam juntas há um prolongamento dessa fase. Assim, nos poemas de Manoel de Barros a primeira idade é constantemente estabelecida, atendida, alimentada, sem importar a idade da experiência. O poeta deixa claro que não temos como abandonar a infância e que não há ser humano inteiramente adulto. Para Agamben, a humanidade tem um *sôma* infantil que não lhe abandona e que ela não pode abandonar. Quem assume a tarefa de recobrar esse *sôma* infantil é o pensamento. Gaston Bachelard (2009, p. 94) também se refere a esse *sôma* como "a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância [...] sempre viva, fora da história, oculta para os outros". Na produção de Manoel de Barros a arte poética é artifício na rememoração desse *sôma* infantil. Quando o poético irrompe, o conceito de infância deixa de estar associado à ideia de um ser frágil e pequeno, passando a ser condição de rupturas, experiência de transformação de qualquer ser humano, em qualquer idade. A ideia de infância que marca a ruptura da continuidade discursiva é a que está contida na poesia de Manoel de Barros.

CABELUDINHO

Quando a Vó me recebeu nas férias, ela me apresentou aos amigos:
 Este é meu neto. Ele foi estudar no Rio e voltou de ateu. Ela disse que
 eu voltei de ateu. Aquela preposição deslocada me fantasiava de ateu.
 [...]
 Minha avó entendia de regências verbais. Ela falava sério.
 Mas todo mundo riu. [...]
 [...] eu acho que buscar a
 beleza nas palavras é uma solenidade de amor. E pode ser instrumento
 de rir. De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: Disilimina
 esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém. Mas aquele verbo novo
 trouxe um perfume de poesia à nossa quadra. Aprendi nessas férias a
 brincar de palavras mais do que trabalhar com elas. Comecei a não
 gostar de palavra engavetada. Aquela que não pode mudar de lugar.
 [...].

(BARROS, 2010a, p.43)

A imagem infantil que transcende desse poema permite-nos pensar na ideia de uma infância geradora de suas próprias experiências. Uma infância que vê a linguagem como um brinquedo, levando o eu poético a entreter-se como se estivesse distraído-se com um objeto palpável: "Aprendi nessas férias a / brincar de palavras mais do que trabalhar com elas." Fica

claro que para essa brincadeira acontecer basta uma palavra colocada noutra ambiência semântica: "De outra feita, no meio da pelada um menino gritou: Disilimina / esse, Cabeludinho. Eu não disiliminei ninguém." Ao tentarmos desnudar o sentido da palavra *disiliminei* talvez o encontremos no poema relacionado a uma jogada que deveria ser interrompida. Mas desvelar o sentido dela faria com que perdesse o tom da graça e da brincadeira. Portanto, *disilimina* dispensa qualquer tentativa de compreensão, pois é necessária a ilogicidade da expressão para motivar as sensações poéticas do rir, do brincar e do entreter.

Nesse poema, a ideia de uma infância perene fica estabelecida quando o sujeito poético recorta da sua primeira idade um episódio em que foi criado um neologismo: *disilimina*. Percebemos que mesmo já tendo assumido a idade adulta, esse acontecimento continua habitando suas memórias. É tudo retomado com alegria e satisfação como se esse experienciar preenchesse um agora vazio e tomado pela sisudez da sociedade pós-moderna. É justamente na transfiguração dos eventos banais e desprezíveis aos olhos humanos para a literatura que a ideia de infância se liberta dos estigmas de inferioridade, e incapacidade de usar o próprio entendimento sem auxílio de outrem. Essa infância que transcende do poema distancia da ideia de pensá-la como uma idade que se deposita os sonhos dos adultos; ela não deve ser medida numa sucessão linear do tempo; ela é descontinuidade, explosão do pensamento, do porvir.

Gilles Deleuze (2001) assevera que a missão do literato não é varrer arquivos familiares com o intuito de se sentir atraído pela própria infância, mas tornar-se criança por meio do exercício da escrita, ir ao encontro da infância permanente e restituí-la. Parece que Deleuze está se referindo ao exercício literário de Manoel de Barros. É o que tentaremos demonstrar com poema a seguir.

INVENÇÃO

Inventei um menino levado da breca para me ser.
 [...]

Tinha desapatite para obedecer a arrumação das
 coisas.

Passarinhos botavam primavera nas suas palavras.
 Morava em maneira de pedra na aba de um morro.
 O amanhecer fazia glória em seu estar.
 Trabalhava sem tréguas como os pardais bicam as
 tardes.

Aprendeu a dialogar com as águas ainda que não
 soubesse nem as letras que uma palavra tem.
 [...]

De manhã pegava o regador e ia regar os peixes.

Achava arrulos antigos nas estradas abandonadas.
(BARROS, 2010a, p. 151)

Nesse poema, por intermédio da escrita literária, o poeta torna-se criança: "Inventei um menino levado da breca para me ser.", parte ao encontro da "infância do mundo" para resgatá-la e trazer à tona a experiência, o novo, o diferente, o inesperado, o não pensável: "Morava em maneira de pedra na aba de um morro / O amanhecer fazia glória em seu estar. / De manhã pegava o regador e ia regar os peixes." O eu poético é atraído pelo não pensável e pela desestruturação lógica dos objetos "Tinha desapetite para obedecer a arrumação das / coisas." *Reaprender a errar a língua* e não se deixar aprisionar pela inflexível disciplina da lógica gramatical, são possibilidades encontradas pelo poeta para poder voltar à infância.

O exercício da liberdade pura alcançada pelo poeta é que faz florescer imagens intuitivas ou oníricas. Se buscarmos os sentidos delas na linguagem lógica nada encontraremos. Elas só falam quando estão dentro do poema materializadas pelas palavras e pela combinação estrutural do texto. Assim, "as imagens da infância, [...], imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente" (BACHELARD, 2009, p. 95).

O infante da poesia manoelina tem voz, está constantemente exercitando a sua aprendizagem linguística, auxiliado sempre pela experiência. Ele não pensa o que foi pensado, o seu pensar é um eterno exercício. É aquele que pensa de novo e faz pensar de novo, como se cada pensar fosse a primeira vez, mostrando que a nossa história está incompleta e a experiência aberta. Portanto, podemos dizer que a infância a qual encontramos expressa na poesia de Manoel de Barros é a infância da experiência, da descontinuidade, do desequilíbrio, como história sempre nova. A sua poesia nos dá a possibilidade de pensar o que não temos o hábito de pensar, de fugir do lugar comum, de nos transportar para um plano diferente do qual nos encontramos. A infância manoelina é presença de liberdade, se distanciando da ideia disseminada na nossa sociedade de infância como uma figura tutelada, da ideia daquele ser que não é dono de si. Ela nos induz ao não conformismo.

2.6. Uma infância resgatada das margens

Nessa parte, iniciamos o nosso percurso, apresentando os apontamentos que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007) fazem sobre a concepção do devir, especialmente do devir-criança. Para esses filósofos, o devir é um processo, é um vir a ser, tornar-se, não é uma

correspondência de relações, tampouco é uma imitação, uma cópia e nem uma evolução por dependência. Assim, pontuam os autores:

Devir não é imitar, nem identificar-se, nem regredir-progredir, nem corresponder, nem produzir uma filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência, ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir" (DELEUZE E GUATTARI, 2007, p. 16).

Nessa trilha, o devir instaura uma temporalidade deslocada da história. Um devir que foge a qualquer paradigma, rompe com as normas instituídas e apresenta a cada movimento um novo pensar. É algo sem passado, presente ou futuro, sem temporalidade cronológica. Dessa forma, devir não é reivindicar um estado de coisas já codificadas e identificadas, tão pouco alcançar um estado predefinido por meio de cópia. Para Deleuze e Guattari (2007), todo devir é um devir minoritário se opondo à ideia de majoritário que não significa uma quantidade relativamente maior, mas um estado de dominação.

Para esses estudiosos, vivemos tomados em seguimentos de devir: devir-mulher, devir-criança, devir-animal, devir-vegetal, devir-mineral. Somos atravessados por esses movimentos. Cantar ou compor, pintar e escrever são ações desencadeadoras de devir. Esses devires convergem quando se opõem a algo pré-concebido e à forma Homem dominante. Eles liberam linhas de fuga que transitam de forma aberta e intensa. Desses devires, nos interessa o devir-criança, pois é essa concepção que conseguimos visualizar na expressão poética de Manoel de Barros. Convém enfatizar que devir-criança não é tornar-se uma criança, infantilizar-se, nem sequer retroceder à própria infância cronológica. Pensar a infância como devir, é pensar na intensidade das formas do fluxo, do tornar-se, do 'vir a ser', ou seja, do modo processual de alteração de um estado.

Esse movimento sem marcas cronológicas, o 'vir a ser' e o tornar-se, podemos verificar no poema "Obrar". Neste por intermédio da exploração polissêmica da palavra *obrar*, o autor cria um sentido que permeia entre o desprezível próximo de fezes e a lição aprendida com a sua avó para não desprezar as coisas desprezíveis e nem os seres desprezados.

OBRAR

Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha avó, eu obrei.
Minha avó não rallhou nem
Obrar não era construir casa ou fazer obra de arte.
Esse verbo tinha um dom diferente.
Obrar seria o mesmo que cacarar.
[...]
Eu só obrei no pé da roseira de minha avó.

Mas ela não ralhou nem.

Ela disse que as roseiras estavam carecendo de esterco orgânico.
E que as obras trazem força e beleza às flores.

[...]

A vó então quis aproveitar o feito para ensinar que o cago não é uma
Coisa desprezível.

Minha avó, ela era transgressora.

Daí que também a vó me ensinou a não desprezar as coisas

Desprezíveis

E nem os seres desprezados.

(BARROS, 2010a, p.19)

O uso ambíguo da palavra “obrar”, no sentido de fabricar algo e no sentido de defecar, impõe ao texto uma significação lúdica, visto que no senso comum, o sentido atribuído à palavra *obrar*, impera a ideia de asco e desprezo. O estranhamento maior no texto é o relevo dado pela figura da avó ao ato de obrar (defecar) em suas plantas, pois estas estavam precisando de esterco orgânico. O poeta, portanto, parte de situações cotidianas, prosaicas, banais e muitas vezes desprezíveis, dando a elas novos sentidos. Para tanto, suspende a lógica aceita pela sociedade e instaura uma nova ordem, um novo olhar sobre o desprezível. Podemos considerar que na poética de Manoel de Barros se expressa claramente a noção do devir-criança que procuramos exprimir. Um devir-criança que “resiste aos agenciamentos individualizadores e totalizadores, apostando na singularidade do acontecimento” (KOHAN, 2003, p. 253).

É essa infância tida como uma potência que não pertence a uma idade, a um sexo, a uma ordem que se configura em uma linha de fuga a transitar, aberta e intensa que o poeta faz ressurgir em nós. Portanto, podemos dizer que a poética de Barros encontra na "criança" do "devir-criança" um artífice, um mecanismo de experimentação que escapa à imagem homem que nos represa e nos sobrecodifica¹².

Walter Kohan (2003) reforça essa concepção de infância que estamos tentando reafirmar:

A infância é devir; sem pacto, sem falta, sem fim, sem captura; ela é desequilíbrio; busca; novos territórios; nomadismo; encontro; multiplicidade em processo; diferença, experiência. Diferença não-numérica; diferença em si mesma; diferença livre de pressupostos. Vida experimentada; expressão de vida; vida em movimento; vida em experiência (KOHAN, 2003, p. 253).

¹² Segundo Deleuze e Guattari (2007), a expressão sobrecodificar corresponde a uma codificação em segundo grau. Exemplo: as sociedades agrárias primitivas funcionam segundo seu próprio sistema de codificação territorializado e são sobrecodificados por uma estrutura que relativamente desterritorializa e lhes impõe sua hegemonia militar, religiosa, fiscal etc..

A infância postulada por Walter Kohan (2003) vai ao encontro da infância que presentificamos na poesia de Manoel de Barros. Uma infância que abre a possibilidade de um porvir aberto, inesperado; um porvir insuspeito, insólito. Uma infância de contínuo nascer que rompe com a inércia repetitiva do mesmo. Essa infância indica a possibilidade de um nascer de todos já nascidos. É uma faculdade, uma potência, uma força.

O APANHADOR DE DESPERDÍCIOS

Uso a palavra para compor meus silêncios.

Não gosto das palavras

fatigadas de informar.

[...]

Dou respeito às coisas desimportantes

e aos seres desimportantes.

Prezo insetos mais que aviões.

Prezo a velocidade

das tartarugas mais que a dos mísseis.

Tenho em mim esse atraso de nascença.

[..]

Tenho abundância de ser feliz por isso.

Meu quintal é maior do que o mundo.

Sou um apanhador de desperdícios:

Amo os restos

como as boas moscas.

[...]

(BARROS, 2010a, p. 47)

Nesse poema, o poder imagístico criado pela escolha adequada das palavras conduz os leitores a formular um sentido destituído da objetividade que nos cerca e da automatização a que estamos acostumados: "Sou um apanhador de desperdícios: / Amo os restos / como as boas moscas." A consciência poética aponta para um desejo de desvelar os recônditos significativos da palavra que o automatismo cotidiano nos compeliu a forjar. O lado silenciado das palavras, o qual o poeta procura aclarar, está no interior de uma linguagem corriqueira - retomada aqui pela memória poética - reprimida pelas normas gramaticais. Por isso, a necessidade do retorno ao significado primeiro da palavra, o significado anterior à civilização, à linguagem e ao sentido convencional dos vocábulos. Dessa forma, a poesia é a possibilidade encontrada de se estabelecer uma linha de fuga e experimentar devires. É por meio dessa válvula de escape, que o eu poético busca reparação do Ser Humano corrompido pela ideologia cartesiana.

Por fim, a noção de infância desenhada neste capítulo teve como escopo apresentar o acontecer infantil no projeto estético de Manoel de Barros. Para tanto, buscamos por meio da poesia, apreender uma infância alijada às margens das concepções conceituais modernas.

Uma infância que tem suas particularidades valorizadas; que é o centro das atenções da família. Essa acontecer infantil reside em um cenário onde impera o divertimento, brincadeiras, distração, alegria; onde se exalta o estado de ser criança.

Nessa ambiência, a criança está em contato íntimo com uma natureza povoada de pássaros, caracóis, lesmas, garças, caranguejos, rãs, sapos, emas e borboletas em que se transformam em peças de brinquedos de um mundo onde reina a liberdade plena, a criatividade e a imaginação; onde a infantilidade é livre, sem sofrer ameaças dos instrumentos de poder.

É ruptura de uma continuidade discursiva; é uma experiência, que ultrapassa as fases da vida humana, que marca uma descontinuidade, um desequilíbrio, uma história sempre nova, um devir que nunca cessa. Uma infância que nos permite experimentar emoções inéditas e aprender ao invés de ensinar.

CAPÍTULO III - MANOEL DE BARROS: LINGUAGEM DA INFÂNCIA OU INFÂNCIA DA LINGUAGEM

Então eu trago das minhas raízes crianceiras a
visão comungante e oblíqua das coisas.

Manoel de Barros

3.1. Infância: o brotar de uma razão balbuciante

Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *Sete aulas sobre linguagem, memória e história* (2005), faz reflexões sobre a relação entre a infância e o pensamento filosófico. A autora aborda duas noções de infância: a primeira guiada pelo racionalismo cartesiano em que se afirma "que a infância é um mal necessário, uma condição próxima do estado animalesco e primitivo" (GAGNEBIN, 2005, p. 168). Nesta acepção, a criança se torna uma ameaça pela sua força animal bruta, devendo ser domesticada segundo normas e regras educacionais instauradas na ordem da razão. A segunda garante que a verdadeira educação tem por meta o preparo das almas das crianças para que, assim, a inteligência de cada uma possa se desenvolver respeitando o seu ritmo e suas particularidades. Dessa forma, lança-se por terra, a ideia de querer impor regras, ensinamentos, normas e conteúdos a uma criança.

O termo "infância" a que se refere às linhas acima relaciona-se o início da vida humana. Visto dessa forma, a primeira acepção entende que neste início, a criança está privada da fala, logo está privada também da razão. Já que não há "linguagem sem uma racionalidade nela inscrita, nem razão que não possa se dizer e se explicitar em palavras" (GAGNEBIN, 2005, p. 170). Dessa maneira, por ser desprovida de fala e da razão, é vista como animal monstruoso, pois não mia, não late nem ruge como os outros bichos, tampouco produz a linguagem articulada. Mas vale lembrar que diferentemente dos bichos pequenos que nunca falarão, a criança desenvolve essa habilidade tornando-se um homem falante.

Para o pensamento da renascença e do racionalismo, a noção de infância é concebida como o momento privilegiado do pecado, do erro e do preconceito. Se se pudesse ultrapassar a idade da sem razão e da sem linguagem, ou ainda, já nascer adulto com domínio pleno da razão, se faria. Gagnebin (2005) assegura que a infância se aproxima da tradição histórica, pois "ambas existem antes de nós chegarmos à razão, nelas nascemos e crescemos, ambas são, por assim dizer, um mal necessário" (GAGNEBIN, 2005, p. 173).

Ao citar Descartes, a autora assevera que o interesse desse filósofo era salvar da infância "o brotar de uma razão balbuciante que, muitas vezes, é sufocado pelo acúmulo de

informações escuras e paradoxais" (GAGNEBIN, 2005, p. 173). Neste pensamento, a idade da razão (idade adulta) opõe-se nitidamente à idade da des-razão (infância).

Têm-se nesta tradição de pensamento, noções paradoxais sobre a infância. É território do erro, da falta de articulação da linguagem e da ausência da razão. Porém, é nesta fase que encontramos espaço apropriado para aflorar, naturalmente, essa razão que lhe faz falta. Ao mesmo tempo em que é desprovida de linguagem e razão, a infância os detém em grande força. É de responsabilidade de a educação potencializar esses traços, transformando os pequenos "em homens dotados de linguagem, isto é, capazes de pensar e agir racionalmente" (GAGNEBIN, 2005, p. 174).

No percurso instituído pela autora na relação entre pensamento filosófico e infância, ela aponta uma mediação que ocorre entre certa concepção de *natureza* e uma certa concepção de *razão*. Confirmando, novamente, uma representação paradoxal da infância, pode ser o outro que ameaça a razão, mas pode ser também o espaço apropriado de sua eclosão.

No livro *Emílio*, publicado em 1792, Gagnebin (2005) afirma que Jean-Jacques Rousseau põe em xeque essas representações de infância. A partir de seus escritos, começa-se a desconfiar da razão e a confiar ilimitadamente da natureza, pois a razão podia fazer uso de palavras que seduzem, confundem e enganam. Em contrapartida, Rousseau buscava um discurso verdadeiro e transparente; discurso este que deriva da sinceridade e do sentimento. Assim, entendia-se que a linguagem autêntica, verdadeira e genuína é a única responsável pelo sentimento repentino de si, e por uma busca de uma sinceridade radical do eu em relação a si. É nesse contexto, que segundo Rousseau (1792), nascem as primeiras palavras.

Dessa forma, em oposição às palavras lisonjeiras e enganadoras, ligadas a uma razão calculista e aos ditames sociais, Rousseau (1792) tenta erigir um discurso sincero que prevalece a natureza da linguagem. Uma linguagem sem palavras, dos sentimentos, contraposta às armadilhas da linguagem mais elaborada. Ele realiza uma valorização absoluta da natureza primeira e originária da linguagem, assim, como Manoel de Barros faz em seu poema:

SABIÁ COM TREVAS

XV

- É de um ser inseguro a imagem plástica?
 - Nos resíduos das primeiras falas
 eu cisco meu verso
 A partir do inominado
 e do insignificante
 é que eu canto

O som inaugural é tatibitate e vento
 Um verso se revela tanto mais concreto quanto seja
 seu criador coisa adejante
 (Coisa adejante, se infira, é o sujeito que se quebra
 até de encontro com uma palavra.)

(BARROS, 2010b, p. 179).

Uma dicção em que prevalece a natureza da linguagem, que fala por intermédio do silêncio, que faz brotar o verdor da infância e que rejeita a cristalização dos sentidos, também é cultivada por Manoel de Barros. Para a construção dessa voz, busca compor seus versos esgravatando os resquícios da primeira fala para construir um discurso sem mácula, em que a natureza da linguagem seja recuperada, já que para o poeta “A infância da palavra já vem com o primitivismo das origens” (BARROS, 2010b, p. 458). Por isso, canta seus versos “A partir do inominado / e do insignificante”, na tentativa de vociferar o “som inaugural”. Este, para o poeta, é “tatibitate”, como a primeira fala infantil que é articulada com ausências, repetições ou substituições de certas consoantes; é a linguagem do tartamudo que diz coisas, consideradas pelo discurso racional, inconsequentes. Dessa maneira, “Manoel de Barros, no seu desejo de chegar ao mais inalcançável, à palavra no momento de seu nascimento, irá *desescrever a língua, adoecer as palavras*, fazer da lituratura lixo, rasura, mancha, litura: lituraterra” (BARBOSA, 2003, p. 102).

A poesia do “inominado” e do “insignificante” é a forma adotada pelo escritor para afastar a linguagem do lugar comum, para molecar o idioma, ressignificar os sentidos das palavras, provocar novos relacionamentos e *recuperar a virgindade delas*. Tal qual Rousseau, Manoel de Barros também acredita que nos primeiros movimentos da natureza infantil, a linguagem se apresenta de forma primitiva, desnudada de toda e qualquer relação com as imposições dos significados cristalizados, já que “... a palavra não precisa significar - é só entoar” (BARROS, 2010b, p. 458).

O poeta é convicto de que nesse alvorecer, a palavra ainda não foi contaminada pelos ditames sociais, pois entende que “a linguagem é poesia em estado natural” (PAZ, 2012, p. 42). Assim, apreende a essência poética contida em seus versos, crendo que só podemos escutar a ressonância das palavras e o encantamento delas quando nos desprendemos de todas as amarras que nos vinculam ao mundo regido por normas estabelecidas.

Essa valorização da palavra primeira, Gagnebin (2005) pontua que encontramos registrada no livro *Emílio*. O educador de *Emílio* não corrige a natureza primeira e infantil que brota na linguagem do menino, tampouco tenta torná-la o mais rápido possível uma linguagem adulta. O educador escuta com atenção a voz da natureza na criança com intuito de

ajudar no seu desenvolvimento em consonância harmoniosa com a maturação natural das faculdades infantis.

Gagnebin (2005) enfatiza que Rousseau acredita numa "máxima incontestável" de que os primeiros movimentos da natureza infantil são sempre retos. Nisso há uma valorização da natureza da linguagem porque, para ele, no coração de uma criança não há maldade. Essa ideia protege as crianças da dureza e arbitrariedade da sociedade adulta. É dessa maneira que Manoel de Barros cria um terreno imune à artificialidade da cultura. No território criado pela poesia manoelina, as crianças se desenvolvem naturalmente e harmoniosamente em contato com a natureza. Nesse espaço, respeitam-se os ritmos naturais do crescimento da criança e, principalmente, a ausência de uma linguagem articulada. Não há pressa para que essa criança assimile as normas instituídas, como exemplificadas no poema a seguir:

POEMINHAS PESCADOS NUMA FALA DE JOÃO

II

João foi na casa do peixe
remou a canoa
depois, *pan*, caiu lá embaixo
na água. Afundou.
Tinha dois pato grande.
Jacaré comeu minha boca do lado de fora.

(BARROS, 2010b, p. 95)

Da mesma maneira que Rousseau desenha a noção de infância em seu livro, acontece na poética de Manoel de Barros. Tanto em Manoel de Barros como em Rousseau, a infância adquire o caráter de testemunha de uma linguagem dos sentimentos autênticos e verdadeiros, sem ainda ter sofrido interferência dos ditames sociais. No universo desses dois escritores, exalta-se a naturalidade da criança, sua inocência e sua qualidade de ser criança em oposição ao mundo adulto onde reinam as convenções, combatendo o discurso persuasivo e a racionalidade artificial.

Nos poemas de Manoel de Barros, valoriza-se um aprendizado que acompanha o ritmo natural do crescimento infantil, acarreando uma infância prolongada. Uma infância boa e natural, que se quer eternizada, longe da realidade do adulto que é cheia de obrigações impostas. Há um "respeito profundo pelos movimentos naturais do menino em oposição à arbitrariedade de regras sociais convencionais" (GAGNEBIN, 2005, p. 177).

O MENINO DO MATO

I

Eu queria usar palavras de ave para escrever.
 Onde a gente morava era um lugar imensamente e sem
 nomeação.
 Ali a gente brincava de brincar com palavras
 tipo assim: Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!
 A Mãe que ouvira a brincadeira falou:
 Já vem você com suas visões!
 Porque formigas nem têm joelhos ajoelháveis
 e nem há pedras de sacristias por aqui.
 Isso é traquinagem da sua imaginação.
 O menino tinha no olhar um silêncio de chão
 e na sua voz uma candura de Fontes.
 [...]

(BARROS, 2010b, p. 449)

Assim como Rousseau, Manoel de Barros trata a infância como lugar privilegiado de uma felicidade e de uma proximidade da natureza: "Eu queria usar palavras de ave para escrever"; "Hoje eu vi uma formiga ajoelhada na pedra!" Espaço este que o adulto tem a missão não só de reconhecer e defender, mas também de se reencontrar como fundamento íntimo de si mesmo. Portanto, a escrita manoelina necessita do registro de uma infância inocente encontrada na criança feliz: "Ali a gente brincava de brincar com palavras", pois, para o poeta, essa é a garantia de autenticidade e transparência interior.

Numa época de desencantamento, Manoel de Barros, lembrando Rousseau, instaura um novo terreno onde a infância é como um paraíso perdido, mas que está muito próximo de nós. O emergir da infância feliz proporciona ao poeta e a nós leitores, o contato com uma criança que vive em um mundo de eterna felicidade, isenta das fadigas do trabalho, das preocupações diárias e dos papéis sociais que nós adultos assumimos como pai, mãe, funcionários, filho, irmãos, amigos. Quando contactamos com essa infância, somos invadidos por uma felicidade que nos conforta e que nos tranquiliza. Restaurando, ainda que de forma momentânea, certa credibilidade na vida e no progresso histórico, mesmo estando numa época de descrédito total na transformação da sociedade.

A infância registrada por Manoel de Barros não tem o compromisso de resgatar momentos felizes que o autor viveu quando pequeno, tampouco idealizá-la ou retomar um tempo esquecido da vida em que o adulto possa ressuscitar pela escrita. O que interessa a Manoel de Barros é deixar carimbada, por intermédio da literatura, uma experiência da infância. Podemos afirmar que essa experiência apresenta um tempo marcado por uma dupla posição temporal: o poeta, assumindo a posição de um adulto e afetado pela sua condição no presente, retoma acontecimentos de um passado que não é registrado como aconteceu, pois, é

fruto de uma invenção poética abalada pelo presente em que o poeta se encontra. Ao recobrar o passado, sob o prisma do presente, recupera na infância caminhos e trilhas abandonadas, mas que podemos resgatar, pois, segundo Gagnebin (2005, p. 179), “a experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta”. Com isso, assinalamos que as imagens da infância reavidas pelos poemas de Manoel de Barros nada têm de idealizadas, antes é a realização de um possível esquecido.

O MENINO DO MATO

I

[...]

O Pai achava que a gente queria desver o mundo
para encontrar nas palavras novas coisas de ver
assim: eu via a manhã pousada sobre as margens do
rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão
de uma pedra.

Eram novidades que os meninos criavam com as suas
palavras.

[...]

(BARROS, 2010b, p. 449)

Manoel de Barros ressalta uma infância que por meio da linguagem adâmica. Faz brotar acontecimentos que aos olhos dos adultos produzem certa desorientação, falta de lógica no comportamento das crianças: “... eu via a manhã pousada sobre as margens do / rio do mesmo modo que uma garça aberta na solidão / de uma pedra.” Mas essa falta de desenvoltura nas atitudes das crianças se torna preciosa para a produção do escritor. É justamente nessa “incapacidade” infantil que o poeta ancora sua poesia, trazendo à tona uma experiência rara e essencial: “Eram novidades que os meninos criavam com as suas / palavras”, mostrando verdades que o adulto não quer ver nem ouvir.

Através dos olhos da criança e sob sua percepção, o poeta vê aquilo que o adulto não vê mais, vê objetos que se encontram em situações de desprezo ou questões consideradas inúteis aos olhos humanos. Ao fazer isso, dá novas funções e cria novos sentidos para os objetos resgatados de espaços em decadência.

CANÇÃO DO VER

8.

Fomos rever o poste.

O mesmo poste de quando a gente brincava de pique
e de esconder.

Agora ele estava tão verdinho!

O corpo recoberto de limo e borboletas.

Eu quis filmar o abandono do poste.

O seu estar parado.

O seu não ter voz.
O seu não ter sequer mãos para se pronunciar com
as mãos.

[...]

(BARROS, 2010b, p. 430)

Apesar do objeto “poste” não ser mais usado pelas crianças do poema como parte de suas brincadeiras: “Fomos rever o poste”, ou mesmo ter perdido sua importância, ele readquire significância aos olhos do poeta. Este o vê agora como parte integrante da natureza. Os olhos do humano podem ter lhe aplicado o abandono, mas o sujeito poético lhe atribui agora uma tarefa útil: a função de agregador de limo e borboletas. Em contato com a natureza, o “poste” está prestes a retornar ao princípio de tudo, a se reencontrar com o chão, lugar de sua primeira morada.

No que concerne à linguagem usada pelo poeta, ao representar a ambiência da infância, denota propositadamente certo ar da incapacidade infantil de articular adequadamente as palavras, ou de inventar objetos e brincadeiras.

- Eu briguei *naquele* menino com uma pe-
dra... crianças desescrevem a língua. Arrombam
as gramáticas. (Como um cálice lilás de beco!)

(BARROS, 2010b, p. 221)

O fato de o sujeito poético substituir o verbo “jogar” por “brigar” não trouxe prejuízo algum para o verso, pois pelo contexto entende-se que o menino, numa situação de desavença, de briga, arremessou uma pedra em um menino. “Brigar” e “jogar”, amalgamam-se assumindo uma nova significação, divergente do sentido costumeiro e dicionarizado. Essa construção linguística que subverte os significados da língua nos recorda que nós adultos também titubeamos nos nossos argumentos, também criamos expressões para atender situações discursivas específicas e que nem as palavras nem os objetos estão exclusivamente a nosso dispor. Estes podem estar a serviço de outras coisas e outras situações que a nós mesmos.

Por fim, devemos reconhecer que a infância é a cicatriz que jamais nos deixa esquecer que a humanidade não está amparada somente pela sua força e poder, mas repousa também “sobre suas faltas e suas fraquezas, sobre esse vazio que nossas palavras, tais como fios num motivo de renda, não deveriam encobrir, mas, sim, muito mais, acolher e bordar” (GAGNEBIN, 2005, p. 181). Contudo, é difícil para o adulto reconhecer suas fraquezas,

assumir por vezes condições semelhantes ao estado infantil e, ainda, admitir que a experiência adquirida na infância é imprescindível para uma análise crítica do presente da vida adulta.

Para contrapor essa ideia, continuaremos buscando nos poemas de Manoel de Barros a noção de uma infância que é condição da existência humana e de uma experiência que transforma o ser humano em qualquer fase da vida.

3.2. O poeta e a palavra: o arejador da linguagem

O poeta tem como matéria da composição criativa de seus versos a palavra. Retira-a do lugar comum, de uma situação trivial e lhe atribui novas significâncias, transformando-a em linguagem poética. Por meio da palavra poética, soa a voz do poeta. Para Castro (1991), a palavra como expressão da linguagem poética declara-se “como fala primeira, originária, aurora de um horizonte, resposta de um apelo escutado e vivido pelo poeta” (CASTRO, 1991, p. 116).

Em Manoel de Barros, palavra e poesia sempre andam de mãos dadas. É perceptível na maior parte de seus poemas essa relação: “Uso as palavras para compor meus silêncios” (BARROS, 2010a, p. 47). Apesar do exercício de escrever nos revelar uma batalha entre criador e criação, em que o poeta escava o substrato inculto para fazer a palavra emergir, em Manoel de Barros esse ato criador vira uma brincadeira:

BRINCADEIRAS

No quintal a gente gostava de brincar com palavras
mais do que de bicicleta.
Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.
A gente brincava de palavras descomparadas. Tipo assim:
O céu tem três letras
O sol tem três letras
O inseto é maior.
A gente brincava
O que parecia um despropósito
Para nós não era despropósito.

[...]

(BARROS, 2010a, p. 51)

Brincar com as palavras, segundo o sujeito lírico, nos parece muito fácil porque a atmosfera criada pelo poema expressa divertimento, prazer e alegria, distanciando-se da ideia de sofrimento ou labuta com o mundo das palavras. O poeta demonstra que domina esse reino, cria novos termos, dá nova roupagem a velhas expressões, gerando novos sentidos: “A

gente brincava de palavras descomparadas.” Este neologismo (des - prefixo com valor semântico de negação + compar - raiz de comparar que indica encontrar traços semelhantes ou diferentes entre duas ou mais coisas + adas - sufixo com ideia de ação) é usado pelo poeta com o sentido não de comparar coisas, mas de comparar palavras ou *descomparar* palavras, sem a menor intenção nesta comparação. É apenas uma ação despropositada, pois compara palavras com palavras simplesmente pela quantidade de letras que possuem. Se uma fosse maior que outra “O céu tem três letras / O sol tem três letras / O inseto é maior.” era constada uma “*descomparação*”, uma falta de afinidade entre as palavras ou uma diferença entre elas.

Nessa brincadeira, guiada pela “*descomparação*” - falta de semelhança entre as palavras - as crianças levam em consideração apenas a representação gráfica do vocábulo: “céu” possui três letras enquanto inseto possui seis, demonstrando que a percepção infantil é conduzida pela impressão visual. O significado ordinário das palavras, nesse contexto, pouco importa às crianças, pois a intenção era encontrar nessa brincadeira uma distração. Se para o pensamento lógico-racional, essa brincadeira é um despropósito, um disparate, algo destituído da razão, para as crianças há sentido, pois, a lógica existente no mundo delas, permite realizar qualquer comparação, criar e ressignificar objetos.

Essa brincadeira também é fruto de uma atividade desempenhada pelo poeta. Este encontra na poesia terreno apropriado para usar sua criatividade e liberar sua imaginação. O espaço poético se transforma em metapoético, pois ao brincar com as palavras, o poeta engendra uma poesia que ao final constitui-se como uma distração, uma brincadeira de fazer poesia.

Ao produzir novos jogos de sentidos com as palavras, o poeta deseja retirar todas as significações já cristalizadas pelo discurso comum. Muitas vezes esses novos jogos configuram-se apenas como jogo de significantes, pois o interesse do poeta é que as ressonâncias verbais se sobreponham ao semântico. É interessante observarmos que o significado das palavras “céu”, “sol” e “inseto” é afastado para dar primazia ao significante e a sua sonoridade. Essas palavras, dentro do contexto do poema, estão destituídas de qualquer compromisso com os seus significados. Assim, Manoel de Barros distancia o sentido das palavras para que sejam ressaltadas sua materialidade. Acerca disso, Barbosa (2003) diz:

Este é o principal desejo do poeta: dar à palavra uma concretude. Já que a palavra não pode dizer tudo sobre uma coisa, ele garantirá às palavras características *coisais*. Essa é a solução encontrada para a sua resistência à separação entre as palavras e as coisas. Assim, muitas vezes o que mais

importa em seus versos são a sua força rítmica e a materialidade dos significantes (BARBOSA, 2003, p. 18).

Dessa maneira, podemos afirmar que a preocupação com a linguagem é o fio condutor que perpassa toda a obra do escritor. A constante busca do poeta pelo sentido primeiro das palavras leva-o a aproximar palavras com sentidos habituais já gastos para atingir a origem e o *antes* da língua. Ao usar a linguagem da criança, o poeta intenta também alcançar o grau zero dos vocábulos, desejando recuperar o estado inicial da palavra. Para tanto, estabelece novos relacionamentos com as palavras no intuito de criar significações desconhecidas pelo discurso comum.

Para ele, palavra e imagem se formam no limiar de tudo. Para nascer a palavra inaugural, segundo o poeta, deve-se escutar as reverberações e o encantamento delas. Ele sente uma “nostalgia” das coisas mais primitivas. É o que encontramos no poema a seguir:

RETRATO QUASE APAGADO EM QUE SE PODE VER PERFEITAMENTE NADA

VIII

Nas metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
 Ovídio mostra seres humanos transformados em
 pedras, vegetais, bichos, coisas.
 Um novo estágio seria que os entes já transformados
 falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.
 Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,
 edênica, inaugural -
 Que os poetas aprenderiam - desde que voltassem às
 crianças que foram
 Às rãs que foram
 Às pedras que foram.
 Para voltar à infância, os poetas precisariam também de
 reaprender a errar a língua.
 Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma
 nos mosquitos?
 Seria uma demência peregrina.

(BARROS, 2010b, p. 266)

O poeta tece um convite a outros poetas para que possam voltar à infância no intuito de “reaprender a errar a língua” e assim encontrar *frases dementadas* ou colocar o *idioma para molecar*. Realizar molecagem com o idioma significa para o autor retirar uma palavra do seu contexto habitual de uso e colocá-la em outro totalmente diferente do usado pelo discurso comum. Molecar o idioma é também corromper o sentido ordinário das frases, subvertendo uma estrutura já definida: “Mas esse é um convite à ignorância? A enfiar o idioma / nos mosquitos”. Essa imagem poética desafia nosso entendimento porque foge das nossas construções linguísticas costumeiras. “Enfiar o idioma nos mosquitos” não há uma explicação

plausível. Não há também interesse do poeta em repetir um sentido já gasto da expressão. Ele simplesmente parece criar uma frase sem idioma que resiste à significação comum. Essa liberdade de explorar o significante da língua atribuindo a ele novos sentidos representa para o poeta a maneira de “errar a língua”.

Manoel de Barros reconhece também que no momento da criação poética se torna refém de uma linguagem que está à procura de um idioma para fazer sua morada.

II. COM OS LOUCOS DE ÁGUA E ESTANDARTE

[...]

- Você sabe o que faz pra virar poesia, João?

- A gente é preciso de ser traste

Poesia é a loucura das palavras:

a beira do rio o silêncio põe ovo

Para expor a ferrugem das águas

eu uso caramujos

Deus é quem mostra os veios

É nos rotos que os passarinhos acampam!

Só empós de virar traste que o homem é poesia...

[...]

(BARROS, 2010b, p. 153)

O sujeito poético tem consciência que na relação com as palavras é dominado por elas. Somente quando o poeta se entrega totalmente ao universo do significante, nasce na poesia uma língua livre de qualquer imposição de sentido. O poeta afirma “... é preciso de ser traste / ... pra virar poesia”, misturar-se ao imprestável, ao inútil, apreender o que é inapreensível aos olhos da racionalidade. Nesse caso, o poeta e a palavra configuram-se como um único ser, amalgamados, pois “o homem é inseparável das palavras. Sem elas, é inatingível. Ele é um ser de palavras. Somos feitos de palavras. Elas são a nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho da nossa realidade” (PAZ, 2012, p. 38).

Diríamos, portanto, que o poeta é inseparável das palavras. Não há poeta sem palavras, como não existe palavra poética sem poeta. A trajetória de um poeta não se estabelece sem elas, são essenciais à constituição do seu ser. Por isso, Manoel de Barros produz relacionamentos diversos entre as palavras. Dá a elas o sabor do chão, o voo dos pássaros, o devaneio das lesmas, a utilidade dos restos, a essência do ser árvore. As palavras para o poeta fazem parte do seu viver, é oxigênio, alimento de seu fazer poético. Ele é um *encantador de palavras*, seduz e as atrai para seu universo poético porque necessita e depende delas para instaurar seu próprio mundo. Esse artesão da palavra procura atingir os recônditos mais profundos, quando os alcança, desvela sentidos escondidos que só passam a ter existência após a captura realizada pelo poeta.

A relação de Manoel de Barros com a palavra manifesta-se em vários momentos de sua produção:

SABIÁ COM TREVAS

VI.

Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco;
ao ponto de ninguém e de nuvem.

Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na
sarjeta.

Sou mais a palavra ao ponto de entulho.

Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
pro chão, corrompê-las

até que padeçam de mim e me sujem de branco.

Sonho exercer com elas o ofício de criado:

usá-las como quem usa brincos.

(BARROS, 2010b, p. 172)

RETRATO QUASE APAGADO EM QUE SE PODE VER PERFEITAMENTE NADA

I.

Não tenho bens de acontecimentos.

O que não sei fazer desconto nas palavras.

Entesouro frases. Por exemplo:

- Imagem são palavras que nos faltaram.

- Poesia é a ocupação da palavra pela imagem.

- Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.

[...]

Concluindo: há pessoas que se compõe de atos, ruídos,
retratos.

Outras de palavras.

Poetas e tontos se compõe com palavras.

(BARROS, 2010, p. 263)

IV.

[...]

Palavras têm espessuras várias: vou-lhes ao nu, ao fóssil,
ao ouro que trazem da boca do chão.

Andei nas negras pedras de Alfama.

Errante e preso por uma fonte recôndita.

Sob aqueles sobrados sujos vi os arcanos com flor!

(BARROS, 2010b, p. 264)

O LIVRO SOBRE O NADA

As palavras me escondem sem cuidado.

*

Aonde eu não estou as palavras me acham.

*

Uma palavra abriu o roupão pra mim. Ela deseja que
eu a seja.

(BARROS, 2010b, p. 347)

Podemos perceber pelos poemas destacados a preferência do poeta por palavras em estado de decadência, desprezadas, doentes e deterioradas: “Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta. / Sou mais a palavra ao ponto de entulho”, pois sabe o poeta que esse é o estado ideal para metamorfoseá-las e fazer com que adquiriram novos sentidos após o trabalho artístico. O apego do poeta às palavras que se encontram em situação de desprezo tem o objetivo de fazer renascer e de suscitar o que está escondido no interior delas. Para tanto, o poeta corrompe-as com insignificâncias, fustiga-as, estica-as até que alcancem os sentidos escusos.

A intenção é fazê-las atingir o dizer inaugural das coisas: “Palavras têm espessuras várias: vou-lhes ao nu, ao fóssil, / ao ouro que trazem da boca do chão.” O poeta deseja também ser impregnado por elas, sê-las: “Sonho exercer com elas o ofício de criado: / usá-las como quem usa brincos”, pois a transfiguração delas representa a sua transformação. Ele está a serviço delas, quer ser seu servo e seu hospedeiro. Nesse processo de mutações revelado por intermédio da palavra um mundo novo também é instaurado, sob a condição de que as palavras habitantes desse território não sejam dicionarizadas ou lógicas, mas que contenham o cheiro do chão e o sabor dos trapos.

Para abraçar o sentido inaugural da linguagem, o poeta rompe com as barreiras impostas pela gramaticalização da língua e propõe uma nova ordem para a linguagem poética:

RETRATO QUASE APAGADO EM QUE SE PODE VER PERFEITAMENTE NADA

VII.

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
 Há que se dar um gosto incasto aos termos.
 Haver com ele um relacionamento voluptuoso.
 Talvez corrompê-los até a quimera.
 Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
 Não existir mais rei nem regências.
 Uma certa liberdade com a luxúria convém.

(BARROS, 2010, p. 265)

No poema não cabe uma linguagem lógica e explicativa, em que conceitos e descrições sejam elementos essenciais da composição do texto. No entender do poeta, ideias e definições empobrecem a linguagem poética, limitam e aprisionam seus sentidos: “O sentido normal das palavras não faz bem ao poema. / Há que se dar um gosto incasto aos termos.” A sinestesia “gosto incasto” mostra que devem ser atrevidas, exibidas e desavergonhadas. O poema deve ser um lugar onde a criatividade e a imaginação poética possam ser exploradas até as últimas consequências.

O poeta cobiça uma linguagem voluptuosa, corrompida, rica em imagens, cores, sons, livre, embebida de sentidos escusos, do barro, do limo. Um linguajar que foge das regras gramaticais que nasce rompendo com toda a resistência de um mundo dotado por normas. Apreendida no retorno à infância, pois crê o poeta que deve “*Voltar à infância para reaprender a errar a língua.*” Isso implica afirmar que Manoel de Barros destitui o reinado da lógica e estabelece o da liberdade criadora, e que seu artífice poético vem das transgressões aplicadas às expressões linguísticas e da palavra libertária geradora de novas realidades.

Não se deixar aprisionar pela inflexibilidade da lógica gramatical é a maneira encontrada pelo escritor para manter a sobrevivência da desobediência ao padrão linguístico. Assim, encontra na infância um território ideal para o emergir da criatividade e para que esta ultrapasse qualquer obstáculo, pois é dessa forma que Manoel de Barros reinventa seu mundo, ao viver também esse caráter libertador que só as crianças, os loucos e os poetas têm diante das coisas. Estes recriam seu próprio espaço de vivência, desencadeando novas expressões linguísticas, impingindo nos objetos seu linguajar.

Acerca dessas afirmações, Octávio Paz assevera:

Nos lábios de crianças, loucos, sábios, cretinos, apaixonados ou solitários brotam imagens, jogos de palavras, expressões surgidas do nada. Por um instante brilham ou relampejam. Depois se apagam. Feitas de matéria inflamável, as palavras ardem no instante em que são tocadas pela imaginação ou pela fantasia (PAZ, 2012, p. 43).

Tal comparação se sustenta no fato desses indivíduos usarem uma linguagem que os aproxima, por andarem na contramão do discurso normatizado e não se sujeitarem aos significados instituídos às palavras. Nas atitudes deles há pouca capacidade de racionalização, usam as palavras como lhes convém. São incapazes de seguir o trajeto principal, seguem o secundário e o entrecortado. A afirmação de Paz (2012) coaduna com a prática literária de Manoel de Barros, pois o escritor procura produzir uma poesia que também se desvie do trajeto central, de uma significação única, para seguir os vários caminhos que conduzem à plurissignificações produzidas pelas palavras.

É no exercitar dessa tarefa que o escritor elabora seus poemas e por sua vez transcende o idioma.

**GLOSSÁRIO DE TRANSNOMINAÇÕES EM QUE NÃO SE EXPLICAM ALGUMAS DELAS
(NENHUMAS) OU MENOS**

Poesia, s.f.

[...]

Designa também a armação de objetos lúdicos
com emprego de palavras imagens cores sons etc.
- geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas
loucos e bêbados.

(BARROS, 2010b, p.181)

Para se aproximar da linguagem infantil, o escritor utiliza alguns recursos: ora refere-se a essa linguagem: “*Poesia, s.f.*: ... - geralmente feitos por crianças pessoas esquisitas / loucos e bêbados” (BARROS, 2010b, p.181); ora apodera-se dela: “João foi na casa do peixe / remou a canoa / depois, *pan*, caiu lá embaixo na água. Afundou” (BARROS, 2010b, p. 95). Nesse exercício, o escritor remarará mais adiante, apresentará palavras desconhecidas, em estado bruto, que se engendram e adquirem sentido no ato da criação poética. Apesar de o escritor representar a palavra em seu virginal, ela é usada nos poemas assumindo sempre uma função representativa, pois o autor sempre as utiliza na construção de um novo arranjo, atribuindo a elas uma significação que nos provoca incertezas e estranhamento.

Similar à linguagem das crianças que se comunicam por meio do registro oral, em muitos poemas de Manoel de Barros, encontramos ressonâncias verbais marcadas pelo ritmo, por construções sintáticas e pelos sentidos que caracterizam essa fala. É por querer se aproximar do nascimento das palavras que Manoel de Barros irá à busca da voz: “Uma palavra está nascendo! Na boca de uma criança” (BARBOSA, 2003, p. 46).

No universo das crianças, a palavra “coisa” permite uma aproximação entre o nome e a coisa. Uma criança que ainda não conhece o significado de determinada palavra verá nela apenas sua beleza sonora. Esse mesmo gesto é praticado pelo poeta. Ele busca no gesto das crianças a habilidade de transformar palavras e imagens em coisas. Assim, a materialidade da letra, a singularidade da palavra e a economia verbal, tão bem articuladas pelas crianças, constituem o fazer poético de Manoel de Barros.

Ser *encantador de palavras* e ter a habilidade de *transvê* e *deformar* o mundo é o que Manoel de Barros entende por ser poeta. É ultrapassar todos os limites, ir além do imaginável, é deixar inebriar-se pela magia dos sonhos. É também ficar encantado e alucinado com o poder encantatório das palavras. Nesse processo, o poeta rompe com os limites conhecidos, almejando atingir o inaugural, com a missão de ouvir e expressar-se pela palavra que espera ser dita. É servo da linguagem, mas a transcende no ato poético.

Apesar de o poeta agir de maneira submissa em relação às palavras e sabermos que estas trazem consigo camufladamente sentidos metafóricos prestes a romper, concordamos com Octávio Paz (2012) ao afirmar “que não existe um único poema sem a intervenção de uma vontade criadora e que a força criadora da palavra reside no homem que a pronuncia” (PAZ, 2012, p. 45). Isso mostra que a poesia produzida por Manoel de Barros não foge ao controle de sua vontade, não é fonte de inspiração poética.

A força do projeto estético de Manoel de Barros está no entendimento de que o poeta é um “Indivíduo que enxerga semente germinar e engole céu [...] / Sujeito inviável: aberto aos desentendimentos...” (BARROS, 2010b, p. 182). É o ser que arranca as palavras de suas conexões habituais e as transforma em únicas, como se tivessem acabado de nascer. A devolução da palavra à linguagem feita pelo poeta ocorre de maneira singular, já que o poema enquanto criação literária é sempre original e uno.

A poesia alucina o poeta. Este inebriado encontra no poema espaço apropriado para revelar a palavra oculta e aclarar o terreno onde a dicção se quer primeira.

SEIS OU TREZE COISAS QUE EU APRENDI SOZINHO

1.

"Poeta é o ente que lambe as palavras e depois se alucina
No osso da fala dos loucos há lírios"
(BARROS, 2010b, p. 257).

UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO

VII.

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos -
O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, 2010b, p. 301)

Em estado de alucinação, o poeta entra em contato com o mundo e adquire o sentimento de pertença, pois as palavras apreendidas em sua manifestação primeira preenchem as lacunas que antes o distanciava do mundo. Mas o restabelecimento desse vínculo não faz a lucidez retornar ao poeta, pois é nesse estado de desvario que ele encontra momento perfeito para “os nascimentos poéticos” e fazer “*O verbo delirar*”.

O verbo no “descomeço” ou em sua condição de uso corriqueiro encontra-se lúcido e são, o poeta só consegue obter o verbo tresloucado quando parte para um resgate do vocábulo nos primórdios: “O delírio do verbo estava no começo, lá onde a / criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*” Nessa busca do verbo em sua origem, em estado de delírio, depara-se com uma linguagem específica do universo linguístico das crianças, pois estas à revelia dos discursos racionalizados constroem os seus não se importando com a lógica exigida para uma comunicação entre adultos. O poeta também sabe que a criança não habita de pleno direito na casa da linguagem; ela não fala por inteiro, muda as palavras de posição as quais passam a adquirir novos sentido. Ela faz a língua vibrar e a desequilibra. Para o poeta “A criança não sabe que o verbo escutar não funciona / para cor, mas para som.” Ao usufruir dessas construções discursivas próprias das crianças, o poeta exterioriza uma língua estrangeira e desconhecida pelo pensamento racional, abalando nossas certezas e ativando a capacidade de renovar nossa existência. Parece que o poeta realiza aqui um diálogo filosófico-poético com Gilles Deleuze, pois este filósofo no livro *Crítica e Clínica* (2011) enfatiza que os escritores “inventa na língua uma nova língua” (DELEUZE, 2011, p. 09), como Manoel de Barros faz em seu projeto estético. Uma língua considerada de algum modo estrangeira já que o escritor cria novas organizações sintáticas, desestabilizando a ordem comum das construções frásicas, levando a palavra a “delirar”: “Poesia é loucura das palavras” (BARROS, 2010b, p. 153) e sair de seus trilhos costumeiros. Esta língua solapada dos discursos racionais realiza uma reviravolta, apresenta um fora ou um avesso baseado em “ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem” (DELEUZE, 2011, p. 16).

A língua estrangeira a que Deleuze (2011) se refere encontra espaço na produção criativa da literatura e, não indica uma língua representativa de outro país, nem um idioma recuperado, “mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante” (DELEUZE, 2011, p. 16). Um devir-outro que cria uma sintaxe e um estilo específico, que despreza a língua maior e inventa uma nova. Para esse filósofo, cada escritor é obrigado a construir sua própria língua. A sintaxe de uma língua é a parte do sistema linguístico apropriado para os desvios criados com o objetivo de revelar a vida nas coisas, pois “não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem” (DELEUZE, 2011, p. 12).

Se essa linguagem poética de Manoel de Barros é invenção, convém dizer que quem as inventa é o delírio poético num processo de arrastar palavras de fronteira a fronteira do universo. Nesse processo, o criador transfigura-se em um emergir de falas que leva a língua

menor sobrepujar os limites formais da língua maior para poder exercer seu desvario. Quando o delírio está em *estado clínico*, as palavras cumprem a função de estabelecer a logicidade da linguagem. Elas já não ouvem e nem veem através delas. Exceto se a literatura as curar.

“É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve” (DELEUZE, 2011, p. 9). Por intermédio da poesia formatada por Manoel de Barros conseguimos "transver" as coisas e construir novos sentidos para a trivialidade da vida. Assim como “Beckett perfurava buracos” (DELEUZE, 2011, p. 9) para ver ou ouvir o que está escondido além delas, Manoel de Barros também perfura buracos à procura de "achadouros" de palavras em que pudesse escutar seus primeiros sons e seu primeiro "esgar".

3.3. Retomar a infância para *reaprender a errar a língua*

A infância apresentada por Manoel de Barros em seus poemas é o tempo/lugar ideal para o poeta estabelecer um horizonte sob o qual habitar. Serve como linha de fuga dos dispositivos de poder que querem aprisioná-lo. É a maneira encontrada para escapar das formas sobrecodificadas e normalizadas de ser Homem. Ela faz vacilar o solo dos homens sensatos; está inscrita no enigma do descobrir. É experiência sempre nova; fonte de inquietude e afirmação de vida. Sabe das perguntas que não existem respostas, faz da experiência comprometimento e transformação. Está em constante exercício de desformalização; não se pode mensurar seu tempo nem o espaço que ocupa. Essa infância:

não é uma época da vida, não é algo que passa e deixa de estar presente, mas um movimento que arrasta a língua e traça sempre um limite diferido da linguagem, movimento que está sempre no discurso, mas que não se deixa escrever na escrita, que escapa à formalizações (DELEUZE, 1997c, p. 129).

Manoel de Barros sabe que a criança desequilibra a língua, a faz vibrar e a direciona para solos onde habita o desejo de uma minoria muda e desconhecida. É nesse território onde o impossível potencializa-se, conseguindo fugir à imposição das normas instituídas, que o poeta concentra sua expressão poética. Esta encontra na linguagem da criança do devir-criança um roteiro de experimentação que rompe com a imagem petrificada do homem que nos represa.

Assim, a criança é tratada como movimento sempre presente no discurso; como sujeito da palavra em processo; em devir; em estado indefinido que busca sempre a singularidade em sua expressão mais elevada. É a criança do devir-criança, integrante de um movimento que

desafia a verticalidade do poder, que “resiste à mesmice tanocrática, o mortiço poder que não inventa e apenas destrói” (JÓDAR; GÓMEZ, 2002, p. 42).

Em consonância à essa ideia, Júlia Kristeva, citada por Jódar e Gómez (2002), afirma que há na linguagem uma função poética que se abre aos impulsos básicos do desejo e do medo que opera fora do sistema racional. Trata-se de uma função poética da linguagem ocultada pelo discurso unívoco e racional. Uma linguagem com dupla função: destrói e renova o código social. A autora assevera, ainda, que a infância é o espaço oportuno para um fluxo desorganizado e pré-linguístico de movimentos, gestos, ritmos e sons, o qual permanece ativo no ser humano mesmo na fase adulta, constituindo-o um sujeito em processo. Dessa forma, podemos dizer que o sujeito poético presentificado nos poemas de Manoel de Barros é exemplo perfeito desse sujeito, pois ao recuperar, por meio de sua poesia, esse desempenho linguístico não organizado, pautado mais no significante que no significado, abala a ordem simbólica e fechada da sociedade.

Dessa maneira, a prática literária exercida por Manoel de Barros confirma o que Deleuze (1997) diz:

A tarefa do escritor não é vasculhar os arquivos familiares, não é se interessar por sua própria infância. Ninguém se interessa por isso. Ninguém digno de alguma coisa se interessa por sua infância. A tarefa é outra: tornar-se criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância. Eis as tarefas da Literatura (DELEUZE, 2001, p. 31).

Parece que Deleuze (2001) está falando da infância desenhada nos poemas de Manoel de Barros. Apesar de encontrarmos vários pontos de contato entre a infância delineada nos poemas do poeta e sua vida, sua missão maior é usar a escrita literária para resgatar "a infância do mundo" e fazer perene a experiência, a novidade, o imprevisível, o não previsto, o impensável, o imprevisível. É a infância em estado constante de devir, um devir-criança que coexiste conosco, que é indiferente ao passado e ao futuro, que se contrapõe à ideia de ingenuidade, pureza e inferioridade; não pertence a uma idade, a um sexo, a uma ordem ou a um reino; é um movimento que não cessa.

É essa infância que deixou de estar associada à ideia de crianças frágeis e inferiores; à noção de uma etapa cronológica; que passou a ser condição de possibilidade da existência humana; que é descontinuidade, irrupção do pensamento, do possível e do porvir; é condição de rupturas, experiência de transformações e busca de sentido das mutações sofridas pelo ser humano em qualquer momento da vida, que continuaremos buscando na produção de Manoel de Barros.

Contudo, a imagem de uma infância idílica, ingênua e como vida sem conflitos foi representada sobretudo na nossa literatura pela poesia romântica. Tendo os versos do poema *Meus oito anos* de Casimiro de Abreu como marca representativa da primeira fase da vida humana. Acerca dessa questão, Marisa Lajolo (2011) afirma:

Esta representação edênica da infância parece ter calado tão fundo no imaginário brasileiro (em função, talvez, da frequência com que compareceu a antologias e manuais escolares) que se transformou em clichê, conjunto empoeirado de metáforas, que ocorre à boca de quem quer que se prepare para falar da infância (LAJOLO, 2011, p. 233).

É na contramão da representação dessa infância angelical e pura que Manoel de Barros desenha a imagem de um “Acontecer Infantil” entendido como uma história sempre nascente, como devir, como experiência, como possibilidade de pensar o que não se pensa costumeiramente e de ser o que não se é; de criar outro mundo diferente do qual se está. É essa imagem de infância que encontramos registrada no livro *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010).

Nessa obra, a imagem da infância emana por meio de brincadeiras, do tom humorístico da linguagem, no prazer pela oralidade das palavras, na materialidade do significante, no retorno à infância para *reaprender a errar a língua* e na prática de uma agramaticalidade para fugir das normas da gramática e ter liberdade absoluta no ato de criar a poesia.

O acontecer infantil como expressão do lúdico, na poesia de Manoel de Barros, explicita uma experiência poética que se quer sempre nova. Essa infância ajuda a reconstituir em nós um ser deveniente, devolve-nos o privilégio da imaginação e nos permite reimaginar a nossa infância.

A presença de brincadeiras e da prática do divertimento em vários poemas do escritor, além de romper com a noção de infância tutelada e guiada pela ação dos adultos, só confirma a permanência da essência de uma infância à margem da história, ocultada e que só tem sua existência materializada na poesia. “Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente” (BACHELARD, 2009, p. 95).

Esse núcleo de infância duradoura nos poemas de Manoel de Barros irrompe sob vários aspectos, principalmente, quando o poeta faz emergir brincadeiras as quais atestam que a comunicação entre um poeta da infância e seu leitor acontece por intermédio da infância que

permanece em nós. Nesta é o ser do devaneio que nos proporciona uma abertura para a vida, autoriza-nos compreender e amar as crianças e nos entreter com aquilo que é específico do mundo delas. Esse ser deveniente não envelhece, atravessa todas as fases da vida humana.

Nos poemas de Manoel de Barros, a infância perene garante a poesia da vida ao rememorar um passado recriado no presente. Com poemas inventivos, o autor retrata uma experiência poética como jogo de linguagem e de expressão da infância como um momento instaurador de liberdade e subversões:

O LAVADOR DE PEDRA

[...]

A Venda ficou no tempo abandonada. Que nem uma cama ficasse abandonada. É que os boiadeiros agora faziam atalhos por outras estradas. A Venda por isso ficou no abandono de morrer. Pelo arruado só passavam agora os andarilhos.

[...]

Agora o avô morava na porta da Venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele via os meninos rodando arcos de barril ao modo que bicicleta. Via os meninos em cavalo de pau correndo ao modo que montados em ema. Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivesse comido canela de cachorro. Tudo isso mais os passarinhos e os andarilhos era a paisagem do meu avô. Chegou que ele disse uma vez: Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia. Dom de ser poesia é muito bom!

(BARROS, 2010a, p. 35)

Pelos olhos do avô, figura que no imaginário popular está ligada a sabedoria e transmissão de conhecimento, o sujeito poético rememora brincadeiras infantis. Estas serviam como passatempo ao avô que não se ocupava mais com o seu comércio: “A Venda ficou no tempo abandonada”, pois seus clientes “os boiadeiros” não cruzavam mais o “arruado” onde ela ficava. Ao ficar na ociosidade, o avô passa a habitar à porta da Venda “debaixo de um pé / de jatobá”. É desse espaço que ele solitariamente observa “os meninos rondando arcos de barril”; “correndo em cavalo de pau”; “jogando bola de meia” ou simplesmente correndo. Era essa movimentação que compunha a paisagem do arruado que o avô contemplava. Cenário este que adquire marcas de uma poeticidade pela presença dos andarilhos, das crianças e dos passarinhos. Estes três personagens apresentam certas similitudes: não seguem pelos caminhos retos, pelos desenhos dos mapas já cartografados, são livres para construir suas próprias trilhas e a direção que desejam alcançar.

A poeticidade do cenário retratado no poema emerge também das imagens configuradas por metáforas: “A Venda ficou no tempo abandonada. Que nem uma cama

ficasse / abandonada”, “arcos de barril ao modo que bicicleta”, “meninos em cavalo de pau correndo ao modo que / montados em ema”, “jogavam bola de meia ao modo / que de couro”, “E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivesse / comido canela de cachorro” e a personificação: “A Venda por isso ficou no abandono de morrer”. Essas imagens causam estranhamento porque desafiam a nossa imaginação a formatar analogias pouco usuais. Convém assinalar que no solo da poesia, elas são perfeitamente possíveis, já que “O poema não diz o que é, mas o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles” (PAZ, 2012, p. 105). Todas essas relações construídas pelo poeta, por meio do processo de similaridade, apresentam sua verdade e sua lógica, pois o poeta recria uma realidade que possui sua própria existência. Essa lógica só tem significância no espaço da poesia.

Paz (2012) assinala que o sentido que brota da imagem é a própria imagem. Ela não é aclarada por palavras ou formulações de frases. “A imagem explica a si mesmo”; “são irreduzíveis a qualquer explicação e interpretação” (PAZ, 2012, p. 115). Segundo o teórico (2012), pela habilidade de intercambiar sentidos, as palavras podem ser explicadas por outras palavras e uma sentença pode ser esclarecida ou dita por outra. Os sentidos emitidos pelas imagens adquirem no poema uma significância unívoca. Fora do poema, elas assumem novos sentidos, pois na poesia há apenas uma maneira de dizer a mesma coisa. Quando o poeta diz: “E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivesse / comido canela de cachorro”, não nos revela a velocidade de um cachorro, ele nos confronta com uma comparação realizada a partir de traços dessemelhantes, gerando uma realidade díspar, que se engendra de forma repentina aos nossos olhos. Assim, “a imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu próprio sentido. Acaba nela e começa nela. O sentido do poema é o poema em si” (PAZ, 2012, p. 116).

Para Bosi (2000), o discurso resgata o sabor da imagem por analogias. Estas são responsáveis pelas construções nos poemas das figuras de estilo e por sua vez pela produção de imagens, as quais contribuem para convocar aspectos sensíveis do referente. Atesta que a “analogia não é fusão, mas enriquecimento da percepção. O efeito analógico se alcança, ainda e sempre, com as armas do enunciado” (BOSI, 2000, p. 39). O sentido expresso por uma metáfora não emana necessariamente da relação dos termos que apresentam uma equivalência prévia, pois a metáfora, segundo Bosi (2000), opera mais pelo processo de transferência do que pela relação de termos que apresentam traços analógicos.

“Uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes” (BOSI, 2000, p. 40). Essa afirmação de Bosi referendando a poética de Aristóteles justifica o grau elevado que as imagens construídas por Manoel de Barros possuem. Como demonstramos anteriormente, as metáforas formadas pelo autor apoiam-se, antes, na apreensão intuitiva da relação de correspondência entre entidades distintas que na relação entre termos que apresentam algo em comum.

É relevante destacarmos ainda, no poema “O lavador de pedra”, as brincadeiras e os brinquedos usados pelas crianças para se divertirem: “arcos de barril”; “cavalo de pau” e “bola de meia”. Todos construídos pelas crianças e utilizados por elas como forma de entretenimento. Essa fabricação artesanal se contrapõe aos brinquedos industrializados, nos remetendo a uma reflexão acerca da história dos brinquedos realizada por Walter Benjamin (2012).

Segundo Benjamin (2012), os primeiros brinquedos surgiram nas oficinas dos entalhadores de madeira e dos fundidores de estanho. Somente no século XIX, a sua produção passa pelo processo de industrialização e o que antes era produzido artesanalmente, ganha um formato padronizado para atender uma produção em larga escala. Dessa maneira, os traços singulares dispensados aos brinquedos pelos artesões cedem espaço ao processo de fabricação em grande volume de produtos iguais. Os brinquedos se tornam maiores e aos poucos perdem seu aspecto singelo, discreto e sonhador. Ele “começa a emancipar-se: quanto mais avança a industrialização, mais ele se esquiva ao controle da família, tornando-se cada vez mais estranho não só às crianças, como também aos pais” (BENJAMIN, 2012, p. 265).

O filósofo continua afirmando que

Na base dessa falsa simplicidade do novo brinquedo havia uma nostalgia genuína: o desejo de recuperar o contato com um mundo primitivo, com o estilo de uma indústria artesanal que, no entanto, justamente nessa época, travava, na Turíngia e no Erzgebirge, uma luta cada vez mais desesperada por sua sobrevivência (BENJAMIN, 2012, p. 265).

Esse sentimento ávido por resgatar o contato com a primeira idade do brinquedo, com um estilo bem artesanal, feito sem recurso ou técnicas industriais, encontramos registrado nesse poema de Manoel de Barros. O poeta, através do olhar do avô, mostra que as crianças precisam de tão pouco para se distrair; que o divertimento delas vem mais da imaginação que dos objetos que usam para se entreterem. Dos arcos de barril fazem bicicletas, de madeira

cavalos e de meias bolas, já que não tinham uma em couro para jogar. Ou simplesmente, brincavam correndo, fazendo o que a imaginação determinasse.

SOBRE SUCATAS

Isto porque a gente foi criada em lugar onde não tinha brinquedo fabricado. Isto porque a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata. Também a gente fazia de conta que sapo é boi de cela e viajava de sapo. Outra era ouvir nas conchas as origens do mundo. Estranhei muito quando, mais tarde, precisei de morar na cidade.
[...]

(BARROS, 2010b, p. 71)

No trecho desse poema, o poeta parece ratificar as observações de Walter Benjamin (2012, p. 265), quando este diz "ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança: um simples fragmento de madeira, uma pinha ou uma pedra reúnem na solidez e na simplicidade de sua matéria toda uma plenitude das figuras mais diversas". Quando os adultos imaginam e produzem bonecas que choram e falam, carrinhos movidos à controle remoto e jogos que agucem a inteligência da criança, estão à sua maneira interpretando a sensibilidade infantil. Desse modo, a indústria do brinquedo, ao seguir as determinações da sociedade capitalista a qual está organizada para a produção e geração de lucro, retira das crianças a dimensão da criatividade, coletividade e do lúdico, direcionando o seu imaginário à formação de subjetividades adaptadas a este modelo de organização social.

O poema de Manoel de Barros mostra que a sensibilidade infantil é verdadeiramente desvelada quando as crianças são produtoras de seus brinquedos e agente de suas próprias brincadeiras: "... a gente havia que fabricar os nossos brinquedos: / eram boizinhos de osso, bolas de meia, automóveis de lata." Isso nos faz ter a certeza de que o conteúdo representativo do brinquedo não determina a brincadeira da criança. Elas primeiro selecionam os materiais (ossos, madeira, lata, meias) para depois imaginarem suas brincadeiras e o formato que darão aos objetos que farão parte de sua diversão. Em nossa época, os brinquedos industrializados quase sempre perdem sua autenticidade. Quanto mais a indústria procura produzir brinquedos atraentes mais se afastam do verdadeiro sentido de brincar. Imitam os brinquedos usuais, mas distancia a criança da brincadeira viva. Assim, a poesia de Manoel de Barros é espaço pertinente para reaproximação da criança à essência da brincadeira.

A brincadeira também é signo de resgate e construção de experiência. Assim como a palavra brincar para a criança tem o sentido de repetir e representar, encontrando no exercício do "fazer sempre de novo" seu elemento primordial, da mesma forma acontece na construção

da experiência, pois para Walter Benjamin (2012), “toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida” (BENJAMIN, 2012, p. 271). Dessa forma, podemos afirmar que o ofício literário de Manoel de Barros é ancorado quase sempre no ato de “repetição e retorno” como tentativa de resgatar um tempo primeiro, pois como a criança nesse “começar sempre tudo de novo, desde o início”, recria a experiência, assim também o poeta a recria por intermédio de seus poemas.

O humor também é um traço recorrente na poesia de Manoel de Barros:

UM DOUTOR

Um doutor veio formado de São Paulo. Almofadinha.
Suspensórios, colete, botina preta de presilhas.
E um trejeito no andar de pomba-rolinha. No verbo,
diga-se logo, usava naftalina. Por caso, era
um pernóstico no falar.

[...]

Fomos de tarde no *Bar O Ponto*. Ele, meu pai e este
que vos fala. Este que vos fala era um rebelde
adolescente. De pronto o Doutor falou pra meu
pai: Meus parabéns Seo João, parece que seu filho
agora endireitou! E meu pai: Ele nunca foi torto.
Pintou um clima de urubu com mandioca entre nós.
O doutor pisou no rabo, eu pensei. Ele ainda
perguntou: E o comunismo dele? Está quarando
na beira do rio entre as capivaras, o pai respondeu.
O doutor se levantou da mesa e saiu com seu
andar de vespa magoado.

(BARROS, 2010a, p. 137)

Com uma linguagem carregada de imagens, o sujeito poético rememora um episódio engraçado de sua adolescência. Um doutor, título recebido por ter alcançado formação em São Paulo, é apresentado como o representante da ciência do bem falar. É admirado naquela localidade por dominar um linguajar difícil e por se trajar formalmente com: “Suspensórios, colete, botina preta de presilhas”, o que fazia jus a forma como se comunicava no povoado. Apesar da aparência pomposa, o sujeito poético não se sente impressionado, logo desconstrói essa imagem. A começar, chama o doutor de “almofadinha” pela vestimenta impecável; depois compara o seu andar com o de uma pomba-rolinha. Configurar essa imagem na nossa imaginação nos exige certo esforço. Provavelmente, ao andar envaidecido, erguia o peito e movia de modo exagerado suas nádegas. Em seguida, afirma que a fala do doutor exalava naftalina por empregar expressões arcaicas e em desuso. Dando-nos a entender que o doutor

fazia uso de uma linguagem conservada e protegida contra os ataques daquela que era usada no povoado.

No trecho em que o pai encontra com o doutor, o sujeito poético deixa claro que, por mais que o doutor represente a classe social elitizada, a que domina as normas da língua e a que recebe admiração da sociedade, ele desconhece ou não faz uso do dialeto praticado pelas pessoas do arruado, utiliza somente os vocábulos e os sentidos da língua petrificados pelo discurso normatizado. Por isso, há um entrave no diálogo entre Seo João e o doutor quando este diz: “... parece que seu filho / agora endireitou!” O pai, para baixar o pedantismo do doutor, tirou sarro da cara do “Almofadinha” dizendo: “... Ele nunca foi torto.” “E o comunismo dele?”, volta a perguntar o doutor ao pai, e este continua: “Está quarando na beira do rio entre as capivaras...”.

Vimos nesse trecho que o humor brota a partir do momento em que o poeta explora os sentidos não usuais das palavras “endireitar” e “comunismo”. O primeiro termo é entendido como algo enviesado e, o segundo ganhou vida por meio de uma personificação feita pelo pai. Desse modo, o embate entre as duas figuras representativas de classes sociais distintas e por sua vez detentoras da linguagem costumeira (o pai) e da linguagem gramaticalizada (o doutor), expressa uma subversão das relações sociais existentes entre as classes alta e baixa. Fica claro que o domínio que o pai demonstra ter de sua língua e o desdobramento que faz do sentido das palavras a partir da plurissignificação cedida pelo poder da poesia, permite que o seu discurso sucumba o discurso do doutor e ocupe o lugar que antes era ocupado pelo discurso elitizado.

Outro traço peculiar à poesia de Manoel de Barros é a importância dada à oralidade. O trecho do poema, a seguir, pode comprovar essa afirmação:

Fomos de tarde no *Bar O Ponto*. Ele, meu pai e este
que vos fala. [...]
De pronto o Doutor falou pra meu
pai: Meus parabéns Seo João, parece que seu filho
agora endireitou! E meu pai: Ele nunca foi torto.
(BARROS, 2010a, p. 137)

A presença das figuras do pai, do filho e do doutor marca um encontro ocasional e descompromissado. Assim, a linguagem usada pelo poeta para narrar esse fato, nos remete a uma conversa de botequim em que os sujeitos não apresentam nenhuma preocupação formal com seu discurso. Na frase “Fomos de tarde no *Bar O Ponto*”, o verbo “ir”, de acordo com as normas de regência da Gramática Normativa da Língua Portuguesa, deve obrigatoriamente vir

acompanhado da preposição “a”, portanto, atendendo à regra, a frase fica: “Fomos de tarde ao *Bar O Ponto*”. Apesar da figura do doutor, no poema, representar o uso formal da língua, não conseguimos encontrar marcas dessa formalidade porque o sujeito poético, ao recordar o fato, relata-o utilizando a linguagem popular, inclusive, quando registra a dicção do doutor. Um traço usado pelo sujeito poético que remete à formalidade linguística do “Almofadinha”, ocorre no uso da palavra “Doutor”. Nesse caso, o “D” maiúsculo, ainda que ironicamente, marca o tom carregado de aspectos formais que possui o discurso do doutor.

As frases: “Pintou um clima de urubu com mandioca entre nós. / ... saiu com seu / andar de vespa magoado,” também registram o uso da coloquialidade. A imagem da primeira frase, expressa um momento desagradável que surgiu entre os personagens em decorrência da resposta do pai ao doutor e, na segunda, ao comparar o seu andar a uma “vespa magoada”, imaginamos que, após o discurso do doutor ter perdido seu status e, por consequência ele também, acaba saindo do bar desorientado.

Ao utilizar-se de sintaxes tortas da linguagem cotidiana e contemplar em sua poesia os desvios linguísticos criados pelo povo, o autor nos aproxima da oralidade. Ele faz combinações entre a linguagem escrita e falada e nos coloca em contato com um mundo estético-literário que dialoga com o nosso discurso habitual. “É também através da oralidade que ele nos mostrará os motivos de sua poesia: infância e natureza” (BARBOSA, 2003, p. 46).

A presença da voz de um narrador, que no poema “*Um doutor*” aparece através da lembrança de um fato da adolescência do poeta, é outra marca relevante da produção literária de Manoel de Barros. Esse narrador, que ora é representado pela voz da criança, da mãe ou do pai, ou do avô e da avó, ou mesmo pelo poeta, perpassa os poemas do escritor no intuito de encurtar a distância entre ele e seus ouvintes. Distância esta que antes foi ampliada pela criação da imprensa e o surgimento do romance moderno. Se Walter Benjamin assevera que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 2012, p. 213), podemos dizer que na produção de Manoel de Barros encontramos uma tentativa de retomar a figura do narrador e a prática exercida por este entre nós, evidenciando que o escritor não foi privado da “faculdade de intercambiar experiências”.

Walter Benjamin (2012, p. 214) ao caracterizar a figura do narrador, esclarece que

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O

narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; (BENJAMIN, 2012, p. 240)

Encontramos na poesia de Manoel de Barros um sujeito poético que dialoga com a figura desse narrador desenhado por Walter Benjamin. É uma voz que sempre tenta perpetuar uma experiência acumulada em uma larga vivência. Experiência esta que se amálgama à nossa, que nos ensina, que nos surpreende com suas histórias, nos induz a pedir explicações, a refletir acerca da vida e que nos apresenta um discurso sempre vivo. Uma experiência que encontra no aprendizado constante com a criança, um antídoto contra a nossa pobreza de experiência.

Além da presença marcante da oralidade na composição dos poemas de Manoel de Barros, a preocupação em obter o sentido inaugural da palavra é prática sempre constante no ofício do literato e mais um tema que perpassa a obra *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010). O poema a seguir é exemplo desse traço.

ESCOVA

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso.
 [...] eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos.
 (BARROS, 2010a, p. 15)

Nesse trecho, percebe-se o quanto o poder imagístico criado pela escolha adequada das palavras conduz os leitores a formular um sentido destituído da objetividade que nos cerca e da automatização a que estamos acostumados. A consciência poética aponta para um desejo de alcançar os recônditos significativos da palavra que o automatismo cotidiano nos compeliu a forjar: “Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro / das palavras”. Para atingir esse lado silenciado, o poeta “escova palavras” na tentativa de encontrar os vestígios da significação primeira, sem interferência alguma dos sentidos convencionalizados.

O poeta acredita que a poesia é instauradora de um mundo com características próprias, por isso se dedica a “escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada / uma” e chegar a um linguajar original. “Escovar” em seu sentido lato significa friccionar uma

escova em uma superfície para limpá-la completamente. Para o poeta, “escovar palavras” significa purificá-la, retirar qualquer centelha que enegreça seu sentido para que fiquem em estado virginal sem nenhuma pecha. Ofício este que é comparado à tarefa do arqueólogo que passa horas a fio “escovando osso”. Assim como os arqueólogos buscam encontrar “nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterradas”, o poeta deseja, com a prática de “escovar palavras”, descobrir seus “clamores antigos” para achar os resquícios do primeiro sentido, escutar seu primeiro “esgar” e seu primeiro som, em que a palavra possui apenas a materialidade do significante. Ao atingir esse estado da palavra, o poeta se sente com liberdade total para fazer uso dela da maneira como lhe convir.

Nesse exercício metapoético não se tolera palavras que compõem uma linguagem conceptual e lógica, em que descrever, explicar e definir são suas principais funções, pois conceitos e definições empobrecem a língua e a reduzem a expressões repetitivas e sem originalidade. Além do mais, sarrupia o espaço pertinente ao exercício da liberdade, criatividade e da imaginação poética.

Retorno à infância para *reaprender a errar a língua*, é um dos motivos poéticos mais relevantes na obra *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros* (2010), bem como para a composição desta pesquisa.

JUBILAÇÃO

[...]

Na faceirice as palavras
me oferecem todos os seus lados. Então a gente sai
a vadiar com elas por todos os cantos do idioma.
Ficamos a brincar brincadeiras e brincadeiras. Porque
a gente não queria informar acontecimentos. Nem
contar episódios. Nem fazer histórias. A gente só
gostava de fazer de conta. De inventar as coisas
que aumentasse o nada. A gente não gostasse de fazer
nada que não fosse de brinquedo. Essas vadiagens pelos
recantos do idioma seriam só para fazer jubilação
com as palavras. Tirar delas algum motivo de alegria.
Uma alegria de não informar nada de nada.
Seria qualquer coisa como a conversa no chão entre
dois passarinhos a catar perninhas de moscas. Qualquer
coisa como jogar amarelinhas nas calçadas. Qualquer coisa
como correr em cavalo de pau. Essas coisas. Pura
jubilação sem compromisso.

[...]

(BARROS, 2010a, p. 155)

Retornar à infância para encontrar o idioma em estado de jubilo é o ofício que mais o poeta se ocupa, pois a infância é o solo perfeito para a criatividade se manifestar sem qualquer impedimento, concedendo ao lúdico um caráter de inocência e de novidade permanente. Assim, em situação de devaneio voltado à infância, o poeta encontra-se com a beleza das imagens primeiras oferecidas pelas palavras. Estas, em sua graciosidade, se doam totalmente ao poeta: “Na faceirice as palavras / me oferecem todos os seus lados”. Ele aceita a entrega e sai “a vadiar com elas por todos os cantos do idioma”. Ao ser seduzido pelo charme das palavras, decide, na companhia delas, andar à toa, na ociosidade sem qualquer compromisso na vida. Essa imagem faz alusão ao ato criador do poeta. Ele embriaga-se pelos encantos da palavra, explora todos os sentidos de suas faces, despreza-os e faz com que elas adquiram um sentido destituído de qualquer compromisso com a realidade.

Nesse estado de gozo, à maneira de uma criança, decide fazer com as palavras brincadeiras “do faz de conta”, fabricar com elas o que a criatividade e a imaginação poética determinar, pois para o poeta “palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo / para ser séria” (BARROS, 2010b, p. 348). Não deve carregar sentidos sisudos, sérios, autoritários, inflexíveis; devem sempre trazer os sentidos descompromissados com as informações, os acontecimentos, as histórias e os episódios; o único compromisso deve ser o “de inventar as coisas que aumentasse o nada”.

Como as crianças inventam seus brinquedos: de um pau fazem cavalos, de uma lata velha um carrinho, de meias bolas, assim o poeta inventa brinquedos com palavras “A gente não gostasse de fazer / nada que não fosse de brinquedo”, pois todo o seu fazer poético se constitui como uma grande brincadeira. Enxerga as palavras como as crianças: sons a serem explorados e não signos fixados pela convenção. Assim, como a criança entra nas palavras como entra em cavernas, abrindo caminhos estranhos que nem sempre são possíveis de ser trilhados por adultos, da mesma forma o poeta faz, ao engendrar seus poemas, brincando com a materialidade do significante. Essa atitude do poeta mostra, assim como a criança também faz, a importância do aspecto material da linguagem geralmente desprezado pelo discurso convencionalizado.

Desse modo, a criação literária para o poeta deve ser sempre uma diversão. Assim, extrai das palavras um motivo de alegria, mas uma alegria gratuita, sem préstimo, como “a conversa no chão entre dois passarinhos”, como “jogar amarelinha nas calçadas” ou “como correr em cavalo de pau”. Se nestas brincadeiras infantis encontramos a manifestação de uma alegria intensa, de uma forma pura e descompromissada de estar no mundo, assim o poeta

deseja a palavra, que esteja em estado de júbilo permanente. Para seguir nesse estado perene, o poeta encontra na infância um espaço perfeito para *reaprender a errar a língua* e, assim, instituir um idioma que desobedece às normas gramaticais e obedece às da fala infantil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante às circunstâncias de uma realidade movida por transformações tecnológicas e pela indústria de consumo, percebemos que pouco a pouco a experiência sensível está sendo solapada e nulificada, visto que há uma forte tendência em homogeneizá-la. Assim, Walter Benjamin (2002), a partir de uma percepção acurada e desesperançosa, denuncia “o caráter mecânico, uniforme e vazio da vida na sociedade industrial e os efeitos concomitantes expressos no uso da linguagem, que se transformam, nesse contexto, em instrumento apenas de comunicação” (SOUZA, 2009, p. 194). É nesse quadro que nos deparamos com a alienação e empobrecimento da linguagem e, por sua vez, com a perda da capacidade humana de perpetuar sua experiência.

Na tentativa de reverter essa situação e dar à linguagem um caráter libertador que revela os sentimentos mais íntimos do ser humano, defendendo-a do uso apenas instrumentalista, foi que buscamos na literatura, especificamente, no projeto estético de Manoel de Barros, uma linguagem que reinventa a própria linguagem; que empreende um trabalho de recuperar algo que ficou adormecido. Para tanto, percebemos que Manoel de Barros recorreu às suas “raízes criancieiras”, ao tempo da infância que podia inaugurar palavras livres das regras gramaticais, oferecer a elas sentidos diferentes dos usados rotineiramente como “... dar às pedras os costumes de flor. / ... ao canto formato de sol. / Como se fosse a infância da língua” (BARROS, 2010b, p. 425).

Foi assim que Manoel de Barros resgatou uma linguagem original a que se perdeu na corrente do progresso, mas que precisou ser recuperada para que o homem reencontrasse sua liberdade plena e sua experiência original, desprovida de qualquer influência da linguagem instrumentalizada. Dessa maneira, para o poeta retomar essa palavra esquecida e transformá-la em uma escrita inaugural, teve que experimentar o vazio que antecede a criação para apreender a expressão pura: “Eu queria avançar para o começo. / Chegar ao criancamento das palavras” (BARROS, 2010b, p. 339).

Com essa visão de eterno recomeço, de investidas e retomadas é que Manoel de Barros instituiu um idioma que se posiciona contra o primado da concepção instrumentalista da linguagem que a restringe à única e exclusiva função de comunicar, fazendo uso somente dos sentidos costumeiros. Ao desenvolver essa tarefa, o escritor sustentou a ideia de uma língua pura, adâmica, virgem, inaugural, que expressa a essência linguística das coisas. Explorou o significante ao invés dos significados, brincou com as letras das palavras,

procurando os sentidos pelo processo mimético, pela relação da semelhança do significante com a imagem significada, desempenhando a mesma relação de uma criança quando está sendo inserida na ordem dos sentidos.

CADERNO DE APONTAMENTOS

XIII.

Certas palavras têm ardimentos; outras, não.
A palavra *jacaré* fere a voz.
é como descer arranhado pelas escarpas de um
serrote.
[...]
Já a palavra *garça* tem para nós um
sombreamento de silêncios...

(BARROS, 2010b, p. 277)

À contracorrente do discurso racional, insensível à atividade poética, vimos que Manoel de Barros procurou, por meio da linguagem poética, encontrar na infância da linguagem uma experiência em que os sentidos incomuns, antes sufocados, fossem libertos. Para realizar essa tarefa, *Escova a linguagem a contrapelo*, pois valoriza os aspectos físicos da palavra e cria um novo modo de compor os sentidos dos vocábulos por intermédio da relação do significante e seu referente.

Procuramos mostrar também que, distante de uma obra autobiográfica, o projeto estético de Manoel de Barros desenha a noção de um “Acontecer Infantil” que nos afasta de toda e qualquer ideia de infância como marca de uma continuidade cronológica de uma vida. Uma infância que é ruptura, descontinuidade, que subverte com as normas instituídas, que instaura novas possibilidades de olharmos o mundo e de nos relacionarmos com as coisas que nele habita; que nos incita a questionamentos, a pensar sempre outra vez o impensável; que diferente do adulto, vive o não vivível e espera o inesperado. Essa infância marca um tempo sem a continuidade do passado, presente e futuro. É uma criança sem idade, sempre presente, enquanto devir de uma vida possível.

Nesse sentido, buscamos, por meio do conceito deleuziano do devir-criança, demonstrar que a infância que emerge dos poemas de Manoel de Barros marca um contínuo nascer, possibilita o rompimento com a repetição de práticas costumeiras, institui sempre o novo e o que não pode ser inscrito na lógica do estabelecido. É a infância que desequilibra as ações do adulto, busca novos territórios, novos encontros, estabelece diferenças e engendra situações propícias à construção de uma experiência da diversidade, da novidade e do inesperado. Portanto, a poética de Manoel de Barros aparece nesse contexto com a missão de cindir o curso de uma temporalidade livre da linearidade, da causalidade e da cronologia.

Por conseguinte, pudemos compreender com Giorgio Agamben (2005) que a infância é condição da existência humana. É a possibilidade da recuperação da expressão pura, pois é na infância que a criança transforma a experiência sensível em discurso humano. É o momento em que a linguagem humana adquire significação, pois é na fala da criança que ocorre a transição do sistema simbólico para a ordem do sentido. Nesta acepção, a infância não se caracteriza por uma etapa cronológica, que marca uma fase da vida humana, ela faz parte da história do homem, que se manifesta continuamente.

Levando em consideração essa abordagem, não podemos compreender a infância dos poemas de Manoel de Barros como algo independente da linguagem, já que ela é ausência e busca pela linguagem. O acesso à infância só pode acontecer pela linguagem: infância e linguagem coexistem. Por isso, a linguagem poética é o artefato imprescindível do escritor para retomar a infância, já que vimos que infância e linguagem se integram em um círculo do qual a infância é o principiar da linguagem e a linguagem o principiar da infância.

A partir desses argumentos, expressos por Giorgio Agamben (2005), conseguimos verificar que a infância dos poemas de Manoel de Barros apresenta uma estreita relação entre infância e experiência, reestabelecendo os vínculos do homem com a experiência vívida, apontando, assim, uma via contrária a daquela que direciona o homem à pobreza de experiência.

O reverso dessa experiência, o poeta instaura, ao retornar à infância, mas uma infância inventada, trazendo à tona a maneira de ver da criança, a sua sensibilidade, seus hábitos, desejos, afetos e valores, constituindo, assim, o solo específico do mundo infantil. Com o registro desses traços, faz com que os leitores de seus poemas avivam sua própria infância, pois com um olhar inconsciente e espontâneo, a criança, que habita os poemas de Manoel de Barros, vê imagens em um espaço apropriado para realizar "peraltagens", onde reina a liberdade, o prazer em brincar e criar suas próprias brincadeiras. É o que acrescenta Walter Benjamin:

Não há dúvida que brincar significa sempre libertação. Rodeadas por um mundo de gigantes, as crianças criam para si, brincando, o pequeno mundo próprio; mas o adulto, que se vê acossado por uma realidade ameaçadora, sem perspectivas de solução, liberta-se dos horrores do real mediante a sua reprodução miniaturizada (BENJAMIN, 2002, p. 85).

Essa criança retomada pelo sujeito poético permite que dentro de cada um de nós haja a continuidade de uma história a partir de nossa experiência de criança, mas de maneira ressignificada, história esta que continua na experiência de ser criança em qualquer tempo e

espaço. Isto é permitido porque “a infância dura a vida inteira. É ela que vem animar amplos setores da vida adulta. A infância nunca abandona as suas moradas noturnas” (BACHELARD, 2009, p. 20).

Além disso, é importante ressaltar que a poesia e, por sua vez, a linguagem poética constituem-se, nos poemas de Manoel de Barros, como artefatos mais que apropriados à criatividade e ao exercício da imaginação. Nesse poetar, Manoel de Barros procura nos "achadouros de infância" recuperar uma dimensão mágica da linguagem, busca no interior da própria linguagem uma experiência que diverge da que temos usualmente. Tenta se reaproximar de uma experiência da linguagem perdida no passado, mas que pelo trabalho do poeta pode ser encontrada, mesmo que faça parte de uma invenção poética.

Vislumbramos no decorrer desse trabalho, que o “Acontecer Infantil” no projeto estético de Manoel de Barros, ainda que apresente marcas de uma vivência pantaneira, faz parte de uma invenção poética, pois “quando o devaneio da lembrança se torna o germe de uma obra poética, o complexo da memória e imaginação se adensa, há ações múltiplas e recíprocas que enganam a sinceridade do poeta” (BACHELARD, 2009, p. 20). Portanto,

a memória do poeta não é usada para o resgate de um passado biográfico, amparado somente na percepção consciente. Ele a emprega em parceria com a sua imaginação criadora, estabelecendo algo novo, um fato que se quer iniciar sempre, que instaura um novo tempo para pensar, que rompe com a cronologia do passado, do presente e do futuro. Dessa forma, a memória e o passado desse fazer poético são inventados, pois o poeta entende que seu trabalho só alcançará êxito se fizer uma viagem além do tempo da percepção consciente, para se deparar com um tempo tranquilo e de uma infância feliz, pois esse passado nunca será encontrado tal como de fato foi. Isso acontece porque são os poetas que nos ajudam a acordar a criança adormecida em nós, pois ela é viva e durável. São eles que nos convidam a imaginar a infância perdida.

Dessa maneira, por meio dos poemas de Manoel de Barros, sentimos o despertar de um estado de uma nova infância que percorre trilhas mais distantes do que nossas lembranças de quando éramos criança. Que nos direciona ao infantil inconcluso, a uma infância original e sem precedentes, que foge a qualquer limitação de tempo. Uma infância destituída de coincidências em que não há um fio de uma aventura a seguir. Nesse caso, o poeta encontra na imaginação criadora uma aliada perfeita para vinculá-la às imagens da realidade, já que ela é responsável em incitar variações poéticas nas lembranças infantis.

Por fim, após ter percorrido as trilhas que nos conduziram ao desenvolvimento desta pesquisa, podemos asseverar que encontramos na poética de Manoel de Barros um solo apropriado para discutir: poesia, experiência e infância, tendo a linguagem como um instrumento de convergência dessas expressões. Ao retomar a infância, o escritor instaurou uma linguagem que se quer primeira, no desejo de recuperar a virgindade das palavras. Nesse processo, renova os relacionamentos entre as palavras, casando uma já gasta com outra para engendrar a primeira vez delas. Com essa vontade de fazer ressurgir, por meio da poesia, a origem da língua ou o *antes* dela, sem que ela tenha recebido os sentidos cristalizados pelo discurso comum, que a linguagem da infância se torna um artefato perfeito para o livre exercício da poesia, pois o poeta traz de suas “raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas” (BARROS, 2010a, p. 187). É assim que a infância se constitui como antídoto contra a pobreza de experiência, pois é com ela que retemos a capacidade de renovar nossa existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Casimiro de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ANDRADE JUNIOR, Antônio Francisco de. Manoel de Barros: o apogeu do chão. **Revista ao pé da letra**. v. 205, n.2, mar.2011, p. 5. Disponível:<http://www.revistaaopedaletra.net/volumes/vol%205.2/Antonio_Andrade_JrManoel_de_Barr os-o_apogeu_do_chao.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2014.

ANDRADE, Pedro Duarte de. Linguagem da Infância ou infância da linguagem: história do pensamento de Walter Benjamin. In: SOUZA, Solange Jobim e; KRAMER, Sonia. **Política, cidade e educação: itinerários de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, Contraponto, 2009, 279-288.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história; tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**; tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**; tradução Antônio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BARROS, Manoel. **Gramática expositiva do chão** (Poesia quase toda). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **Matéria de poesia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Memórias Inventadas – As Infâncias de Manoel de Barros**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010a.

_____. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010b.

_____. Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 03, 15 abr.1989. Entrevista concedida a Antônio Gonçalves Filho

_____. Manoel de Barros busca o sentido da vida. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, Caderno 2 Poesia, p. 12, 03 ago. 1996. Entrevista concedida a José Castello.

_____. O poeta que poucos conhecem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 01, 08 dez. 1988. Entrevista concedida a Eva Spitz.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. **Entre a magia da voz e a artesanía da letra**: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto. 2007. 273f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados em literaturas de Língua Portuguesa) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARBOSA, Luiz Henrique. **Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros**. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fumec, 2003.

BÈDA, Walquíria Gonçalves. **O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros** ou “Me encontrei no azul de sua tarde”. 2002. 2 v. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.

BÈDA, Walquíria Gonçalves. **A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a autobiografia**. 2007. 133f. Tese (Doutorado em Literatura e Vida Social) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, Assis.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Rua de mão única: obras escolhidas, vol. 2**; tradução Rubéns Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**; tradução de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Flávio Di Giorgi. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 33. ed. rev. e atual. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. "A literatura brasileira em 1972". In: **Arte em revista**. São Paulo: Kairós, n° 1, jan./mar. de 1979. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/3206/3388>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

CARPI NEJAR, Fabrício. **Teologia do Traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros**. 2001. 117f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 109-128.

_____. Manoel de Barros busca o sentido da vida. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 ago. 1996. Caderno 2 Poesia, p. 12.

CASTRO, Afonso de. **A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância**. Brasília: Universidade de Brasília - Departamento de Literatura Brasileira, 1991.

CORAZZA, Sandra. **História da infância sem fim**. 2. ed. Ijuí: Ed. Unijuí, 2004.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil** - Era Realista/Era de Transição - v.IV. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Conceito de literatura brasileira**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**; tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Crítica e clínica**; tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Lógica e sentido**; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Paris: Éditions Montparnasse, 1997. Vídeo. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4; tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5; Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997a.

_____. **O que é a filosofia?**; tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Mung. São Paulo: Editora 34, 1997b.

FAGÁ, Marcelo. Nasce um poeta, aos 72 anos. **IstoÉ - Senhor**. São Paulo, n. 1015, p. 72-74, mar. 1989.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GALHARTE, Júlio Augusto Xavier. **Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros**. 2007. 287f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Manoel de Barros sai do Pantanal por escrito. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 abr. 1989. Caderno Letras, p. 03.

GOMES, Rosane da Silva. **Entre Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Bartolomeu Campos Queirós: a criação de uma infância da escrita**. 2011. 165f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

JÓDAR, Francisco & GÓMES, Lucia. DEVIR-CRIANÇA: experienciar e explorar outra educação. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Educação, v. 27, n. 2, p. 31-45, jul./dez. 2002.

KOHAN, Walter Omar. **Infância. Entre educação e filosofia.** Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2003.

_____. A infância da educação: o conceito devir criança. In: KOHAN, Walter O. (Org.). **Lugares da infância:** filosofia. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p. 51-68.

_____. **Infância, estrangeiridade e ignorância:** Ensaio de filosofia e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LEAL, Bernardina. Leituras da infância na poesia de Manoel de Barros. In: Walter O. Kohan (org.). **Lugares da infância:** filosofia. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p. 19-30.

LOJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de. (org.). **História Social da Infância no Brasil.** 8. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

LARROSA, Jorge. **Linguagem e Educação depois de Babel;** tradução Cynthia Farina. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LINHARES, Andrea. **Memórias inventadas:** figurações do sujeito na escrita autobiográfica de Manoel de Barros de Barros. 2006. 102f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2006.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda.** Campo Grande: Cecitec/UFMS, 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema:** ensaios de crítica e de estética. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira:** modernismo vol.III. 6. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

MORICONI, Ítalo. **A problemática do Pós-Modernismo na Literatura Brasileira.** Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>> Acesso em: 02 fev. 2015.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira;** tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POSTMAN, Neil. **O Desaparecimento da infância;** tradução de Suzana Menescal de Alencar Carvalho e José Lourênio de Melo. Rio de Janeiro: Zohar, 1999.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura.** São Paulo: Editora Ática - Série Princípios, 1988, p. 10-15.

RAMOS, Isaac Newton Almeida. **Uma poética da modernidade:** leitura comparativa entre Alberto Caeiro e Manoel de Barros. 2002. 119f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do barroco ao modernismo**: estudos de poesia brasileira. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Só dez por cento é mentira, a desbiografia poética de Manoel de Barros - poesia, vida e documentário. **Revista Alceu**. v.11. Rio de Janeiro, n. 22, p. 135 a 157, jan./mar. 2003. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=399&sid=34>> Acesso em: 20 abr. 2013.

SANCHES NETO, Miguel. **Achados do chão**. Ponta Grossa, PR: Editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997.

SOARES, Rosidelma Pereira Fraga. **Convergências e tessituras de pedras, rios, ilhas e ventos**: Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Corsino Fortes. 2009. 164f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. **Manoel de Barros: a poética do deslimite**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

SOUZA, Solange Jobim e. Walter Benjamin e a infância da linguagem: uma teoria crítica da cultura e do conhecimento. In: SOUZA, Solange Jobim; KRAMER, Sonia (Orgs.). **Política, cidade e educação: itinerários de Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, Contraponto, 2009, 185-203.

SPITZ, Eva. O poeta que poucos conhecem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 08 dez. 1996. Caderno B, p. 01.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.