

## É PRECISO TRANSVER A REALIDADE DA LEITURA NO BRASIL

(Manoel de Barros e a imaginação)

Conferência de abertura do 17o. COLE-Unicamp, 20/7/2009

Adalberto Müller (UFF)

*“O olho vê. A memória revê. A imaginação transvê.”*

*(Manoel de Barros)*

*Nota bene: Este texto pode ser lido de duas formas: ou de forma corrida, do início ao fim; ou seguindo-se as marcas no início de cada parágrafo, sendo a marca (A) referente a Manoel de Barros e a marca (B) referente a Leitura e Mídia.*

Senhoras e senhores,

[A] Em janeiro deste ano, recebi do meu amigo Manoel de Barros, o convite para representá-lo no 17º. COLE. A princípio, pareceu-me interessante essa “encomenda” do poeta, sobretudo porque deveria falar da obra dele num congresso que discute leitura, ou seja, devia falar de duas coisas que fazem parte do meu horizonte teórico (como crítico literário e pesquisador) e do meu horizonte profissional (como poeta e professor). Mas aos poucos fui me dando conta de que a tal encomenda era bem mais difícil, uma vez que a idéia de “representar” o Manoel passou a me inquietar. Que tipo de *representação* seria essa? Falar em nome do Manoel? Falar por Manoel? Entendi logo que isso era impossível. Pois como posso falar em nome de alguém cuja obra me parece incomensuravelmente pertinente e obstinada (valores que me escapam)? Uma obra que em todos os sentidos me transcende, na medida em que me faz transcender, e experimentar a experiência da transcendência?

[A] Creio que Manoel de Barros é um dos poucos escritores do nosso tempo capazes de encontrar algum tipo de resposta para um esvaziamento do sentido da transcendência, sobretudo quando a literatura e a arte parecem recorrer a um hipernaturalismo que exacerba a brutalidade, a destruição, a violência – por ocasião dos oitenta anos, Manoel de Barros publicou uma declaração sobre isso: “O que mais me espanta no mundo de hoje não é a crueldade. É a inocência” (BARROS 1996:8). Fomos todos formados pela leitura de poetas que, segundo o estudo célebre de Hugo Friedrich, esvaziaram a transcendência do horizonte da poesia moderna, poetas como Baudelaire, Mallarmé, T.S. Eliot, e até mesmo poetas de um ceticismo tão profundo quanto belo de Carlos Drummond de Andrade, que se esquivou da Máquina do Mundo e seguiu seu caminho com “as mãos pensas”.

[A] E como poderia falar de Manoel de Barros sem falar de mim? Lembro-me aqui de Francis Ponge, poeta francês que, num texto sobre a mimosa (essa planta a que chamamos também de sensitiva ou dormideira), confessa o fracasso de tentar falar da "mimosa sem mim" (PONGE 2003:23). Uma "doce ilusão", diz ele, pois sempre que falamos de algo ou de alguém estamos falando de nós mesmos (ou de nosso avesso, que segundo Manoel é "mais visível do que um poste"). Então, o que direi aqui será algo sobre o representante, tanto quanto sobre o representado. Um pouco à maneira de Manoel, que fala de seus alter-ego (Bernardo, Bola-Sete, etc.) para falar de si mesmo, Manoel será "o meu pastor" (como o tal personagem Pote-Cru). Então, ao ouvir falar de mim através dele, vocês vão ver me ouvir falar de coisas bastante diversas, da minha experiência de leitor e da minha experiência de leitura, que espero ter alguma serventia.

(A) Falar apenas de Manoel de Barros seria mais fácil, uma vez que sou leitor contumaz desse autor desde que, em 1989, buscando uma gramática na livraria da UnB, me deparei com um livro chamado *Gramática expositiva do chão*. Esse livro foi um marco fundamental na minha formação, tanto quanto os poemas de Drummond e Bandeira, *Dom Quixote* ou *Grande Sertão: Veredas*. Por ser do Mato Grosso (sou da fronteira do Brasil com o Paraguai), reconheci-me no modo de dizer e de ver do poeta.

De lá para cá, tornei-me amigo pessoal de Manoel: em Campo Grande, visito-o frequentemente em sua casa na Rua Piratininga (uma rua torta como a poesia dele). Também estive com ele no Rio de Janeiro, no Leblon, algumas vezes (Manoel viveu 40 anos no Rio). Escrevo e recebo cartas dele com frequência (temos uma “correspondência” regular), escrevi a orelha de um dos livros dele reeditados pela Record (*Matéria de poesia*). Também escrevi artigos sobre ele em revistas especializadas e jornais. Em 2003, entreguei para a editora Record o conjunto das “conversas por escrito”, ou seja, as entrevistas que Manoel concedeu, por escrito, a jornais e revistas, desde os anos 60 (era um volume de umas 300 páginas). Esse livro deve sair finalmente este ano, agora não mais no formato de entrevistas, mas como um volume de prosa, contendo o essencial da “poética” de Manoel de Barros, além de uma introdução minha. Finalmente, escrevi, com Ricardo Carvalho, produzi e dirigi o filme de curta-metragem *Wenceslau e a árvore do gramofone*, inserido na programação cultural do COLE. Pesando bem esses motivos, sinto-me mais confortável em representar o meu amigo Manoel de Barros.

[B] Ao mesmo tempo, o Ezequiel Theodoro da Silva me impôs esse título bonito, “É preciso transver a realidade da leitura no Brasil”, e esse título me chamou imediatamente para a minha posição de professor. Sou professor do Ensino Superior há 12 anos, e atuei em universidades bem diferentes, como a UFPR, UTP (universidade privada), a UnB, a Université Lumière Lyon2 e agora na UFF, em Niterói. Ultimamente, tenho repensado minhas estratégias como educador, dando mais atenção àqueles alunos vindos de escolas de periferia, e que serão também professores de escolas de periferia, na maioria dos casos (inclusive em Lyon, pois Bron é periférica). Digo isso porque durante muito tempo me pareceu mais importante levar um conhecimento científico “de ponta” aos meus alunos, e me preocupei muito mais com os bons alunos, para não dizer com os excelentes.

[B] Com meus alunos e orientandos (alguns dos quais já são professores), venho tentando entender a “crise da literatura”, e o modo como se pode pensar ainda em literatura dentro de uma sociedade cultural midiática. Em 2007, fui à Alemanha fazer um

pós-doc com um eminente professor alemão, Siegfried J. Schmidt, de Münster, uma pequena cidade de 260.000 habitantes com uma rede de bibliotecas com dois milhões e meio de volumes. Preocupava-me então entender como a literatura se relaciona com outras “mídias” como o cinema, a canção popular e a história em quadrinhos (na minha tese de doutorado, na USP, já havia trabalhado com música e literatura). Siegfried J. Schmidt foi um dos precursores, na Alemanha, disso que hoje se chama de Teoria da Mídia, ou seja, o estudo comparado e contrastivo de diversas mídias como o cinema, a televisão, a música pop, a literatura, as artes, etc.

[B] Tenho tentado mostrar que é possível ler a literatura dentro de um horizonte cultural mais amplo, em que a literatura aparece como que “disfarçada” em cinema ou em canção, em quadrinhos ou em minisérie televisiva (como *Os Maias* ou *Capitu*). Acredito que num país onde a tiragem média dos livros é de cerca de 5 mil exemplares (ou menos), onde as boas bibliotecas são raras, num país em que se lê tão pouco, é preciso que nós, leitores e professores, saibamos entender que outras formas de "leitura" são realizadas por aqueles que não leem livros. Vejo muitos dos meus alunos se queixarem de que não conseguem fazer os alunos de segundo grau entenderem os livros de Machado de Assis ou de Clarice Lispector, porque eles só se interessam por rap ou por mangá. Então, eu quase sempre pergunto : "Mas você sabe mesmo o que é o rap? Você entende a diferença entre o mangá e a HQ?" Quase sempre a resposta é negativa, e quase sempre esse tipo de pergunta gera um desconforto, de vez que se parte de um pressuposto, bastante arraigado, de que qualquer produto cultural de massa é necessariamente superficial e idiotizante. Creio que vivemos assim num impasse: aprendemos a ler bons livros, clássicos e modernos, aprendemos a criticar (com Adorno & Cia.) a “indústria cultural” em nome de ideais iluministas de leitura, mas não vimos que ao nosso redor uma imensa maioria de pessoas não lia livros, e consumia narrativas ficcionais e poesia em forma de novelas, filmes, miniséries, mangás, música pop, canção, etc.

[A] Então, o que vou falar aqui hoje, reflete um pouco disso, pois tenho a responsabilidade de falar para professores que lidam com problemas como esses em suas

salas de aula. Poderia me ater a uma leitura cerrada da poesia de Manoel de Barros. Poderia, por exemplo, entrar num debate que está se travando sobre literatura e ecologia (a chamada “ecocrítica”); poderia atacar aqueles que consideram a poesia de Manoel de Barros uma mera imitação de Guimarães Rosa (um crítico paulista disse certa vez que sua poesia era como um “miojo de galinha caipira”); poderia mostrar que a depuração por que passam os últimos livros de Manoel não implica, como muitos querem, uma mera repetição do mesmo, mas uma busca de leveza; contra esses mesmos cétricos em relação à tal “repetição” de Manoel de Barros, poderia argumentar que, mesmo que ele se repetisse, o que ele fez em livros como *Arranjos para assobio* e *O livro das ignoranças* representa um passo decisivo nas nossas letras, um passo que para muitos como eu tem a mesma dimensão da obra de Oswald de Andrade, Guimarães Rosa ou José Saramago, um passo que deve ser compreendido, e não ignorado, sob o pretexto de que Manoel está se repetindo nos últimos livros, e que se tornou enfadonho, etc.

(A) Tenho observado entre vários colegas professores de poesia e poetas (quase sempre uma coisa redundante na outra) esse tipo de argumento: Manoel de Barros foi bom até tal livro, depois enfraqueceu. Poderia até aceitar esse argumento, se ele não trouxesse também a tiracolo uma certa tendência de esquecer o real significado da poesia de Manoel de Barros anterior a esse “tal livro”. E reparo que incomoda muito a esses colegas o fato de que Manoel de Barros seja um poeta que vende seus livros aos milhares, um poeta que “está na mídia”, como se diz. Então, me parece que o mero fato de “estar na mídia” é o que mais incomoda a esses professores de poesia, que parecem pretender que poeta bom mesmo é aquele que tem no máximo 20 leitores! O fato de Manoel de Barros vender muito (e ser lido por não-poetas, e fora do círculo de estudantes/professores de letras/poetas), me parece gerar um preconceito análogo àqueles que atacam a “manipulação” e a “superficialidade” dos produtos da “indústria cultural”. Então, ler a poesia de Manoel de Barros, inclusive no que ela tem de redundante, pode ensinar a ler as imagens e os sons da nossa cultura midiática.

[A] Bem, quando digo que vou ler a poesia de Manoel de Barros, abduco desde já de

qualquer postura totalizante, como aquela das grandes leituras de poetas brasileiros, realizadas por críticos como Antonio Candido, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, José Guilherme Merquior, e mesmo por professores da Unicamp a quem admiro, como Alcides Villaça, Haquira Osakabe, Bertha Waldman, Paulo Franchetti e, agora, Marcos Siscar. A esses grandes críticos literários coube a tarefa de nos ensinar a ler o sentido e a coerência de obras dos nossos poetas, e não apenas fragmentos de textos. Confesso que, apesar de ter praticado esse modelo hermenêutico, ele me cansou. Prefiro acreditar que é possível sim ler uma obra através de seus fragmentos, de suas ruínas, de seus “ciscos”, para usar uma palavra de Manoel. Como pretender dar uma coerência total a um autor declara: “sou um enxame de pessoas” ou: “os outros: o melhor de mim são eles” (BARROS 1996b:73)?

[A] Prefiro, pois, pensar, que a melhor maneira de ler Manoel de Barros é lê-lo de forma “oblíqua e dissimulada”, como o olhar de Capitu. Talvez a melhor maneira de lê-lo seria adotar a perspectiva de uma borboleta, ondulando no ar como uma pétala de trajetória confusa (me intriga ultimamente a maneira como as borboletas se deslocam, acho que só uma geometria não-euclidiana e até mesmo não-humana pode descrever-lhes as trajetórias; tenho que consultar o Manoel sobre isso). Ou talvez olhar para Manoel de Barros com o olhar de uma formiga carregadeira, ou de um caracol delizando sobre a pedra. Ou transformar-se numa pedra, já que no *Livro sobre nada* o poeta declara: “eu queria ser lido pelas pedras” (BARROS 1996b:69). Creio que assim, e só assim, poder-se-ia obter o retrato verdadeiro desse homem e desse poeta. Assim, pois, só vejo uma maneira de chegar a esse destino: através da imaginação.

[A/B] Bem, passemos pois à leitura do sentido da imaginação e da imagem na poesia de Manoel de Barros. Mas, antes, me permitam começar por uma outra anedota. Em 22 de abril de 2009, li uma matéria n' *O Globo* reportando que o avanço do mar (devido às mudanças climáticas) estava fazendo com que os moradores da cidade costeira de Cananéia fossem obrigados a abandonar suas casas em função das ressacas intensas, que estavam literalmente comendo as praias e fazendo o mar avançar sobre a terra. Lá pelas

tantas, um morador entrevistado pelo *Globo*, de nome Antonio Cardoso, afirma que os pescadores também não conseguem mais trabalhar, pois as mudanças no clima e no comportamento do mar torna obsoleto o seu *modus operandi* (que é nesse caso é mais que um *modus operandi*, é um *modus vivendi*): "Antigamente", afirma o pescador, "a gente olhava o tempo e dizia: hoje vai chover, amanhã não vai. Nossa vida foi toda assim, aprendendo a ler o tempo. Hoje não entendemos mais o que o tempo escreve".

[B] Acho que esse homem é um poeta, além de ser pescador. Manoel o transformaria com certeza em alter-ego. Mas me interessa ver o exemplo dele como algo que acontece conosco diariamente, e sobretudo como leitores profissionais. Há mais de 150 anos, não sabemos ler mais o que aconteceu realmente, com a invenção do gramofone, do telefone, do cinema, do rádio, da tevê. Claro que sabemos usar esses produtos, sabemos consumir o que nos oferecem, mas será que sabemos realmente *ler* o que eles são e representam? Vilém Flusser, um filósofo alemão que viveu mais de 30 anos no Brasil, costumava dizer que, por não entendermos os programas que criam esses aparelhos (que são programas tecnológicos), por não sabermos abrir a "caixa preta" da tecnologia, transformamo-nos em analfabetos da imagem tecnológica (FLUSSER 2007).

[B] Tentarei mostrar aqui, partindo de uma apresentação da poesia de Manoel de Barros (de uma leitura da sua poesia), que é preciso saber ler e ensinar a ler não apenas as palavras e os números, mas também e sobretudo a imagem e o som. Em outros termos, acredito que uma parte dos nossos problemas educacionais e, logo, sociais, decorrem do fato de que privilegiamos, nas nossas escolas, o ensino da palavra e dos números, e que, numa época e num país em que a imagem e o som são tão ou mais importantes que a palavra escrita, e assim criamos um fosso entre a leitura de livros e a leitura do mundo. Senão abrímos os olhos e os ouvidos (nossos e dos nossos alunos), correremos o risco de ser como o personagem de um filme inglês silencioso de 1905, *An interesting story*, de James Williamson (WILLIAMSON, 2002), que gostaria de mostrar a vocês (o filme tem 4 minutos, é silencioso – ou mudo, como se dizia – mas acrescentei uma trilha sonora, uma música de Bach, que é um compositor por quem Manoel de Barros tem enorme

apreço).



[B] Ao contrário do que se pensa, já no final do século XIX era comum discutir-se o fim do livro e a substituição da escrita por meios tecnológicos. O inventor do gramofone,

o poeta simbolista francês Charles Cros, pretendia gravar seus poemas no aparelho (em 1876). Enquanto isso, a máquina de escrever transformava cada pessoa no seu próprio editor, e o cinema propunha contar histórias de uma maneira nova, fundindo teatro e romance. Nesse filme, que traz as marcas genuínas da comédia de Vaudeville, um gênero popular à época, vemos um leitor que, “possuído” pela leitura de seu livro (provavelmente um romance), não consegue prestar a atenção para o que está fazendo e para o que se passa ao seu redor. Essa história de uma *cegueira* ocasionada pela leitura parece ir contra uma certa tradição, que remonta ao Iluminismo, de que os livros levam a uma visão mais aberta e abrangente do mundo. Quando se fala em leitura como visão de mundo e transformação, creio que não se deve esquecer que esse conceito está intimamente ligado não apenas ao Iluminismo, mas à era de ouro do Livro, quando se cria na Europa não apenas um “parque gráfico” de dimensões industriais, mas um sistema de distribuição e consumo de livros, que terá reflexo no surgimento do romance moderno, do conceito de Literatura, e de um ideal de educação baseado na leitura de livros – além, é claro, da crítica literária.

[B] Em *An interesting story* temos um contraste burlesco a essa visão iluminista e redentora da leitura, uma vez que aqui a leitura não representa uma abertura para o mundo, mas sim um fechamento. O protagonista do filme despeja o bule de café em si mesmo, atropela uma mulher que está lavando o piso, tropeça numa corda em que crianças saltam, etc, até ser aniquilado (amassado) por um rolo compressor de asfalto. Quando é (estamos numa comédia burlesca, senhoras e senhores), quando é novamente “inflado” de volta a vida, agradece aos guardas, e continua pela estrada lendo seu livro. E o espectador o vê de costas – tal como nos filmes posteriores de Carlitos – seguir por uma estrada sem olhar para ela. Para onde poderá ir esse leitor? Minha hipótese é que, sem preparar nossos alunos para saber também “fechar os livros” e observar não apenas o “mundo”, mas o “mundo midiático” ao nosso redor), corremos o risco de hipostasiar o valor da leitura dos livros, e criar leitores despreparados para enfrentar o mundo tal como se encontra: um mundo que há muito deixou de ser Iluminista – se é que alguma vez o

foi.

[B] Mas não posso desenvolver e explicar aqui e agora tudo o que venho fazendo há mais de dez anos no ensino superior – no curso de Letras, trabalhando com cinema, canção popular, videoclipes e outras mídias, sem esquecer do livro e da leitura, é claro –, e além do mais isso seria inconveniente num Congresso de Leitura que visa promover justamente o Livro; e visto que estou aqui representando Manoel de Barros, e supostamente tendo que falar “de Manoel de Barros”, já que não me sinto bem em falar “por Manoel de Barros”, vou me ater à imagem e à imaginação na poesia, embora pudesse mostrar que a imagem e a imaginação na poesia não está tão distante assim da imagem e da imaginação em outras formas de poesia, como o cinema e a canção.

[A] O próprio Manoel de Barros cita como fontes de sua poesia não apenas poetas, mas pintores, músicos (como Beethoven e Bach), e cineastas (como Buñuel e Chaplin). É a idéia de leitura de Manoel de Barros me autoriza, uma vez que ele disse: “Tem hora leio avencas./ Tem hora, Proust./ Ouço aves e Beethovens.” (BARROS 1996b: 45) Ou seja, é preciso saber ler e ouvir de maneira abrangente. E não apenas ler e ouvir, mas também sentir : “apalpar as intimidades do mundo” (BARROS 1994:11), como ele diz . O cinema é citado por Manoel num trecho de suas entrevistas, assim :

Gosto de tirar matizes novos da mesmice. A linguagem do cinema, por exemplo, me fascina por motivo que ela retira da natureza a naturalidade. As mesmices da natureza se desmancham na linguagem do cinema. Vi um filme onde havia uma rua deserta e um bêbado lá longe capengando. Foi um fascínio para mim ver a rua capengando. Podia ser Carlitos. Pois bem, o cineasta, aquele, fez com arte e magia que a rua parecesse capengar mais do que o bêbado. Gosto de olhar de retravés: ver por dentro, ver por de viés, por de condor. Acho, pensando hoje, que eu não queria fazer cinema nenhum em Nova York. Eu só queria extasiar-me. O que aprendi do cinema foi desfocar o universo. (BARROS 2009).

[A] O discurso temporaliza a sequência verbal, encadeando as partes ao todo (dos fonemas às operações de predicação e analogia). Manoel de Barros já repetiu algumas vezes que não lhe interessa tanto o verso quanto a frase. “Sou um frasista”, diz ele algures. A frase é justamente a unidade fundamental do discurso, pois é a frase que permite a predicação: “Os deuses são homens imortais” (Heráclito). A imagem, na poesia de Manoel de Barros, pode decorrer tanto da nomeação quanto da figuração. Da nomeação, tanto de pessoas, lugares, acontecimentos, quanto de coisas:

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho  
Bem diferente de Iracema...  
(BARROS 1991:35)

Lista de objetos apreendidos no armário gavetas buracos na parede, pela ordem: 3 bobinas enferrujadas 1 rolo de barbante 8 armações de guarda-chuva 1 boi de pau 1 lavadeira renga de zinco (escultura inacabada) 1 rosto de boneca – metade carbonizado – onde se achava pregado um caracol com sua semente viva etc. (BARROS 1991:153)

[A] Esse é o texto de abertura do livro *Gramática expositiva do chão*, de 1969, que, como sabemos, foi publicado 9 anos depois de *Compêndio para uso dos pássaros*, e resulta de uma ruptura de Manoel de Barros com sua obra anterior (coincide com sua mudança do Rio de Janeiro para a fazenda no Pantanal). Nota-se aqui a característica que vai se acentuar nas obras posteriores, a “exposição do chão”. “Chão” é uma palavra fundamental para entender Manoel de Barros. Como imagem substantiva, o chão é o avesso do céu e de tudo o que ele representa em termos metafísicos e ideais. Em termos de poesia, o céu aponta para a poesia do luar, dos sentimentos inefáveis, das lamúrias sentimentais. O céu é também o lugar por excelência do Sublime, que a poesia de Manoel rejeita. Contra a metafísica do céu, a física do chão, através de uma gramática expositiva (isto é, trata-se de *expor* mais do que “representar” (em termos linguísticos, dir-se-ia que se trata mais de uma gramática descritiva do que normativa). “As coisas rasteiras me celestam” (BARROS 1996b: 41), ele afirma.

[A] Contra o céu e suas imagens saturadas, a poesia de Manoel nos apresenta o chão como imagem do peso do mundo. Mas a sua forma de tratar esse peso é sempre leve, se pensarmos na definição que Italo Calvino dá para a leveza, em *Seis propostas para o próximo milênio*. Chão também é uma imagem adjetiva, já que em português “chão”, “chã”, é um adjetivo (derivado do latim “planus”, que dá origem ao espanhol “lhano”) que significa “simples”, e também “rasteiro, vulgar”. Em português, pode-se dizer tanto “um homem chão” quanto uma “alma chã”. Em música, há o cantochão, que deriva de *cantus* e *planus*: um tipo de canto monódico da liturgia católica. A *Gramática expositiva do chão* é, assim, uma gramática que expõe o simples, o rasteiro, o vulgar. Nos livros seguintes, o chão será renomeado como “inútil”, “desimportante”, “ínfimo”.

[A] Mas voltemos à gramática (para entender depois o que Manoel chama de “desgramática”.) Já mostrei, num artigo publicado na *Revista USP* (MULLER 2003), que os títulos de Manoel apontam quase todos para gêneros discursivos das letras e das artes. *Compêndio para uso dos pássaros; Arranjos para assobio; O Livro das ignoranças; Tratado geral das grandezas do ínfimo; Memórias inventadas*. O título de *Gramática expositiva do chão* reúne aquilo que no interior do livro se encontra disperso e fragmentado. Inicia-se com um “Protocolo vegetal” (parte I), na qual aparece o personagem que entrara na “prática do limo” (e com quem foram encontradas as coisas mencionadas acima), descreve o “Homem de lata” (parte II), apresenta algumas páginas de um pseudo-caderno de S. Francisco de Assis intitulado “Escritos para o conhecimento do chão” (parte III), apresenta um diálogo dramático chamado “Máquina de Chilrear” (parte V) e termina com um novo diálogo quase musical intitulado “Desarticulados para viola de cocho”(VI). Ao longo dessas partes ou fragmentos, vamos identificando vários personagens e vozes, que já antecedem uma prática de des-personalização a se acentuar com a presença de alter-egos como Bernardo da Mata e Rômulo Quiroga.

[A] Na medida em que se propõe a estabelecer uma gramática expositiva, a prática poética de Manoel será a de recolher fragmentos e compor uma obra esfacelada e fragmentária. Ao contrário de um João Cabral, que construía seus livros de forma

“vertebrada”, em que cada uma das partes se integra harmonica e matematicamente à outra, a obra de Manoel se assemelha a uma *Wunderkammer* (ou Gabinete de Maravilhas). Sua poética não é a da construção, mas a da acumulação. Manoel é mais um *bricoleur* do que um construtor ou engenheiro (como é João Cabral). A imagem do *bricoleur* é aliás, fundamental para se entender o universo manoelino. Ela deriva de Lévi-Strauss, que, em *La pensée sauvage*, opõe o *bricoleur*, que opera por acumulação de cacos e ruínas, ao especialista e ao técnico, que, como o demiurgo grego, cria o mundo a partir de uma Idéia, através de uma estrutura racional e lógica. Segundo Mariza Werneck, o *bricoleur*

ordena o mundo sensível, elabora inventários o mais completos possível, interroga-os, e extrai desse exercício um conhecimento desinteressado. Classifica plantas e bichos, obedecendo ao mesmo princípio ordenador e classificador que está na base de toda criação de mundo (...) Por isso não deixa escapar nenhum ser ou objeto e assegura-lhe um lugar próprio dentro do sistema da criação, dispondo-o em classes, espécies e gêneros. A cada coisa encontrada dirige um encantamento especial e, ao entrelaçar inventários científicos, artísticos ou mágicos, o *bricoleur* extrai de tudo isso uma experiência estética surpreendente, à qual é levado pelo acaso de combinações inusitadas. (WERNEK 2002: 58)

[A] E curioso que Lévi-Strauss parta do mito dos índios Bororos, com quem Manoel conviveu. Alhures, tentei mostrar que a poesia de Manoel de Barros extrai parte de sua força da convivência e da observação do bugre. No poema “Mundo pequeno”, de *O livro das ignoranças* (BARROS, 1994:89) o poeta nos conta uma descoberta que teria marcado o jovem aluno do internato: a descoberta do prazer que sentia com a “doença” das frases. Incomodado, o jovem confessa o “gosto esquisito” ao Padre Ezequiel, que não lhe recrimina, mas, antes, vê nesse gosto a manifestação do seu modo de ser: “Você não é de bugre?”, lhe pergunta o Padre, e completa: “Veja que bugre só pega por desvios...” A anedota me parece ser uma das chaves para se entrar na poesia de Manoel de Barros, por um caminho pouco percorrido. Digamos logo: ser “de bugre” é bem mais do que ser

descendente de índios. Por estranho que pareça, a palavra *bugre*, assim como *índio*, não tem nada a ver com a cultura dos povos nativos da América. Pelo menos no que diz respeito à história dessa palavra, em cujos caminhos se cruzam muitos conceitos e preconceitos, que mais tarde viriam a ser atribuídos a certas culturas ameríndias e, no resgate efetuado pela poesia de Barros, a um modo de ser.

[A] Em português a palavra foi empregada para denominar indígenas de diversos grupos do Brasil, por serem considerados sodomitas pelos europeus, ou ainda para caracterizar o indivíduo rude, primário, incivilizado, e, por derivação de sentido, o indivíduo desconfiado, arredio (*Houaiss*). Emprestamos a palavra do francês *bougre*, que deriva de *bulgare*, e que hoje é empregada nessa língua num sentido que ninguém associaria aos búlgaros: é termo de xingamento, de baixo calão, que designa mais especificamente, segundo a linguagem polida de Littré, aquele que pratica libertinagens “contra a natureza” (para não dizer sodomia), ou então interjeição grosseira, que as regras de decoro mandavam abreviar, na linguagem escrita, por *b...*O termo francês, por sua vez, se enraíza no baixo latim *bulgārus*, usada para designar algumas correntes heréticas que se formaram entre a Itália e a Bulgária. Tratava-se, ainda segundo Littré, de uma denominação decorrente da ira popular, que levava a acusar os hereges de “desordens infames”, evidentemente ligadas aos pecados carnis (o que facilitava os processos da Inquisição contra os hereges).

[A] Não bastasse toda a injustiça que a palavra fez aos búlgaros (que, diga-se, hoje passa despercebida ao falante francês, e aos próprios búlgaros), os emboabas e bandeirantes, caçadores de mão-de-obra indígena, teriam adotado maliciosamente a palavra, em algum subcapítulo da nossa nada romântica História Colonial, assim para difamar os povos que fugiam do cativo, e se homiziavam mata adentro (e Mato Grosso adentro). Desse modo guaranis, guanás, kadiuéus e tantos outros povos viriam da receber a (al)cunha pejorativa.

[A] Essa longa digressão em torno de uma palavra tem por propósito demonstrar que a anedota contada por Manoel dá pano para largas mangas interpretativas. Primeiro, se

levarmos em consideração o contexto em que ela surge (casual ou não): um Padre (que é, na verdade, um eclesiástico nada simpático a qualquer tipo de inquisição) explica ao menino que a sua doença é na verdade saudável, defende os desvios, e ensina o jovem poeta a “errar bem o seu idioma”. Além disso, o “Preceptor” (assim o poeta o chama), está a revalorizar o “ser de bugre”, contra toda a tradição de preconceitos que pesa sobre o bugre. E, acima de tudo, a voz do poeta se coloca como a de quem organiza uma defesa. A tática, em termos globais, consiste em revalorizar o erro, o desvio, e sobretudo o doentio. A linguagem “de bugre” – a poesia – não poderá ser a “das estradas”, dos caminhos retos e usuais, mas a “dos desvios”; não terá “nem rei, nem regências”, terá que ser uma “agramática”. Em suma, uma linguagem herética (que, segundo o étimo, quer dizer: uma linguagem *de opinião*).

[A] Como vimos também, e casualmente, o bugre está em sua origem, e de forma perversa, relacionada ao mesmo tempo com o herético e com o erótico. Pode-se pensar que na poesia de Manoel de Barros, pelo viés do erro e do desvio, o herético e o erótico também entram em conluio, perfazendo aquilo que é mais interessante em sua poesia. O elemento erótico vem a ser justamente um dos “minadouros” da poesia para Manoel de Barros, conforme se depreende por este segmento de uma entrevista:

A palavra poética vem, por antes, de um *minadouro sensual*. De um desejo de comunhão. Nasce bem mais dos sentidos que da mente. É o ser primário em nós que precisa reter-se nela. Não é o ser intelectual, o ser estudado, o ser culto que se expressa em poesia, mas *o índio nele*. A razão não está com nada em poesia. Lá onde tudo ainda não tem voz o mundo é erótico. A raiz da poesia é o desejo. [grifos meus] (BARROS, 2009)

Em outro momento, o poeta assim se manifestava:

O mundo de um poeta é quase sempre contaminado de sua inocência animal. Seu olhar é verde para as coisas. Verde de beijar as folhas, de beijar as fêmeas, de tocar as águas. O sentir do poeta é penetroso. É sensual. Penso que esse possuir pelos sentidos há de causar uma excitação nas palavras. Acho que é sempre uma coisa excitante olhar as

formas. Isso pra mim chega até de molhar as palavras. (BARROS, 2009)

[A] O “minadouro sensual” que quer “possuir pelos sentidos” até “molhar as palavras” nos faz pensar em como a poesia de Manoel de Barros se relaciona com questões levantadas pela psicanálise, particularmente com o que diz respeito ao inconsciente. Em suas entrevistas, Manoel de Barros menciona algumas vezes o nome de Lacan, e, de forma mais clara, explicita a relação de dependência de sua poesia em relação ao inconsciente:

Você pode procurar: nos versos mais famosos tem qualquer coisa de ilógico. A poesia vem do inconsciente, a imagem é feita pelo inconsciente. O poeta é um sujeito que de um modo geral caiu no mundo das imagens. (BARROS, 2009)

[A/B] Cair no mundo das imagens, este é o convite a que a poesia de Manoel de Barros nos faz. Mas o que são as imagens ? Antes de mais nada, é preciso distinguir a imagem visual da imagem verbal. Sabemos que, como forma de comunicação e apreensão do mundo, as imagens são as mais antigas formas de manifestação humana, datando de mais de 40 mil anos (recentemente descobriu-se, na Alemanha, uma flauta de 40 mil anos, o que nos explica que a música também é uma forma de comunicação muito mais antiga que a escrita). Antes mesmo das imagens das cavernas, há que se considerar *o gesto* como a imagem mais primordial. O gesto é uma imagem produzida diretamente pelo corpo (caretas, mímicas, expressões). Sabemos que os gestos são também arbitrários, na medida em que diferentes culturas possuem diferentes formas de gesticular. Assim é que, os italianos designam pelo gesto de fechar os cinco dedos em cone com uma das mãos, para cima, denota que algo é bom (uma comida, por exemplo), ao passo que no Brasil esse mesmo gesto significa “estar cheio”. Mas, anterior mesmo ao gesto, devemos nos lembrar das imagens de tudo o que se forma (ou seja, tudo o que vemos vira imagem) em nossa retina e das imagens da memória, do sonho, do devaneio (esse sonho desperto) e,

finalmente, da imaginação. Como indica a frase que motiva o 17°. Encontro do COLE, todas essas imagens procedem da visão, do olho, e do ato de ver:

O olho vê. A memória revê. A imaginação transvê.

[A] Da maneira como está, essa frase pressupõe um encadeamento, mas os termos não se subordinam, já que se trata de orações paráticas. Mas aqui se assinala uma diferença, que se evidencia na derivação do verbo ver: vê, revê, transvê. Essa diferença aponta para o modo como a percepção se organiza em termos de uma temporalidade. Pois se ao olho cabe o presente do acontecimento imediato, a memória opera sobre a repetição de algo que já sucedeu (passado) e que agora se atualiza novamente; a imaginação, por sua vez, opera sobre o “ir além” subjacente ao prefixo “trans-”, o mesmo que forma as palavras “tradução”, “transformação” e “transferência” (que é a palavra que melhor traduz o grego *μεταφορα*, ou *metáfora*). Ao acentuar que se trata de uma parataxe (ou seja, ausência ou atenuação de subordinação entre as orações), queremos entender que não há também, nesse “verso” manoelino, idéia de progressão. Sobretudo porque as coisas se dão, como na imagem, no regime da simultaneidade e da descontinuidade. Exatamente como o ato perceptivo, que encadeia o “aqui e agora” (presente) do ver, com o “antes” do rever e com o “futuro” (hipotético) do transver. Posso alterar os lugares das três frases, sem que o sentido se altere. No entanto, a ordem (que é própria da escrita) do ver-rever-transver pressupõe, senão uma subordinação, ao menos uma diferença. O olhar, a memória e a imaginação constituem modos diversos de percepção, gerando distintos tipos de imagem (de visão). Nesse sentido, há sim, e implícita, uma idéia de subordinação, ainda que mínima (e contraditória), que nos coloca diante da proposição (estética) de que a poesia deriva do “transver” da imaginação, mais do que ver e do rever.

[A/B] Não posso deixar de mencionar, e de uma vez por todas, a importância da imaginação dentro da teoria estética. Poderia me reportar aqui a Jean Starobinski, que estabelece uma longa e interessante história da imaginação, desde o conceito grego de

*phantasia* até o conceito psicanalítico-freudiano de imaginação. Prefiro, por razões de economia, reportar-me ao surgimento do conceito de imaginação e fantasia entre os empiristas ingleses, para depois passar à estética kantiana. Como se sabe, o Empirismo se desenvolve na Inglaterra, entre os séculos XVI e XVIII, e tem entre seus nomes ilustres filósofos como Francis Bacon, John Locke, George Berkeley e David Hume, e estetas como o Conde de Shaftesbury e Francis Hutcheson. Segundo o saudoso professor Fernando Bastos, o empirismo, ao contrário do racionalismo cartesiano, “apresenta uma preocupação menor para as questões rigorosamente metafísicas, voltando-se bem mais para os problemas do conhecimento (...) Seu método *a posteriori*, utilizando as ciências positivas, estabelece uma psicologia e uma gnosiologia sensistas, baseadas essencialmente nos “sentidos”, na “sensação” (*sensus*)” (BASTOS 1987:101). Juntamente com o sentimento (*feeling*), os estetas do empirismo valorizam a imaginação (*fancy*) como a faculdade essencial para a apreensão do Belo e para o estabelecimento do gosto (*taste*). Coleridge, no entanto, iria criticar o pressuposto empirista da *tabula rasa*, e determinar o caráter passivo da *fancy* em oposição ao papel criativo e recriador da *imagination*. Mas é na estética kantiana que a imaginação sairá do domínio puramente estético para o domínio do conhecimento.

[A/B] Como se sabe, Immanuel Kant procurou superar as antinomias do pensamento racionalista (para quem a razão precede as sensações) e empirista (que considera que os sentidos precedem a razão), através de um intrincado relacionamento entre as faculdades do conhecimento (intuição/sensibilidade/imaginação/entendimento/razão). Para Kant, o conhecimento sensível (a intuição/ a sensibilidade) não pode prescindir do conhecimento intelectual (o entendimento), e vice-versa. Assim se lê na *Crítica da razão pura*, a constituição dupla do conhecimento humano:

Se chamamos de *sensibilidade* [Sinnlichkeit] a *receptividade* de nosso espírito [Gemüth], o poder que ele tem de receber representações enquanto é afetado de uma maneira qualquer, devemos, em revanche, chamar de *entendimento* o poder de produzir nós-mesmos representações ou a *espontaneidade* do

conhecimento. Nossa natureza é assim feita de tal modo que a *intuição* [Anschauung] só pode ser sensível, isto é, apenas pode conter a maneira como somos afetados pelos objetos, ao passo que o poder de *pensar* o objeto da intuição sensível é o entendimento. Nenhuma dessas duas propriedades é preferível à outra. Sem a sensibilidade, nenhum objeto nos seria dado, e sem o entendimento nenhum seria pensado. Pensamentos sem conteúdo (Inhalt) são vazios, intuições sem conceitos são cegas. É necessário, pois, que se tornem os conceitos sensíveis (isto é, acrescentar o objeto na intuição) tanto quanto tornar inteligíveis as intuições (isto é, submetê-las a conceitos). Esses dois poderes ou capacidade não podem trocar de função. O entendimento não pode intuir nada, nem os sentidos podem pensar. Apenas de sua união pode surgir o conhecimento. Isso não autoriza, no entanto, a confundir suas atribuições; ora, essa é uma razão a mais para distinguir cuidadosamente uma da outra. Por isso distinguimos a ciência das regras da sensibilidade em geral, isto é, a Estética, da ciência das regras do entendimento em geral, isto é, a Lógica. (KANT 1944:77)

[A/B] Fernando Pessoa traduziu essa interdependência da sensibilidade e do entendimento através do verso “O que em mim sente ‘stá pensando”. Mas, voltando a Kant, é na *Kritik der Urteilskraft*, como se sabe, que serão abordadas as regras da sensibilidade em geral, ou a estética, através de uma diferenciação entre o juízo estético e o juízo lógico (“o juízo estético não é lógico”, e por isso não universal nem dependente do objeto, mas do sujeito e da intersubjetividade), diferenciação essa que irá definir a posição de Kant quanto ao Belo (e quanto às artes e à poesia). Objeto de uma satisfação desinteressada, capaz de agradar universalmente sem conceitos, a Beleza é apreensível e comunicável através do juízo de gosto, e este só é possível por derivar do “livre jogo” das faculdades do conhecimento, isto é, da sensibilidade e do entendimento. Mas a segunda crítica introduz e desenvolve um conceito importante para a estética, que é justamente a imaginação (em alemão, *Einbildungskraft*, “capacidade de formar imagens”). Para Kant, a imaginação realiza a síntese das formas da sensibilidade (e da intuição) com as categorias do entendimento, no processo de representação, com o qual opera o conhecimento de qualquer coisa (das mais concretas às mais abstratas). Para que se tenha

a representação de um objeto qualquer, diz Kant, é necessário que a imaginação, procedendo à composição da diversidade de estímulos da intuição, se alie ao entendimento, através da unidade do conceito que unifica as representações. Nesse momento entra em questão a noção de “jogo”, que mais tarde será retomada por românticos como Schiller: “a comunicabilidade universal subjetiva do modo de representação no juízo de gosto só pode ser o estado de alma experimentado através do *livre jogo* da imaginação e do entendimento” (KANT 1968:56).

[A/B] Num outro momento importante, quando define a noção de gênio, e referindo-se mais especificamente ao Belo produzido pela arte, Kant volta a falar da imaginação. Trata-se de definir, nesse momento, o conceito de *Geist* (espírito ou alma), que constitui o ânimo (ou *Gemüht*). “No sentido estético, espírito (*Geist*) designa o princípio que insufla sua vida ao ânimo (*Gemüht*)” (KANT 1968: 167). Esse princípio é, para Kant, a capacidade de apresentar *idéias estéticas* [*ästhetischer Ideen*]: “Por idéia estética, entendo essa representação da imaginação que dá muito o que pensar, sem que, no entanto, nenhum pensamento determinado, isto é, sem que nenhum conceito, lhe possa ser apropriado, sem que nenhuma linguagem possa exprimir ou tornar inteligível” (KANT 1968:168). A idéia estética é o contrário da idéia da razão, que não depende das intuições para existir (são exatamente as idéias transcendentais, a coisa em si, como a idéia de Deus). É relativamente às idéias estéticas que a imaginação, enquanto *imaginação produtiva*, se torna o elemento mais poderoso e definidor da experiência humana:

A imaginação (enquanto capacidade de conhecer produtiva) dispõe de uma grande potência para criar [*im Schaffung*] de algum modo uma segunda [*anderen*] natureza a partir da matéria que a natureza real lhe fornece. A experiência nos diverte quando a experiência nos aparece excessivamente banal [*alltäglich*]; nos transformamos mesmo essa experiência, sempre, fica entendido, obedecendo às leis da analogia, mas também a princípios cuja instância superior é a razão [*Vernunft*] (e que são para nós tão naturais quanto aqueles que o entendimento apreende na natureza empírica); é então que sentimos a liberdade que possuímos em relação à lei da associação (que depende do uso empírico dessa

capacidade) de modo que, conforme a essa lei, emprestamos à natureza certamente um material [Stoff], mas podemos trabalhá-lo [verarbeiten] de modo fazer dele alguma outra coisa, isto é, alguma coisa que ultrapasse [übertrifft] a natureza”. (KANT 1968: 168-69)

[A] O papel da imaginação e da imagem são uma constante na poesia de Manoel de Barros. Num livro recente, *Ensaios fotográficos*, Manoel desenvolve uma teoria da imagem baseada na idéia de que a poesia é capaz de fotografar as coisas através da imaginação. Através desse aparelho, torna-se possível fotografar coisas como “o silêncio”, “o perfume do jasmim”, a “existência de uma lesma”, “o perdão no olho de um mendigo”, e até mesmo uma preposição como o “sobre”:

Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.  
Fotografei o sobre  
Foi difícil fotografar o sobre. (BARROS 2000:12)

[A] Então, a imaginação é esse aparelho especial, que não foi inventado nem criado pelo homem através de uma técnica, mas que se desenvolve como uma “capacidade” kantiana, na medida em que passamos a dar atenção a ela. E a imaginação não se restringe unicamente ao mundo das imagens, mas ao mundo dos sentidos (das cores, dos sons, dos cheiros). Ao longo de suas dezenas de entrevistas por escrito, Manoel de Barros desenvolve essa teoria da imaginação, que é a meu ver uma das mais frutíferas e ricas da nossa literatura. Permitam-me apresentar a vocês algumas dessas passagens, até porque se trata de um livro cuja edição está tardando tanto a sair, e que, espero, quando sair, dará uma dimensão nova e surpreendente à obra de Manoel de Barros.

Acho que a língua da poesia é a da imagem. Li algures e não me lembro de que autor que: Poeta é aquele que pensa com imagem. Também a nossa querida Nize da Silveira me disse uma vez: os poetas e os loucos são aqueles que caíram no mundo das imagens. Essa é a minha opinião: poeta que ainda não caiu no mundo das

imagens, ainda não está poeta. O que não aprendeu ainda a renunciar ao desejo de informar, ao desejo de narrar, não aprendeu a cantar. Quem canta é músico, passarinho, pintor, vento, poeta, chuva. Poeta não precisa de informar sobre o mundo. Poeta precisa de inventar outro mundo. E o instrumento para inventar outro mundo é a imagem, a metáfora e outros descomportamentos lingüísticos. (BARROS, 2009)

Só a imaginação revela o nosso imo. Somos o que está mais no fundo. (Represente que o homem é um poço escuro. Aqui de cima não se vê nada. Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver *o nada*.) Eu quero dizer: a gente vê a essência. Por isso que acho a invenção mais verdadeira e autêntica. (Id.)

Tudo já está armazenado em mim. O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê. Eu esperava a manhã soltar formigas para brincar com elas. Agora a lembrança revê. Mas só a transfiguração dessas lembranças através da linguagem poderá me dar poesia. (Id.)

[A] Esse último trecho foi publicado antes de sair em um dos livros de Manoel, como sói acontecer com as entrevistas, que são verdadeiros laboratórios de criação. Nas entrevistas, pode se ver Manoel de Barros exercer o ofício de crítico de sua própria poesia. Mas um crítico que cria na mesma medida que critica, submetendo a criação ao crivo da escrita, e, de volta, a escrita ao crivo da criação. Assim, ele declara:

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios. Antesmente o verbo a ignorância estava. No penúltimo livro meu havia um ancião que morava na árvore. Dizia coisas malucas: “Eu vi o êxtase no cisco / Cresce uma ascese no meu caderno”, etc. Os delírios do homem que está no alto da enchente agora, e só vê a a fronteira do céu, se escoram mais nas vidências que no ver. Não sei se consegui, mas neste caso do canoeiro, estou buscando os deslimites da palavra. Penso que não desprezei as insignificâncias do chão. “Passa um galho de pau movido a borboletas”. Esse não é um ver direto mas um transver. Não soltei as palavras como pombas. Para o alto. Fiz um imbróglgio verbal. Eu só tinha as lembranças para ver. Eu não sei exercitar o celeste. Celestes são como andrajos para mim. Eu queria transver o chão. A inundação é o puro jogo à brinca. Eu queria tirar do desolo de um canoeiro perdido as suas impurezas de linguagem e alguns delírios frásicos. (BARROS 2009)

O correlato sensível da imaginação é o olho. Já num texto de *Arranjos para assobio*, Manoel de Barros definia assim o órgão da visão:

Olho é uma coisa que participa do silêncio dos outros. (BARROS 1991:217)

[A] Isso aponta para o caráter pré-verbal da visão, como se a visão, através do olho, pudesse ler as coisas antes mesmo da linguagem e das palavras. Daí que ele pode participar do silêncio dos outros. A visão, aliás, é anterior à linguagem, pois ela deriva diretamente do olho, portanto do corpo. Por isso, encontrar uma teoria da visão e do olhar, na poesia de Manoel de Barros, é encontrar o caráter sensorial, sensualista, de uma poesia que, apesar de se manifestar na linguagem e nas palavras, celebra antes os sentidos e a imaginação. Daí um certo elogio do silêncio, do “antesmente verbal”, e até mesmo da busca de um olhar não-humano (des-humano), capaz de entender o mundo por uma ótica (uma visão, um ponto-de-vista) não humano, portanto não racional, não lógica, algo que não seja do domínio, como se diz hoje, do pós-humano, mas do pré-humano. Creio que está aí o sentido do “primitivismo” manuelino, a busca do pré-humano, na medida em que o humano aponta para uma cultura que se distanciou do princípio vital, e que valoriza a tecnologia mais do que a natureza, quando talvez devesse procurar conciliar a tecnologia com a natureza. Se isso for possível no futuro, para além dos transgênicos e da nanotecnologia, a poesia de Manoel de Barros será tomada como profecia. Senão, vejamos:

Estou muito perto do silêncio. Quase dá pra lambar...Que bom seria que as palavras que me ocorrem fossem revoadas, viessem do vôo das aves. Mas elas me vêm, as palavras, do meu chão mesmo. Quase que são as tripas do meu espírito. Ainda agora estou tentando novo livro para o qual preciso de uma visão diferente. Estou farto de ver as coisas do meu jeito. Quisera uma

visão diferente. Então pensei em transferir o ermo de meu olho para o ermo de um lagarto. O lagarto se encolheria a ermitão e, com certeza, falaria uma linguagem original. Meu livro teria uma visão nova do mundo, vez que o ver seria do olho de um lagarto que tem o ermo de um homem dentro. O nome do livro novo seria assim: *O Homem que transferiu o seu ermo para o olho de um lagarto*. (BARROS 2009)

[A] Os alter-ego de Manoel de Barros são justamente pontos-de-vista não antropocêntricos, não “humanos” (lembro-me aqui de um poema de Paul Celan, que diz algo assim: “Ainda haverá cantos/ a serem cantados / para além do Humano” [jenseits der Menschen]). Bernardo da mata, ou Bernardo, é uma dessas criaturas pré-humanas (ou ante-humanas) que habitam a poesia de Manoel de Barros, e que ensinam um novo modo de ver:

Bernardo é Outro eu. Quando o Bernardo fala, por exemplo, que uma ave sonha de ser ele, ele está olhando o mundo com um olhar de pássaro. Se a gente pudesse ver o mundo com olhar de pássaro, não precisava do Outro para ter voz de poesia. Bernardo da Mata é um bandarra velho, andejo, fazedor de amanhecer e benzedor de águas. Ele aduba os escuros do chão, conversa pelo olho e escuta pelas pernas como os grilos. (BARROS 2009)

[A] Mas esse olho anômalo de Bernardo se relaciona com muitos olhares correlatos, que a poesia de Manoel descreve incansavelmente, repete incansavelmente, que a crítica de poesia brasileira teima em não-ver. Senão, vejamos esse longo trecho de uma outra entrevista:

Tenho um amigo, andejo, nordestino da peste e da gota, Chico Miranda, que um dia lendo coisas de minha veia, exclamou: “Viva a ascensão do restolho!” A frase teve duas leituras. Uma delas marxista. O leitor ideológico pensou — Viva a ascensão do proletariado, dos humilhados e ofendidos, dos pobres-diabos. A gente estava em tempos de repressão e os poetas saíam por tropos. Mas a outra leitura era rasa e chã. Era mais poética do que

a política. Era inocente e sem mistura. Nela o restolho era mesmo o cisco, o telho, o restolho. Vistas de um olho anômalo, que é o olho com que os poetas enxergam as coisas, aquele restolho estaria escrito em pauta errada. E a pauta errada seria a única pauta confiável de um poeta. Para o meu amigo, o nordestino da peste, o Chico Miranda, aquela ascensão seria a ascensão da lesma. (...) Foi assim que Bashô pôde ouvir a “voz do pato vagamente branca.” Assim que Shakespeare pode ver um “homem montado no cavalo do vento.” Assim que Maiakovski pôde ver uma “nuvem de calças”. Eles usaram o olho anômalo que os poetas usam. E escreveram em pauta anormal. Esse olho anômalo verá uma lua encravada na vespa. Verá um inseto seminal borrando seus verbos. A pintura da voz nas pedras. Corolas genitais desenvolvidas em monturos. Fendas carnívoras de moscas. Formigas carregando pedaços de couro para o seu azedal. E por baixo do couro as sevandijas fervilhando... O olho anômalo do poeta estará voltado para as coisas que não alcançaram. Daqui o que eu vejo é a mosca. E vejo os caracóis a passear sobre os muros cariados. “Subir com as mãos vazias” é um satori Zen. Acho que vou subir com as mãos vazias. Poesia pode ser que seja fazer outro mundo. “Eu sou a videira, vós outros a vara; o que permanecer em mim dará frutos.” Cristo está falando de um mundo novo que ele concebeu. Seu mundo poético, particular, de onde suas palavras nascem unidas dele, de seus desejos, de sua carga genética milenar, dos Moisés, dos Abraões, dos profetas. Nascerá de sua boca um texto místico, um subtexto carregado de eflúvios. Suas palavras se elevarão até o sagrado. Penso que as palavras, vindas de um olho anômalo de poeta, podem sagrar também a lesma. Podem sagrar a palavra *caracóis*. E o restolho terá ascensão. A boca estará ardente de chão. E as albas serão ouvidas em conchas. Minha roupa é o musgo. Revestir seres vivos é o sonho do musgo. (BARROS 2009)

[A/B] Queria encerrar essa pequena discussão, essa leitura *borboleteante* da poesia de Manoel de Barros, com uma pequena consideração. Não creio que uma discussão sobre a imaginação deva se restringir nem apenas à literatura e nem apenas à cultura visual do nosso tempo (que Italo Calvino examinou com precisão no seu ensaio “Visibilidade”, das *Seis propostas para o próximo milênio*). O século XX não foi apenas o século da imagem, ou o século do cinema, mas o século do som, o século da rádio, o século do

gamofone, do toca-discos, o século dos Beatles, dos Stones, o século do rock'n roll, da canção popular, do videoclipe, o século da música registrada mecanicamente, o século da canção brasileira de Noel Rosa e Caetano Veloso, o século de grandes compositores que fundiram a música erudita como a popular, como Stravinski, Gershwin, Villa Lobos, e desse grande leitor de Manoel de Barros que é Egberto Gismonti, que compôs, a partir de poemas de Manoel de Barros, uma grande rapsódia sinfônica chamada *Música de Sobrevivência*.

[A/B] A atenção para o som e para a música está disseminada por toda a obra de Manoel de Barros, e ele próprio é um ouvinte de música bastante peculiar, que vai das sinfonias de Beethoven às modas pantaneiras de viola de côcho, das cantatas de Bach às canções de Lupicínio Rodrigues. A obsessão de Manoel pela música pode ser verificada desde o título de alguns de seus livros (como *Concerto a céu aberto para solos de ave* e *Arranjos para assobio*) e em inúmeras citações a compositores e em textos que lidam com a questão do som. Nas entrevistas, encontramos passagens bastantes ricas quanto a isso:

Estou narcisado no fundo do poço escuro. As palavras que chegam ao verso estão visquentas de mim. Às vezes penso que sei por um lado vesgo do olho e por ouvido moco. Carrego tortidões de ver e tortidões de ouvir. Tem hora o corpo fônico de uma palavra provoca em mim correspondências remotas. Repetições constantes de letras fricativas ou dentais, zoantes ou guturais me toldam. Ao ponto de eu enxergar em alguma vileza: a pura inocência. Pra mim tudo isso é sempre muito instintivo. (BARROS 2009)

[B] Gostaria de encerrar minha fala retomando a questão da leitura dentro de uma sociedade em que a escrita pode viver de forma harmônica com o reino das imagens (cinema, tevê, fotografia, pintura, vídeos) e com o reino dos sons (gramofones, rádio, discos, concertos, etc). Para apresentar o que vou apresentar para vocês, queria

antes discutir um certo tipo de obras ficcionais que põe em questão a leitura e o leitor, que joga na cena do texto o modo como somos transportados e nos transportamos para o mundo ficcional na mesma medida em que trazemos o mundo ficcional para a nossa realidade cotidiana. Creio que quando falamos de incentivar a leitura, na maioria das vezes, estamos falando da leitura de obras ficcionais (contos, romances). Não sei se vocês pensam nisso, que, quando falamos de leitura, de incentivo à leitura, raramente falamos da leitura de textos filosóficos, ou de ensaios, ou de textos das científicos. Dos livros infanto-juvenis aos livros adotados em listas de vestibulares que vemos nas discussões sobre leitura, nas revistas especializadas, quase sempre se fala de textos ficcionais (de poesia com menos frequência). Então, não sei se vocês se perguntaram de onde vem essa idéia de que ler textos ficcionais ajuda a entender melhor o mundo, e possivelmente a transformá-lo. Para mim, e pessoas como Peter Burke e Jean Hébrard talvez expliquem melhor do que eu, nas conferências que se seguem, esse tipo de posicionamento intelectual com relação à leitura de textos ficcionais é histórico. Talvez date do século XVIII e do Iluminismo. Na Idade Média, creio que não se incentivava apenas a leitura de textos ficcionais, mas um conhecimento que hoje chamariamos de transdisciplinar. As Sete Artes Liberais da Idade Média, eram divididas em *trivium* (retórica, gramática e lógica) e *quadrivium* (aritmética, música, geometria e astronomia). Quão pobre me parece hoje a divisão do ensino, quando comparada a essa estrutura de ensino, que devia formar alunos bastante abertos a novidades. Acho que a um aluno de um mosteiro medieval não pareceria estranho hoje passar da literatura para o cinema, da filosofia para a canção. Hoje cada uma das “disciplinas” é estanque e fechada, em nome da cientificidade de cada uma.

A partir do século XVIII, o livro passa a ser a forma soberana de comunicação em massa, e isso no mesmo momento em que se funda o conceito de escola laica, de ensino universal, e de todos os ideais humanísticos do Iluminismo. Esse é justamente o momento em que o romance está no seu apogeu, com as obras de Fielding, Swift, Sterne, Abée Prévost, Rousseau, Goethe. É a época também do surgimento do conceito de Literatura,

com Madame de Staël, que iria se fundir ao conceito de *Volksgeist*, e de identidade nacional. Desde então, ler obras ficcionais passou a ser uma questão de educação para os ideais de uma sociedade de liberdade, igualdade e fraternidade (uma sociedade humana, organizada segundo os princípios iluminadores da razão).

[B] Na passagem da Idade Média para o Renascimento, o espanhol Miguel de Cervantes escreveu um livro que criaria uma tradição ficcional segundo a qual a leitura de livros pode levar tanto à razão quanto à loucura. *Dom Quixote* é, pois, a história de um fidalgo, Alonso Quijano, que, depois de passar toda a sua vida lendo todos os romances de cavalaria (que eram “A” Literatura da época), decide, já velho, tornar-se ele próprio cavaleiro andante. A exemplo dos personagens das obras ficcionais que ele lia com afinco, Alonso Quijano torna-se Dom Quijote de La Mancha, Cavaleiro da Triste Figura, disposto a sair pelo mundo a salvar donzelas em perigo, e com a coragem de restaurar o ofício da Andante Cavalaria num mundo cada vez mais marcado pelas transformações sociais derivadas das conquistas marítimas e pelo mercantilismo. Então, Cervantes escreve um livro que questiona o valor “educativo” das ficções, um livro que põe o próprio conceito de ficção em jogo. O teórico de cinema e brasileiro bissexto Robert Stam, num livro recente sobre literatura e cinema (STAM 2008), situa *Dom Quixote* dentro de uma tradição de *romances autoconcientes*, que desmascaram o jogo ficcional, através de narradores irônicos, que às vezes fazem questão de confundir o domínio da ficção com a realidade, tal como ocorre com o Quixote, com *Tom Jones* (de Fielding) ou com o nosso Machado de Assis de *Memórias Póstumas*. Essa tradição de romances autoconcientes vai ser encontrada também no cinema de um Jean-Luc Godard ou num filme como *A rosa púrpura do cairo*, de Woody Allen, na qual um ator de filme sai da tela e vive uma história de amor com uma espectadora aficcionada.

[B] O romance e o filme autoconcientes nos revelam que o jogo ficcional pode ser uma faca de dois gumes, e que o modo como experimentamos a ficção pode trazer tantos benefícios quanto malefícios. Mas o mais importante, é que esses romances explicam ou

procuram explicar por que motivo lemos narrativas ficcionais. Por um lado, eu diria, a ficção opera como um bálsamo para as dores da vida real. Por outro, libera a nossa fantasia e a nossa imaginação, e nos acena com a possibilidade de redenção da realidade cotidiana e transformação da nossa vida numa vida melhor. É por isso que vou encerrar minha fala mostrando a vocês que esse tipo de narrativa ficcional autoconsciente, tão importante para a tarefa da imaginação, pode ser lida não apenas nos grandes clássicos, mas em produtos culturais para as quais não atentamos muito, e que há muito habitam o universo de pessoas que não vivem mais apenas em função dos livros e da literatura. No caso em que vou mostrar para vocês, o do videoclipe “Take on me”, do grupo A-Ha (disponível no site [www.youtube.com](http://www.youtube.com)), temos uma narrativa sobre uma leitora que se apaixona por um personagem ficcional, e essa paixão é retribuída, o que irá embaralhar o universo da ficção e da realidade, tal como ocorre em *Dom Quixote* ou em *A rosa púrpura do Cairo*. O interessante é que a nossa leitora não está lendo propriamente um livro, mas uma história em quadrinhos. Acredito que o jogo ficcional está tramado nesse clipe (que é uma narrativa ficcional, lembre-se) de forma a produzir uma série de rupturas que abalam a crença de que ficção e realidade são domínios estanques, e que não haja interpenetração entre esses domínios.

[B] A primeira ruptura da normalidade ocorre quando o herói da revista dá uma piscada para a moça para que ela venha até ele. A segunda ruptura ocorre quando vemos a mão do personagem da HQ (propositalmente em P&B, em grafite) sair para fora da revista, chamando-a com os dedos. A terceira ruptura ocorre quando a moça (real) entra dentro da história em quadrinhos e passa (como personagem de HQ) a se encantar cada vez mais por seu novo namorado (como estamos dentro de um clipe, vemos cenas em HQ da banda e dos instrumentos, isso faz parte do gênero clipe). Uma nova ruptura ocorre quando o mocinho usa uma espécie de espelho ou parede para se tornar “real” na frente dela, e começam a brincar com esse jogo de esconde-esconde que embaralha ficção e realidade. A partir daí, o mocinho e a moça passa a ser perseguidos por dois motoqueiros, e, para escapar, o mocinho abre um buraco numa parede no qual a moça salta, caindo de volta no mundo real (com manchas de grafite na cara), o que é uma nova ruptura, que aponta para o “sair fora do universo ficcional”. Para recuperar o contato com seu amado, ela leva a revista (que havia sido jogada no lixo pela garçonete) para casa, e começa a ler

novamente. Tudo acontece como se a leitura fosse uma espécie de encantamento ou de evocação do universo ficcional (e é não isso mesmo que fazemos, não “evocamos” o mundo ficcional para nos livrar do mundo real, numa espécie de sonho acordado)? Eis que então se produz uma nova e definitiva ruptura: sob os apelos da sua amada, o nosso herói, fugindo dos seus perseguidores, consegue furar o muro que separa o ficcional do real, e se transforma em pessoa de carne e osso. Um happy end, claro.

[A/B] Os críticos frankfurtianos diriam que o happy end nos imbeciliza e nos domestica para o mercado. Adorno dizia isso, vendo os espectadores de Chaplin numa sala de cinema. Como nasci vendo televisão, como passo diariamente de Machado de Assis para o meu i-Pod, do meu Laptop para salas de concerto, dos livros de poesia para salas de cinema, do toca-discos de vinil para exposições de arte, da telenovela para o jornal impresso, como sou um consumidor compulsivo de poesia e de canção, de romances e textos filosóficos, só posso dizer, como Manoel de Barros, que me apraz passar do *Dom Quixote* ao videoclipe, pois, com Manoel de Barros aprendi isto: “o que eu faço é servicinho à-toa. O mesmo que ir puxando uma lata vazia o dia inteiro até de noite por cima da terra. O que eu ajo é tarefa desnobre. De modo que existe um cerco de insignificâncias em torno de mim: atonal e invisível. Tenho que transfazer a natureza. Amo desse trabalho”.

Muito obrigado pela sua atenção!

#### OBRAS CITADAS

BARROS, Manoel de (1996). Auto-retrato aos 80 anos. Ponta Porã/Pedro Juan Caballero, *Teyu-í*, número especial.

BARROS, Manoel de (2000). Ensaios fotográficos. Rio de Janeiro: Record.

BARROS, Manoel de (2009). *Eu sou o rascunho de um sonho* (conversas por escrito). Seleção, organização e prefácio de Adalberto Müller. Rio de Janeiro: Record, 2009 (texto digitado da edição no prelo).

BARROS, Manoel de (1991). *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda). 2<sup>a</sup>. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- BARROS, Manoel de (1994). *Livro das ignoranças*. 2<sup>a</sup>. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1994.
- BARROS, Manoel de (1996b). *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record.
- BASTOS, Fernando (1987). *Panorama das Idéias Estéticas do Ocidente*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- FLUSSER, Vilém (2007). *O mundo codificado*. São Paulo: CosacNaify.
- KANT, Immanuel (1944). *Critique de la rasion pure*. Paris: P.U.F.
- KANT, Immanuel (1968). *Kritik der Urteilstkraft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- MULLER, Adalberto (2003). Manoel de Barros: o avesso visível. *Revista USP*, São Paulo, v. 59, p. 275-279.
- PONGE, Francis (2003). *A mimosa*. Tradução e introdução de Adalberto Müller. Brasília: Editora UnB (Col. Poetas do Mundo).
- STAM, Robert. *A literatura através dos filmes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- WERNEK, Mariza (2002). Claude Lévis-Strauss e as anamorfozes do mito. *Margem*, São Paulo, n. 16, p. 51-63.
- WILLIAMSON, James (2002). *An interesting story*. In: *The movies Begin: a treasury of early cinema (1894-1913)*. N. York: Kino. DVD.