

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Érika Bandeira de Albuquerque

MANOEL E MARTHA BARROS: A PEDAGOGIA DO OLHAR

RECIFE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Érika Bandeira de Albuquerque

MANOEL E MARTHA BARROS: A PEDAGOGIA DO OLHAR

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

RECIFE

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

A345m Albuquerque, Érika Bandeira de
 Manoel e Marta Barros: a pedagogia do olhar / Érika Bandeira de
 Albuquerque. – Recife: O Autor, 2015.
 124 f.

 Orientador: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
 Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2015.

 Inclui referências.

 1. Literatura comparada. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura
 infantojuvenil. 4. Escritores brasileiros. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo
 (Orientador). II. Título.

807 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2015-73)

ÉRIKA BANDEIRA DE ALBURQUERQUE

MANOEL E MARTA BARROS: A Pedagogia do Olhar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 26/2/2015.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Profª. Drª. Ermelinda Maria Araujo Ferreira
Orientadora – LETRAS - UFPE

Profª. Drª. Maria do Carmo de Siqueira Nino
LETRAS - UFPE

Profª. Drª. Liliane Maria Jamir e Silva
LETRAS - FAFIRE

Recife – PE
2015

AGRADECIMENTOS

Aos Deuses e Mestres, pela minha vida, pela saúde (física e mental), por toda inspiração e pela dádiva de ter propiciado o desenvolvimento e a conclusão desta pesquisa.

À professora Ermelinda Ferreira, pela paciência, conselhos, apoio, norteamento e críticas, sempre com tanta delicadeza e afeto.

À Martha Barros, pela atenção ao responder os inúmeros e-mails ao longo desses anos de estudo. Especial agradecimento à artista pela confiança, atenção, carinho e paciência.

Ao poeta Manoel de Barros, por ter propiciado uma verdadeira revolução na minha vida, me ensinando a ver o mundo de forma mais clara, detalhada e bela. Obrigada, Manoel, por ter me mostrado um caminho a seguir.

À minha família, pelo apoio, paciência, motivação e carinho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras, pelo conhecimento e novas perspectivas.

Aos meus queridos “Dark de Hölderlin” e aos outros amigos maravilhosos que o curso me proporcionou. Agradeço a eles, por todos os momentos de leveza, descontração, carinho e alegria.

A Petrus e à minha família espiritual, companheiros incríveis, de longas datas, por toda a luz e por todo amor.

A todos os funcionários da coordenação da pós-graduação, por serem sempre tão prestativos e atenciosos.

AUTORRETRATO FALADO

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.
Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da
Marinha, onde nasci.
Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do
chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.
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.
(Manoel de Barros, 1916 – 2014)
(*O livro das ignorâncias*)

RESUMO

Esta dissertação propõe a investigação comparativa das produções de Manoel e Martha Barros através da análise das obras escolhidas para compor o *corpus* da pesquisa: *Poeminha em língua de brincar*; *Cantigas por um passarinho à toa* e *Memórias inventadas para crianças*. A partir da análise, buscamos refletir acerca de questões como: a concepção de infância; renovação de perspectivas; primitivismo; efetividade da ilustração de obras poéticas e a influência editorial na produção de livros infanto-juvenis. Além disso, procuramos mostrar a necessidade de criação de novos olhares dentro da Crítica Literária, bem como a inserção e inversão de valores. Com o intuito de conquistar profunda compreensão da poética e da linguagem de Manoel de Barros e também investigar a expressividade da poética dentro das obras de Martha Barros, primeiramente contextualizamos a pesquisa dentro do universo da criança. O primeiro capítulo é dedicado a refletir sobre o papel da criança na família e na sociedade ao longo dos séculos, discutindo, ao mesmo tempo, o desenvolvimento da literatura infanto-juvenil. Logo após, procuramos apontar os traços infantis nas obras de Manoel e de Martha Barros. Posteriormente a toda esta contextualização, inicia a análise do corpus. Nossa intenção é de contribuir na área dos estudos interartísticos e o enriquecimento da fortuna crítica de Manoel e Martha Barros, pai e filha.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Literatura infanto-juvenil. Intersemiose. Manoel de Barros. Martha Barros.

ABSTRACT

This dissertation proposes a comparative research of production of Manuel and Martha Barros by analyzing the works chosen to compose the corpus of our research: *Poeminha em língua de brincar*; *Cantigas por um passarinho à toa* e *Memórias inventadas para crianças*. From this analysis we reflect on issues such as: the conception of childhood; renewal prospects; primitivism; effectiveness illustration of poetic works and the editorial influence in the production of children's books. Also, we tried to show the need to create new perspective of the Literary Criticism and the insertion and inversion of values. In order to gain deep understanding of poetic and Manoel de Barros language and to investigate the expression of poetic in the works of Martha Barros, first contextualize the research within the child's universe. The first chapter is dedicated to reflect on the role of the child in the family and in society over the centuries, arguing at the same time, the development of children's literature. Soon after, we tried to point out the infantile traits in the works of Manuel and Martha Barros. Later all this contextualization begins analysis of the corpus. Our intention is to contribute in the area of interartísticos studies and enriching the critical fortune of Manuel and Martha Barros, father and daughter.

KEYWORDS: Brazilian literature. Children's literature. Intersemiosis. Manoel de Barros. Martha Barros.

RESUMEN

Esta tesis propone la investigación comparativa de la producción de Manuel y Martha Barros mediante el análisis de las obras elegidas para componer el cuerpo de nuestra investigación: *Poeminha em língua de brincar*; *Cantigas por um passarinho à toa* e *Memórias inventadas para crianças*. De este análisis se reflexiona sobre temas como: la concepción de la infancia; perspectivas de renovación; primitivismo; ilustración eficaz de obras poéticas y la influencia editorial en la producción de libros para niños. Además, trata de mostrar la necesidad de crear nuevas miradas dentro de la crítica literaria y la inserción y la inversión de valores. Con el fin de obtener conocimiento profundo del lenguaje poético y Manoel de Barros y para investigar la expresión de poética en la obra de Martha Barros, primero contextualizar la investigación dentro del universo del niño. El primer capítulo está dedicado a reflexionar sobre el papel del niño en la familia y en la sociedad a través de los siglos, argumentando al mismo tiempo, el desarrollo de la literatura infantil. Poco después, tratamos de señalar los rasgos infantiles en las obras de Manuel y Martha Barros. Más tarde toda esta contextualización que comience el análisis del corpus. Nuestra intención es contribuir en el área de estudios interartísticos y enriquecer la fortuna crítica de Manuel y Martha Barros, padre e hija.

PALABRAS-CLAVE: Literatura brasileña. Literatura infantil. Intersemiosis. Manoel de Barros. Martha Barros.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A INFÂNCIA NA LITERATURA: ARTE SOBRE/SOB O OLHAR DA CRIANÇA.....	13
2. MANOEL E MARTHA BARROS: DIÁLOGO AFETIVO E ESTÉTICO.....	23
2.1. A dicção infantil em Manoel de Barros.....	33
2.2. O traço infantil em Martha Barros	46
3. ANÁLISE DO CORPUS – ABRAÇANDO DELÍRIOS VERBAIS.....	57
3.1 A neopedagogia do <i>Poeminha em Língua de Brincar</i>	57
3.2 <i>Cantigas por um passarinho à toa</i>	67
3.3 <i>Memórias inventadas para crianças</i>	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS.....	122
1. Obras de Manoel de Barros.....	122
2. Bibliografia geral.....	122

INTRODUÇÃO



Iluminura de Martha Barros. *Nas margens do rio* (Aquarela, 147cm x 59cm, 2011)

O mundo meu é pequeno, Senhor.
Tem um rio e um pouco de árvores.
Nossa casa foi feita de costas para o rio.
Formigas recortam roseiras da avó.
Nos fundos do quintal há um menino e suas latas
maravilhosas.
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas
com aves.
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os
besouros pensam que estão no incêndio.
Quando o rio está começando um peixe,
Ele me coisa
Ele me rã
Ele me árvore.
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter
os ocasos.

Manoel de Barros, *Mundo pequeno*

Nesta dissertação, buscamos proceder à análise intersemiótica de um recorte da obra poética de Manoel de Barros: três obras ilustradas com as iluminuras¹ de sua filha, a artista plástica Martha Barros, destinadas editorialmente ao público infanto-juvenil. *Poeminha em língua de brincar, Cantigas por um passarinho à toa e Memórias*

¹ Manoel de Barros se apropria da palavra *iluminura* para descrever a riqueza simbólica das obras plásticas da filha. O poeta usa a expressão para dizer que Martha, através das imagens, ilumina seus poemas, dando forma e cor aos versos. Sabe-se, por sua vez, que as *iluminuras*, originalmente, são pinturas decorativas bastante utilizadas em pergaminhos medievais.

inventadas para crianças constituem, portanto, o *corpus* deste trabalho. A nossa intenção é refletir sobre a nova “pedagogia do olhar” que se insinua e se articula, em texto e imagem, nesta criação conjunta e partilhada, na qual se percebe a defesa de uma poética da ingenuidade manifesta num cúmplice diálogo poético entre pai e filha, natureza e cultura, arte e filosofia.

A dissertação contém um apanhado teórico sobre a literatura e a ilustração infanto-juvenil, e um comentário sobre a proposta dos artistas pantaneiros de criar uma poética do menos, que encontra em Charles Baudelaire uma definição aproximada, em seu artigo *O pintor da vida moderna*. Discutimos sobre o conceito de “infância” e fazemos algumas considerações sobre a “dicção infantil” na obra de Manoel de Barros, analisando suas influências eruditas e populares, buscadas a autores como Rabelais, Rimbaud, Saint-Exupéry e Fernando Pessoa, mas também à escrita rupestre dos homens primitivos e à fala natural do homem pantaneiro. Da mesma forma, investigamos a origem do “traço infantil” na obra de Martha Barros, tanto o erudito, advindo de releituras de Kandinsky, Klee, Chagall e Miró, até o naíf dos artistas amadores e o estilo rudimentar das produções genuinamente infantis.

O estudo desta estimulante – e rara – experiência dialógica familiar, em sintonia com uma visão ecológica e humanizadora da arte, nos levou à conclusão de que a “literatura infantil” proposta por esses autores é tão complexa, perplexa e significativa que não subestima o público a quem imediatamente se dirige – as crianças. Os livros dos Barros – esses “falsos primitivos”, como já foram chamados – podem ser de grande proveito para o público “adulto”, pelas graves e complexas reflexões filosóficas que propõem sobre a vida numa linguagem simples, rústica, comprometida com a natureza e questionadora de muitas arraigadas “verdades” do mundo e da cultura contemporânea.

1. A INFÂNCIA NA LITERATURA: ARTE SOBRE/SOB O OLHAR DA CRIANÇA

(...) a Literatura Infantil é uma “abertura” para a formação de uma nova mentalidade. Estamos numa fase de evolução, em que o conhecimento do próprio homem, descoberto na profundidade de seu ser, de sua mente e potencialidades, talvez vá ser a atividade mais importante da ciência e da arte (COELHO, 1982, p. 5).

Como o *corpus* selecionado para esta pesquisa é um recorte das obras de Manoel de Barros ilustradas por sua filha e publicadas como “Literatura infanto-juvenil”, julgamos pertinente refletir sobre o tema antes de iniciarmos a análise das obras. Com a certeza da inevitável união entre história e literatura, a temática da infância será analisada de duas formas: primeiro historicamente, depois literariamente. Elencaremos um apanhado histórico do entendimento acerca da infância, da criança e da família ao longo dos séculos e logo após discutiremos o desenvolvimento da literatura infanto-juvenil.

É necessário primordialmente esclarecermos alguns pontos acerca dos leitores a quem é destinada a literatura infanto-juvenil. As terminologias rotulam diversas modalidades as quais distribuem as obras através das idades; Nelly Novaes Coelho (1982) atribui o termo “literatura infantil” aos livros reservados para crianças de até 10 anos de idade; a literatura infanto-juvenil, para párvulos dos 11 aos 14 anos e finalmente a literatura juvenil seria indicada a partir dos 15 anos. Os três livros analisados nesta dissertação são classificados da seguinte maneira: *Cantigas por um passarinho à toa* é categorizado como literatura infanto-juvenil; *Poeminha em língua de brincar*, como literatura infantil e *Memórias inventadas para crianças* é identificado pelas editoras tanto como literatura infantil como infanto-juvenil. Estamos lidando, então, com jovens que, segundo a terminologia psicológica de Piaget, abrangem desde a primeira infância até a pré-adolescência. A infância é dividida em três fases as quais a criança desenvolve a linguagem, o movimento, a emotividade, a imaginação e inicia o domínio da racionalidade e socialização. A primeira infância compreende desde os primeiros meses de vida até os 3 anos. É um período egocêntrico de exploração, reconhecimento de mundo através do tato e da apreensão da linguagem; além disso, nesta fase os contatos afetivos são bastante significativos. Coelho indica livros predominantemente imagéticos para crianças nesta etapa; a visão deve ser estimulada, assim como o tato, o livro deve apresentar, desta forma, aspecto envolvente, colorido e repleto de texturas. A segunda

infância, por sua vez, atribuída a crianças dos 3 aos 6 anos, é marcada pela fantasia e pelo lúdico, tudo é tomado pela magia. Segundo Marlene Rodrigues,

(...) o pensamento infantil é, nessas idades [3 – 6 anos], absolutamente mágico, todo impregnado por elementos do *fantástico* e do *maravilhoso*. A criança não faz discriminações entre a realidade externa e os produtos de sua fantasia. Para ela, a realidade é o que ela está vivendo, o aqui e o agora (RODRIGUES in COELHO, 1982, p. 12).

Como o elemento imaginativo é predominante, os livros indicados para esta fase devem ser repletos de personagens fantásticos como fadas, bruxas, princesas, sereias e lugares encantados, cujas histórias são narradas com a presença de imagens agregadas a pequenos textos. Esta associação entre o texto e a imagem é importantíssima e deve acontecer de forma bastante clara, pois é um meio de solidificar o domínio da linguagem dentro da sua complexidade de signos. Tanto Piaget quanto o psicólogo Bruno Bettelheim, em seu *A psicanálise dos contos de fadas* (2007), esclarecem que esta etapa é tida como animista pelo fato das crianças atribuírem vida e sentimentos a tudo, de plantas a objetos. As coisas não são apenas elas mesmas, mas um ser de valor sentimental.

Outro fato consolidador acerca da importância do texto agregado à imagem é a criança precisar de alguém que leia para ela, já que ainda não é alfabetizada, ou seja, ela ouve o texto ao mesmo tempo que “lê” a imagem. Na terceira infância, por sua vez, há o início da racionalização, a magia é gradativamente substituída pela busca por respostas claras e objetivas. A justificativa desta atitude está diretamente ligada ao início da ida ao ambiente escolar, lugar onde haverá a assimilação cultural e abertura para a socialização. O pensamento lógico e dedutivo é desenvolvido, permitindo melhor organização das reflexões. Como este estágio é transitório, nos livros às crianças designados devem tanto haver elementos fantásticos como realistas, os quais explorem a afetividade entre as pessoas e a construção de valores. Daí a importância das fábulas e contos de fadas, por fundirem diversos tipos de sentimentos e situações desafiantes (física e emocionalmente) que são superadas posteriormente, unidas com elementos moralizantes e educativos.

A pré-adolescência é um momento crucial e marcante ao ponto de ser identificado como metafísico. O ego está formado e o universo que cerca a criança está devidamente apreendido; a questão agora é a incorporação e a tentativa de reconstrução deste meio. As noções de tempo, espaço e causalidade são compreendidas, o que torna

possível uma reflexão mais elaborada, os pensamentos são mais formais, o que permite a construção de ideais e análise de valores.

Tendo em vista estas características básicas, Coelho afirma que os livros mais indicados para esta etapa da vida sejam focados no heroísmo, na busca e luta por um ideal. Os super-heróis são bastante admirados e imitados pelo seu forte senso de idealismo. A emotividade é buscada em romances sentimentais focados em mitos, lendas, deuses e ações de grandes homens e mulheres que marcaram a História.

Independente dos leitores e das indicações, a literatura infantil ainda luta por uma consolidação de valor, por haver a insistência pedagógica, publicitária, da crítica ou mesmo das editoras, por constata-la como literatura menor. Se literatura, de modo geral, como arte linguística especializada em narrar experiências, passa pela dificuldade, por parte da teoria literária, de conseguir definir conceitos de forma abrangente e absoluta, a literatura infanto-juvenil, pela sua especificidade, sofre ainda mais, neste caso, apesar de desde o século passado ter acontecido uma progressiva mudança no ponto de vista e maior valorização. Primeiramente é importante percebermos que na literatura dirigida para crianças há uma forma de comunicação na qual o autor (adulto) expressa-se para o leitor (criança)². Neste caso, existindo intenção pedagógica ou não por parte do autor, haverá uma aprendizagem para o receptor, haja vista a facilidade que as crianças têm de absorver novas informações. Conforme a crítica literária paulista,

Ela pode não querer ensinar, mas se dirige, apesar de tudo, a uma idade que é a aprendizagem e mais especialmente da aprendizagem linguística. O livro em questão, por mais simplificado e 'gratuito' que seja, aparece sempre ao jovem leitor como uma mensagem codificada que ele deve decodificar (...). Se a infância é um período de aprendizagem, (...) toda mensagem que destina a ela, ao longo desse período, tem necessariamente uma vocação pedagógica. A literatura infantil é também ela, necessariamente pedagógica, no sentido amplo do termo, e assim permanece, mesmo no caso em que ela se define como literatura de puro entretenimento, pois a mensagem que ela transmite então, é a de que não há mensagem, e que é mais importante o divertir-se do que preencher falhas (de conhecimento). (op. cit., p. 18)

² De fato, na atualidade está cada vez mais comum encontrarmos livros e blogs escritos por crianças e dirigidos para as próprias, como a Mariana Miranda (8 anos) com o seu *Dois amigas e o segredo* (2012). Outro oportuno exemplo é o caso da Anna Sophia Wassermann, que aos 10 anos escreve um blog de sucesso contando sobre sua experiência com bonecas.

Temos aqui os motivos mais evidentes do porquê não se pode radicalizar na teorização da literatura infanto-juvenil, apesar da contemporaneidade querer focá-la como entretenimento, não há como negar a base pedagógica que as obras obterão de uma forma ou de outra. As crianças sempre aprenderão algo, os conteúdos dos livros impreterivelmente, de forma consciente ou não, marcarão esta fase da vida. Para entender como a literatura envolve o universo infantil é necessário mais do que o enquadramento de um conceito, é preciso ter o bom senso de aceitar a fusão da dualidade (entretenimento/aprendizado). Além disso, jamais devemos esquecer os objetivos primordiais da arte literária, seja para jovens ou adultos: a oportunidade de nos deixar levar para uma nova dimensão mimeticamente envolvente; o desenvolvimento da autoafirmação e do senso crítico e ainda a provocação de maior dinamização na sociedade.

Consciente ou mesmo inconscientemente, um forte desejo da humanidade é o da sublimação de sentimentos e a compreensão de emoções. A arte, mais especificamente, a literatura tem o poder de criar a catarse, levar o homem a transcender fortes sensações. Uma explicação para essa verdadeira “magia” das palavras poderia ser pela sua essência unificadora que tende à universalidade. E o que seria universal senão aquilo que é coletivo, comum, partilhado? O autor que objetiva marcar fortemente os leitores deve sublimar seus próprios sentimentos, estudando o que nele há de comum entre todos os homens, ou seja, tentando se expressar de uma forma que será marcante para todo e qualquer leitor, seja qual for a época ou lugar. A literatura não tem pacto com a verdade, mas com a verossimilhança, desvia-se do referente na medida em que transforma a “coisa” em si em um signo, uma representação. Além disso, não aceita a ideia de univocidade, abraçando uma rica gama interpretativa. Pode-se dizer que a arte literária é de dupla função no sentido de permitir ao escritor a sublimação de sentimentos e, por sua vez, fazer com que o leitor sublime suas próprias emoções ao identificar-se com a obra. A catarse é fator tocante independente de faixa etária, desde os primórdios.

Faremos pois uma breve elucidação acerca do desenvolvimento da literatura infanto-juvenil ao longo dos séculos. Pode-se considerar, segundo Philippe Aries, que o século XVII foi um verdadeiro divisor de águas no que concerne à vida particular e social das crianças. A base para esta mudança está na educação, na escolarização. Anteriormente reconhecidos como verdadeiros mini adultos, os jovens viviam imersos no ambiente maduro, sem quaisquer diferenciações. O desenrolar-se do século XVII

trouxe consigo o crescimento das escolas e desta maneira as crianças começaram a serem separadas dos adultos, eram mantidas à distância, como se os internatos fossem instituições de quarentena, cujo objetivo seria fazer com que os jovens superassem a fase. A partir de então, com o passar dos séculos, gradativamente a família foi se atendo ao desenvolvimento das crianças, como será visto mais adiante. Vejamos breve contextualização, mostrando como as relações entre o universo particular e o comum influenciam na formação histórica de um povo. Segundo Lukács (2009),

O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo o fogo (LUKÁCS, 2009, p.25).

Estas palavras do filósofo húngaro são bastante oportunas, comentando acerca da relação do “eu” com o mundo (particular versus o comum), faz um paralelo com as afinidades entre a luz e o fogo. A luz é um dos elementos essenciais para reconhecer o que há ao redor, traz segurança e, principalmente a partir do século XVIII, o termo foi marcado como sinônimo de sabedoria, esperteza e lucidez. A expressão “dar à luz” é bastante simbólica no sentido de “dar a vida a um ser”. O fogo, por sua vez, remete à paixão, ao fulgor, vivacidade, inspiração, entusiasmo e também há nele uma dualidade bastante interessante: a possibilidade de manipulação tanto para destruir, como purificar. É perceptível a cumplicidade nas relações entre luz e fogo; se nos desligarmos das tecnologias elétricas da atualidade e retornarmos para o passado, vamos perceber que um não existe sem o outro. A mesma lógica pode ser usada para o coletivo e o particular, é necessária uma coletividade que construa contextos para influenciar o ego particular, assim como se precisa de um “eu” para criar e encaminhar as inovações para o mundo. A riqueza e a diversidade temática dos mitos gregos inspiraram e deram bastante material às narrativas hoje conhecidas. Como os Mitos remetem ao universal, a Tragédia grega, assim como a Epopeia tenderam, do mesmo modo, a buscarem foco em algo que englobasse toda uma comunidade. Em determinados momentos, porém, o homem sente a necessidade de focar nele mesmo. Algo a se pensar com relação a essa passagem seria indagar se haveria a possibilidade da decadência do drama trágico ter alguma ligação com esta mudança. Ora, Freud em sua teoria da Psicanálise pontuou insistentemente a necessidade humana da catarse, ou seja, da sublimação das suas emoções e dos seus próprios dramas. Não havendo mais o momento de catarse coletiva,

proporcionado pelos espetáculos, o homem procura outra forma de canalizar suas aflições, voltando as narrativas para eles mesmos; por sua vez, ao lerem as obras (frutos da catarse do autor), os leitores identificam-se e transmutam suas emoções.

Mas, o que toda esta contextualização histórica tem a ver com a problemática social da criança dentro da família? Ora, a História está intimamente ligada ao desenvolvimento comportamental, artístico e literário de uma época. Uma geração tendenciosa a centralizar-se no particular, certamente terá uma visão diferenciada da família. As primeiras civilizações valorizavam as diferenças das idades de forma bastante enfática; a cada idade cabia uma tarefa e função, à medida que cresciam e amadureciam passavam para uma nova fase, garantindo mobilidade e dinamismo da estrutura social. Havia uma fusão entre o coletivo e o particular; porém, apesar da atenção às fases do crescimento, não existia uma ideia formada de infância, inclusive até o século XVII, não havia palavras que exprimissem infância de forma exclusiva. O que persistia era uma noção de alguém dependente, por isso “petit garçon” exprimia tanto menino pequeno, como jovem criado. Apesar da arte grega ter representado realisticamente a criança na iconografia, a fase românica, em meados do século X, calou a arte neste sentido. A infância tornou-se desconhecida, seja na pintura ou nas obras literárias, por ser entendida como fase passageira logo superada. Fora da iconografia cristã, a arte medieval, mais especificadamente entre os séculos XII e XIII, retratava o infante como um adulto numa escala menor, sem distinção de vestimenta ou de peculiaridades corporais. Por outro lado, mostrava-se mais sentimentalista e apegada ao realismo quando ilustrava o Cristo e outros santos quando crianças; esta atitude foi marcante para iniciar de fato a representação mais enfática dos jovens na arte.

(...) o tema da infância sagrada, a partir do século XIV não deixaria mais de se ampliar e de se diversificar: sua fortuna e sua fecundidade são um testemunho do progresso na consciência coletiva desse sentimento de infância. (...) No grupo formado por Jesus e sua mãe, o artista sublinharia os aspectos graciosos, ternos e ingênuos da primeira infância. (...) A verdade é que o grupo da Virgem com o menino se transformou e se tornou cada vez mais profano: a imagem de uma cena da vida cotidiana (ARIES, 1981, p. 43).

Percebe-se que a iconografia medieval acolhe o sentido de inocência ao representar uma criança divina, destacando a graciosidade, mas se afasta de sentimentalismos ao delinear infantes da sociedade. Aries, na citação anterior, pontua o processo iconográfico de profanação da imagem infantil.

No século XIV iniciou-se a atribuição de funções sociais às etapas biológicas da vida, classificadas como “degraus da idade”, de acordo com Aries (1981). Tal conceito foi levado em consideração por longo tempo, até meados do século XVIII e era formado por cinco categorias, as quais mostraremos em ordem ascendente: idade dos brinquedos; idade da escola; idade do amor; idades da guerra e da cavalaria; por fim, a idade sedentária. Apesar desta classificação mostrar o esmero com relação às fases da vida, neste momento da história as crianças não eram diferenciadas dos adultos, não havia ainda a noção da necessidade de separar o que seria, ou não, oportuno para criança dentro do universo adulto. Este processo foi retratado amplamente na iconografia durante o período mencionado anteriormente, entre os séculos XIV – XVIII.

Os materiais pictóricos produzidos durante a idade média são fontes ricas em informações acerca das relações sociais. Os retratos de família eram datados e constatados como documentação da história familiar. A cronologia das imagens e dos diários familiares era ordenada de forma precisa e a preocupação por deixar um legado histórico era tal que até a mobília era datada.

A transição entre os séculos XVII e XVIII foi marcante no sentido de valorização da vida das crianças. Pouco antes das revoluções burguesas o infanticídio ainda era tolerado; camuflando as mortes, pais matavam as crianças sob aspecto accidental, asfixiando ou envenenando. As parteiras foram grandes protetoras das crianças, juntamente com os reformadores, buscavam conscientizar e sensibilizar os pais da necessidade de criarem empatia e serem mais amorosos com os filhos. A partir do século XVIII, gradativamente, as crianças passaram a ser mais respeitadas e, assim, a mortalidade infantil diminuiu significativamente. Com o crescimento e a valorização da burguesia na sociedade, houve a consciência da necessidade de escolarização das crianças. Este fato se sucedeu por vários motivos, entre eles, para capacitar os futuros adultos para atenderem as demandas de trabalhadores nas indústrias. O século XVIII foi de suma importância no sentido moralizador e na busca pela união e harmonia familiar.

A partir do século XIX, houve, de fato, o fim das tradições da antiga sociedade, a família se tornou a base social e a busca pela profissionalização passou a ser valorizada. Havia mais afeto na família; os pais se interessavam pela educação dos filhos; conscientizaram-se sobre a importância de dar atenção às crianças, no que concerne à disciplina, moralização e afeto. Formou-se, então, a perspectiva moderna da criança na família e na sociedade.

O apanhado histórico anterior, acerca da família e da infância ao longo dos séculos, nos concede base para entendermos melhor o desenvolvimento literário infanto-juvenil. Segundo Coelho,

É na França, na segunda metade do século XVII, durante a monarquia absoluta de Luis XVII, o “Rei Sol”, que se manifesta abertamente a preocupação com uma literatura para crianças ou jovens (COELHO, 1982, p. 226).

A literatura infanto-juvenil primordial foi construída a partir da inspiração em narrativas orais e textos da antiguidade clássica. A imaginação e a fantasia foram elementos decisivos para valorização deste novo enfoque literário. Os textos de Jean La Fontaine (1621/1692) marcaram bastante esta época. Inspirado nos mais diversos tipos de formas literárias: parábolas bíblicas; contos populares; textos gregos, latinos, medievais e franceses, o escritor francês definiu a fábula ocidental. Outro autor do mesmo período, tão inovador quanto Fontaine, foi Charles Perrault, famoso por ter criados os mais populares e antigos contos fantásticos da literatura infantil, tais como: *O Pequeno Polegar*, *A Bela Adormecida* e *O Gato de Botas*.

Apesar de ter surgido no século XVII, a literatura infanto-juvenil se consolidou no século XIX, dentro da sociedade burguesa; em um período em que se permitiu, na arte, unir o culto e o popular, abrangendo, desta forma, classes sociais menos favorecidas. Este período se frizou a convicção que as crianças necessitam de atenções específicas, pois estão em fase de desenvolvimento cognitivo e educacional. As produções textuais foram concebidas seguindo duas linhas de estilo narrativo: havia as novelas de aventura e havia as narrativas fantásticas-maravilhosas. Estas duas vertentes se unem no propósito de elaboração ficcional para jovens e crianças. Autores como Victor Hugo, Fenimore Cooper, Julio Verne, Rudyard Kipling e Edgard Rice Burroughs se destacam pelas contribuições na produção literária dentro da novelística de aventuras. As narrativas do fantástico-maravilhoso ficaram por conta da genialidade dos irmãos Grimm.

Independente do século e das condições sociais, um ponto importante a se considerar é como a literatura infanto-juvenil foi percebida ao longo do tempo: como arte literária ou área pedagógica. Conforme Coelho (1982) ela remete tanto a um como ao outro. Vejamos citação da professora:

(...) como “objeto” que provoca emoções, dá prazer ou diverte e, acima de tudo, “modifica” a consciência-de-mundo de seu leitor, a literatura infantil é arte. Por outro lado, como “instrumento” manipulado por uma intenção “educativa”, ela se inscreve na área da

pedagogia. (...) O rótulo “literatura infantil” abarca, assim, modalidades bem distintas de textos: desde os contos de fadas, fábulas, contos maravilhosos, lendas, estórias do cotidiano... até biografias romanceadas, romances históricos, literatura documental ou informativa (COELHO, 1982, p. 24)

A forma como se vai dar enfoque a determinada concepção da literatura infantil está intimamente ligada ao momento de mudanças pelo qual a sociedade esteja passando. As crises sociais influenciam as produções literárias. Quando o sistema está em crise, ou seja, a sociedade está passando por mudanças, predomina na literatura infanto-juvenil o que há de artístico. Tudo o que seja desarticulador é valorizado em momentos de adversidades, para mostrar descompromisso com o tradicional. Em épocas de consolidação, sem crises ou grandes mudanças, prevalece o aspecto informativo da literatura. São momentos de cujo foco está na transmissão de valores.

Atualmente é difícil afirmar qual aspecto da literatura infanto-juvenil predomina. O quadro social não influencia mais tão diretamente nas produções. Hoje, além de haver a liberdade de escrever o que se quer, do jeito que quiser, há também a autonomia interpretativa dos leitores. O que se busca na atualidade é o equilíbrio entre a arte e a pedagogia dentro da literatura infanto-juvenil. Sobre isto Novaes Coelho comenta:

A Literatura Contemporânea, expressão das mudanças em curso e que, longe de pretender a exemplaridade ou a transmissão de valores já definidos os sistematizados, busca estimular a criatividade, a descoberta ou conquista dos novos valores em gestação. E aqui entra o trabalho didático dos professores, fazendo o papel dos médicos nos partos... Enfim, entre esses dois polos, está oscilando a produção atual da Literatura (para adultos ou para crianças) (...) (COELHO, 1982, p. 26).

Tendo em vista que esta dissertação é focada em análise de poemas, é oportuno discorrermos também sobre poesia infantil. O destaque principal na produção dos poemas dirigidos para crianças deve ser a exploração dos sons e o ritmo. A sonoridade passada através da leitura do poema, na opinião das crianças, é inerente à temática do texto. “O-som-das-palavras-em-si” (COELHO, 1982, p. 153) é o que primeiramente chama a atenção dos jovens, criando a iniciação poética através do prazer rítmico.

Manipulando os sons em esquemas repetitivos, que estabeleçam correlações entre eles, o poeta criará rimas (ou mera correspondência de sons...) e o ritmo que darão corpo inconfundível ao poema. As crianças percebem, de imediato, nessa linguagem rimada e rítmica, uma linguagem especial que as atrai e diverte, porque no fundo se identifica com um jogo ou uma brincadeira com palavras (COELHO, 1982, p. 153).

O poema *Conversa*, do poeta português Sidônio Muralha, ilustra perfeitamente o que está sendo abordado com relação à exploração sonora nos poemas infantis. Vejamos:

Quando um tatu
encontra outro tatu
tratam-se por tu:
- Como estás tu,
tatu?
- Eu estou bem e tu,
tatu?
Essa conversa gaguejada
ainda é mais engraçada:
- Como estás tu,
ta-ta, ta-ta,
tatu?
Eu estou bem e tu
ta-ta, ta-ta,
tatu?
Digo isto para brincar
pois nunca vi
um ta, ta-ta,
tatu
gaguejar
(MURALHA, in COELHO, 1982, p. 158)

Neste poema, Muralha explora vários mecanismos dentro do texto: aliterações, assonâncias, reiteraões rítmicas etc. Há rica gama de informações na camada sonora do poema, fato que torna o texto atraente e divertido para as crianças. Além do autor citado, há vários outros nomes em destaque na elaboração de poemas infantis, tais como: Cecília Meirelles, Vinícius de Moraes, Mário Quintana e, inclusive, Manoel de Barros.

Nos dias de hoje, a poesia, por ser fruto da inspiração humana, atingindo bem mais a parte intuitiva dos leitores do que a racional, tem sido aliada à didática pedagógica. A busca, de forma subjetiva, pelo conhecimento; as funções das linguagens e os valores são pontos que vão além da explicação lógica; por este motivo, os professores têm buscado a literatura para formar novas perspectivas nos alunos. Os textos literários estimulam a intuição, a criatividade e a imaginação das crianças.

No próximo capítulo inserimos o poeta Manoel de Barros dentro do panorama tratado nesta parte da dissertação, contextualizando-o no universo infanto-juvenil, ao mesmo tempo que buscamos mostrar suas contribuições.

2. MANOEL E MARTHA BARROS: DIÁLOGO AFETIVO E ESTÉTICO



A alegria e a simplicidade do poeta Manoel de Barros e de sua filha, a ilustradora Martha Barros

A relação de Manoel de Barros com sua filha e ilustradora de sua obra, Martha Barros, cujos desenhos ele designa como “iluminuras”, apesar de profundamente afetiva e intersemiótica, evoca de imediato as antigas discussões sobre o *paragone*. *Paragone* é um termo italiano que designou uma polêmica sobre a hierarquia entre as artes, anotada desde o Medievo, nas difíceis relações entre os escritores e os ilustradores dos manuscritos sagrados. Os monges medievais passavam horas a fio copiando textos, entediados em cadeiras desconfortáveis e em salas geladas. Para se divertir, eles às vezes faziam pequenos rabiscos ou comentários descontraídos nas margens da cópia, ou incorporavam ao desenho suas opiniões irônicas, agressivas ou jocosas. Colin Dickey, in *Lapham's Quarterly*, e Michael Camille, em *Image on the Edge*, comentam que os monges inseriam reclamações rabugentas ou desenhos obscenos nos textos sagrados, perturbando a santidade do trabalho que estavam copiando.

Nas imagens a seguir fica patente o impulso irreverente e divertido, quase infantil do desenhista copista, que ora ataca o autor da citação com um desenho francamente pornográfico, evocando conhecida imprecação; ora exibe uma careta de desagrado, desautorizando a palavra e fazendo a imagem desancar o conteúdo expresso no texto.



Irreverências das imagens postas às margens dos textos sagrados das Iluminuras medievais

Essa disputa, porém, tornar-se-ia particularmente viva entre os artistas do Renascimento e do Maneirismo, gerando longa descendência. Originalmente, confrontava as artes plásticas, mais associadas ao emprego mecânico de técnicas e habilidades artesanais; e as artes literárias, tidas como mais intelectuais e associadas ao emprego da razão. A inferiorização das artes visuais viria a se tornar dramática no Renascimento, época em que os artistas – tendo conquistado grandes conhecimentos sobre a natureza, a perspectiva e a anatomia, que emprestavam à arte do período um cunho racional e quase científico – estavam tentando se livrar do *status* de simples artesãos, demandando para a pintura um reconhecimento e uma valorização também no campo intelectual. Alegavam seus defensores que as artes plásticas sempre estiveram estreitamente ligadas à Retórica, possuindo um repertório formal próprio, imagético, de “figuras”, em grande parte derivadas de motivos literários. Também não lhes era alheia a arte de produzir “efeitos de narratividade”, tão eficientes na contação de histórias através de imagens quanto na literatura através de palavras.

O conceito de Horácio, *Ut pictura poesis* (assim como é a pintura, também é a poesia), presente em sua *Arte Poética* (1992), dava mais peso às pretensões dos artistas plásticos, ligando-os, através da Retórica poética, à criatividade apolínea. Como diz Mario Praz em *Literatura e artes visuais*,

A ideia de artes *irmãs* está tão enraizada na mente humana desde a Antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo do que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo o fenômeno da inspiração artística. ... Bem pôde Lessing formular uma advertência acerca dos limites que separam a poesia e a

pintura, declarando ser o espaço o campo da pintura e o tempo o da poesia, de modo que não podia haver confusão entre uma e outra; bem pôde ele proclamar falso o paralelo que Winckelmann havia traçado entre o *Filoctetes* de Sófocles e o *Laocoonte* como expressões da dor em arte. A tentação de explorar a correspondência entre as várias artes, de descobrir a fonte desse Nilo séptuplo, tem ressurgido de quando em quando na fantasia dos artistas: Baudelaire com suas *Correspondências*, o soneto de Rimbaud sobre as vogais, as especulações de Goethe sobre o gosto das cores e o órgão dos licores de *Des esseintes* são exemplos dessa ideia interativa. (PRAZ, 1982, p. 23)

Leonardo da Vinci foi o primeiro a posicionar o problema com uma grande riqueza de argumentos em seu *Tratado sobre a Pintura*, definindo as principais linhas constitutivas do *paragone* centrado na comparação entre a pintura e a escultura. De início, estabeleceu a arte em geral como uma irmã da ciência, e em seguida, particularizando sua análise, declarou que não encontrava diferenças essenciais entre a pintura e a escultura, mas logo passava a dizer que o trabalho do pintor era mais limpo, complexo, completo e intelectual, enquanto que o do escultor era mais sujo, simples, limitado e braçal. Além disso, considerava a imitação da natureza sob a forma de uma ilusão pictórica mais bela e instigante do que a produzida pela escultura, que imitava servilmente os volumes que a natureza apresentava e não exigia, assim, nenhum grande esforço de elaboração mental, nem um profundo conhecimento da matemática e da perspectiva, associando com isso a pintura às artes liberais. Ele também defendeu a supremacia da pintura em relação à poesia e à música; afirmando que, se a arte só pode excitar o observador através dos sentidos, e a visão é o sentido soberano, então caberia às artes visuais a soberania da representação.

O *paragone*, porém, logo deixou de ser uma mera comparação amigável entre as artes para se tornar uma rivalidade às vezes agressiva, um instrumento de luta pelo poder e uma forma de consolidação de preconceitos técnicos, estéticos ou sociais, pulverizando-se em várias questões paralelas. Alguns denegriam colegas de outras especialidades com o fito de monopolizar o mercado e ganhar prestígio pessoal, outros penetravam na política debatendo a primazia de certas escolas regionais sobre outras.

A dúvida sobre qual das artes poderia melhor representar a natureza, por outro lado, se tornou de grande relevo para a crítica na definição das especificidades de cada arte. Mas cada uma delas, ao mesmo tempo, passou a buscar uma expansão em seu potencial, imitando efeitos próprios a outras categorias. Como exemplo, desenvolveu-se

na pintura a técnica do *trompe l'oeil*³, uma ilusão bastante acentuada de tridimensionalidade. Já na escultura, passou-se a pesquisar efeitos de luz e sombra característicos da pintura. A poesia, por sua vez, impregnou-se de imagens pictóricas e cenográficas, procurando dar forte visualidade às descrições verbais, trabalhando intensamente com uma figura da retórica chamada *hipotipose*.

Tudo isso gerou outra disputa sobre qual seria a melhor fonte do conhecimento: se a arte, se a natureza. Acreditando-se o homem criado à imagem de Deus, e sendo a arte fruto do intelecto humano, seria possível conceber a arte como mais próxima da ideação divina do que a natureza manifesta – purgada a primeira das evidentes imperfeições, irregularidades e limitações de seus referentes no mundo. Esta postura contraria frontalmente a teoria do livro X de *A República* – escrito por Platão, filósofo grego do século IV a.C., que transcreve em primeira pessoa os diálogos narrados por Sócrates – na qual se condena os poetas (e a arte da representação em geral) como mistificadores, pois distantes três vezes da verdade posta no mundo abstrato das ideias.

Segundo a concepção moderna, porém, a arte superaria a natureza, sendo inclusive capaz de “corrigi-la”. Além disso, o artista era capaz de ir além, de transcender a natureza e de criar coisas novas; o que a natureza, na concepção estática do universo daquele tempo, não era capaz de fazer. Essas concepções traduziam o auge do pensamento antropocêntrico, e respaldavam a ideia de que a “humanidade” era algo criado pela cultura; mais próxima, portanto, da ciência e das artes do que das origens primitivas e instintivas do espírito humano, em sintonia com a natureza “selvagem”.

A questão do *paragone*, com suas várias ramificações, atravessou os séculos, produziu muita literatura e inspirou muitos artistas e correntes estéticas, sem que qualquer partido tenha conseguido garantir sua supremacia. Embora o termo original raramente seja aplicado às artes contemporâneas e permaneça mais como um tópico da história da arte, na verdade o problema continua influente e não resolvido até os dias de hoje. Muitos artistas ainda revelam um grande interesse em transcender os limites de cada modalidade artística, enquanto outros defendem a delimitação de fronteiras que não deveriam ser ultrapassadas, sob pena de se desestabilizar os gêneros, falsificá-los e privá-los de seu foco e de sua força característica. Outros, ainda, preocupam-se mais em

³ Técnica que prima pela construção de ilusões de ótica nas pinturas ou em obras arquitetônicas, com o objetivo de criar novas perspectivas na imagem. A expressão francesa *trompe l'oeil* significa “engana o olho”, a técnica já era conhecida pelos gregos e romanos, mas foi no período Barroco que se destacou.

saber como a arte deve – e se ela deve ou não – imitar a natureza, repetindo ou variando argumentos lançados há muito tempo, e incorporando à discussão as novas artes e disciplinas do conhecimento que vão aparecendo.

A opção artística de Manoel e Martha Barros não compactua com a ideia iluminista do homem como centro absoluto do universo, sujeito à supremacia de suas próprias invenções e teorias, e a uma cultura que sobrepuja a natureza e despreza a fé num criador, maior e mais poderoso que a criatura. Talvez por isso eles recorram ao universo infantil para a criação de suas obras, simultaneamente simples e profundas. Um universo determinado pelo tempo *Aión* – da intensidade, da descontinuidade, da espontaneidade e da subjetividade –, em tudo contrário ao *Krónos*, no qual a vida é quantificada e racionalizada pela passagem das horas. Seria o *Krónos* o tempo da vida adulta, permeada pelos ensinamentos da cultura; enquanto o *Aión* o tempo da infância, dos ciclos naturais, da respiração da terra?

Manoel de Barros sabiamente aconselha seus leitores: “Para não morrer, tem que amarrar o tempo no poste”. O “poste” é a poesia: reduto da memória cultural; mas também lugar de inspiração, de evocação da memória natural, impressa em nossos corpos, nas nossas relações com os demais seres vivos e com o planeta que habitamos. Lugar onde a palavra, que nos serve para dizer a cultura, também nos surpreende ao dizer o silêncio e a emoção que ultrapassam o nosso entendimento: ao falar, como as crianças, de verdades puras que pensávamos esquecidas há muito tempo. Já Sócrates considerava a palavra da infância como a da verdade, estrangeira e inaudível para as pessoas em geral, os “adultos” de espírito.

Essa língua que faz surgir a “palavra da infância” é estrangeira e incompreensível porque nasceu fadada ao esquecimento. Dela se nutre uma espécie de literatura que Deleuze e Guattari, ao estudarem a obra de Franz Kafka, chamam de “literatura menor”:

Essa linguagem arrancada ao sentido, conquistada ao sentido, produzindo uma neutralização ativa do sentido, só encontra a direção na tônica da palavra, numa inflexão: ‘só vivo por vezes no interior de uma palavrinha em cuja inflexão perco por instantes a minha cabeça inútil. A minha maneira de sentir aparenta-se à do peixe’ (Kafka, *Diário*, p. 50). As crianças são bastante hábeis no seguinte exercício: repetir uma palavra cujo sentido é apenas vagamente pressentido, com o fim de fazê-la vibrar sobre si própria (no início do *Castelo*, as crianças da escola falam tão depressa que não se compreende o que dizem). Kafka conta como repetia, em criança, uma expressão do pai para fazer-lhe atingir uma linha de *nonsense*: ‘fim do mês, fim do

mês'. ... Kafka aniquila deliberadamente toda e qualquer metáfora, simbolismo, significação, assim como qualquer designação. A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 47).

Não é à toa que, na Antiguidade, as crianças eram tidas como seres incommunicáveis. É desta suposta incommunicabilidade que se nutre Manoel de Barros, muito kafkianamente, quando confessa:

Depois que iniciei minha ascensão para a infância, foi que vi como o adulto é sensato! (...) Como não ascender ainda mais até na ausência da voz? (ausência da voz é *infantia*, com t, em latim) Pois como não ascender até a ausência da voz – lá onde a gente pode ver o próprio feto do verbo – ainda sem movimento (BARROS, Ascensão, 2010).

Walter O. Kohan, em seu artigo “A infância entre o humano e o inumano”⁴, comenta sobre a teoria de Jean-François Lyotard, que afirma que a infância não é uma etapa da vida que “se ultrapassa” ou “se supera”. Ela habita, despercebida, toda palavra como sua condição, como uma sombra, como um resto. A consciência e o discurso procuram negá-la, afastá-la. A *infantia*, ou seja, “o que não se fala”, aquilo que é indizível, para Lyotard é um estado de espírito. Em seu livro *O Inumano* (1991), ele compara a infância à morte, porque a sociedade espera que as duas sejam esquecidas e superadas rapidamente: “As crianças e os mortos são objeto de uma batalha para tentar esquecer o intransmissível que funda a humanidade” (KOHAN, 2008, p. 8-9).

Que poderemos chamar de *humano* no homem? – é a pergunta que orienta este ensaio de Lyotard, no qual ele conclui que podemos tirar partido do título de “humanidade” por motivos exatamente inversos. O adulto é humano por haver tomado posse da cultura, interiorizado os interesses e valores da civilização, podendo aspirar à realização efetiva do espírito como consciência, conhecimento e vontade: “a condição do homem é precisamente a possibilidade de se libertar da selvageria obscura da sua infância” (LYOTARD, 1991, p. 11). Já a criança é eminentemente humana por ser desprovida da palavra e insensível à razão comum: “o seu atraso inicial sobre a humanidade, que a torna refém da comunidade adulta, é igualmente o que manifesta a esta última a falta de humanidade de que sofre e o que a chama a tornar-se mais humana” (LYOTARD, 1991, p. 11).

⁴ Disponível em: http://www.grupalfa.com.br/arquivos/Congresso_trabalhosII/palestras/Kohan.pdf.

O autor lembra que a educação é um elemento exemplar e fundamental na “humanização” da criança: “que devemos educar as crianças é uma circunstância resultante apenas do fato de elas não serem, todas, pura e simplesmente conduzidas pela natureza, de não estarem programadas como os animais” (LYOTARD, 1991, p. 11). Se os humanos nascessem humanos tal como os gatos nascem gatos não seria possível e nem sequer desejável “educá-los”. As instituições que constituem a cultura preenchem esta falta natural. Para Lyotard, a educação não consegue, contudo, resolver inteiramente, no homem, o impulso de escapar da conformidade, que vem da infância. E o lugar do desvio muitas vezes passa por igualmente institucional: é a literatura, a arte, a filosofia – atividades que registram o rastro de uma indeterminação, de uma infância que persiste mesmo na idade adulta.

A poesia e a pintura dos Barros, pai e filha, organizam-se em torno de uma “pedagogia” diferente: a da recuperação ou tentativa de resgate da “miséria inicial” da infância, à qual o filósofo francês se refere como uma das nossas maiores riquezas. Trata-se, portanto, de buscar uma “deseducação”: o retorno, pela palavra, à condição pré-verbal; e pelo traço, à condição pré-figurativa. Antes de o mundo fazer sentido, como vê e sente uma criança? Será possível acessar a natureza desta matéria-prima de percepções e sensações? Voltar às origens, ao princípio do ser humano, antes de se tornar um ser cultural? E como traduzir esta antimatéria na materialidade do texto e da imagem?

Manoel de Barros busca seu caminho vasculhando as grandezas do ínfimo. Mergulha nas coisas poucas, parcas e pequenas, nas coisas nenhuma. Cisco vira tema de poesia:

(Tem vez que a natureza ataca o cisco para o bem.)
Principais elementos do cisco são: gravetos, areia, cabelos, pregos,
trapos, ramos secos,
asas de mosca, grampos, cuspe de aves, etc.
Há outros componentes do cisco, porém de menos importância.
Depois de completo, o cisco se ajunta, com certa humildade, em beiras
de ralos, em raiz de parede,
Ou, depois das enxurradas, em alguma depressão de terreno.
Mesmo bem rejuntado o cisco produz volumes quase sempre
modestos.
O cisco é infenso a fulgurâncias.
Depois de assentado em lugar próprio, o cisco produz material de
construção para ninhos de
passarinhos.
Ali os pássaros vão buscar raminhos secos, trapos, asas de mosca
Para a feitura de seus ninhos.
O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala a restos.

Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação dos poetas.
Aliás, Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplação dos restos.
E Barthes completava: Contemplar os restos é narcisismo.
Ai de nós!
Porque Narciso é a pátria dos poetas.
Um dia pode ser que o lírio nascido nos monturos empreste qualidade
de beleza ao cisco.
Tudo pode ser.
Até sei de pessoas que propendem a cisco mais do que a seres
humanos.
(BARROS. O cisco, in: *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, 2001,
in: *Poesia Completa*, 2010, p. 400)

A busca incansável de um propósito difícil – *desvestir-se* do humano – a fim de
atingir a condição primeva, indefinível e inqualificável das coisas é notória em seus
versos:

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, poema VIII, “Retrato quase apagado em que se pode ver
perfeitamente nada”, in: *O guardador de águas*, 1989, in *Poesia
Completa*, 2010, p. 265)

Ao contrário do que sugerem as aparências, trata-se de uma poesia
profundamente erudita e meditada, se considerarmos como convoca o auxílio deliberado
de referências intelectuais a estudiosos da linguagem, como Lacan e Barthes, e revela
conhecimento acurado da literatura clássica, tanto na alusão ao mitológico Narciso,
quanto às *Metamorfoses* de Ovídio, o que destaca a intenção metalinguística e elaborada
da composição. E, no entanto, o impreciso objeto “cisco” – em si mesmo uma coletânea
fragmentada de resíduos –, ou as coisas larvares, informes, indizíveis, convocam
insistentemente um “olhar infantil” a decifrá-las, um “olhar de passarinho” a buscar-lhes
uma utilidade inútil, na lente de aumento da poesia.

Também de “ciscos” e de “coisas” se elabora a pintura de Martha. Fragmentos, traços, formas e cores que se amontoam e se superpõem num espaço que os acolhe harmonicamente sem a proposta figurativa da ilustração tradicional. Como na poesia de Manoel, as referências eruditas comparecem, sem disfarce: a inspiração buscada ao sofisticado abstracionismo modernista, sobretudo o das pinturas de Kandinsky, Klee, Chagall e Miró, é evidente; mas soma-se à evocação inocente do traçado infantil, das pinturas rupestres, do amadorismo e espontaneísmo da arte naïf, aspectos que acabam sobressaindo na pintura, como no poema, e suplantando os testemunhos da erudição.



Martha Barros: “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito”. Inserindo o poema de Manoel na figura como mais que legenda, parte indivisível da imagem – uma vez que as palavras incorporadas, como nos quadros de René Magritte, são também exploradas em sua qualidade icônica e simbólica –, a pintora inverte claramente a tradição *ilustrativa* das artes visuais, a quem cabia “representar” a palavra, “traduzindo-a” convencionalmente, de modo a “respeitar” o seu conteúdo. Nos seus quadros, palavra também é imagem.



Lições de modernidade na pedagogia de René Magritte, segundo Michel Foucault (1989, p. 67) : “Uma voz sem lugar (a do quadro, talvez, quadro-negro ou simplesmente quadro) fala nesse enunciado; seria falando ao mesmo tempo do cachimbo do quadro e do que surge lá em cima, que ela diria: ‘nada de tudo

isso é um *cachimbo*; mas um texto que simula um texto; um desenho de um cachimbo que simula o desenho de um cachimbo; um cachimbo que é o simulacro de um cachimbo'. De ora em diante, a similitude é reenviada a si própria – não é mais o indicador que atravessa de modo perpendicular a tela para remeter a outra coisa.”

A busca de um olhar “novo” que toma como inspiração a infância é o princípio do Modernismo como ruptura, como mostra Charles Baudelaire, um dos arautos da transformação revisionista que afetaria a literatura e as artes no Ocidente, a partir do final do século XIX. Em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, Baudelaire afirma:

Imagine-se um artista que estivesse sempre, espiritualmente, em estado de convalescença. Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, *mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais*. Retornemos, se possível, através de um esforço retrospectivo da imaginação, às mais jovens, às mais matinais de nossas impressões, e constataremos que elas possuem um singular parentesco com as impressões tão vivamente coloridas que recebemos ulteriormente, depois de uma doença, desde que esta tenha deixado puras e intactas nossas faculdades espirituais. A criança vê tudo como *novidade*; está sempre *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a congestão, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem os nervos sólidos; na criança eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa todo o ser. *Mas o gênio é somente a infância redescoberta sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgão viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada*. É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e anormalmente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilho, cores... (BAUDELAIRE, “O pintor da vida moderna”, in: *Crítica literária*, 2006, p. 856).

Em consonância com o espírito da “genialidade” moderna exposto por Baudelaire, entendido como “a infância redescoberta sem limites – porém dotada de espírito analítico capaz de ordenar todas as informações acumuladas” –, a escrita de Manoel e a pintura de Martha elaboram-se como uma nova “pedagogia do olhar”. Uma pedagogia antidogmática e divertida, liricamente pensada e trabalhada a quatro mãos, em palavra e imagem, que se presta a defender, definir e praticar um certo conceito de “ingenuidade” na arte. Uma *ingenuidade* deliberada e voluntária, construída a partir de um sólido conhecimento e respeito à tradição acumulada, porém consciente da

necessidade de submeter todo este saber a releituras e revisões em vários níveis, de forma a aclarar a visão humana e permitir o seu avanço rumo à evolução.

Por isso, essa “pedagogia” é legível e compreensível em vários níveis, atingindo todos os públicos: desde o mais elevado, acadêmico e formal, ao mais rudimentar, lúdico e infantil. Ela descreve e ilustra, é teórica e prática: mas a descrição e a ilustração comparecem no interior de cada meio, e não como uma “tradução” de um meio a outro. Manoel descreve e ilustra, com palavras, o seu “cisco”. O mesmo faz Martha em seus quadros.

As obras concordam e soam como duas vozes paralelas num dueto, evitando o vício do antigo *paragone*, ou “disputa” entre as artes, que tanto material forneceu a pensadores como G. E. Lessing, na sua dissertação sobre os *Limites da poesia e da pintura*. Para Manoel e Martha Barros, os limites entre os meios estão bem assinalados, mas não há rivalidade entre eles. Eles se somam, se acrescentam e se completam numa criação surpreendentemente simples, apesar de sua evidente complexidade. Uma criação que, por isso, consegue interessar adultos e crianças; atingindo o adulto que a criança virá a ser um dia, e a criança que persistirá nele e será capaz de se encantar com a redescoberta da literatura menor, desta literatura infantil para todas as idades (como deve ser a verdadeira “literatura infantil” de todos os tempos), com seus cacós, pedras, poeiras e ciscos a serem investigados.

2.1. A DICÇÃO INFANTIL EM MANOEL DE BARROS

Escrevo o idioleto manoelês 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 para não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

(Manoel de Barros, *Livro sobre Nada*, 1996, in: *Poesia Completa*, p. 338)

O que eu faço é servicinho à toa. (...) Tudo coisinhas sem veia nem laia. Sem substantivo próprio. Perna de inseto, osso de morcego, tripa de lambari. (...) Amo desse trabalho.

(Manoel de Barros, *Livro de Pré-coisas*, 1985, in:
Poesia Completa, 2010, p. 212 – 213)

PS.
Escrever em Absurdez faz coisa para poesia.
Eu falo e escrevo Absurdez.
Me sinto emancipado.

Manoel de Barros

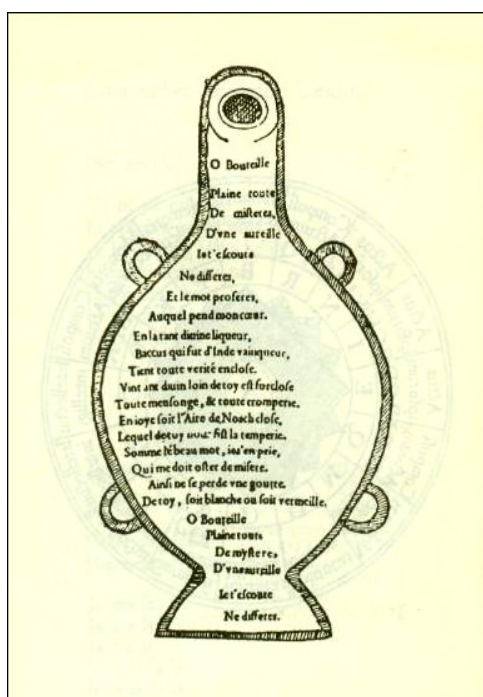
Em *Ensaaios fotográficos* (2000), Manoel de Barros dedica um poema a François Rabelais – escritor, padre e médico francês do Renascimento – que passou à posteridade como o autor da obra-prima cômica *Gargântua e Pantagruel*, que explorava lendas populares, farsas e romances, além de obras clássicas. A exuberância da sua criatividade, de seu colorido e da variedade literária de sua obra asseguraram a sua popularidade. Como poeta, foi ainda um precursor da moderna poesia visual, como no irreverente poema “A Divina Garrafa”:

Na sátira *Gargantua e Pantagruel* (1532), Rabelais criou o *Abbaye de Thélème* (palavra grega que significa “vontade” ou “desejo”): uma espécie de antimonastério utópico, cujos habitantes não seriam geridos por leis, estatutos ou regras, mas por seu livre pensamento, a seu bel prazer. Graças a essa contribuição literária, bem como aos questionamentos críticos de fundo ético que teceu aos governantes de seu tempo, Rabelais foi considerado um importante precursor do pensamento *ácrata* no final do medievo. *Acracia* e *ácrata* são sinônimos de *anarquia* e *anarquista*, respectivamente; pensamento e pessoas que não aceitam a legitimidade de nenhuma imposição vertical. Na perspectiva da acracia, para que uma ação tenha valor moral, deve emanar da decisão livre de quem a empreende. As atividades humanas, portanto, devem ser resultado de compromissos voluntários. Para os ácratas, as pessoas não nasceram para obedecer, e sim para decidir por si mesmas. Rechaçam, portanto, instituições como o Estado, o Capitalismo e a Igreja.

Haveria, no apreço de Manoel de Barros por este autor, algum indício de anarquismo na sua poética antidogmática?

Rabelais

Por volta de 1532 andava pelas ruas de Paris o doido de Rabelais.
O doido apregoava pregos enferrujados.
Ele sabia o valor do que não presta.
Rabelais chegaria a imaginar assim:
Quem atinge o valor do que não presta é, no mínimo,
Um sábio ou um poeta.
É no mínimo alguém que saiba dar cintilância aos seres apagados.
Ou alguém que possa frequentar o futuro das palavras.
Vendo aquele maluco de rua a apregoar pregos enferrujados
O nosso pensador imaginou que talvez quisesse
Aquele homem
Anunciar as virtudes do inútil.
(Rabelais já havia afirmado antesmente que poesia é uma virtude do inútil.)
(BARROS, *Ensaio Fotográfico*, 2000, in: *Poesia Completa*, 2010, p. 387)



Poema visual de François Rabelais; ilustração de Gustave Doré para *Gargantua e Pantagruel*.

Pantagruel é filho do gigante Gargantua e de sua mulher Badebec, que morre durante o parto. Um grande boa-vida, alegre e glutão, destaca-se desde a infância por sua força descomunal, superada apenas por seu apetite. Seu nome significa "tudo alterado" e é também o nome de um demônio do folclore bretão cuja atividade preferida era a de jogar sal na boca dos bêbados adormecidos, para lhes causar sede e fazê-los beber ainda mais.

Humanista, Rabelais serviu-se da imaginação popular, da estrutura narrativa das gestas, do estilo picaresco e da riqueza vocabular para versar alguns dos problemas mais decadentes do seu tempo, como a vivência religiosa, a administração da justiça ou a guerra justa. Pretendeu libertar as pessoas da superstição e das interpretações

adulteradas que a Idade Média alimentara, não contrariando o Evangelho nem desmerecendo o valor divino. A obra de Rabelais constitui uma das mais originais manifestações da crença do homem nas suas capacidades, simbolizadas pela força de precursividade de seus personagens. Inimigo da Idade Média, atacou o gênio da cavalaria, a mania conquistadora, o espírito escolástico e, sobretudo, o sistema de educação de seu tempo. Rabelais renegou as tradições, o pedantismo monacal e a rotina dogmática da Universidade de Paris.

O ensaísta russo Mikhail Bakhtin analisou a obra rabelaisiana em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, na qual elabora a sua Teoria da Carnavalização:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. ... O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e renovação, dos quais participa cada indivíduo (BAKHTIN, 1987, p. 6).

A carnavalização é, provavelmente, um conceito importante na obra de Manoel de Barros. O fato de não haver muitas aproximações teóricas a respeito talvez se deva à metodologia usada pelo poeta, que prefere não adotar o destronamento escrachado da sátira rabelaisiana; trabalhando preferencialmente com a delicadeza do espetáculo circense, ao qual não falta uma nota melancólica.

Nota esta que se pressente na história de outro francês presente na sólida biblioteca referencial de Manoel de Barros, o *enfant terrible* Rimbaud. Aos dezenove anos, Rimbaud, de uma precocidade genial, já havia escrito toda a sua obra, e caiu num silêncio literário que duraria até o fim de seus dias. Era um poeta visionário e suas alucinações provavelmente vinham de uma imaginação muito poderosa, como confessa:

Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les

quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, ils les a vues! (RIMBAUD, 1951, in: CALDERÓN, 1995, p. 254)⁵

Segundo o escritor Enrique Vila-Matas:

Há um parentesco evidente entre a negativa de Rimbaud de continuar inventariando suas visões e o eterno silêncio escrito do Sócrates das alucinações. (Não está tão claro de onde vinham as alucinações de Sócrates. Embora sempre se soubesse que ele tinha um caráter delirante e alucinado, uma conspiração de silêncio encarregou-se, durante séculos, de não destacar isso. É que seria muito difícil assumir o fato de um dos pilares de nossa civilização ter sido um excêntrico desmedido). Podemos ver a emblemática renúncia à escrita por parte de Rimbaud como mera repetição do gesto histórico do ágrafo Sócrates, que, sem se incomodar em escrever livros como Rimbaud, fez menos rodeios e renunciou de saída à escrita de todas as suas alucinações (VILA-MATAS, 2004, p. 20).

Assim como Rimbaud, Manoel de Barros desenvolve em sua poesia imagens carnavalizadoras do visionário ágrafo Rabelais, relacionando-as aos loucos, infantes, andarilhos, filósofos de beco, “Antônios Ninguém” que perambulam em seus livros. No *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, ele fala deste personagem, “O vidente”:

Primeiro o menino viu uma estrela pousada nas pétalas da noite
E foi contar para a turma.
A turma falou que o menino zoroava.
Logo o menino contou que viu o dia parado em cima de uma lata
Igual que um pássaro pousado sobre uma pedra.
Ele disse: Dava a impressão que a lata amparava o dia
A turma caçoou.
Mas o menino começou a apertar parafuso no vento.
A turma falou: Mas como você pode apertar parafuso no vento
Se o vento nem tem organismo.
Mas o menino afirmou que o vento tinha organismo
E continuou a apertar parafuso no vento.
(BARROS, *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, 2001, in: *Poesia Completa*, 2010, p. 404)

⁵ “Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota em si todos os venenos, para só guardar as quintessências. Inefável tortura na qual ele precisa de toda a fé, de toda a força sobrehumana, onde ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – pois ele chega ao desconhecido! Porque ele cultivou a sua alma, já rica, mais do que nenhum! Ele chega ao desconhecido e, quando enlouquecido, acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu!” (Tradução livre).

Esta cena também evoca conhecida passagem do livro de outro poeta francês da mesma linhagem visionária, famoso por ter escrito talvez o mais intuitivo e inspirador livro infantil de todos os tempos: Antoine de Saint-Exupéry. Em seu famoso *O Pequeno Príncipe*, ou *O Príncipezinho* (1943), ele abre a história com uma experiência semelhante de incompreensão do poeta e de sua forma de ver e de dizer, quando mostra as reações do público aos desenhos imaginativos de um menino. De fato, o livro todo narra uma espécie de alucinação que acomete um viajante – piloto como ele – ao sofrer uma pane que o prende, junto ao seu avião avariado, em pleno deserto do Saara. História que resulta um tanto profética, pois, no ano seguinte, durante um voo militar, Exupéry viria a ser abatido, supõe-se, por disparos alemães. Seu corpo jamais seria encontrado.

Em sua fábula, o autor narra a história de um solitário menino de outro planeta, um pequeniníssimo asteroide perdido no Universo, que cai na Terra por engano, após percorrer vários mundos com seus habitantes alegóricos: o rei, o vaidoso, o bêbado, o homem de negócios, o acendedor de lampiões, o geógrafo. O sétimo planeta, a Terra, não era um planeta qualquer (talvez fosse o pior de todos, pois continha “cento e onze reis, sete mil geógrafos, novecentos mil negociantes, sete milhões e meio de beberrões, trezentos e onze milhões de vaidosos – isto é, cerca de dois bilhões de pessoas grandes”), para desespero do menino.

Ilustrado pelo próprio autor com desenhos que se tornaram emblemáticos em todo o mundo, o livro é uma fábula que discute a insuficiência das leis, regulamentos e regras na promoção do bem estar e da felicidade dos seres humanos. A seu modo, é também uma obra ácrata, escrita durante a Segunda Guerra Mundial, quando os valores mais estimados da cultura ocidental estavam ruindo sob os estilhaços de uma violência insana e destruidora nunca vista. Foram os efeitos da guerra que deflagraram as revoltas “vanguardistas” do início do século XX, exibindo o descrédito iconoclasta de intelectuais e artistas com a selvageria de seu tempo, ancorada em séculos de “civilização” que nada pareciam ter trazido de bom à humanidade.

Provavelmente foi em Saint-Exupéry que Manoel de Barros foi à cata de um modelo para o seu “menino” – como sugere o seu mínimo ensaio ilustrado: “Passos para a transfiguração” – que, a exemplo dos *Passos da Cruz* de Fernando Pessoa, constitui um conjunto fulcral na sua obra. Aliás, este ensaio é um dos temas do livro *O Guardador de Águas* (1991), título que alude diretamente ao mestre pessoano Alberto

Caeiro, autor de *O Guardador de Rebanhos* (2000), heterônimo concebido como o poeta da ingenuidade, o poeta pastor, semianalfabeto, morador solitário de uma casinha no cimo de um outeiro e pregador de uma nova religião consoladora, avessa às filosofias sérias e às rígidas pedagogias das “pessoas grandes”; adepta apenas da simplicidade e da alegria da infância. Uma poética da beleza e do olhar:

Num meio-dia de fim de primavera
Tive um sonho como uma fotografia
Vi Jesus Cristo descer à terra,
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,
A correr e a rolar-se pela erva
E a arrancar flores para as deitar fora
E a rir de modo a ouvir-se de longe.
Tinha fugido do céu,
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacordo
Com flores e árvores e pedras,
No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
Com uma coroa toda à roda de espinhos
E os pés espetados por um prego com cabeça,
E até com um trapo à roda da cintura
Como os pretos nas ilustrações.
Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
O seu pai era duas pessoas -
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;
E o outro pai era uma pomba estúpida,
A única pomba feia do mundo
Porque não era do mundo nem era pomba.
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
(CAEIRO, 2000, p. 11)

Os catorze sonetos de *Passos da Cruz* (tantos quantos os passos da *Via Dolorosa* de Jesus Cristo) falam um pouco da poética pessoana: o escritor se reconhece como um favorecido de Deus que lhe deu o gênio; mas sabe que esta dádiva tem um preço: a solidão num mundo que não o compreende. O dom da palavra é, portanto, a cruz que lhe cabe carregar vida afora, e que ele deseja transfigurar numa bênção, aprendendo mais sobre a alegria. O seu aprendizado de alegria chama-se “Alberto Caeiro”, que professa a crença na Criança Nova, aquela que desceu da cruz e:

Hoje vive na minha aldeia comigo.
É uma criança bonita de riso e natural.
Limpa o nariz no braço direito,
Chapinha nas poças de água,
Colhe as flores e gosta delas e esquece-as.
Atira pedras nos burros,
Rouba as frutas dos pomares
E foge a chorar e a gritar dos cães.
E, porque sabe que elas não gostam
E que toda a gente acha graça,
Corre atrás das raparigas
Que vão em ranchos pelas estradas
Com as bilhas às cabeças
E levanta-lhes as saias.

A mim ensinou-me tudo.
Ensinou-me a olhar para as cousas,
Aponta-me todas as cousas que há nas flores.
Mostra-me como as pedras são engraçadas
Quando a gente as tem na mão
E olha devagar para elas.
(CAEIRO, 2000, p. 12)

De fato, esse poeta construído sobre a imagem de um homem humilde e simples do povo, pastor de ovelhas (que são pensamentos), também encontra eco na criação de “Bernardo da Mata, o guardador de águas”: alterego de Manoel de Barros, criado sobre a inspiração de um verdadeiro personagem, seu amigo do Pantanal. É Bernardo o autor do “Dialeto-Rã”⁶ – provável nome do “idioleto manoelês arcaico”⁷:

Bernardo escreve escoreito, com as unhas, na água,
O Dialeto-Rã
Nele o chão exuberava.
O Dialeto-Rã exara lanhos.
Bernardo conversa em rã como quem conversa em Aramaico.
Pelos insetos que usa ele sabe o nome das chuvas.
Bernardo montou no quintal Oficina de Transfazer Natureza.
(Objetos fabricados na Oficina, por exemplo:
Duas aranhas com olho de estame
Um beija-flor de rodas vermelhas
Um imitador de autoras – usado pelos tordos
Três peneiras para desenvolver moscas

⁶ “Falado por pessoas de águas, remanescentes do Mar de Xareiés, o Dialeto-Rã, na sua escrita, se assemelha ao Aramaico – idioma falado pelos povos que antigamente habitavam a região pantanosa entre o Tigre e o Eufrates. Sabe-se que o Aramaico e o Dialeto-Rã são línguas escorregadias e carregadas de consoantes líquidas. É a razão desta nota.”. Aramaico era o idioma falado por Jesus. In: BARROS, O *Guardador de Águas*, 1991, p. 10;20.

⁷ “Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para o arcaico. Estômago por estômagos. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés. BARROS, *Livro sobre Nada*, 1996, p. 43)

E uma flauta para solos de garça.)
Bernardo é inclinado a quelônio.
A córnea azul de uma gota de orvalho o embevece.
(BARROS, 1989, in: *Poesia completa*, 2010, p. 244)

Na poética caeiriana nascida nas águas pantaneiras do Brasil, o poeta aventura-se também no desenho, buscando inspiração no traço espontâneo e eloquente de Saint-Exupéry, elaborando apenas seis quadros numerados de seus (mais breves e talvez menos doídos) “Passos para a transfiguração”. É interessante constatar o impulso do poeta em usar a ilustração de próprio punho, muito estilizada e simplificada, mas à qual não faltam elementos de identificação com o modelo. Talvez porque *O Pequeno Príncipe* contenha uma das mais belas, despretensiosas e claras metodologias da neopedagogia do olhar que encanta Manoel de Barros.

Lembremos o início da história: o autor, aos seis anos, vê num livro sobre a floresta virgem uma imponente gravura, cuja legenda era igualmente assustadora: “As jiboias engolem, sem mastigar, a presa inteira. Em seguida, não podem mover-se e dormem os seis meses da digestão”. Impressionado, o menino faz seu primeiro desenho com lápis de cor, mostra às pessoas grandes e todas elas dizem: “- É um chapéu.”. Inconsolável, o menino tenta esclarecer sua ideia no desenho número 2, onde aparece um elefante dentro da jiboia. Mas ninguém entende, e ele recebe um conselho desanimador: abandonar os desenhos de jiboias abertas ou fechadas e dedicar-se à geografia, à história, ao cálculo, à gramática. “Foi assim que abandonei, aos seis anos, uma esplêndida carreira de pintor”, diz ele, no que, imagina-se, seria plenamente corroborado pelo pensamento de Manoel de Barros.



Ilustrações de Saint-Exupéry para *O Pequeno Príncipe*

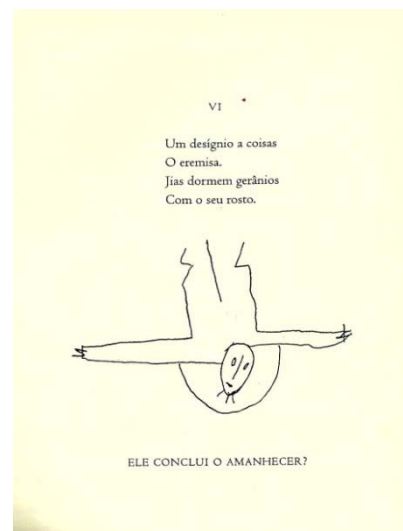
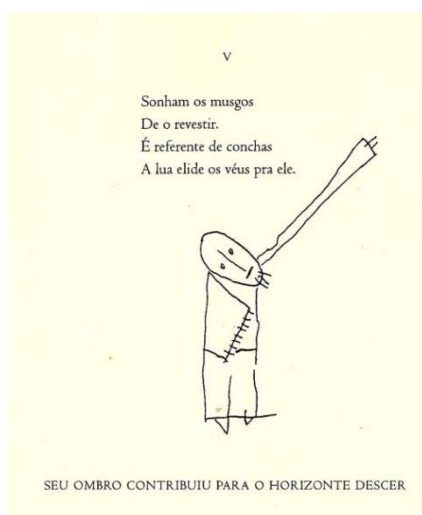
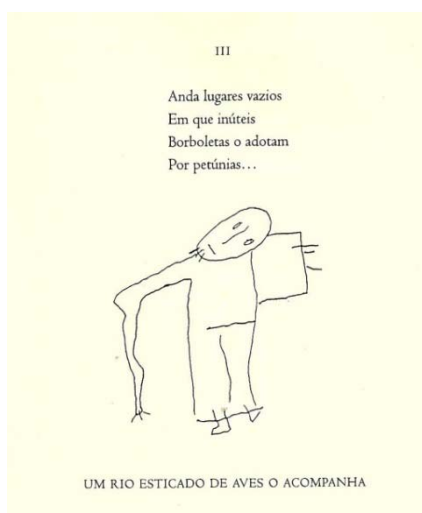
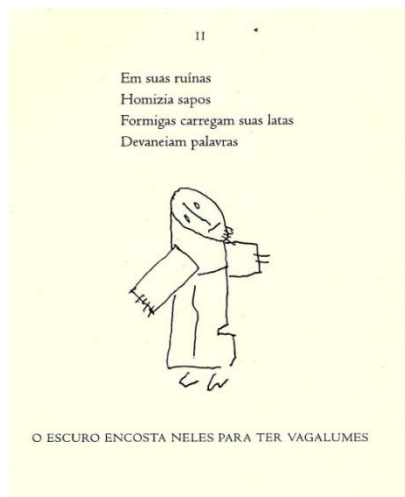
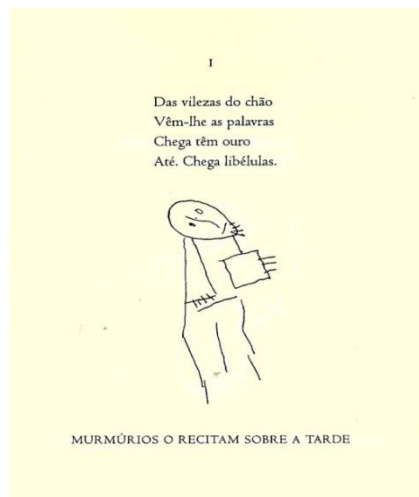


Ilustrações de Saint-Exupéry para *O Pequeno Príncipe*; desenho de Manoel de Barros

Há um outro elemento nesta obra que traduz com muita propriedade a natureza e essência do “olhar infantil” tão caro aos guardadores de rebanhos de pensamentos e de águas: o episódio do carneiro. Desejoso de levar consigo, da Terra, um carneiro para comer os baobás que ameaçavam a existência de seu pequeno asteroide residência, o menino pede ao homem que lhe faça um desenho. Invertem-se, assim, as posições. Agora é a criança que não pode compreender o desenho do adulto. Ele tenta muitas vezes, mas o carneiro é sempre insatisfatório: ou é um bode, ou está doente ou é muito velho. Nada parece agradar o príncipezinho, até que o piloto tem uma ideia luminosa. Desenha uma caixa com buracos e sugere: “- Esta é a caixa. O carneiro está dentro.”

Apelando para a imaginação própria da criança, ele consegue assim agradar em cheio. Exprime, neste exemplo, a ideia de uma pedagogia que não venha com formas e conceitos preconcebidos nem mensagens acabadas. Uma pedagogia sem a velha moral das histórias edificantes do passado, que procedem como se o mundo fosse um lugar acabado e as formas de viver absolutas; como se nada houvesse a descobrir.

A pedagogia de Saint-Exupéry, como a de Alberto Caeiro e a de Manoel de Barros, é humilde, reconhece a falibilidade humana: sua fragilidade, sua insignificância, a efemeridade de sua existência. É pequena, miúda, despretensiosa, conquanto cheia do entusiasmo da descoberta. É, por isso, sobretudo uma pedagogia alegre. Que jamais constrangeria uma criança sonhadora a seguir outros caminhos que não fossem aqueles que ela pensa em se arriscar. Mesmo que ela só seja capaz de identificar o desenho de um carneiro quando ele aparece invisível a todos, olhando para ela pelo buraco de uma caixa.



Manoel de Barros, “Passos para a transfiguração”, in: *O guardador de águas*

Em *Livro sobre Nada*, Manoel de Barros elenca nominalmente algumas de suas referências “amadorísticas”, no capítulo intitulado “Os Outros: o melhor de mim sou

Eles”. Nesta relação, há poemas dedicados a várias figuras interessantes e supostamente desconhecidas: “Rômulo Quiroga (um pintor boliviano)” – comparado a Picasso, Braque, Klee e Chagall. Em nota ao poema, Manoel revela sua familiaridade com os conceitos de pintura moderna, que certamente também lhe foram úteis na construção da original “dicção infantil” de sua poesia:

Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (vermelho); caldos de lagartas (verde); polpa de jatobá maduro (amarelo). Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva, etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja. (BARROS, 1996, in: *Poesia completa*, 2010, p.349)

Há um poema cruel dedicado a um certo “Mário revisitado”, “Mário-pega-sapo de noite”, oraculoso, dado a rituais pseudocientíficos de esquadrinhamento dos corpos de suas vítimas simples, catadas nos terrenos baldios; o que leva Manoel de Barros a identificá-lo como um descendente dos arúspices (sacerdotes romanos que adivinhavam o futuro remexendo no altar as entranhas dos inimigos). Esse Mário, infelizmente, não é boa referência para Manoel, que confessa “não haver descoberto em sua alma nada de mais profundo do que não saber nada sobre as coisas profundas”.

Há, ainda, na categoria das referências simplórias, uma possível e agudíssima homenagem a Fernando Pessoa, no poema intitulado “Elegia de Seo Antônio Ninguém” (o segundo nome do poeta é Antônio, e “Pessoa” em francês é “*Personne*”: “Ninguém”):

Sou um sujeito desacontecido
Rolando borra abaixo como bosta de cobra.
Fui relatado no capítulo da borra.
Em aba de chapéu velho só nasce flor taciturna.
Tudo é noite no meu canto.
(Tinha a voz encostada no escuro. Falava putamente.)

Estou sem eternidades.
 Não tenho mais cupidez.
 Ando cheio de lodo pelas juntas como os velhos navios naufragados.
 Não sirvo mais pra pessoa.
 Sou uma ruína concupiscente.
 Crescem ortigas sobre meus ombros.
 Nascem goteiras por todo canto.
 Entram morcegos aranhas gafanhotos na minha alma.
 Nos lepramentos dos rebocos dormem baratas torvas.
 Falo sem alamares.
 Meu olhar tem odor de extinção.
 Tenho abandonos por dentro e por fora.
 Meu desnome é Antônio Ninguém.
 Eu pareço com nada parecido.
 (BARROS, 1996, in: *Poesia completa*, 2010, p. 351)

E para finalizar, menciona-se “A.B. do R.”: Arthur Bispo do Rosário, o artista esquizofrênico que tanta celeuma causou entre os críticos eruditos, quando descobriram, extasiados, uma espécie de dom da revelação das reverberações do precário em suas obras feitas na reclusão do hospício: “estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores – coisas apropriadas ao abandono.” (p. 83). Homem visionário que se aparenta muito a outro filósofo de beco, andarilho, *andaleço*: José Datrino, mais conhecido como “Profeta Gentileza”, personalidade urbana carioca, espécie de pregador, que se tornou conhecido nos anos 1980 por fazer inscrições peculiares sob um viaduto situado na Avenida Brasil, na zona portuária do Rio de Janeiro, onde andava com uma túnica branca e longa barba. “Gentileza gera gentileza” é a sua frase mais conhecida.



O “fardão” da Academia de Arthur Bispo do Rosário e as iluminuras urbanas do Profeta Gentileza

Após elocução acerca da dicção infantil dentro da poética de Manoel, expondo suas maiores influências e contextualizando-a, cabe a partir de agora destacarmos os pontos concêntricos de Martha Barros no contexto pueril.

2.2 O TRAÇO INFANTIL EM MARTHA BARROS

A linguagem desta pintora é metafórica. Ela faz metáfora de pássaros, de peixes, de conchas, de sapos. E muitas descoisas. Imagens trazidas por rastros de suas memórias afetivas. A linguagem desta pintora tem um estilo rigorosamente pessoal. Martha não copia a natureza, ela desfigura os seres e as coisas. Martha faz descoisas com encantamento de poeta.

(BARROS, 2001, s.n.)

A ilustração de livros é uma atividade tão fascinante quanto desafiadora. Em antigos manuscritos medievais, vemos como as imagens às margens dos textos não se conformam com a função decorativa, rebelando-se muitas vezes contra as verdades ditas através das palavras. Os ilustradores desde sempre se insubordinaram com a supremacia logocêntrica, reivindicando para as artes plásticas o direito de “fazer pensar”, tanto quanto o verbo. A relação entre a palavra e a imagem, portanto, nunca foi tranquila, apesar da ideia habitual de que se tratam de “artes irmãs”.

Se a tarefa de ilustrar, em geral, não é fácil – mais difícil ainda será ilustrar a obra do próprio pai, sobretudo quando este pai é um grande poeta. Grandes precursores costumam exercer uma influência às vezes esmagadora sobre os seus sucessores, já o dizia Harold Bloom, ao comentar sobre este peso avassalador em seu livro *Angústia da influência* (2002). O que se observa com os Barros, entretanto, é uma harmonia rara e equilibrada, onde o texto não disputa com a ilustração, nem esta comparece apenas para confirmar a história. Há, entre eles, um diálogo respeitoso e fluente, como se duas narrativas independentes caminhassem juntas, cada uma com seu corpo próprio, ambas colaborando para a expressão da mensagem.

Talvez contribua para isso o fato de Manoel de Barros ser um poeta de dicção “infantil”, aprendida não só na frequência das grandes (e humildes) obras da literatura universal, mas também no convívio íntimo com a exuberante natureza pantaneira, que lhe ensinou mais sobre as ignoranças dos seres sencientes do que sobre as pretensas sabedorias dos seres sapientes. Por isso, uma de suas “teses” chama-se: *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, onde defende para si e para a sua poética um lugar “menor” – no sentido de discreto, cauteloso, consciente do tamanho que o humano ocupa no imenso plano da Criação.

Partilhando dessa visão de mundo, Martha Barros desenvolveu, como ilustradora dos livros do pai, uma poética da imagem detalhadamente fundamentada em referências ao primitivismo, à arte naïf e aos pintores modernistas de vanguarda que defenderam o

retorno da arte a uma visão infantil, alegre e entusiástica; fundindo essas alusões mais eruditas à evocação da memória do traçado da criança das primeiras letras. Para Manoel e Martha Barros, a criança intocada pelos vícios da educação é preciosa. É ela que guarda a sabedoria das aves, a mágica dos ventos, o mistério da poesia – a grande inspiração.

O pintor naïf francês Henri Rousseau traduziu este sentimento num conhecido quadro intitulado *A criança e a marionete* (1903), no qual confere à imagem de um bebê imenso, angelical com suas faces rosadas e vestes brancas, carregando flores do campo, a preponderância sobre o artista: o pintor se autorretrata como um brinquedo nas mãos deste infante (às vezes assustador), que domina plenamente o quadro e manipula sua figura como a um títere – apesar da sua idade e dos seus bigodes. Rousseau não passa de um arlequim, um palhaço nas mãos deste ser, que parece zombar, frontalmente, de tudo o que não pertence ao seu espaço inocente e bucólico, que é o espaço da arte não intelectual e da espontaneidade criativa.



Henri Rousseau. *A criança e a marionete*

Culturalmente, a marionete simboliza alienação; e parece ser esta a intenção de Rousseau: deixar-se controlar pela infância e pela inocência, afastando da temática de sua obra as implicações miméticas da arte como representação do mundo, com suas pesadas obrigações estéticas, políticas e sociológicas. Através desta obra, o artista chega ao ápice da expressividade do “espírito infantil” propagado por Charles Baudelaire em

seu ensaio *O pintor da vida moderna*; antecipando-se, assim, à teorização dos artistas de vanguarda do século XX.

Naïf, contudo, é um tipo de pintura que remete ao amadorismo. É associada ao não-academicismo, porque as técnicas usadas são instintivas e não educadas. A perspectiva é simples, com cores vibrantes e que quase sempre passam ao observador uma impressão de inacabamento e provisoriedade própria dos quadros pintados por crianças. O estilo naïf foi bastante valorizado pelos vanguardistas, pois se ligava à negação da representação realista da pintura clássica e acadêmica. Os artistas buscavam, nesta época conturbada, a arte popular, primitiva, que conseguisse atingir o “estado de infância” almejado por Baudelaire.

Ora, o estilo naïf ou a arte primitiva moderna poderiam fazer este papel com perfeição. Henri Rousseau foi um dos “primitivos” que mais se destacou na França do século XX. Autodidata, não teve formação artística. Seus quadros refletem a ingenuidade, o simplório e a negação dos cânones. A reação da crítica à pintura de Rousseau nunca foi muito favorável, talvez em função do preconceito da época contra o amadorismo.

Em sua pintura, Martha Barros evoca o estilo naïf na predileção pelos temas de nativismo, no uso preferencial das cores em detrimento da verossimilhança do traço representativo, e na temática ingênua, ligada ao mundo selvagem e/ou infantil, no qual o homem é apenas um elemento, e não o mais destacado, dentre a vigorosa fauna e flora da mata. Os elementos da natureza parecem englobar a figura humana, como se vê nas obras de Rousseau e de outros artistas naïf:



Quadros de Henri Rousseau



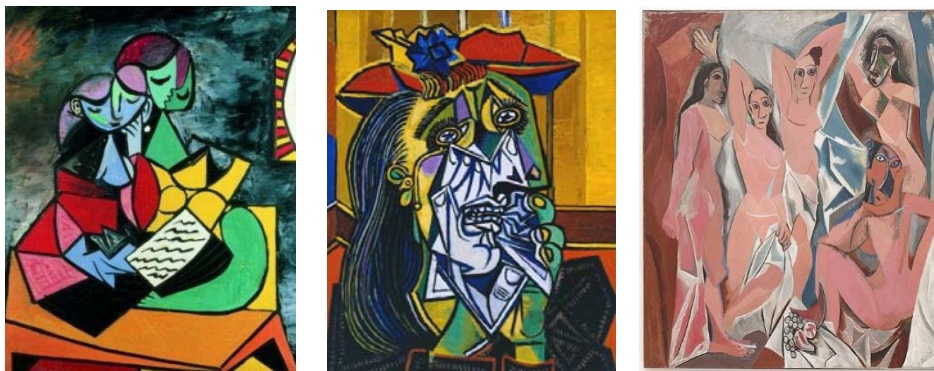
Quadros de Ferreira Louis Marius e Antônio Poteiro

As vanguardas europeias e o início do Modernismo foram marcados pela ousadia, pelo espírito artístico aventureiro de criar o novo e derrubar conceitos ultrapassados. Os experimentalismos desta época foram feitos muitas vezes a partir de associações entre as artes plásticas e a literatura. Cores fortes e marcantes, formas geométricas que ressaltavam conceitos e ideias das vanguardas foram elementos bem aceitos pelos artistas.

Em seu referido ensaio, Charles Baudelaire, entretanto, não defendia uma arte “ingênua” como a de Rousseau. Ele falava do resgate da infância na arte, mas de uma “infância agora dotada, para expressar-se, *de órgãos viris e do espírito analítico*”. Ou seja, não seria efetivamente uma “infância”, no sentido do despreparo intelectual e do conhecimento ainda incipiente; ao contrário. O muito conhecimento levaria à superação das formas convencionais, forçando o artista a procurar novas referências, não apenas eruditas e europeias; mas mais inclusivas, buscadas às culturas ainda desconhecidas e misteriosas de outros povos. A representação pendia cada vez menos para o figurativismo, explorando as formas, cores e texturas dos próprios materiais, escapando à obrigatoriedade do vínculo com a representação realista.

Na visão infantil dos modernistas não existe a espontaneidade e o desapego estético, tudo é intencional. Os artistas não procuram assimilar a inocência, mas simulá-la através do não-cientificismo. Mesmo quando acadêmicos, os modernistas buscavam o primitivismo na arte. Um dos pioneiros desta fase foi Picasso, cuja pintura foge das regras da cópia bem estruturada de modelos reais. Suas figuras vão perdendo a simetria e a especularidade, multiplicando os pontos de vista da representação, inserindo a temporalidade no espaço da pintura e buscando o geometrismo como foco. As citações às formas de representações primitivas, como perfis indígenas e máscaras africanas produzem o estranhamento do conjunto d’*As mulheres d’Avignon*, por exemplo. A

emoção das cores passa a dominar o desenho e a ultrapassar os contornos das figuras, como no Expressionismo; e o artista segue buscando o purismo original das formas que levaria ao Cubismo.



Quadros de Pablo Picasso

Não obstante a sua relevância histórica na deflagração das vanguardas do início do século XX, que levaram adiante a “poética da ingenuidade” proposta por Baudelaire, não acreditamos que Picasso esteja entre as principais inspirações da ilustradora Martha Barros. Na verdade, acreditamos que os mestres mais influentes de sua obra foram três modernistas: Wassily Kandinsky, Marc Chagall e Juan Miró.

Kandinsky (1866-1944), russo naturalizado francês é considerado o pai da pintura abstrata. Ao visitar uma exposição impressionista no ano de 1895 em Moscou, maravilhou-se, através de uma epifania; descobriu que, independente de tema ou forma, a pintura teria capacidade de emanar sentimentos e significados. Com o tempo, ele conclui que prender-se a uma forma é limitador, e que o abstracionismo é um tipo de liberdade. O pintor ensina em seus inúmeros escritos que a arte abstrata, definitivamente, é a mais indicada para mimetizar os sentimentos mais íntimos.

Em 1910, juntamente com alguns pintores do Die Brücke, Kandinsky criou um novo movimento através da formação de um grupo apelidado *Cavaleiro Azul*. Esta nova tendência artística bastante aclamada ficou reconhecida na Alemanha como segundo movimento expressionista. Kandinsky, Klee e Chagall escreveram incansavelmente sobre suas inspirações e sobre como enxergar a arte com olhos libertadores. A intenção era esclarecer que as cores e as formas têm capacidades ilimitadas de traduzir a essência:

O importante não é se a forma é pessoal ou nacional, ou se tem estilo; nem se ela corresponde ou não aos principais movimentos

contemporâneos; nem se ela guarda ou não semelhanças com muitas ou poucas formas; o mais importante na questão da forma é se ela se originou ou não de uma necessidade interior (KANDINSKY, 1912, in CHIPP, 1999, p. 154).

O artista também explora com fascínio a sinestesia, associando em seus escritos a forma de visualizar e sentir as cores com as formas de perceber outros estímulos a partir de sentidos como o paladar e a audição. Entretanto, seu vínculo maior era com a música, sobretudo com as composições atonais de Arnold Schönberg. Para Kandinsky, pintar era semelhante a compor; inúmeras vezes relacionou os termos de uma arte com a outra. Por exemplo, ao criar uma pintura espontaneamente, chamava-a de “improvisação”; e quando pintava de forma mais trabalhada, dizia que se tratava de uma “composição”. Com relação ao olhar infantil, o pintor buscava a visão desacostumada, desprestigiada e inédita das crianças, e a forma como elas expõem o inconsciente em seus desenhos.

Pretendo enfatizar apenas um aspecto (...) do bom desenho infantil: o aspecto composicional. Aqui salta aos olhos a aplicação do inconsciente, como que nascida espontaneamente. ... O artista cuja vida é muito semelhante à da criança, pode, mais que qualquer outro, chegar com maior facilidade à ressonância interior das coisas (KANDINSKY, 1912, in CHIPP, 1999, p. 167).

Para Kandinsky, o mais importante na arte da pintura era conseguir acesso à expressão do inconsciente. A música e o olhar infantil foram as principais ferramentas para a elaboração de um estilo autônomo e não comprometido com o real exterior: o abstracionismo. É bastante clara a absorção de alguns desses princípios nas criações de Martha Barros, sobretudo naquilo que o abstracionismo parece proporcionar à sua aspiração por um traçado de inspiração infantil – não só similar ao produzido pelas crianças (crítica muito comum ao estilo na época do seu surgimento) – mas atraente para elas, pela exploração emotiva e não referencial proporcionada pelas cores fortes, e pela beleza sedutora, intuitiva, das formas. Veja-se algumas obras dos dois artistas, lado a lado:





Pinturas de Kandinsky à esquerda e de Martha Barros à direita

Embora as cores nas obras de Martha tendam a ser trabalhadas de forma mais suave e esmaecida, a escolha cromática é de fato muito parecida. Chama a atenção o compósito de imagens alusivas a pequenos seres; microorganismos, talvez, dispersos num fundo difuso, que lhes confere um destaque especial. A imagem não tem referenciais precisos e não utiliza qualquer noção de perspectivismo. Há, sobretudo, ritmo nessas pinturas, como se os pequenos elementos se deslocassem como notas numa partitura, com maior ou menor velocidade, imprimindo seus movimentos e sonoridades numa espécie de vácuo que é o espaço da tela. A criação de Martha provavelmente se inspira a partir das mesmas motivações de Kandinsky: referenciais abstratos e uma visão infantil sobre o mundo. O resultado desta visão diferenciada é criar, através da pintura, novas e inusitadas realidades, com elementos próprios e exclusivos. Como analisar criticamente obras tão inovadoras e subjetivas? Kandinsky explica:

O crítico ideal não seria aquele que tentaria descobrir os “erros”, “aberrações”, “ignorâncias” e “plágios”, etc., mas aquele que procuraria sentir que tipo de efeito esta ou aquela forma produz internamente para em seguida comunicar ao público, de maneira expressiva, sua experiência total. (...) o crítico deveria ser uma alma poética, pois o poeta precisa sentir objetivamente para, de forma subjetiva, dar corpo ao seu sentimento (KANDINSKY, 1912, in CHIPP, 1999, p. 165).

Marc Chagall foi outro grande mestre da pintura que parece ter exercido importante influência na formação de Martha Barros. Iniciou nas artes plásticas em 1907, época em que seus quadros já continham elementos oníricos. Apesar dos teóricos e críticos de arte terem sempre desejado encaixá-lo em algum movimento, como o Cubismo ou o Surrealismo, o próprio Chagall declara que sua pintura não pertence, nem é inspirada em nenhuma tendência da época. No início de sua carreira, o Cubismo

estava na moda, e Chagall até tentou ensaiar alguns passos nesta direção, mas logo se incomodou, julgando o movimento muito limitado. Chagall buscou então criar um estilo novo, completamente pessoal, misturando o real e o imaginário, fazendo nascer de suas telas um mundo fantástico, hipnotizante aos olhos dos admiradores. Sua pintura mais conhecida é *Eu e a aldeia* (1911):



Quadro de Chagall à esquerda e de Martha Barros à direita

Esta pintura exemplifica tudo o que foi abordado anteriormente. Há, claramente, a mistura de elementos reais e irreais. O tema é a rotina de uma aldeia, porém esta não é uma aldeia qualquer, é a do inconsciente de Chagall, nela podem-se encontrar casas e pessoas de cabeça para baixo e até uma vaca sendo ordenhada pelo focinho. Esta última descrição foi dada pelo próprio Chagall em entrevista a James Johnson Sweeney (1944). As cores transmitem um contraditório sentimento de calma, pela suavidade com que são trabalhadas; e de inquietude, por ajudar a compor a aura misteriosa emanada pelo quadro.

Chagall é único; sua pintura é inclassificável. Abstrata, talvez, porém apenas segundo a concepção a seguir, explicada em entrevista:

No tocante à literatura sinto-me mais “abstrato” do que Mondrian ou Kandinsky no uso de elementos pictóricos. “Abstrato” não no sentido de que minha pintura não lembra a realidade. (...) O que entendo por “abstrato” é algo que nasce espontaneamente por meio de uma gama de contrastes plásticos e ao mesmo tempo psíquicos, e enche tanto o quadro quanto os olhos do espectador com concepções de elementos novos e poucos conhecidos (CHAGALL, 1944, in: CHIPPE, 1999, p. 446).

Esta mistura do real e do irreal também está presente nos quadros de Martha Barros, assim como a inspiração em temas do cotidiano. Mas o que se assemelha com mais propriedade, talvez, é a escolha das tonalidades, a suavidade passada através da pincelada cautelosa e dos *dégradés* que conferem um colorido muito aproximado entre eles.

Joan Miró também parece ter exercido forte influência na formação de Martha Barros. Para ele, os motivos eram importantes:

Tenho atribuído uma importância cada vez maior aos motivos de minhas obras. Um tema rico e vigoroso me parece necessário para dar esse murro na cara do espectador antes que a reflexão possa intervir. Assim a poesia, plasticamente exprimida, fala sua própria linguagem (MIRÓ, 1936, in: CHIPP, 1999, p. 436).

Miró, pintor catalão, trabalhava através de signos. Na sua pintura nada é obra do acaso. Foi extremamente disciplinado e obcecado pela perfeição; seus quadros eram milimetricamente corretos e equilibrados. O Cubismo o ensinou a estruturar um quadro adequadamente. Apesar de ter frequentado a Escola de Belas Artes e a Academia de Gali, não permitiu ser influenciado pelo rigor do academicismo, explorando ao máximo a sua capacidade criativa e inovadora. Sempre procurou visualizar o mundo com olhares de homem primitivo ou mesmo de criança, buscando, desta forma, uma interpretação diferenciada do mundo.

Sempre teve visão naturalmente despojada, desprendida de tradicionalismos. Sua preocupação principal era a qualidade significativa das metáforas presentes em suas obras, construídas através de signos. Estes elementos eram frutos de um entendimento poético do pintor; Miró transcende a natureza e os homens, pintando, assim, não apenas uma imagem que emana um significado, mas uma verdadeira poesia. Esta característica da pintura poética esteve bastante presente nas obras do artista na década de 20 do século passado. Nesta época ele convivia com poetas e lia vários poemas. Envolvido nesta atmosfera, ele foi gradativamente se afastando da realidade, incluindo formas irreais e fantasiosas em suas obras, como se a poesia lhe trouxesse alucinações.



Juan Miró, *Maternidade e Números e constelações em amor com uma mulher*

Entre a década de 30 e 40 do século XX, a pintura do artista inicia um novo horizonte. Suas principais inspirações nesta época eram a música, a noite, as estrelas e a natureza. Este foi um momento de isolamento e solidão, com intuito de maior aprendizagem e adição de experiência e maturidade artística. O rigor inicial diminui, pelo menos no esboço. Miró almeja mais liberdade. Ele inicialmente desenha inspirado essencialmente no material trabalhado e depois pinta cautelosamente, de forma mais precisa. Divide a construção de seus quadros, neste período de maior experiência artística, em três etapas: primeiro há a sugestão da inspiração, a qual é dada de forma inconsciente, totalmente espontânea; depois há a organização da inspiração inicial, agora consciente; por último Miró enriquece a composição.



Quadros de Joan Miró e Martha Barros

Assim como Miró, Martha Barros exhibe o inusitado nas pinturas, buscando a inovação e a criação de uma linguagem plástica diferenciada. Ela da mesma forma do artista catalão inspira-se em poesia, podemos dizer que Martha pinta “alucinada” pelos poemas do pai, Manoel de Barros. As pinturas dela vão além da ilustração, são

verdadeiras releituras dos poemas, é a expressão plástica subjetiva da recepção de um poema.

Além dessas influências que comprovam a competência e a referencialidade do estilo da ilustração de Martha Barros, mostrando que a sua pintura não é propriamente naïf, porém – como a literatura de Manoel –, profundamente ancorada no conhecimento de sua arte; há o ponto para onde todas essas sugestões parecem convergir: a criança. Tanto a interior, que ambos procuram revelar/desvelar em suas próprias naturezas; como a exterior, o pequeno e sensível leitor de todas as idades a quem esses belos textos são dirigidos. É esta pessoa a razão de ser dessa arte dialógica e encantadora.



Desenhos infantis: Joana, de 3 anos e Yolanda, de 5 anos

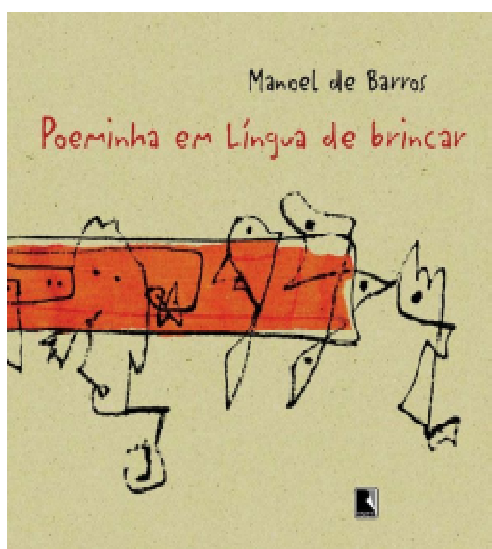
3.0 ANÁLISE DO CORPUS – ABRAÇANDO DELÍRIOS VERBAIS

3.1 A NEOPEDAGOGIA DO *POEMINHA EM LÍNGUA DE BRINCAR*

O essencial é saber ver,
mas isso (triste de nós que trazemos a alma vestida!),
isso exige um estudo profundo,
uma aprendizagem de desaprender.
(...)
Procuro despir-me do que aprendi,
procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram, e raspar a tinta
com que me pintaram os sentidos (...).

(CAEIRO, A., 2000, p. 21/31)

Poeminha em língua de brincar, de Manoel e Martha Barros, é um livro premiado. Foi selecionado como finalista das categorias Melhor Livro Infantil e Melhor Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil do prêmio Jabuti 2008. Foi premiado pela FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), em 2007, na categoria *Poesia*. Nas livrarias, este livro é classificado como “literatura infanto-juvenil”, porém, após uma leitura atenta e mais aprofundada, tem-se a certeza de que o livro-poema também é direcionado ao público adulto, particularmente aos educadores. Os versos de Manoel e as imagens de Martha Barros complementam-se tanto visualmente como semanticamente. Como o próprio poeta cuiabano comenta, as pinturas da filha são, na verdade, “iluminuras” dos seus manuscritos.



Capa do livro *Poeminha em língua de brincar*, de Manoel de Barros, com ilustrações de Martha Barros

As ilustrações da artista são delicadas como os desenhos infantis nos quais busca inspiração. O traçado é suave e fino; simula o do lápis grafite empunhado por uma mãozinha ainda destreinada para os imperativos da cultura, claudicante no gesto pragmático da escrita e do desenho, e despreocupada com o destino de suas inscrições: a imaginação sobrevoa o traçado, e impera sobre a racionalidade do discurso. Daí o inacabamento, a leveza, o quase apagamento do texto e da imagem na grande página em branco que eles não agridem nem preenchem. Em compensação, as cores surgem quentes e fortes, alegres, cores primárias, amarelo e vermelho, principalmente; complementadas pelo laranja e lilás.

O enredo parece acompanhar a orientação deste traçado, e não o inverso: a imagem a “ilustrar” a palavra peremptória. Trata-se de um enredo simples e triste: a história de um menino/poeta em debate com uma adulta/mestra: a “Dona Lógica da Razão”. Todas as iniciativas da criança/artista no sentido de expressar legitimamente as suas impressões no contato com o mundo e com a natureza são tolhidas pelas explicações pré-fabricadas da cultura, que tudo sabe e tudo ordena. Ao final, a razão silencia a poesia. E destrói a criança. Trata-se de um enredo trágico, com um claro direcionamento pedagógico, mas sem a metodologia usual da pedagogia. É um enredo muito sério, que vale por um longo ensaio crítico e acadêmico, mas que pode ser lido e apreciado sem essas preocupações por qualquer leitor, de qualquer idade.

Em seu estudo *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (1982), Nelly Novaes Coelho discute a radical mudança dos valores tradicionais da sociedade, ocorrida no século XX, e determina quais os principais aspectos temáticos e formais que diferenciam as literaturas destinadas ao público infanto-juvenil de ontem e de hoje. O paradigma tradicional traduziria o espírito individualista, a obediência absoluta à autoridade, o sistema social fundado na valorização do ter e do parecer, a moral dogmática, a sexofobia, a reverência ao passado, o racionalismo e o racismo. A criança tende a ser vista como um adulto em miniatura. No novo paradigma, porém, há o incentivo a um espírito solidário, ao questionamento da autoridade, à valorização do fazer como manifestação do ser, à moral da responsabilidade ética, à erotização, à redescoberta e reinvenção do passado, à concepção da vida fundada numa visão

cósmica, existencial e mutante, ao intuicionismo, ao antirracismo e à percepção da criança como um ser em formação.⁸

Em seu artigo “Sujos quintais com tesouros: escrita e riparografia em Clarice Lispector”⁹, Ermelinda Ferreira discute a mudança do enfoque pedagógico da literatura para crianças de suas origens à atualidade numa obra típica do paradigma tradicional: *Os desastres de Sofia*, da Condessa de Ségur; grande sucesso na França e no Brasil até meados do século XX. Diz a autora:

“Sofia”, cujo nome significa “sabedoria”, entra em choque com a realidade do mundo circundante de uma maneira dita “desastrosa” por seus mentores. A narrativa é organizada sob a forma de episódios que conduzem a uma inevitável “moral da história”, de cunho fortemente religioso e repressor. Expressa por um adulto - em geral a mãe, que ocupa o lugar da educadora -, esses ensinamentos direcionam-se sempre ao julgamento e à condenação dos atos da criança, desfiando os itens de uma cartilha de normas sobre a formação de uma “menina exemplar”. *As meninas exemplares* é, aliás, o título do segundo volume da “edificante” série desta autora, um gênero que durante décadas foi considerado de eleição para a leitura do público infantil. Neste livro, reforça-se o contraste do comportamento de duas irmãs “perfeitas”, Camila e Madalena, e da “pobre Sofia” que, órfã de mãe no segundo episódio, e após um período de castigos e sofrimentos atroz com a madrasta, passa a viver na casa das tais meninas, suas amigas, a fim de continuar o seu aprendizado para a vida (FERREIRA, 2010, p. 235).

Numa pedagogia que se pretende moderna e menos repressora, a Condessa sublima a agressão física, descrevendo técnicas variadas de tortura psicológica para refrear os impulsos indesejados das crianças. Os livros deixam clara a noção de *treinamento*: a literatura infantil deveria ser um aliado importante na árdua tarefa da família e da escola de criar o adulto ideal, obedecendo a parâmetros pré-estabelecidos. Assim, o leitor da obra da Condessa de Ségur poderá acompanhar a transformação da alegre e irreverente Sofia, uma menina interessante e curiosa, cheia de vida e de ideias, numa pálida versão de si mesma, irreconhecível na criaturinha tímida e oprimida, silenciosa e submissa que aparece, em papel exemplarmente secundário, no terceiro volume da série, *As férias*. Segundo Ermelinda Ferreira,

⁸ Nelly Novaes Coelho. *Literatura infantil – teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 1982, p. 19. Sobre o mesmo assunto, ver o capítulo “A literatura infantil: um objeto novo”, da mesma autora, no livro *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

⁹ Ermelinda Maria Araújo Ferreira. Sujos quintais com tesouros: escrita e riparografia em Clarice Lispector, in: *De musa à Medusa*. Presença do feminino na literatura e nas artes plásticas. (E-book). Recife: NELI/UFPE/CNPq, 2010. <http://www.neliufpe.com.br>

É preciso ressaltar que a pequena Sofia tem inacreditáveis três anos de idade para a severidade do exercício de doutrinação ao qual é submetida. Num dos episódios que começa, como os demais, definindo o “pecado” de Sofia que se vai procurar corrigir – “*Sofia era vaidosinha*. Gostava de estar sempre bem arrumada e de que a achassem bonita. No entanto, *ela não era bonita*.” –; a Condessa diz da admiração de Sofia pelos cabelos cacheados, e de sua ideia de molhá-los na chuva para encrespá-los. A condenação vem sob a forma de um castigo humilhante. A mãe a expõe, deliberadamente, ao riso e às pilhérias dos outros, obrigando-a a comparecer ao jantar toda suja e molhada. O resultado é sempre definido numa frase de arremate, onde a Condessa resume o sucesso do seu método educacional: “Desde esse dia Sofia nunca mais se expôs à chuva para encrespar o cabelo”. Em outros episódios: “Nunca mais procurou fazer nada para ficar com sobancelhas bonitas”; “Nunca mais foi aonde não devia ir”; “Nunca mais disse o que não devia dizer”; “Nunca mais fez o que não devia fazer”. Assistimos, assim, à paulatina destruição da autoestima da criança, à amputação do seu intelecto, ao cerceamento da sua criatividade e ao encaminhamento de sua história para um fim previsível e insípido, onde a “sabedoria” impressa no nome da menina é associada à mera habilidade de repetir as regras ditadas, obedecendo-as para corresponder às expectativas dos adultos (FERREIRA, 2010, p. 236).

Ainda segundo a professora, “a ação pedagógica da Condessa obedece a uma verticalidade e a uma unilateralidade esmagadoras: do alto, a mãe rotula a criança e escreve o roteiro correto para a sua vida. Nada aprende com Sofia, porque nada tem a aprender”. Já a ação *neopedagógica* de Manoel e Martha Barros ao longo de sua obra destinada ao público infanto-juvenil opera na horizontal e nos dois sentidos: tanto a criança como o adulto, nivelados num desconhecimento mútuo, aprendem com os choques do convívio e se surpreendem com a descoberta um do outro. A relação entre eles é descrita como uma relação de amor, com todos os percalços, asperezas e delicadezas a que essa relação obriga, o que não se percebe na fria e quase indiferente relação de Sofia com a mãe e a madrasta, sempre muito distantes e inacessíveis.

Poeminha em língua de brincar talvez seja um texto um pouco mais amargurado do que outros da dupla Barros, uma vez que mantém a dicotomia da pedagogia tradicional e focaliza diretamente seus efeitos deletérios. Trata-se de um debate entre a criança e sua mestra, uma criança imaginativa e criativa, e uma mestra limitada e afeita a regras castradoras. O enredo é, portanto, muito semelhante aos da Condessa de Ségur. A diferença se insere na apresentação, na leveza e na insubordinação da imagem que

afirma e valoriza o inacabamento bem-humorado do traço infantil, operando como um contraponto à disputa que a linguagem encena.

O que a linguagem afirma, pela boca da Dona Lógica da Razão, a imagem contradiz, pondo-se ao lado do menino e de seu ponto de vista. Estabelece-se, então, uma parceria entre o discurso aparentemente sem sentido do menino com a sua ilustração, e ambos se posicionam contra a senhora mestra, cuja arrogância e implicância não podem ser disfarçadas. Esta senhora, porém, é dotada de grande poder, e acaba constringendo e silenciando o menino, como as mulheres “educadoras” nas obras da Condessa de Ségur. O efeito deste enredo na literatura ilustrada dos Barros, porém, é oposto, pois desperta no leitor o senso crítico e de indignação contra a Dona Lógica da Razão – o que não acontecia na literatura infanto-juvenil tradicional e moralista –, cujo desfecho impunha uma relação empática do leitor com a regra, e não com a exceção.

O poeminha se inicia com a apresentação da criança/poeta: “Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada./Falava em língua de ave e de criança.”

Certamente trata-se de um poeta sonhador, cujo sonho é o de “brincar” com as palavras e mostrar às pessoas os maravilhosos efeitos plásticos e sonoros desta brincadeira. O poema tem muitos símbolos representantes da filosofia poética de Manoel de Barros: um dos principais é o enobrecimento do falar “língua de ave e de criança”. Língua de ave: a linguagem solta, fluida e livre das tensões gramaticais dos experimentos poéticos; língua de criança: a linguagem livre dos condicionamentos sociais. Mas a ave é “extraviada”: já se sabe uma ave fora de seu *habitat* natural, capturada e presa em gaiola.

Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada.
Falava em língua de ave e de criança.



A imagem de Martha complementa os versos através de uma rápida personificação: ela constrói um ser metade pessoa, metade ave; o amarelo chama atenção para a parte superior do corpo, onde há uma espécie de bico e asas, sugerindo a representação de um ser híbrido. A cor que representa o menino, na psicologia das cores, representa a inteligência e a sabedoria, mas também o medo e a covardia. Os versos a seguir ainda descrevem o personagem, enfatizando suas emoções: “Sentia mais prazer de brincar com as palavras/Do que de pensar com elas./Dispensava pensar.”

A ilustração correspondente a esses versos é a de um redemoinho amarelo com um passarinho também amarelo no topo. Esta imagem retifica a intenção lúdica do enredo, que pretende discutir uma poética fundamentada na liberdade: avessa, portanto, aos ditames da lógica e do bom-senso. Nos próximos versos, o poeta continua descrevendo o menino, ainda mostrando sua apreciação por fazer “floreios com as palavras”, aprendidos quem sabe no Circo (o circo da vida?), a fim de atingir um difícil objetivo: a palavra deveria ser capaz de “chegar ao grau de brinquedo para ser séria de rir”.



*Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.
Dispensava pensar.*

Manoel de Barros parece fazer com a poesia o que Guimarães Rosa fez com a prosa: diluiu uma profunda erudição em imaginação e criatividade, através de um exercício de liberdade poética que corajosamente acaba transformando as palavras em brinquedo. Ambos se inspiraram nas origens do falar humano: na oralidade iletrada de seus conterrâneos, embrenhados na intimidade do Brasil profundo, o sertão mineiro e o pantanal matogrossense, respectivamente; e no contato com a fala e o raciocínio infantis, amparados por uma atenta e cuidadosa meditação sobre a natureza.

No documentário biográfico *Só dez por cento é mentira* (2009), Manoel de Barros conta como conversava com o filho João, quando criança, e com Bernardo (seu maior companheiro na fazenda, tornado seu alterego em poesia), anotando as tiradas poéticas de ambos, que forneceram muito material para a construção de seus textos. Quando João era criança, Manoel criou o costume de ter longas conversas com ele, munido de um bloquinho onde anotava os termos inusitados falados pelo filho. Assim foram concebidos os “Poeminhas pescados de uma fala de João”, presentes no livro *Compêndio para uso dos pássaros* (1960).

Através das suas peripécias com a linguagem, as crianças criam belas sinestésias, variam o uso de verbos e expressam-se através de metáforas de forma espontânea e natural. Como o próprio Manoel comentou no poema, o delírio da poesia está no uso inusitado da palavra concedido pelas crianças. Este é o tipo de retorno às origens tratado no poema: deve-se voltar à infância para reaprender a capacidade de criar uma forma própria de se expressar, inusitada, simbólica, diferenciada. O artista deve buscar inspiração na linguagem da inocência.

A disputa do menino poeta com a Dona Lógica da Razão se faz, provavelmente, em torno de duas dessas “tiradas” infantis, reconfiguradas para o propósito metalinguístico que se encena:

Contou para a turma da roda que certa rã saltara
sobre uma frase dele
E que a frase nem arriou.



Decerto não arriou porque não tinha nenhuma
palavra podre nela.

E jogava pedrinhas:

Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada
sobre uma lata ao modo que um bentevi sentado
na telha.



Na primeira, o menino conta para a turma que “certa rã saltara sobre uma frase dele e que a frase nem arriou, porque decerto não tinha nenhuma palavra podre nela”. A lógica é implacável para uma criança, sobretudo para aquelas em fase de alfabetização: a frase é tomada literalmente como uma linha, seguindo o raciocínio infantil; e,

portanto, não surpreende que tenha permanecido firme sob o peso da rã, pois as palavras que a estruturavam eram todas “fortes e saudáveis”. Uma palavra “podre” poderia estragar a estrutura, e fazer afundar a frase. Uma criança esperta concluiria ainda que talvez a linha também não tenha arriado porque a palavra “rã” é pequenina, e por isso não pesou muito sobre a frase. Imaginar a palavra “rã” com a materialidade imagética de um bicho, um ser vivo saltitante como os das fábulas, em meio a um texto composto por signos arbitrários é decerto muito divertido para uma criança, e contribui para tornar o aprendizado da língua algo mais concreto e mais interessante.

Num outro nível de leitura, porém, um adulto poderia captar certa agressividade na referência à palavra “podre”: num sentido metafórico, o poeta comenta simultaneamente sobre o seu fazer artístico, mostrando como a busca da inocência na arte pode facilmente se corromper e ceder ao peso da petulância, tornando-se artificial e pernóstica. Manter o equilíbrio da rã (o famoso “Dialeto-Rã” que o poeta defende em outros de seus livros para “adultos”) é uma arte para equilibrista, um malabarismo que se aprende no delicado picadeiro da existência e da observação.

A segunda “tirada” do menino para a mestra é “atirada” como uma pedrinha no bom-senso: “Disse que ainda hoje vira a nossa Tarde sentada na lata ao modo que um bemtevi sentado na telha”. No que é contrariado pela mestra: “Logo entrou a Dona Lógica da Razão e bosteou: mas lata não aguenta uma Tarde em cima dela, e ademais a lata não tem espaço para caber uma Tarde nela!”. Novamente, para a mentalidade infantil ainda não letrada, a ideia de um paralelismo absurdo entre um momento do dia e um pássaro, ambos sentados numa lata-telha, soa divertida e linguisticamente atraente, pelas aliteraões “tarde sentada na lata” e “bemtevi na telha”. É à musicalidade da composição que o poeta apela e convoca nestes versos, sobretudo, e não à racionalidade inútil de uma qualquer afirmação.

Desta vez é a Dona Lógica da Razão que é “apanhada” no impulso infantil de tomar por literal um texto que não o intenta ser, mas de o fazer no lugar errado e na hora errada. Se o tivesse feito no texto anterior, teria acertado, e certamente apreciado o efeito. Mas neste, a leitura literalizada só afunda a aliteração. A palavra “podre” da mestra corrói o poema, porque não consegue compreendê-lo.

Nisso que o menino contava a estória da rã na
frase
Entrou uma Dona de nome Lógica da Razão.
A Dona usava bengala e salto alto.



Num outro nível de leitura, um adulto não poderia deixar de captar, desta vez, a franca agressividade da palavra “bosteou”, que recria à maneira de verbo um palavrão. Para o poeta, a fala da mestra é escatológica: nojenta, asquerosa, repulsiva, nauseabunda; cospe excrementos e anuncia o fim das coisas, porque amedronta, envergonha e silencia o menino. E isto, para Manoel de Barros, é um crime. O maior de todos, um crime contra a humanidade: daí a fúria com que se lança em sua crítica a essa postura, que poderia ser identificada com a do paradigma tradicional da literatura infantil ancorada numa pedagogia de erros e acertos, e alegremente retratada por Martha Barros numa personagem redonda e vermelha, “de bengala e salto alto”.

Cabe a esta personagem o destino infeliz de só acertar quando erra, e por isso Manoel de Barros ilumina paradoxalmente todas as suas críticas negativas, transformando-as em definições precisas, belas e inadvertidas de sua poesia. Assim, quando a mestra sentencia com raiva: “- Isto é Língua de Raiz! É Língua de Faz-de-conta! É Língua de brincar! É coisa-nada.”, o poeta vibra e põe em destaque estas afirmações porque nelas vislumbra um achado que o torna poderoso, como descreve no *Poema* do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001):

Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as
Insignificâncias (do mundo e das coisas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.
(BARROS, 2001, in: *Poesia completa*, 2010, p. 403)

O *Poeminha* continua neste difícil equilíbrio entre a missão de encantar e divertir seus pequenos leitores – contando para este efeito com a colaboração definitiva da ilustração –; e o desejo de proferir uma feroz recriminação da pedagogia literária moralista, através de uma incontida e às vezes ressentida ironia. Numa pena menos experiente e sensível, esse malabarismo resultaria num completo desastre. No *Poeminha* resulta em magia, beleza e sensibilidade; e em esperança, mesmo diante da dor do final infeliz, quando o menino sentencia: “Se o Nada desaparecer a poesia acaba”; e opta por se internar “na própria casca do jeito que o jabuti se interna”.

Ainda assim, o desenho de Martha nos devolve a graça da infância no ar de surpresa com que o menino nos olha, sem boca, mas com grandes olhos travessos em sua figurinha esperta, tipicamente extraída dos modelos rudimentares da figura humana produzidos por crianças pequenas. Os leitores do *Poeminha* certamente não ficam chocados com esse final, porque ele não impede a fruição dos efeitos lúdicos dos versos e dos desenhos, e até contribui para mobilizá-los num sentimento de desagrado contra a Dona Lógica da Razão – mesmo quando não são capazes de captar inteiramente as implicações metalinguísticas do texto. A esperança permanece no ato de insubordinação do livro em si, que ousa existir e vir ao mundo, apesar das forças contrárias; e se impor como um belo e comovente exercício da Língua de Raiz, que faz das palavras brinquedos hábeis em expressar o indizível que nos vai no coração.



O menino sentenciou:
Se o Nada desaparecer a poesia acaba.



E se internou na própria casca ao jeito que o
jabuti se interna.



3.2 CANTIGAS POR UM PASSARINHO À TOA

Língua de criança é a imagem
da língua primitiva
Na criança fala o índio, a árvore, o vento
Na criança fala o passarinho
O riacho por cima das pedras soletra os meninos.
Na criança, os musgos se desfalam, desfazem-se.
Os nomes são desnomes.
Os sapos andam na rua de chapéu.
Os homens se vestem de folhas no mato
A língua das crianças contém a infância
em tatibitati e gestos.

(PP, s.p.)



Capa do livro *Cantigas por um passarinho à toa*, de Manoel de Barros, ilustrado por Martha Barros

Publicado em 2003, dedicado especialmente tanto a Martha Barros, quanto aos netos e inteiramente traduzido imagetivamente pela filha, o livro *Cantigas por um passarinho à-toa* é classificado pelos grupos editoriais como literatura infanto-juvenil. Apesar do ano de publicação, o livro escolhido para análise é a oitava edição, publicada pela *Galerinha*¹⁰. O público alvo seriam crianças de 10 a 14 anos, apresentando-as livros bastante coloridos e lúdicos. Dada a tamanha complexidade presente nos versos

¹⁰ A *Galerinha* é um ramo da Editora Record focado na literatura infanto-juvenil. Segundo o site da empresa, o objetivo do grupo é “atender a um público jovem e ávido por novidades, livros que falem a sua língua e retratem temas com os quais se identifiquem” (<http://www.galerarecord.com.br/quemsomos.php> - acessado em 02/09/2014).

que compõem o livro em questão, é bastante questionável esta opinião classificativa das editoras.

Temos aqui dois objetivos: provar esta complexidade e mostrar o quanto a imagem enriquece o poema quando associados. Para tal, é preciso esclarecer que *Cantigas por um passarinho à toa* tem duas formas de leitura: uma delas seria considerar que o livro é formado por 15 poemas independentes que se conectam respectivamente com 15 obras criadas por Martha Barros. Outra opção seria fazer a leitura corrida, considerando tratar-se de um único poema. Analisaremos detalhadamente cada parte do poema das duas maneiras, primeiramente considerando como seções independentes, realizando concomitantemente as devidas associações com as imagens; depois faremos a análise do poema como um conjunto.

A primeira impressão passada por *Cantigas de um passarinho à toa* não é diferente da que normalmente é tida quando se entra em contato com qualquer outro livro do poeta. De imediato há um choque, estranhamento, uma sensação de falta de norte; após mais algumas leituras, temos a impressão de que a mente já se adaptou um pouco ao estranhamento inicial e somos tomados pela ideia de tratar-se de uma linguagem infantil, algo próximo ao universo das crianças. Entretanto, a insistência na leitura permite-nos compreender bem além da superficialidade anterior; começa-se a entender a complexidade que forma a aura do que quer ser passado. Aí sim, entramos no mundo do Manoel de Barros, tão real em seus avessos. É com esta certeza que pretendemos iniciar esta análise e com o convite de deixar-se libertar das classificações limitadoras das editoras.

Na capa somos cativados pelo convite para entrar no universo dos Barros, marcada por um título interessante e misterioso, que mexe com a curiosidade daquele que lê: quem seria este “passarinho”? Por que ele estaria “à toa”? Ao mesmo tempo Martha complementa imergindo-nos no rústico, em cortes telúricas e formas que lembram a arte rupestre numa diversidade de texturas.

Na sequência nos deparamos com o primeiro poema:

Do alto de uma figueira
onde pouso para dormir
posso ver os vagalumes:
são milhares de pingos de luz
que tentam cobrir o escuro.
(BARROS, 2009, p.2)

O cenário é bastante corriqueiro, dado à ambientação pantaneira de Barros: natureza, árvore e vagalumes. Temos porém algumas referências importantíssimas aqui que estão intimamente interligadas a fortes características do poeta: primeiramente a presença da figueira, uma das árvores mais imponentes do reino vegetal e que mais fornece alimentos para todos os tipos de animais. O simbolismo presente nesta árvore é também evidência que devemos levar em consideração, a figueira aparece de forma recorrente na bíblia ao longo de vários depoimentos e capítulos. Temos a sua primeira menção no livro do gênesis, no qual Adão usa as folhas da figueira do Éden para se cobrir ao notar a nudez; em Marcos e Mateus está presente a marcante história da maldição da figueira:

No outro dia, ao saírem de Betânia, Jesus teve fome. Avistou de longe uma figueira coberta de folhas e foi ver se encontrava nela algum fruto. Aproximou-se da árvore, mas só encontrou folhas, pois não era tempo de figos. E disse à figueira: “Jamais alguém coma fruto de ti!” E os discípulos ouviram esta maldição (BÍBLIA SAGRADA, 2008).

Colhem-se, porventura, uvas dos espinhos e figos dos abrolhos?
Toda árvore boa dá bons frutos, toda árvore má dá maus frutos
(BÍBLIA SAGRADA, 2008).

Vale elucidar que na própria Bíblia há uma observação acerca da primeira citação, dizendo o seguinte: “O Senhor parece ter feito aqui uma ação simbólica: a figueira estéril era a imagem do povo de Israel, rebelde à doutrina do Evangelho” (BÍBLIA SAGRADA, 2008, p. 1336). De fato, como na época a figueira era uma planta bastante conhecida e valorizada, Jesus sempre a usava de forma figurativa em sua oratória, neste caso, para atentar o povo para questão da sociedade não próspera, que tende a não ter algo de positivo a oferecer futuramente. A importância simbólica da árvore também é evidente em outras culturas, como por exemplo: foi sob uma figueira que o Buda alcançou sua grande revelação; seu fruto, o figo, cultivado desde o período neolítico, é considerado sagrado na cultura judaica. O eu-lírico do poema, está sobre uma árvore sagrada e milenar, de cujos frutos se ocultam como flor e se oferecem como alimento. Atentemos que esta referência está diretamente ligada a característica de Manoel de Barros pela busca e aproximação das origens, a ânsia pelas antiguidades, a busca pelas fontes. De cima da figueira ele observa vagalumes, outra importante alusão dentro do poema, visto que este inseto é o único que consegue, através da transformação

de grande energia por reação química dentro do abdômen, produzir luz própria. Uma luz natural, internalizada, de um ser também conhecido como pirilampo, do grego pyris (pyros): fogo, lampis: luz, ou seja, a voz do poema observa a própria natureza se iluminando através de um verdadeiro fogo frio que tenta amenizar a obscuridade da escuridão. A posição do eu-lírico também é peculiar, o fato de estar no alto de uma árvore para dormir confere o indício de que a voz do eu-lírico seria a do “passarinho” contido no título da obra. Seria o passarinho o próprio poeta? Responderemos mais adiante.



Na imagem acima tem-se a tradução intersemiótica de Martha Barros. Nela é percebida a predominância das cores verde, azul, terracota e suas variações. Com base na psicologia das cores e no psicólogo suíço Max Lüscher, a cor verde é associada ao bem-estar, à natureza e à serenidade. O verde deriva do latim *viridis*, palavra que na língua também denota frescor e juventude. Na antiguidade esta cor era símbolo harmonizador, que representava a união pacífica entre o céu (azul) e o sol (amarelo). O azul, por sua vez, transmite tranquilidade e afeto, de acordo com Lüscher, está ligada à infinidade do que é eterno e ao sentimento profundo. A palavra azul é originada do persa e do árabe *lázúrd*, termo que na época também significava o movimento para o infinito.

A cor terracota está intimamente ligada ao telúrico, à fertilidade das terras do pantanal. O pássaro na árvore e a terra possuem a mesma cor, marcando a conexão entre eles, o pássaro remete ao ar, mas pertence àquela terra. No horizonte, o verde e o azul se

misturam em um harmonioso degradê, dando-nos a impressão de que a terra e o céu estão misturados. Martha representa os vaga-lumes de forma bastante poética: como estrelas, eles, com a sua luz própria, são as próprias estrelas na terra. A artista apenas contorna uma parte da imagem, numa linha contínua, que para acima do pássaro, a outra parte da pintura fica a cargo da suavidade da aquarela pura. Esta questão pode estar ligada ao respeito pelo espaço da escrita do pai, como se a caneta dela parasse para que o texto fosse perfeitamente inserido ou ainda, olhando mais atentamente, vemos que Martha inclui elementos não comentados no poema, como as pipas e os penduricalhos na árvore e eles são os únicos que estão contornados, diferenciando-os de todo o resto. Isto prova que não se trata de mera ilustração, mas de verdadeira tradução. Tudo propicia profunda sensação de bem estar.

Como no primeiro poema houve intensa exploração sensorial da visão, no segundo temos acentuada utilização auditiva. Vejamos:

Ouvi de perto
no final do dia
a algazarra das cigarras.
Elas fizeram farra
até morrer.
Elas estouram dentro dos sons.
(BARROS, 2009, p. 4)

Nele há o foco no auditivo, não só pela referência ao som da “algazarra das cigarras”, como também, através da construção textual, que apela para o recurso linguístico da aliteração. O foco referencial agora são as cigarras. Vale ressaltar que o canto delas é entoado no período mais quente do ano, entre a primavera e o verão, quando após 17 anos submersas, maduras, elas emergem de dentro da terra, sobem até o tronco das árvores para sofrerem sua última metamorfose, criam asas e finalmente cantam com todas as forças, tanto para acasalar, quanto para afastar predadores. O ciclo de vida das cigarras é incrível, ela é um dos únicos insetos da natureza que sobrevivem por 17 anos submersas, alimentando-se da seiva das raízes das árvores e completamente sozinhas, antes de emergir para mais algumas semanas de vida. Temos aqui um exemplo literal de uma das mais fortes características de Manoel de Barros, a máxima sempre repetida que o saber vem das fontes, das raízes. Nada mais manoelino do que a completa imersão nas raízes pantaneiras durante boa parte da vida. A questão do estourar “dentro dos sons” mostra realmente uma maneira bem humorada e lúdica da

observação de uma das etapas da vida desses insetos. Após sofrerem a metamorfose e criarem asas, as cigarras deixam seu casulo no tronco das árvores, o que nos dá a impressão de presenciaremos o corpo morto delas, mas trata-se do exoesqueleto. Porém, de fato, o canto destes insetos é um dos sons mais altos da natureza, tão alto que as próprias cigarras possuem membranas de proteção auditiva para não se prejudicarem.

A imagem da artista retrata perfeitamente a “algazarra” descrita no poema, já que a questão da sonoridade, no caso de Martha, fica bem mais comprometida de ser representada por se tratar de uma imagem. Nota-se que a pintora constrói sua confusão de seres através de um forte traço contínuo, dando-nos a impressão de estar mais próximo a uma espécie de escrita arcaica do que de um desenho em si. Traço que vem desde a parte inferior e vai crescendo em linha e complexidade até o topo da página, ficando cada vez mais marcante próximo ao texto, cedendo a tinta agora para ele.



Não se sabe diferenciar o que é bicho, planta ou gente, a impressão é de que a explosão das cigarras provocou a integração dos reinos. Também é notável que a figura retrata de forma sutil o ciclo de vida destes insetos, mostrando, na parte inferior do desenho, o caminho das cigarras recém-maduras pelo chão, depois subindo na árvore e acima, no topo da página, voando. A paleta de cores desta vez, além do verde e do terracota, abarca tonalidade ocre amarelada, talvez com a intenção de marcar a época mais ensolarada, na qual a terra cria aspecto menos úmido. Nas duas imagens

analisadas é claramente perceptível o uso marcante de técnicas da aquarela, formando interessantes degradês e marcas que lembram texturas telúricas.

O terceiro poema é marcado pelo humor, pela personificação e diferenciação do olhar sob o corriqueiro.

Meu casaco é da cor do sol.
E uma andorinha
queria trocar o casaco dela comigo;
mas o casaco da andorinha
era cinzento.
Ela pensa que eu sou maluco?
(BARROS, 2009, p. 6)

No primeiro verso é evidente a sensibilidade e a renovação de olhar, trata-se da descrição da cor da plumagem do pássaro, eu-lírico do poema. É uma clara personificação do poeta nesta ave, uma íntima conexão. As andorinhas são aves migratórias, de corpo fusiforme, asas longas e bastante comuns em cidades e fazendas. O tipo mais comum na região central do Brasil é a andorinha-doméstica-grande; ela, de fato, tem plumagem de cor acinzentada e são maiores do que os outros tipos de ave da mesma espécie.

Na psicologia das cores, a cor cinza está associada tanto à sabedoria, velhice, quanto à tristeza. Cor neutra que, de acordo com Lüscher, a predileção pessoal por esta cor, na maioria das vezes, indica negatividade na vida, insatisfação, precipitação e renúncia. O oposto da cor amarelo, ligada a euforia, entusiasmo e idealismo, a qual, inclusive, é originada do latim *Amaryllis*, nome que simboliza forte luz irradiante.

De fato, temos aqui uma situação de renúncia da ave cinza e de recusa da amarela. Dentro da complexa construção conotativa na linguagem poética, percebe-se verdadeira metaforização das nossas próprias insatisfações e desejo do que é alheio, a vontade latente de ter o que não está ao alcance.

Martha Barros retrata a situação de forma clara e simples:



Trabalhando com técnicas da aquarela, a artista constrói figuras de uma espécie de ave amarela e marrom, de corpo ligeiramente angular, cuja coloração extrapola os limites das marcações. Trata-se realmente de um universo único e aparte.

Dando sequência aos poemas, nosso “passarinho à toa” passa agora a tratar das borboletas.

Vi uma borboleta
 sentada nos braços da manhã.
 Ela estava parada
 embaixo de outra borboleta.
 Não faziam barulho
 nem piscavam.
 Só o vento arregaçava as saias delas.
 (BARROS, 2009, p. 8)

Por mais que tentemos racionalizar, há alguns poemas de Manoel de Barros que entram em confronto com este tipo de pensamento. Este agora analisado se enquadra nesta situação. Como refletir sobre o estado de tranquilidade dessas duas borboletas tacitamente sentadas nos membros da manhã? A questão aqui é realmente se deixar levar pela imagem mental que se quer construir através dos versos. Estes “absurdos” descritos pelo poeta têm seus propósitos: a renovação do pensamento e da compreensão da realidade. É desta forma que Manoel de Barros nos impulsiona a desconstruir, para então reconstruir, em seus leitores, novos mapas mentais, novas formas de pensamento incomparavelmente mais livres. Nas entrelinhas dos versos, há a voz insistente do pantaneiro lembrando que “as coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis” (BARROS, 2010, p.302). Na pintura de Martha Barros para este poema não é diferente:



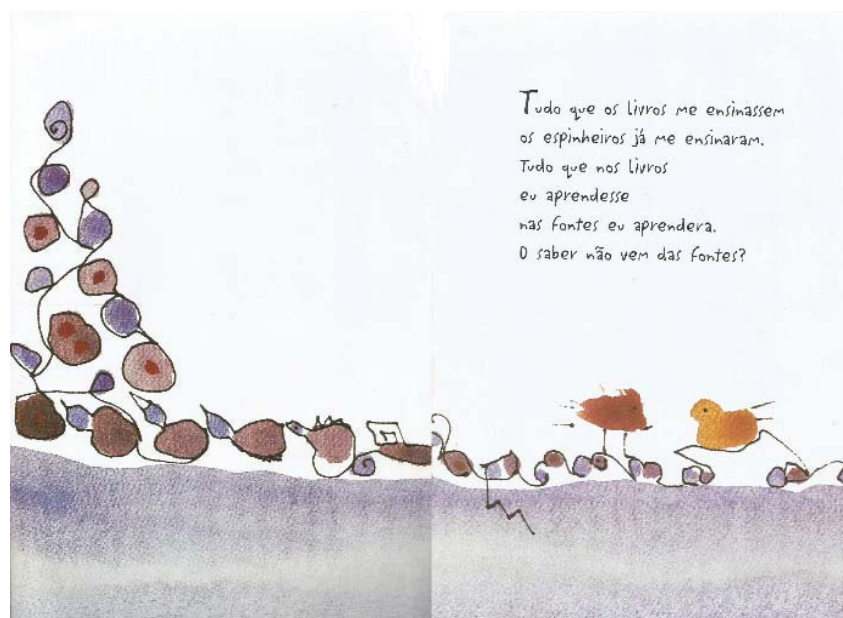
Vi uma borboleta
sentada nos braços da manhã.
Ela estava parada
embaixo de outra borboleta.
Não faziam barulho
nem piscavam.
Só o vento arregaçava as saias delas.

Antes de tudo, percebe-se verdadeira confusão de seres, uma festa matinal, empolgados pela alegria da manhã; em contraste, é mostrado em destaque a tranquilidade das borboletas, imóveis uma sobre a outra. Não há formas definidas, apenas sugestões e uma espécie de hibridismo presente nesses seres amorfos. Tem-se a impressão de estar diante de espécies que se misturam entre si e da mesma forma se fundem com outras: bichos com bichos; bichos com plantas; bicho com a terra. Ora, nada mais do que uma a perfeita metáfora da total integração com o ambiente, a harmonia da natureza imaculada. Como as presenças são diversas, as cores são as mais variadas, o fundo é marcado pelas cores do amanhecer em um degradê do amarelo para o rosa; nas criaturas, as cores não poderiam deixar de extrapolar dos traços. Tudo no mesmo padrão de amarelo, terracota e verde. Para destaque, há grandes manchas pretas nas asas amarelas das borboletas.

Como já comentado, a aproximação pelas origens, pelo antigo é característica bastante forte no poeta trabalhado nesta dissertação. O saber, segundo ele, vem das experiências, do conhecimento antigo, do autoconhecimento. Vejamos outro poema:

Tudo o que os livros me ensinassem
os espinheiros já me ensinaram.
Tudo que nos livros
eu aprendesse
nas fontes eu aprendera.
O saber não vem das fontes?
(BARROS, 2009, p. 10)

Neste poema, Barros ilustra bem a questão comentada no parágrafo anterior, e ao mesmo tempo, faz um sutil trocadinho com a palavra “fonte”. O saber, de fato, vem das fontes, mas que tipo de fonte é esta? É o que aqui entra em debate. A História mundial é contada através da interpretação de fontes diversas: escrita, pintura, oralidade, esculturas. Apesar de toda veracidade de tais fatos históricos, antes de tudo elas estão suscetíveis a interpretação do historiador; porém, mesmo com todo aparato da história e da ciência, o poeta não leva estas fontes como ponto primordial; a “fonte” que Barros procura e o inspira é algo muito mais profundo. Para entendermos melhor, analisemos as evidências. Barros menciona o espinheiro no poema, planta usada desde o século II a.C. para o tratamento de doenças, documentada pela primeira vez pelo médico grego Galeno, que, inclusive, a utilizava também como forte proteção espiritual, para afastar demônios e seres malignos. De fato hoje é cientificamente comprovada a eficácia, em tratamentos variados, o uso de partes da Espinheira Santa e do Espinheiro Branco. É desta fonte que Barros se refere, algo que antes dos escritos e comprovações já estava no saber ancestral e nas íntimas observações sobre si mesmo. Olhar para dentro de si e se autoconhecer é da mesma forma um acréscimo de sabedoria. Ponto bastante curioso a se observar é a cor que predomina na pintura de Martha Barros para este poema:



Da mesma forma que o espinheiro é bastante visado como planta medicinal, ele também é aproveitado para fazer corantes usados em tintura de roupas. As principais colorações extraídas são as cores cinza, azul e variações das mesmas, justamente a

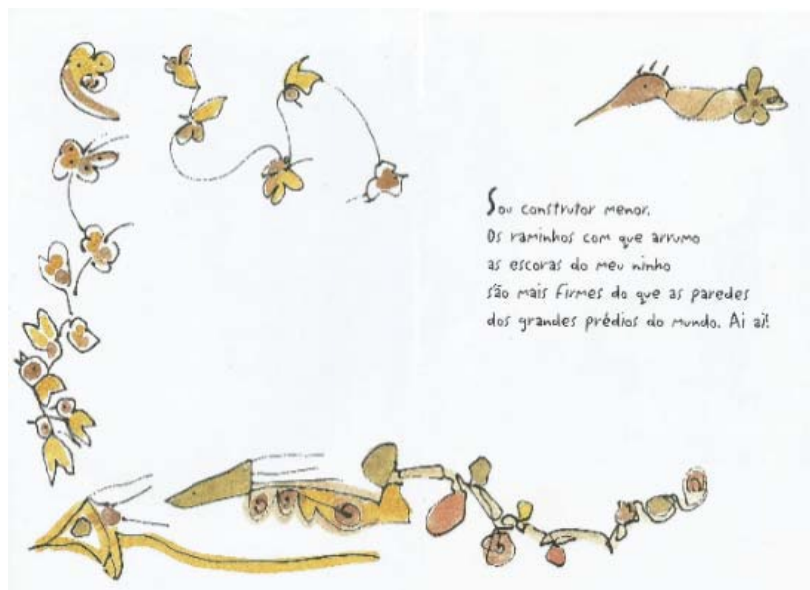
tonalidade dominante na imagem. Tudo é marcado por uma matiz mais fria, contrastando com dois seres de cores mais fortes e quentes. Essas duas criaturas certamente são as fontes diferenciadas pelas quais Manoel de Barros busca e valoriza. Ao longo da imagem existem várias outras criaturinhas que seguem; algumas são da mesma cor fria da paisagem e outras se distinguem pela presença, no interior delas, de marcas da mesma coloração dos “seres-fonte” de cores quentes, significando a aquisição da sabedoria desta fonte verdadeira; um pedaço da fonte está dentro deles, influenciando-os diretamente e os diferenciando dos outros. Dentro da narrativa da imagem, temos a impressão de que os indivíduos deslocam-se da direita para a esquerda, em um certo ponto alguns deles são tocados pelas fontes, pela “verdadeira sabedoria” e seguem, uns com o diferencial, outros permanecendo corriqueiros neste mundo.

Dando continuidade, há agora a presença da construção de valores.

Sou construtor menor.
Os raminhos com que arrumo
as escoras do meu ninho
são mais firmes do que as paredes
dos grandes prédios do mundo. Ai ai!
(BARROS, 2009, p. 12)

O passarinho, eu-lírico dos poemas ao longo do livro, neste poema sutilmente discorre acerca de crenças e valores. Apesar da modéstia inicial: “Sou construtor menor”, afirma logo após ser capaz de edificar escoras mais firmes do que qualquer edifício. Aceitando os versos como rica metáfora, vale nos questionarmos: Do que seriam feitos tais amparos? Do que seriam feitas as escoras da sociedade? Nada mais seria este “ninho” do que os valores, as crenças e como as pessoas se compreendem mentalmente.

É recorrente nos poemas de Barros a valorização do ínfimo, do desvalorizado, da vida simples. Alguns pássaros constroem ninhos cujo aspecto e segurança comparam-se a verdadeiras fortalezas naturais para a espécie, pequenas casas feitas de palha, gravetos, fios de teias de aranha, capim e barro. Elementos tão simples, mas usados de forma tão perfeita e com tanto esmero, que dão conta da segurança e do aconchego de dezenas de ninhadas. Assim somos nós vivendo em sociedade, se não tivermos estruturas firmes, construídas com boa base, facilmente desabamos e caímos no desespero do atual mal do século: a depressão e as síndromes. Analisemos a tradução da artista.



No alto, um pássaro, cuja forma lembra um beija-flor, destaca-se à direita. Do lado oposto, o mesmo fazendo piruetas, num movimento de vai e vem, no labor da construção do seu ninho. Abaixo outras aves fazem o mesmo. Vejamos que os pássaros estão em uma posição superior e em movimento de ascensão; em contrapartida, a parte inferior da imagem exhibe longos seres, de forma réptil ou mesmo anfíbia, criaturas que certamente permanecerão estagnadas ali. Os tons de cores permanecem telúricos, marcando a extrema ligação ao pantanal, à natureza.

O próximo poema vem com temática inédita no livro, mas bastante presente na poética manoelina.

Eu queria aprender
o idioma das árvores.
Saber as canções do vento
nas folhas da tarde.
Eu queria apalpar os perfumes do sol.
(BARROS, 2009, p.14)

Antes de tudo, percebe-se, neste momento, a busca pelo máximo de integração com o ambiente. Há o redimensionamento da existência dos seres, da natureza e dos objetos, neste caso, marcado pelas personificações e brincadeiras com a sinestesia. No universo manoelino, as árvores falam, o vento canta através das folhas das árvores, o sol é cheiroso e apalpável. Impossível? Por quê? Manoel de Barros tem a intensão de provar que não há limites para a percepção; seus poemas são verdadeiros alentos para que os leitores libertem a mente dos cabrestos impostos pela sociedade. *O livro das*

ignorâncias (1993) objetiva a quebra das associações e percepções rotineiras da mente das pessoas, ele é praticamente todo trabalhado neste sentido. Os vínculos sinestésicos são de inteira liberdade de cada um. Sem esquecer, logicamente, que todas as espécies têm sua forma de comunicação, as plantas têm seus jeitos de passar mensagens de agrado ou desagrado, de bem-estar e de necessidades. O vento comunica com riqueza eventos climáticos e a luz do sol se perfuma ao banhar as flores. A pintura de Martha Barros para o poema agora analisado, tem como cor predominante o amarelo e o mostarda. Um forte e marcante tom amarelado vem da parte superior da página e vai descendo, tocando os seres abaixo; certamente seriam os perfumes e a luz do sol agraciando as criaturas do pantanal.

Vê-se uma legítima festa de animais e até mesmo, arrisco afirmar, árvores personificadas a se mover, dando a impressão que todos estão dançando envolvidos por esta luz, embriagados pelos perfumes que emanam através dela e intimamente conectados através de um mesmo traço que os contorna.



No texto seguinte, há perfeito exemplo de auto intertextualidade na poesia de Manoel de Barros.

O menino contou
que morava nas margens
de uma garça.
Achei que o menino
era descomparado.

Porque as garças
não têm margens.
Mas ele queria ainda
que os lírios o sonhassem.
(BARROS, 2009, p. 16)

Já no primeiro verso, Manoel evoca o “menino”, personagem principal de outro livro seu, o *Poeminha em língua de brincar* (2007), obra que inclusive será analisada no próximo capítulo; mas neste caso, convém adiantarmos alguns detalhes. Nesta obra, há um conflito entre o menino-pássaro e a Dona Lógica da Razão, o primeiro ilustrando a mentalidade do poeta e a segunda, a forma de pensar da sociedade em geral. O garoto enxerga o mundo de forma extremamente livre e poética, enquanto a senhora tenta “puxá-lo” para a realidade, duvidando dele e achando absurdo cada palavra que diz. Neste oitavo poema de *Cantigas por um passarinho à toa* (2009), acontece o mesmo momento de tensão, porém agora é entre o menino e o pássaro eu-lírico. Existem várias coincidências: a primeira delas, a mais evidente, é que temos duas aves: a “à toa” da obra agora focada e a “ave extraviada” do *Poeminhas em língua de brincar* (2007). Seriam então dois seres de mente livre, pássaros que veem além e mais alto. A ressalva aqui está no fato do eu-lírico ter achado o garoto “descomparado”. Ora, tal palavra não existe na nossa língua, não está registrada como vocábulo do português, mas lembremos que estamos lidando com um poeta que é conhecido como o Guimarães Rosa da poesia, no sentido de desconstrução e renovação da língua. Levando em conta o radical e prefixo do novo vocábulo, poderíamos dizer que se trata de alguém sem comparação, inigualável. O “pássaro à toa” enxerga absurdos no menino e duvida dele, mas quando busca uma palavra para nomear o jeito esquisito do garoto, escolhe uma expressão que não existe. A palavra devidamente registrada mais próxima de “descomparado” seria “descompassado”, cujo significado diz respeito àquele que saiu da regularidade e dos limites. Não seria absurdo afirmarmos então que, apesar de toda tensão dentro do texto, temos aqui dois pássaros “descomparados” e descompassados, cada um de seu jeito e suas “esquisitices” diante da sociedade.

Vejamos, agora, outras importantes alusões do poema: a garça e o lírio. Sabe-se que pessoas cujo pensamento é deveras livre e diferenciado da mentalidade coletiva, acaba por se tornar solitária, assim como as garças, aves que vivem isoladas, apenas se agrupando nas épocas reprodutivas e, da mesma forma que o pássaro do livro agora analisado, recolhem-se na copa de grandes árvores à noite. Atentando para outras

evidências, percebemos algo além: o garoto inicia contando ao eu-lírico que “morava nas margens de uma garça”; apesar do estranhamento do pássaro, a afirmação não é tão estranha se levarmos em consideração que o Mato Grosso é banhado por um rio chamado rio das Garças, o qual percorre, inclusive, um município chamado Alto das Garças, o que indica que o garoto poderia morar nas margens de uma garça, mas, logicamente, ele como poeta não poderia afirmar de forma tão evidente. As garças podem não ter margens, mas o Mato Grosso é margeado pelo rio das Garças. Observando atentamente, nota-se também que este poema, estruturalmente falando, é o mais aparentemente longo de todo o livro, certamente com a intenção de reiterar a presença da longilínea garça nele.

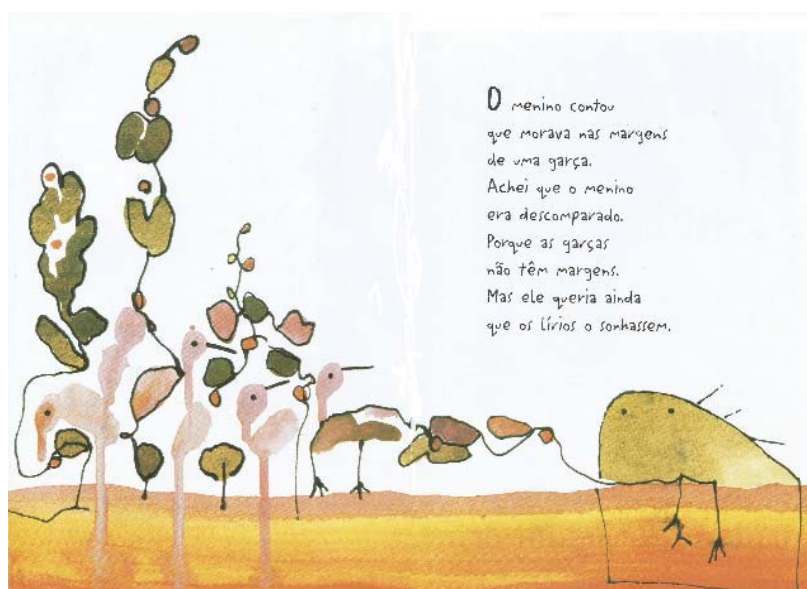
A questão dos lírios (presentes no último verso) é tão impressionante quanto, trata-se de uma flor milenar bastante rica em simbologias. Do Feng Shui, a flor representa a pureza, o amor eterno e a fartura do verão; é tão antiga que é encontrada nas pinturas dos mais antigos palácios gregos dedicados a Hera. No cristianismo, o próprio Cristo, numa das citações mais famosas e poéticas da bíblia, chama atenção dos discípulos para os contemplarem:

Olhai os lírios do campo; eles não trabalham nem tecem; no entanto eu vos digo: mesmo Salomão, em toda sua glória, não se vestiu como um deles (BÍBLIA SAGRADA, 2008).

Foram palavras proferidas no Sermão do Monte, no qual o líder usa o exemplo da planta como símbolo de algo que não faz nenhum esforço, apenas aguarda, se conforma com o que recebe e ainda se mantém bela e forte em plena aridez palestina. O lírio é conhecido pela sua força, principalmente pelo fato de conseguir ser cultivado em qualquer solo. No século XVII a flor era bastante comum na ornamentação das igrejas como forma de agraciar a pureza de Maria; porém, um detalhe bastante curioso é que a parte reprodutiva delas (estames e pistilos) era retirada, porque só assim, na opinião da comunidade religiosa, as flores ficavam verdadeiramente puras. Histórias alquímicas lendárias narram o costume de queimar perfumes mágicos feitos de lírios nos recintos onde eram realizados os rituais. Na mitologia greco-romana conta-se que Juno teria dado o seio para Hércules amamentar, dada a tamanha força do semideus, sugou com tanto vigor, que o leite esguichou e várias gotas se espalharam por todos os lados; as que foram para o céu, formaram a Via Láctea, e as que pingaram na terra, tornaram-se

lírios. Em várias culturas vê-se o valor mágico e simbólico dessa planta. Então, logicamente, não é ao acaso que o garoto do poema deseja que “os lírios o sonhassem”.

Partindo para a imagem, vê-se em evidência algo bastante interessante: a tradução de Martha das garças presentes no poema:



Assim como a garça referida pelo poeta, as da imagem são os únicos elementos que não são margeados. Existe contorno em tudo, menos nas garças. O menino é mostrado numa forma verde e anfíbia, cuja língua tem aspecto de vegetal. Esta língua engloba as garças, como se quisesse misturar-se com elas, fazer-se híbrido. Este hibridismo de seres e espécies é característica bastante recorrente nos Barros, marcando a questão da unidade e da completa ligação com a natureza. Não bastava para o garoto ser apenas um menino, ou apenas ter o entendimento de um, ele queria mais: ter a sabedoria universal de alguém que é unidade com todos os seres; ele quer ser garça, lírio e pássaro. Nada melhor para fazer empatia e entender algo ou alguém com perfeição do que se colocar no lugar do indivíduo. As cores são quentes e permanecem em um suave degradê, proporcionando movimento à imagem.

Dando sequência aos poemas, nos deparamos com a polêmica do sentimento de superioridade, de achar-se melhor por estar em posição superior. Manoel atenta para a problemática em questão reiterando uma de suas maiores características: a inversão de valores. Inclusive, vale ressaltar que não abrange apenas relações ou figuras humanas, mas animais, seres e até objetos.

Sentado sobre uma pedra
no mais alto do rochedo
aquele gavião
se achava principal:
mais principal do que todos.
Tem gente assim.
(BARROS, 2009, p. 18)

O processo de transformação da perspectiva dos leitores proposta por Manoel é construído através da desconstrução da crença em certos valores. O poeta nos convida a olhar para baixo, para o chão, para as entranhas do taxado como inútil e é lá onde ele encontra a sabedoria e a beleza.

Neste caso, a principal referência é o gavião, a solitária ave predadora mais forte do mundo, com pernas que chegam a ter a grossura de um punho de homem, garras maiores que a do urso pardo e bico superpotente. Sua força permite alimentar-se de grandes animais, ao ponto de conseguir arrancar os bichos-preguiças dos seus troncos. Assim como o gavião do poema encontra-se em posição superior, esta ave de fato costuma fazer o ninho na copa das árvores mais altas, de onde há ampla visão. A cultura egípcia demonstra toda a potencialidade do predador através do culto ao deus Hórus, símbolo de poder e força, apresentado como um homem com cabeça de gavião.

No poema, Manoel usa o posicionamento de um animal para exemplificar um tipo de comportamento humano. Esta mistura, este não distanciamento entre bicho e gente é fator recorrente na poética manoelina; ele está sempre lembrando que no final das contas somos todos um, interligados ao seio da terra, submetidos às mesmas intempéries. A tradução de Martha Barros para tal poema é de narrativa singular e riquíssima em simbolismos.



O gavião e tudo o que o envolve está em cores pálidas e de tonalidades semelhantes. Sobre o grandioso rochedo, a artista o retrata em sua posição de onipotência, grande, de bico protuberante e patas que assemelham-se a sapatos requintados. Ligada aos pés, há uma linha que corta a pedra e o conecta ao chão, porém há superficialidade nesta ligação; não há profundidade no ponto que toca a terra, ele não entra nas raízes presentes no subsolo. Isso retrata a futilidade das pessoas com estas características, cujos princípios são rasos e suas ligações afetivas são fracas. Vejamos agora que há também a característica oposta presente lado a lado; de dentro da terra, bem abaixo do rochedo do gavião, há uma movimentação, seres que vêm direto das fontes manoelinas, brotam de dentro da terra e voam alto o suficiente para ter uma percepção que vai bem além da do gavião. Os traços que os ligam marcam a íntima conexão entre si e com a terra. A diversidade, a intensidade das cores e o posicionamento destes seres, que lembram pássaros, transmitem intensa leveza, a qual chega a contrastar com a imagem do gavião à esquerda.

O próximo poema parte da singularidade dentro da perspectiva diferenciada, do olhar desacostumado com o rotineiro.

Quando a parede da tarde ruiu
 O homem falou:
 Hoje ele chove!
 E Deus choveu na roça do homem.
 E o homem agradeceu aquela graça
 Como quando o azul se abre para nós.

(BARROS, 2009, p. 20)

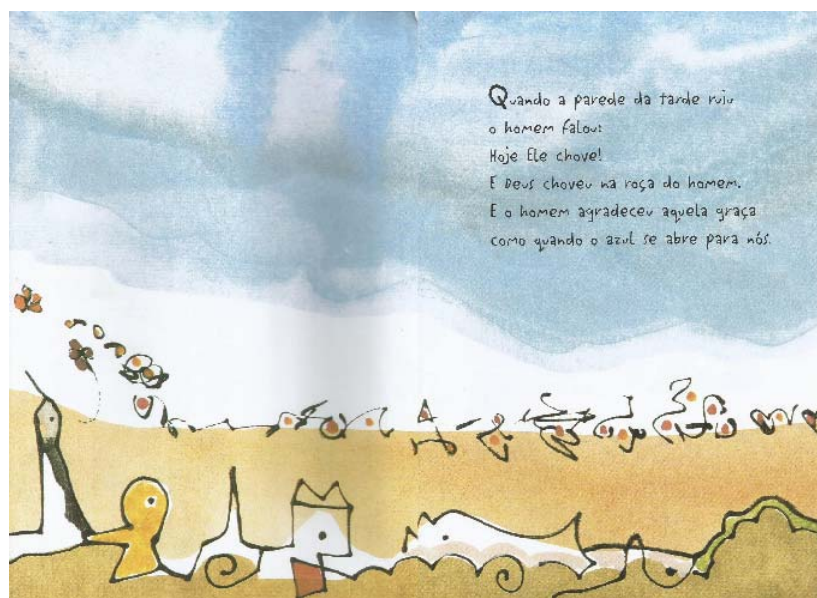
No mundo de Manoel de Barros não troveja, a parede da tarde rui. O trovão anuncia a chuva tão esperada pelo homem. Aqui o poeta usa o olhar da criança para mostrar uma alternativa de percepção de algo tão rotineiro para nós, o céu. Sabe-se que para as crianças é difícil imaginar a infinidade espacial do céu, assim como imaginar que vive em um planeta cujo tamanho, comparado à amplitude do universo, é mínimo. Para as crianças, espacialmente falando, o momento presente é a realidade delas. No universo infantil nada mais justo aceitar que o céu seria o teto do nosso mundo, ou uma parede. Tão aceitável quanto, dentro dessa lógica, acreditar que um trovão possa ser uma movimentação nas rachaduras desta parede que, inclusive, deve ser milenar. As rachaduras dão espaço para a chuva e a água, então, cai na roça do homem. Nos últimos versos, o poeta afirma que o homem agradece a chuva “como quando o azul se abre para nós”; lembremos a associação que Lüscher faz com a cor mencionada. Segundo o psicanalista, o azul está ligado a todo o sentimento de infinidade, do eterno, do movimento para o infinito. Esta cor está bastante presente nos poemas de Manoel, sempre relacionada à liberdade, neste caso, o azul se abriu para eles, ou seja, a eles foi dada a graça da liberdade; dentro da infinidade daquele momento. Lembremos também que o narrador, eu-lírico, é um pássaro, e nada mais belo para uma ave do que o céu e a oportunidade de voar livre nele.

Há, neste mesmo poema, sentimento de religiosidade mostrado na presença divina e nas graças alcançadas. O poeta sul-mato-grossense é assumidamente católico e acredita na presença de Deus em tudo e em todos. Vejamos depoimento do poeta em documentário:

Eu sou católico. Tenho crença em Deus, nos santos e em tudo o que precisar acreditar (...)! Eu acho que o ser humano é incompleto, nós somos incompletos. O que completa o ser humano é a religião, é a fé (...). A fé é para completar esse vazio que a gente tem e não sabe porque está aqui, quando vai embora ou qual é o sentido da vida.

(LÍNGUA DE BRINCAR, 2006, min: 49:12 – 50:11)

Em todos os poemas do *Cantigas para um passarinho à toa* há um respeito mútuo no espaço entre o poema e a pintura; um não adentra no espaço do outro. Neste poema, agora analisado, é único que contraria esse fato. O céu de Martha abraça o poema, imergindo-o no azul da graça alcançada.



Na terra há seres enfileirados, como se estivessem em meio a um ritual de dança das chuvas, mais uma vez fortemente ligados através da continuidade dos traços. Há um quê comemorativo de festividade nesta imagem, a dança dos seres e das plantas em grato sentimento de renovação da fertilidade telúrica. Mais acima, na superfície da terra, as sementes são jogadas, em igual movimento de dança, como uma verdadeira festa da fertilidade da natureza.

Avançando com as análises, retorna-se, no próximo poema, à temática da inversão de valores, abarcando, inclusive, a personificação.

Achava que os passarinhos
são pessoas mais importantes
do que aviões.
Porque passarinhos
vêm dos inícios do mundo.
E os aviões são acessórios.
(BARROS, 2009, p. 22)

O poema inicia com um choque perspectivo de valores: os pássaros são associados a pessoas que, por sua vez, são mais importantes do que aviões. Ora, ser “pássaro” para Manoel nada mais é do que aquele que possui a qualidade de ter mente livre de predeterminações, alguém que, como ele, permite se deixar levar pelo ínfimo e tende a ver o mundo com o olhar desacostumado. Ser pássaro é ter a liberdade de ver além, de enxergar através do véu que a sociedade coloca em nossos olhos. Há

claramente um confronto comparativo entre o natural, espontâneo e primitivo (pássaro) e o superficial, mecânico e moderno (avião), questão que o poeta argumenta logo nos versos subsequentes ao afirmar que os pássaros vêm dos inícios do mundo e “os aviões são acessórios”. Isso de “vir dos inícios do mundo” está fortemente atrelado ao valor que Manoel atribui à ancestralidade, à sabedoria das fontes primitivas. Em entrevistas, o poeta sempre enfatiza esta característica, como será mostrada a seguir.

A minha palavra é primitiva, eu gosto que ela seja primitiva, que ela seja o início dos cantos da humanidade. Quer dizer, que a palavra seja uma palavra inicial. Isso é importante para mim, porque as primeiras percepções do mundo, a criança que tem quando nasce e essas primeiras percepções são usadas por mim para a minha poesia, e completadas com o conhecimento que eu adquiri através de leituras do mundo.

(LÍNGUA DE BRINCAR, 2006, min: 11:32 – 12:17)

Com certeza o tempo que o poeta passou visitando e morando com índios na Bolívia, Venezuela e Equador foi fator determinante no processo de apreensão do primitivo e da percepção do que para ele são os verdadeiros valores. A visão desapegada e a ancestralidade são características bastante marcantes nos povos indígenas.

Outra questão tão determinante quanto para formação do poeta foi o choque cultural que enfrentou ao passar um tempo em Nova Iorque logo após viver com os índios; segundo Manoel, foi um verdadeiro combate entre o primitivo e o moderno, questão recorrente em seus poemas.

Martha em sua pintura também enfatiza o confronto anteriormente comentado de forma clara.



Basta focarmos na diferença entre os pássaros, logo abaixo do texto, e o avião na parte superior esquerda da imagem. Na terra há uma verdadeira miscelânea de seres, emaranhados, integrados, híbridos, sem necessidade de identificação, uma vez que formam uma unidade diante da universalidade da natureza. Há dois pássaros em destaque, os quais identificamo-los pelo formato e bico; mas, da mesma forma, a espécie é indefinida, realmente não importa se pararmos para pensar que o “ser pássaro” é uma perspectiva, uma forma de ver o mundo. O formato do avião é realmente algo intrigante na pintura, trata-se de uma deformidade, realmente diferente do que hoje conhecemos como tal. Os arabescos próximos aos pássaros, o formato curvilíneo e a presença do halo acima da cabeça de um deles, mostra que foi dado destaque especial a esses elementos. A posição deles na imagem também é privilegiada, bem no meio das páginas, chamando diretamente a atenção dos leitores; mesmo sendo aves, eles estão ligados ao solo, tocando-o e fazendo parte da natureza junto com todos os outros seres. O avião, por sua vez, faz o contraponto, totalmente isolado e desconectado de ancestralidade, das fontes e da natureza. Depois de tudo o que foi comentado, ficaria realmente estranho pensar quão absurdo colocar o avião a frente dos pássaros em uma escala de valores.

À primeira vista, o poema da sequência parece ser enigmático, sem sentido ou focado no humor. Uma leitura atenta, entretanto, nos permite compreender as mensagens que o envolve.

O cachorro vira-lata
queria que queria
entrar dentro de um inseto.
Mas a lata não deu inteira
dentro do inseto.
O rabo ficou de fora.
(BARROS, 2009, p. 24)

Manoel aqui vai além de trocadilhos, ele trabalha numa verdadeira desconstrução da palavra. O poeta conhece a língua a fundo, vai na sua origem estudando-a para, assim, mostrar aos leitores outras possibilidades de caminhos que a palavra pode se situar. Não é à toa que Manoel de Barros é conhecido como o Guimarães Rosa da poesia, no sentido de “brincar” com as palavras; porém, este “brincar” não deve ser interpretado como algo despretensioso; trata-se de ato consciente e minimamente pensado. A professora da USP, Berta Waldman, compartilha deste pensamento. Segundo ela,

O que me chamou mais atenção e que me marcou mais foi a dicção poética dele, foi a voz poética, o modo como ele habita a língua e aquela coisa impressionante de querer trabalhar a linguagem querendo diminuir a distância entre o signo e o referente, quer dizer, transformar a palavra em coisa.

(LÍNGUA DE BRINCAR, 2006, min. 17:29 – 18:10)

Esta busca pela aproximação entre o signo e o referente reflete numa verdadeira didática da empatia entre o falante e a palavra. De fato, aproximar-se da fala e do que se fala, resulta numa reação em cadeia, tendo como consequência a aproximação das fontes e o não distanciamento de tudo o que nos rodeia. Refletir sobre uma palavra torna-a especial, assim como tudo o que a envolve. Manoel vai nas fontes do signo para desconstruir o referente, mostrá-lo de forma diferente ou expô-lo em sua totalidade, provando, desta maneira, que não há limites para o modo de entender o mundo. O universo infantil, ou seja, daquele cujo olhar é desacostumado com o que o cerca, é muito mais amplo e ilimitado, porque está desprendido de referenciais.

Especificadamente no poema em foco, Manoel faz trocadilhos com a palavra “vira-lata”; bem sabemos que a denominação “cachorro vira-lata” vem dos cachorros que vivem na rua, os quais, famintos, reviram as latas de lixo em busca de alimento. Focando na palavra “inseto” e erroneamente pensando no “in” como prefixo que significaria algo interno, que tenha relação com o movimento para o interior, buscamos

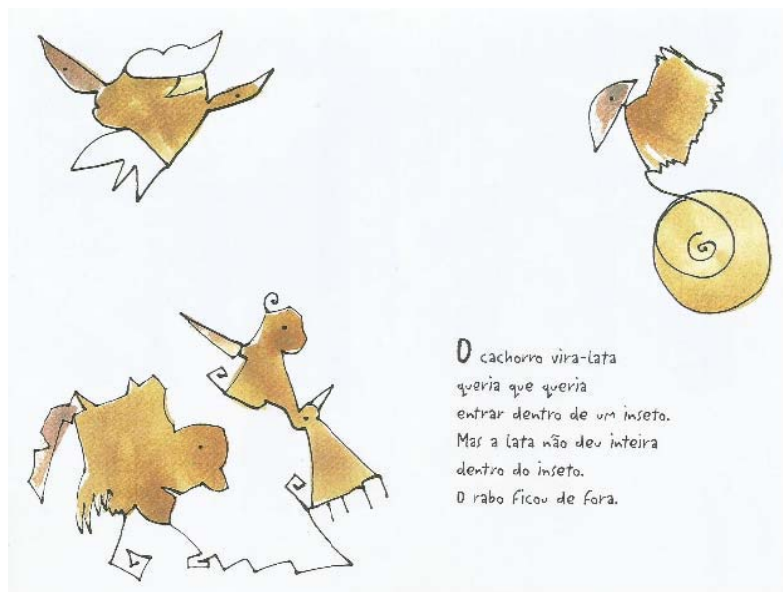
a etimologia da palavra. “Inseto” vem do latim *Insecta*, a qual deriva da expressão *Animale insectum*, cuja tradução é “animal segmentado”, uma vez que *insectum* é o particípio passado de *insecare*, verbo que significa “cortar”, “segmentar”, ou seja, “inseto” é uma palavra que tem como origem o sentido de ser algo dividido. De fato, todas as espécies de insetos têm o corpo bem dividido em três partes: cabeça, tórax e abdômen. Toda esta busca nas fontes do vocábulo realmente aparenta não adiantar no sentido de acrescentar o sentido que procuramos para o poema analisado. O fato é que isto prova a atitude do poeta de “brincar” com a palavra em si, não com a coisa a qual ela se refere. Assim acontece a desconstrução, personificando a palavra, tornando-a proteica para desta forma trazer a instabilidade para o que antes permanecia estável. Esta questão é o que devemos nos ater agora. Outro exemplo bastante oportuno deste mesmo trabalho do poeta está no poema “Ruína”, do livro *Ensaaios fotográficos* (2005):

Um monge descabelado me disse no caminho: "Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como um lírio pode nascer de um monturo". E o monge se calou descabelado.

(BARROS, 2005, p. 31)

Em “Ruínas” o poeta materializa as palavras ao considerar que podem ser abandonadas ou mesmo não terem ninguém dentro. Manoel destaca a palavra “amor” com a intenção criar uma espécie de corpo para ela, o qual será desconstruído e reconstruído nas ruínas, no abandono das origens.

A obra de Martha Barros, inspirada no poema anteriormente tratado do livro em foco neste capítulo, é tão curiosa e intrigante quanto o poema em si.



De fato são criaturas não identificáveis, talvez uma junção do cão e do inseto, ou a busca por esta união. Não é novidade a aproximação da pintora pelo hibridismo, a construção de novos seres e a desconstrução de referências, assim como o pai em seus poemas. A cor é mantida nos tons terrosos, telúricos.

Seguindo para o próximo poema, encontramos uma mistura de humor e ironia.

A rã queria ser um passarinho.
Só se for em teatro, meu amor.
Em teatro você faz o passarinho
e eu faço a rã.
Teatro não é troca de experiências?
(BARROS, 2009, p. 26)

Se anteriormente encontramos uma andorinha querendo trocar de roupa com o pássaro, neste poema há a presença de um ser ansiando ser a própria ave. A rã é um animal, cuja aparência sobre transformações logo na fase inicial da vida, que começa totalmente aquática e através de metamorfoses termina por tornar-se anfíbio, vivendo, assim, alternadamente entre a terra e a água. Outra questão a ser levada em conta foi a interessante descoberta feita por um estudo na Universidade da Califórnia, no qual foi descoberto que as rãs trocam de sexo se expostas a certo tipo de pesticida, os machos tornam-se fêmeas, conseguindo inclusive reproduzir. Há bastante simbolismo por trás deste animal que nada, anda, salta, até transforma-se sexualmente, mas não voa. O que traz a ambição da rã referida no poema. Manoel usa esta metáfora para simbolizar algo bastante comum entre os homens desde o início da humanidade: o desejo de ter o que

não lhe compete. As gerações do fim do século passado até os dias de hoje sofrem cada vez mais, por, sem perceber, deixarem-se levar por esta problemática do desejo, de querer sempre mais, de cobrar-se rigorosamente, nunca entrando em concordância consigo mesmo. O homem pós-moderno dificilmente está satisfeito com o que tem e nunca é o suficiente, tal qual a rã do poema. Através de sua poética da humildade e da valorização do ínfimo, Manoel lembra aos leitores que o que se precisa para encontrar a paz, a tão sonhada satisfação, sempre esteve ao alcance de todos, nas mais insignificantes atividades do dia a dia, nas pessoas, no que a natureza oferece. O pássaro do Manoel, como já foi comentado, é o símbolo de alguém que já se auto realizou neste sentido, alguém desprendido, livre, alguém que sabe verdadeiramente onde e como encontrar a felicidade. A rã, antes de querer as asas de outrem, deve saber construir as suas próprias asas.

O humor e a ironia são propostas marcantes no poema, desde o “meu amor” até o último verso. De fato, o teatro é troca de experiências, mas lembremos que Manoel não trabalha com superficialidades, ele busca revolucionar as partes mais profundas da mente dos leitores. Em todas as suas obras, principalmente n’*O livro das ignorâncias* (1993), ele demonstra claramente esta vontade de revolução, de desconstrução e restauração em cada verso.

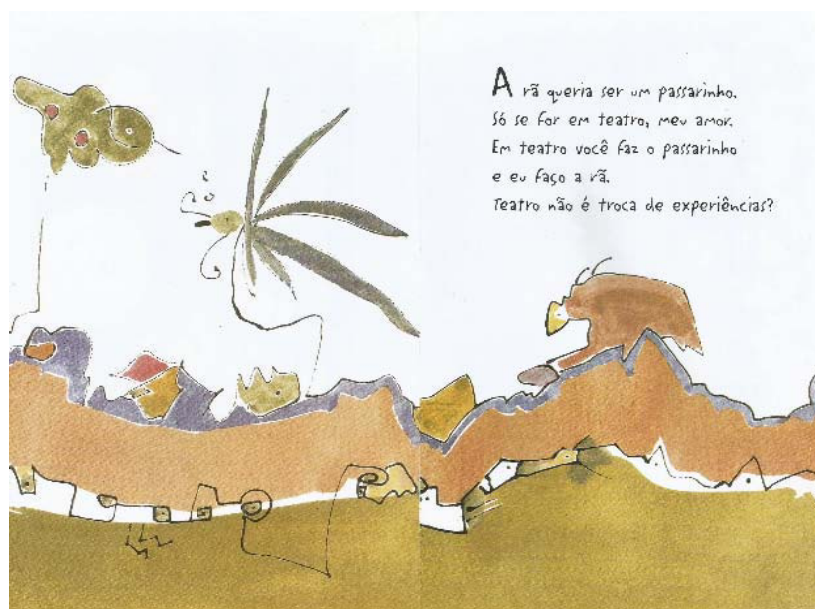
Outro quesito importante a ser comentado acerca do poema é a presença do que os neurolinguistas chamam de *Rapport* ou construção de empatia. Em conferência, o escritor e grande precursor da PNL (Programação Neurolinguística) em todo o mundo, Anthony Robbins, explica:

Rapport é a capacidade de entrar no mundo de alguém, fazê-lo perceber que você o compreende e que você tem um forte vínculo com ele. É a capacidade de ir plenamente do seu mapa de mundo para o mapa de mundo dele. É a essência da comunicação bem-sucedida.

Ou seja, o *Rapport* é uma ferramenta-chave para a rápida conquista da confiança e simpatia de uma pessoa que não se tem intimidade, seria uma forma de rápida construção de empatia com alguém. Abrir-se para sentir o problema do outro e colocar-se no lugar dele é a chave da formação deste vínculo, o qual vê-se claramente no poema no momento em que o pássaro propõe a troca de experiências: “Em teatro você faz o passarinho e eu faço a rã”. Nos poemas de Manoel de Barros há um alento, uma chamada para essa troca de experiências, por deixar-se levar por algo novo em busca de

desconstruir pensamentos automáticos e preconcebidos. É a construção do *Rapport* com tudo o que nos cerca, desde gente, animais, plantas, até objetos.

Vejamos a obra de Martha Barros correspondente ao poema agora analisado:



Em destaque percebe-se a rã e o passarinho, ambos verdes, voando segundo a representação teatral. Vê-se que a linha que vai deles até o solo os conecta com o chão e com todos os outros seres. Quão curioso é perceber que a linha do pássaro, que por ter asas o associamos mais ao céu do que à terra, é mais grossa, firme e contínua do que a da rã, animal terrestre e aquático. Este fato reitera o que foi falado anteriormente acerca da diferenciação perspectiva representada pela simbologia do pássaro. Alguém mais atento e sensível ao mundo, certamente estará mais conectado a ele. O fato do pássaro estar voando juntamente com a rã pode primeiramente parecer estranho, já que a ave, por estar representando a rã no teatro, deveria estar no chão. Porém, devemos atentar mais uma vez que o ser “pássaro” é um estado permanente de espírito que se conquista; ele estava ensinando a rã a atingir as expectativas, a conseguir as desejadas asas.

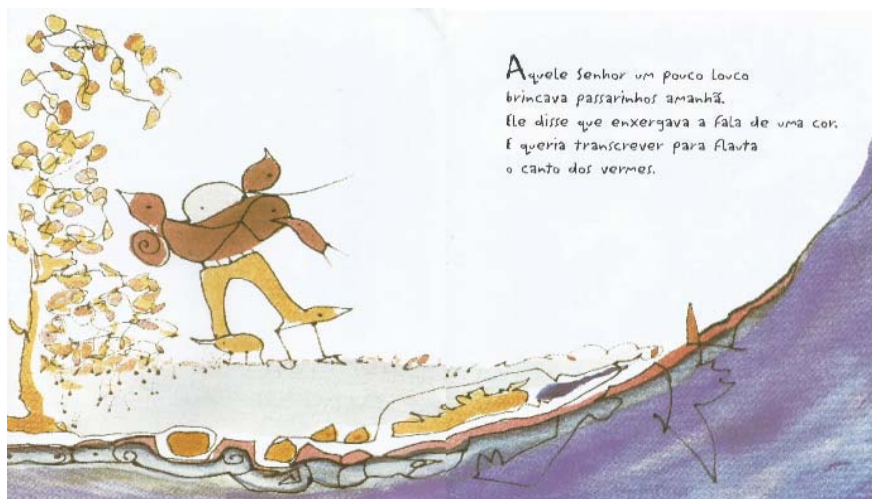
No trabalho com a aquarela e a tinta acrílica, Martha permanece na escolha dos tons telúricos, incluindo o azul, o verde, o mostarda, o terracota, o marrom e variações. Vale lembrar que apesar de muito se falar em terra e natureza, vale salientar que tanto o poeta quanto a filha não se limitam ou se prendem ao pantanal no sentido de busca inspirativa, eles buscam universalizar o ambiente pantaneiro, usá-lo como matéria-prima em suas obras.

Adiante, tem-se a apresentação do personagem mais recorrente e especial da poesia do Manoel, Bernardo.

Aquele Senhor um pouco louco
brincava passarinhos amanhã.
Ele disse que enxergava a fala de uma cor.
E queria transcrever para flauta
o canto dos vermes.
(BARROS, 2009, p. 28)

Na realidade, ao destacar a palavra “Senhor”, iniciando-a com letra maiúscula, o poeta automaticamente atribui respeito à pessoa em questão, ficando em aberto a referência se seria mesmo Bernardo, uma figura divina ou até mesmo os dois, uma divinização de Bernardo. A combinação sonora das palavras “pouco” e “louco” demonstra o esmero rítmico dado ao poema. Em seguida, no segundo verso, há uma combinação frasal bastante particular, que, ao lermos, somos tentados a interpretar da maneira mais óbvia, buscando encontrar uma lógica; ao não constatar-la facilmente, vem à mente a sugestão de tratar-se do acaso presente nas falas das crianças, nas construções frasais construídas por elas. Pode ser sim, inspiração da oralidade de uma criança, mas no verso anterior (primeiro verso) o poeta constrói o mecanismo de sonoridade de forma bastante lúcida. Certamente nada na poética de Manoel é ao acaso. Não é só no campo das ideias e das palavras que o poeta aplica a desconstrução, o caminho às ruínas e a reconstrução; ele também executa no âmbito frasal, desfazendo a ideia legitimada da sintaxe. A interpretação fica por conta do leitor, aberta. Os versos seguintes são marcados pela sinestesia na demasiada sensibilidade, numa bela mistura de sentidos. A visão, a audição e o tato se misturam, reiterando o nível de absoluta sensibilidade na perspectiva do poeta que, ao falar das cores e no leve som da flauta, não se intimida em quebrar o lirismo no último verso, com a presença dos vermes. Entretanto, apesar do aparecimento do ser um tanto quanto asqueroso, a impressão passada no poema é que Manoel não tem a intenção de fazer uma quebra e causar uma separação; pelo contrário, ele busca a aproximação do não poético no ambiente lírico, chamando mais uma vez pela mudança de perspectiva quanto ao julgamento do que pode ser belo e/ou poético.

A obra de Martha Barros retrata todos estes elementos analisados anteriormente.



Aquele senhor um pouco louco
brincava passarinhos amanhã.
Ele disse que enxergava a fala de uma cor,
e queria transcrever para flauta
o canto dos vermes.

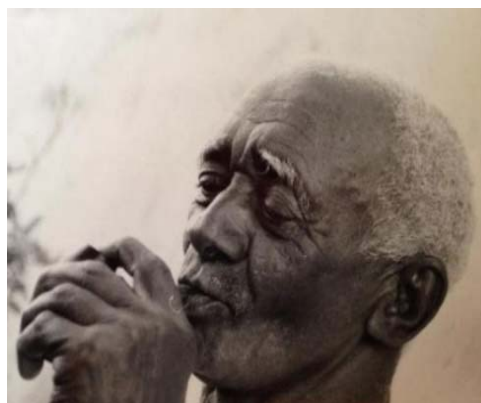
Em destaque há o referido Senhor, exposto de forma híbrida, parte homem, parte animal, parte mineral e outra vegetal. O Senhor contempla dentro de si os três reinos. Percebe-se que ele anda encurvado, com uma pedra nas costas, seus pés são animais cujas patas estão fincadas no solo. A imagem o mostra engolindo algo, retratando a absorção literal do ambiente que o cerca. Ao seu redor há realmente uma riqueza de cores e elementos desfigurados, marcando o fato de perceber as cores das falas. Certamente, se tivéssemos o dom da sinestesia, o mundo seria confuso, porém bem mais colorido. No fim vê-se os vermes deslizando sobre uma imensidão azul, indo ao encontro do Senhor. A leveza presente no trabalho, com a saturação e diluição das cores, traz uma beleza ímpar às obras de Martha.

Na sequência, a presença de Bernardo é aprofundada:

Esse Bernardo eu conheço de léguas.
Ele é o único ser humano
que alcançou de ser árvore.
Por isso deve ser tombado
a Patrimônio da Humanidade.
(BARROS, 2009, p. 30)

Bernardo da Mata, grande companheiro do poeta na fazenda, homem humilde e imagem perfeita da total conexão com o ambiente que Manoel tanto busca e expressa em seus poemas. Muito é dito sobre Bernardo; alguns, inclusive, acreditam que ele nunca existiu, foi apenas a expressão do alter ego do poeta, alguém de desprendimento e sabedoria inalcançável. O fato é que ele realmente existiu, em várias entrevistas e

documentários como o *Só dez por cento é mentira* (2009) e o *Língua de Brincar* (2006), Manoel, a esposa e Palmiro, um dos funcionários da fazenda da família Barros, admitem e provam a existência de Bernardo. O parceiro do poeta surgiu de forma bastante inesperada e curiosa. Em entrevista, Manoel relata que tinha uma tia louca, completamente descontrolada mentalmente, violenta, não permitia a aproximação de ninguém, a não ser um cãozinho, único ser que ela assentia vínculo. Preocupada, a família não sabia mais o que fazer, mantinham a senhora presa em um cômodo, precisando de cuidados urgentes, até que um dia apareceu um rapazinho na fazenda pedindo abrigo e emprego. Decidiram então fazer um teste e apresentá-lo à perturbada senhora, qual foi a surpresa ao perceberem que ela o aceitou imediatamente. Encantada, ela passava as mãos nos cabelos dele, puxando-o para dentro do cômodo. Foi assim que Bernardo surgiu, desde os primeiros momentos, marcando a vida de toda uma família, oferecendo sua inocência e bons serviços em troca de abrigo. Desde então Manoel e o rapaz ficaram inseparáveis, era claramente perceptível que havia realmente algo de especial em Bernardo, algo dentro do silêncio profundo nas palavras que ele preferia calar e na maneira que os animais se comportavam perto dele. Não seria exagero comparar Bernardo com São Francisco de Assis, talvez não em termos de santidade, mas de amor e integração, o sentimento de unidade que eles têm pelo mundo. Abaixo, algumas fotos raras da união entre o poeta e o seu grande companheiro e maior inspiração.





Partindo para análise do poema, logo no primeiro verso, percebe-se que o poeta mistura unidade temporal e espacial ao fazer referência a Bernardo, mostrando tanto conhecê-lo por muito tempo, como ser capaz de reconhecê-lo de longe. Nos versos subsequentes ele aponta uma expressão bastante construída, presente em vários outros poemas, para descrever Bernardo, a questão de “ser árvore”. Alcançar o nível de árvore para Manoel de Barros significa atingir o ápice da integração e da sapiência no quesito de saber lidar e entender a natureza. A árvore é um ser vivo que literalmente tem completa conexão com a terra, suas raízes garantem uma base segura, as quais permitem uma vida longa. É o único organismo que, mesmo sendo quase estático, alimenta, abriga, protege e purifica. De fato as árvores são fortes ancestrais da natureza e o poeta em questão não mede palavras para equiparar Bernardo a elas. O rapaz tinha mesmo uma pureza inexplicável, uma candura e inocência que os animais percebiam e não relutavam em aproximar-se dele, Bernardo, analfabeto na intelectualidade acadêmica, mas de inteligência única e rara em se tratando de empatia e *rapport*. Por este e tantos outros motivos, Barros aconselha tombá-lo Patrimônio da Humanidade.

A obra de Martha para este último poema do *Cantigas por um passarinho à toa* (2009) é uma reunião de todos os seres apontados no livro, uma espécie de confraternização pantaneira. Abaixo, à direita, há uma figura híbrida que marca Bernardo como árvore, dele sai uma linha que o conecta com todos os outros seres. O colorido vibrante da mistura entre a tinta acrílica e aquarela permanece em todas as obras do livro, desmistificando o limite do uso de apenas tons telúricos.



Chegando a este ponto da análise cabe a pergunta: quem finalmente seria o “passarinho à toa”? Seria Manoel ou Bernardo? Lembremos ainda que em suas obras o poeta carinhosamente alcunha a esposa, Stella, como Dona Passarinha. Logicamente não poderia ser coincidência tamanha repetição. Busquemos respostas através da análise do livro em questão, explorando-o agora como um todo, não mais como fragmentos poéticos.

Lendo agora fluidamente as 15 estrofes de maneira corrida, levando em conta, logicamente, o título do livro, o personagem (eu-lírico) frequente e todas as características da poética de Manoel de Barros, pode-se considerar que se trata da jornada de um pássaro, mais especificamente, do “passarinho à toa”. O mariposeador passarinho, ávido e curioso, explora o pantanal, encontrando os mais variados tipos de animais, plantas e até seres desconhecidos. O poeta mostra o ambiente através do ponto de vista do pássaro, o qual, pousado em uma figueira, momentos antes de dormir, observa a movimentação de tudo e todos ao pôr do sol. Desde vagalumes, às cigarras, andorinhas, borboletas, garças, gaviões, outras aves, cachorros, rãs, vários tipos de vegetação, finalizando com alguém que representa a junção de tudo isto, Bernardo.

Trata-se da perspectiva de alguém que, inclusive, representa mais do que uma pessoa específica, ele abarca um comportamento admirado, uma vivência almejada pelo poeta. Através das diferenciadas interpretações dos fatos, o pássaro de Manoel redimensiona a existência das coisas e dos seres, concede-os voz, personalidade e

desejos. Questões que apenas obtém-se sucesso através da mudança angular na perspectiva. Esta redistribuição de papéis acaba por construir uma desestruturação do rotineiro, do lugar comum. Como vimos anteriormente, o poeta aproximou o comportamento dos animais ao modo de agir humano, criticando determinadas formas de comportamento, ao mesmo tempo que exibia outras como exemplo a ser seguido.

Tudo inicia numa experiência visual com os vagalumes, logo após passa-se para a auditiva com as cigarras e assim, vamos para os casacos que, por sua vez, remetem ao toque, ao tato, às sensações na pele. Essa mistura sensorial é usada para envolver os leitores de forma que a recepção aconteça da forma mais natural possível. Manoel nos muda tocando desde o inconsciente à parte mais racional da nossa mente. Observa-se que as quatro primeiras estrofes são especialmente descritivas e sensoriais, como uma hipnose que lentamente prepara os leitores para o que está por vir. A partir da quinta estrofe inicia-se o foco no jogo da desconstrução, reconstrução e revalorização.

O organismo inventado nos poemas de Manoel de Barros está aquém das denominações de indivíduo, sujeito, cidadão, que são apenas variações do corpo propriamente dito, abordado por um ângulo particular que pode ser político, espiritual, biológico... Trata-se de um elemento polimorfo que absorve qualquer possibilidade de representação (...). Sua matéria expressa antes um esboço de múltiplas potencialidades (...). Se essas criações poéticas pretendem realizar algum feitio, é tão somente inquietar nosso estar no mundo, apresentar vias de acesso ao plano real (RODRIGUES, 2013, p. 1-2).

É justamente através deste delineamento e reconfiguração dos corpos e dos seres que Manoel nos convida a repensar este mundo no sentido de ampliar nossas perspectivas e assim tentar maior integração entre os homens e tudo o que os cerca. O poeta tem a intenção de mostrar as inúmeras possibilidades que estamos perdendo ao ignorar o estado primitivo das coisas, aquele estado que antecede a razão, a lógica e os conceitos. Ao subverter costumes, tradições e códigos, abraçamos o que há de mais espontâneo e puro, abarcamos a expressividade da criança.

O ato de estar “à toa” expressa bem a questão abordada anteriormente, porque é tomado pelo primitivo e ilógico. Trata-se do estado de total esvaziamento da mente, da abstenção momentânea de qualquer razão, deixando, desta maneira, a mente entregue à imaginação e à criação. No momento em que não há mais questionamento lógico, há o espaço, a liberdade, a permissão para novas percepções e novos significados. Manoel nos faz perceber como o peso da razão, tão frequente em nossos pensamentos, atrapalha no nosso processo de relação, de criação da

intimidade com o mundo. O estado “à toa” é exatamente o convite a entregar-se a este vazio iluminador que o silenciamento da razão proporciona.

O eu-lírico do poema, o pássaro, está integrado a esta circunstância. A análise anterior das partes do poema nos fez perceber a íntima e recorrente ligação que Manoel tem com os pássaros. A ave representa precisamente a liberdade buscada através do estar “à toa”, o pássaro simboliza o livre pensamento do espírito lírico, o esvaziamento mental, o oco da lógica, dos referentes e significados. O pássaro pontua a infinidade de possibilidades cognitivas presente na mente da criança, dos loucos e ingênuos. Aqui introduz-se Bernardo, aquele que transcendeu os limites da mente e da percepção.

Bernardo é quase árvore.
O silêncio dele é tão alto que os passarinhos ouvem
de longe.
E vêm pousar em seu ombro.
Seu olho renova as tardes. (...)
Bernardo desregula a natureza:
Seu olho aumenta o poente.
(Pode um homem enriquecer a natureza com a sua
incompletude?)
(BARROS, 1993, in: *Poesia completa*, 2010, p. 322)

O ato de manter a mente “à toa” concede a Bernardo uma compreensão renovadora e revolucionária dos aspectos da vida, como a interpretação do que o cerca era construída através dos sentidos e da visão de mundo diferenciada e livre que possuía, Bernardo da Mata desregulava a natureza, concedendo-a aspectos bem mais abrangentes do que o senso comum promoveria. Por isso ele aumenta poentes, horizontes, enriquecendo a natureza. Bernardo é o pássaro à toa, aquele que possui o tão almejado casaco da “cor do sol”, aquele que tentou ensinar uma rã a voar numa atuação de teatro, aquele que não entende a importância dos aviões, mas admira os lírios, vagalumes e enxerga o céu como uma enorme parede.

Passadas as análises, depois de explorarmos o livro, temos condições de tratar da questão apontada inicialmente: Seria *Cantigas por um passarinho à toa* realmente um livro de literatura infanto-juvenil? Ou antes desta classificação, seria mais adequado classificá-lo simplesmente como um livro de poesia nacional? Se fizermos uso do bom senso, diríamos que se trata de um livro, cujo conteúdo é direcionado para qualquer idade; entretanto, levando em consideração o histórico do

poeta e as características de sua poética dentro da profundidade do que é escrito, não há dúvidas de que o livro é mais aconselhável a um leitor de apreciação e compreensão mais madurecida. Até porque o alvo principal da revolução perceptiva dos escritos de Manoel de Barros é o leitor adulto, aquele que de fato necessita recuperar alguns aspectos da criança interior, da infância sufocada no corpo crescido. As editoras, antes de mais nada, devem ter uma sensata compreensão dos livros a elas confiados, algo que infelizmente nos passa a impressão que este cuidado não é dado de forma devida aos livros do poeta mato-grossense. Aspecto que abordaremos mais profundamente adiante, no próximo capítulo.

3.3 MEMÓRIAS INVENTADAS PARA CRIANÇAS

Minha invenção é um negócio do subconsciente, é imaginação criadora. A imaginação produtora é que busca lá no baú da infância. Dizia Bachelard que a gente em um bauzinho, uma caixinha, um cofre onde ficam guardadas as nossas primeiras sensações, os primeiros cheiros que você sente, os primeiros ruídos de folhas caindo com o vento. Tudo isso é formado na infância. Me pediram para fazer um capítulo da minha mocidade, um capítulo da minha velhice e eu declarei que só tive infância. Só sei escrever sobre infância, porque eu só sei ir buscar lá no cofezinho, sabe?

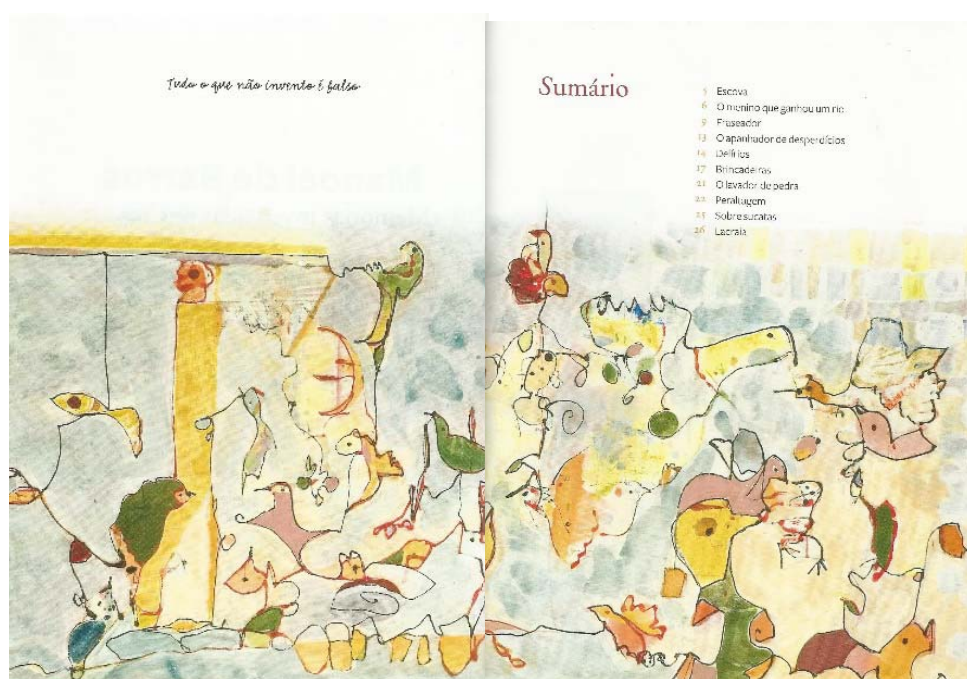
(BARROS in Documentário *Só dez por cento é mentira*, 2009, min 15:55 – 16:52)

Antes de iniciarmos a discorrer sobre a obra, temos que refletir acerca do processo autobiográfico em Manoel, o qual transcende o ato de se limitar a seleção de lembranças do passado. O poeta vai além, pois há a inclusão da construção de memórias. Segundo o goiano, no episódio I de *Paixão pela Palavra*¹¹,

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 só, sabe? A minha só não tem graça.

¹¹ *Paixão pela palavra* é um documentário, dividido em uma série de cinco programas, produzido pelo Canal Futura. Oferece ricas informações tanto sobre a vida, como acerca das obras do poeta Manoel de Barros.

Unindo as declarações do poeta, tanto desta última citação como da imediatamente anterior, vê-se que há complementariedade entre elas; de fato, Manoel insiste nestas duas questões: invenção e infância. Vale observar que na poética manoelina, invenção não é sinônimo de mentira, o poeta deixa claro que a mentira é algo superficial e vazio, algo enganador, ao contrário da invenção que se trata de criar, de convergir memórias e infâncias, de enriquecer. As lembranças de Manoel abarcam recordações diversas de outras pessoas, de outras infâncias, trata-se da união de várias experiências e vivências. Já na epígrafe do livro agora analisado, retirada do *Livro sobre nada* (1996), o poeta faz o pacto com os leitores: “Tudo o que não invento é falso” (BARROS, 1996, in *Poesia completa*, 2010, p. 345).



O que Manoel de Barros propõe com as suas memórias inventadas não é a volta cronológica ao passado, mas a invenção da infância. Algo que sem percebermos fazemos sempre que narramos alguma lembrança; percebe-se que não é possível uma narração totalmente fiel do passado, há a invenção a partir do momento que as nossas lembranças são influenciadas pela emoção do momento e pela interpretação, o que causa, sem notarmos, ocasionais acréscimos de fatos ou elementos que não existiram. Como estamos analisando poemas, uma obra literária, podemos, sim, fazer o pacto sugerido por Manoel e nos deixar levar pelas suas memórias inventadas ou reinventadas. Lembranças que unem não só o passado,

como também o futuro e o presente, sem compromisso algum com a cronologia, apenas a promessa de devolver o sentimento de infância aos leitores e assim renová-los de alguma forma.

Memórias inventadas para crianças (2010) é formado por dez poemas selecionados do livro *Memórias inventadas: a infância* (2003) do poeta pantaneiro. Tal livro foi escolhido para compor o corpus desta dissertação por haver a união intersemiótica entre texto e imagem; cada poema é acompanhado por uma obra de Martha Barros. Intencionando cativar as crianças, a configuração do livro é bastante interessante. Os escritos de Manoel contidos em suas memórias são especialmente diferenciados de tudo o que o poeta já produziu; neles, há maior tendência à prosa; ao ler, a sensação é de como estivéssemos diante de pequenos contos, breves historinhas que, de fato, são envolvedoras para as crianças e inspiradoras para os adultos. Outra questão bastante curiosa com relação à construção do livro é que ele tem a aparência de um catálogo de arte, tanto pelo material com o qual foi produzido, como pelo conteúdo. No quesito organização das obras de Martha e dos escritos de Manoel há sempre a alternância das páginas. Foleando o livro, em certos pontos nos deparamos com hiatos de palavras, duas páginas inteiras são tomadas pelo colorido de pinturas da filha do poeta:





Esta última obra foi posicionada especialmente antes da apresentação do poeta e da artista plástica; foi o quadro que marcou o fim do livro e a temática é bastante pertinente. No centro do quadro, na parte inferior, há uma figura humana, a qual, se prestarmos atenção e a observarmos com o olhar de criança proposto pelo livro, notaremos que se trata de Manoel de Barros, um homem elegante e contemplador, rodeado pelo colorido dos seres presentes em sua imaginação. É a reunião do poeta com todos os elementos (vivos e não vivos) elencados por ele ao longo da obra.

Em cada poema do livro, há tanto as intenções comentadas anteriormente como o objetivo de mostrar características e marcas do pai e da filha. Antes de entrarmos na análise mais específica de *Memórias inventadas para crianças*, é importante tratarmos de algumas das principais características dos artistas em questão, tais como: a questão do ato de ser poeta; louvor ao nada e às inutilidades; a metalinguagem e volta às origens (tanto da língua, quanto do homem).

Como estamos trabalhando com a intersemiose e com obras que exploram o diálogo entre as artes, algumas obras de Martha Barros serão associadas a características do poeta. Um dos poemas que melhor trata o impulso de ser poeta é intitulado *A disfunção* e está no livro *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (BARROS, 2001, in: *Poesia completa*, 2010, p. 399), trata-se de uma espécie de introdução ao mundo dos poetas, especialmente ao universo do agora focado.

Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de a menos
Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso trocado do que a menos.
A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa disfunção lírica.
Nomearei abaixo 7 sintomas desta disfunção lírica.
1 – Aceitação da inércia para dar movimento às palavras.
2 – Vocação para explorar os mistérios irracionais.
3 – Percepção de contigüidades anômalas entre verbos e substantivos.
4 – Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras.
5 – Amor por seres desimportantes tanto como pelas coisas desimportantes.
6 – Mania de dar formato de canto às asperezas de uma pedra.
7 – Mania de comparecer aos próprios desencontros.
Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores.
(BARROS, 2001, in: *Poesia completa*, 2010, p. 399)

O poema inicia com brincadeiras na linguagem. Manoel extravasando a sua “rebeldia linguística” através do coloquialismo e da espontaneidade: “Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de a menos” (BARROS, 2001, in: *Poesia completa*, 2010, p. 399). Desde Guimarães Rosa, nenhum outro autor brasileiro conseguiu chegar ao grau de tamanha genialidade em termos de mudanças na linguagem e neologismos. Após esta introdução, ao numerar as disfunções líricas, ele continua enfatizando a necessidade de dinamizar e infantilizar a língua; são duas as disfunções dos poetas quanto à língua: “Percepção de contigüidades anômalas entre verbos e substantivos” e “Gostar de fazer casamentos incestuosos entre palavras”. Ou seja, segundo Manoel, poeta deve ser linguisticamente livre, desprendido de regras sintáticas, para que não tema inovar através das palavras e, assim, expressar-se de forma mais completa. Entre as outras disfunções líricas numeradas, há outras características ainda mais fortes de Manoel, o amor pelas inutilidades: “Vocação para explorar os mistérios irracionais” e “Amor por seres desimportantes, tanto como pelas coisas desimportantes”. Nestes versos, Manoel explicita que os poetas devem ter o costume de encontrar a poesia nos lugares mais inesperados, como no chão, em uma pedra, num sapo, até mesmo em um cisco. Manoel é como um “cientista de inutilidades”, em seus poemas descreve e fala

incansavelmente sobre o valor delas. A maior prova para esta afirmação está nos últimos versos de *Disfunção*: “Essas disfunções líricas acabam por dar mais importância aos passarinhos do que aos senadores”. Resumindo, para Manoel de Barros, ser poeta é ser livre, tanto no instrumento da escrita, o uso das palavras, como na percepção de mundo, enxergando valor em tudo o que seja considerado desimportante, surpreendendo-se com as várias outras utilidades que os objetos descartados podem proporcionar.

Para ser poeta é preciso entrar no universo infinitamente rico das crianças. Outro poema que foca bastante a atitude de ser poeta é o *Despalavra*, o qual está em um livro publicado por Barros no ano de 2000, *Ensaaios Fotográficos*. Nele é enfatizado o objetivo dos poetas, a grande responsabilidade que têm de tirar o mundo da inércia que a vida contemporânea praticamente obriga as pessoas a permanecerem.

Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidade de sapo.
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades de árvore.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo com suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré -coisas, pré-vermes, podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto (BARROS, 2000, in: *Poesia completa*, 2010, p. 383).

O poema inicia com um advérbio de tempo: “Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da despalavra”. O “hoje”, apesar de passar a ideia do agora finito, do presente único, neste poema esta palavra representa, na verdade, uma continuidade. Seria como se todos os dias fossem o “hoje” do poema, diariamente os poetas devem estar no “reino da despalavra”. Os leitores da mesma forma devem ter a impressão deste agora contínuo, mantendo em mente as sensações transmitidas pelo poema. O neologismo “despalavra”, criado por Manoel, simboliza a liberdade criativa, lembrando os leitores que as palavras são suscetíveis ao poder dos usuários, são mutantes.

Se o poeta quer expressar um novo sentimento e percebe não haver palavras que carreguem a carga semântica necessária para ele, não deve ficar inexpressivo, mas criar um vocabulário próprio que satisfaça a poesia. As palavras devem ser instrumentos

maleáveis para a criação de um belo poema. Barros principia os próximos versos com um termo originado de um outro advérbio, agora de lugar, o “aqui”, marcando o ambiente do “reino da despalavra”.

Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades humanas
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades de pássaros
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades de sapo.
(BARROS, 2000, in: *Poesia completa*, 2010, p. 383)

Onde reina a “despalavra” há total liberdade de acontecer tudo o que na realidade seria impossível. Nos versos aparecem duas fortes características da poética de Manoel: a primeira é a de atribuir qualidades humanas a objetos e animais, personificando-os ao ponto de fazer o leitor ter a impressão de enxergar o mundo sob a perspectiva do objeto; a segunda é comentar acerca das “qualidades de pássaros”, a qual nos lembra a temática da fragmentação. O poeta sempre constrói poemas sobre pedacinhos de objetos ou algo minuscilamente desprezível para as pessoas em geral, como por exemplo, o cisco. Os fragmentos são uma metáfora com a qual o poeta mostra como o mundo atual aliena as pessoas, tornando-as incompletas, fragmentadas, sem personalidade ou atitude criativa. Assim como Manoel valoriza os fragmentos, também enobrece o catador destes pedaços de inutilidades; o pássaro tem este papel de catador. Lembre-se que, através de ciscos, ele constrói o ninho, o lar, ou seja, o pássaro tem o poder de formar uma unidade, de ser completo ou proporcionar totalidade, como os humanos verdadeiramente deveriam ser. No “reino da despalavra” todos têm a qualidade de unificadores, de serem pássaros e, desta forma, atingirem completude.

Seguindo com a análise, nos versos subsequentes Manoel inclui a figura do poeta. É nesta última parte do poema que Manoel explicita o verdadeiro papel do poeta, o de mediador. O poeta é uma ponte que liga o mundo “real” e o “reino das despalavras”; cabe a ele encontrar a melhor forma de proporcionar aos leitores o prazer de viajar de um universo para o outro. Poeta deve ter a “qualidade de árvore” na medida em que é receptivo e acolhedor; tem o poder de ser “pré-coisas”, pois deve inspirar-se nas origens, no “feto das palavras”, como o próprio Manoel diz; poeta deve entender o universo ao seu redor como as crianças, desprovido de conceitos, com a mente livre para a recepção de uma nova perspectiva.

Nos últimos versos, Barros torna a falar sobre a renovação da linguagem, da necessidade da liberdade de “brincar” com as palavras para se construir poesia. Um

quadro de Martha Barros que conversa bastante acerca de ser poeta é intitulado *Sonho poético* (2009):



Nesta obra Martha nos mostra o “reino das despalavras” traduzido em imagem através de uma pintura que emana uma agradável sensação de liberdade e ao mesmo tempo de completude. O predomínio da cor azul proporciona conforto aos olhos do observador; a tonalidade ocre nas bordas remete à característica telúrica de Manoel de Barros: o apego às raízes, às árvores, ao elemento terra e aos animais que a ela dá vida. O colorido é por conta dos seres que voam, dançam, dando vida a um mundo poético ilimitado, livre e tomado pelo universo infantil.

Outra característica marcante de Manoel de Barros é a do louvor ao nada, a valorização das inutilidades. O poema escolhido para ilustrar esta característica do amor às banalidades é o nº 6 do livro *Retrato do artista quando coisa* (1998). Este livro é dividido em duas partes: na primeira, o poeta funde-se com o ambiente do pantanal, ou seja, é “coisificado”; no segundo momento, ele faz críticas, avaliações e aponta soluções para as problemáticas da atualidade. O poema nº 6 pertence à primeira parte do livro; ele passa a impressão de diálogo, como se o poeta estivesse desabafando com o leitor, falando sobre as suas manias de dar valor a todos os seres e inutilidades.

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.
É um olhar para baixo que eu nasci tendo.
É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo.
O ser que na sociedade é chutado como uma barata – cresce de importância para o meu olho.
(BARROS, 1998, in: *Poesia completa*, 2010, p. 361)

Para intensificar o valor dos pequeninos seres e objetos sem valor, Manoel tem o costume de compará-los a algo grandiloquente e supervalorizado pela sociedade. Nesta comparação, logicamente, o poeta atribui melhores qualidades e maior estima ao insignificante em detrimento do que é normalmente muito prestigiado. É com esta atitude que é iniciado o poema agora analisado: o poeta mostrando que com as abelhas se aprende mais do que com máquinas, aeroplanos. Exemplificando ainda esta temática, Manoel gosta muito de enfatizar também que o cisco tem mais valor do que uma catedral, porque tem a potencialidade de tornar-se ninho, lar dos pássaros.

Dando continuidade ao poema, nos versos seguintes Manoel desabafa sobre a sua forma de enxergar o mundo, com o “olhar para baixo”, para os seres pequeninos, tal qual uma criança. Manoel de Barros é o mais puro dos exemplos do verdadeiro “homem-criança” comentado por Baudelaire n’*O pintor da vida moderna* (2006), aquele que carrega no olhar a intensidade da visão sempre surpresa e desprendida de conceitos, próprios da infância. Aqui, Barros e Kandinsky compartilham o mesmo modo de pensar o fato dos homens precisarem renovar seus olhares, para ver o mundo de forma não rotineira e acostuada, procurar sempre uma segunda interpretação do que é visto, mais carregada de significados e elementos poéticos. A repetição das primeiras palavras “É um olhar para” e da última, no segundo e terceiro versos, passa para o leitor sensação de angústia, de aflição por ser uma das pouquíssimas pessoas a ter olhar libertador sobre as insignificâncias.

Ainda não entendi por que herdei esse olhar para baixo.

(...)

Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão –

Antes que das coisas celestiais.

Pessoas pertencidas ao abandono me comovem:

Tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.

(BARROS, 1998, in: *Poesia completa*, 2010, p. 361)

Ainda aflito, o poeta declara não entender o porquê de ter esta qualidade inusitada e conclui o poema contando que não é apenas os objetos e animais, mas também as pessoas ditas “sem valor”, desprezadas e não compreendidas que o comovem. O próprio dom do intenso olhar infantil de Manoel o torna o tipo de pessoa como a agora comentada, marginalizada. Tudo o que é muito libertador, diferenciado e fora da normalidade, a sociedade tende a marginalizar, ridicularizar, tal qual o “Menino-poeta”, personagem do livro *Poeminha em língua de brincar* (2007), cuja voz foi totalmente silenciada pela sociedade racionalista, representada pela personagem

“Lógica da Razão”. Martha Barros, assim como o pai, tem consciência da tamanha importância dos elementos mais simples, das inutilidades e seres desprezados e repudiados. Para exemplificar plasticamente a problemática da inversão de valores foi selecionada a obra *Ornamento de trapo* (2009) da pintora focada nesta dissertação:



Martha, ao compor uma obra intitulada *Ornamento de trapo*, demonstra seu dom artístico de coletora, ou seja, formadora de uma unidade. Assim como o pássaro coleta ciscos para construir um ninho, Martha coleta trapos para construir uma bela obra de arte. Para potencializar este ato de formar uma completude através de inutilidade, esta intervenção artística tem, inclusive, a aparência de ter sido estruturada através de colagens; a artista pintou sobre trapos colados em uma base. Com este ato, além de demonstrar que herdou do pai a rara dádiva de não ter silenciado voz e nem ter escondido a visão própria das crianças, as quais valorizam ciscos, asas de mosca e trapos, Martha ainda concede a beleza das cores a estes trastes, através de uma pintura habilidosa, diferenciada, cheia de inspiração.

O tema referente à metalinguagem, por sua vez, é bastante explorado e trabalhado na poética de Manoel de Barros. Em seu livro *Arranjos para assobio*, publicado em 1980, há um glossário bastante peculiar, o qual, segundo o poeta, não tem compromisso algum de explicar as transnomações arquitetadas por ele. De acordo com esse glossário “manuelês”, poesia significaria:

Raiz de água larga no rosto da noite
Produto de uma pessoa inclinada a antro
Remanso que um riacho faz sob o caule da manhã
Espécie de réstia espantada que sai pelas frinchas de um homem.
(BARROS, 1980, in: *Poesia completa*, 2010, p. 181)

Analisando estes quatro primeiros versos, entende-se que poesia seria produto de grande sensibilidade e uma espécie de “parto”, algo que vem das “entranhas da alma”, por assim dizer: “réstia espantada que sai pelas frinchas de um homem”. Ou seja, a poesia surge como um feixe de luz que parte do inconsciente humano, consequência de um delírio, solidão, isolamento do poeta e até mesmo da consciência do escritor de não ser nada além de um intermediador entre o universo poético e o “real”.

Continuando, Manoel segue seu poema metalinguístico ainda poetizando sobre a transmutação da poesia:

Designa também a armação de objetos lúdicos com o emprego de
palavras imagens cores sons etc.
(BARROS, 1980, in: *Poesia completa*, 2010, p. 181)

Por ser produto das “entranhas” do inconsciente do homem, a poesia carrega a potencialidade de construção de um mundo essencialmente subjetivo. Este universo lírico é ilimitado, não se espera haver nele qualquer lei física. Para provar o poder da liberdade no ambiente poético, Manoel de Barros prima por edificar os objetos mais lúdicos possíveis. Em seus livros *Ensaaios fotográficos* (2000) e *O guardador de águas* (1989), o poeta exemplifica e esclarece, respectivamente:

Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.
Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um abridor de
amanhecer, uma fivela de prender silêncios, um prego que farfalha,
um parafuso de veludo etc etc. (BARROS, 2000, in: *Poesia completa*,
2010, p. 389)

Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
(BARROS, 1989, in: *Poesia completa*, 2010, p. 263)

Percebe-se a demasiada exploração de sinestesias nos versos do primeiro exemplo, construídas inspiradas nos “desobjetos”, “objetos lúdicos”, que devem ser estudados, investigados, por meio de todos os sentidos possíveis. Geralmente, nos trechos sinestésicos, Barros não faz uso da vírgula, com o propósito de passar a ideia de unidade, de mistura de sentidos. Através desta atitude, entende-se que Manoel sugere aos poetas explorarem toda a percepção sensorial dos leitores. Poeta é aquele que se anula para dar vida aos objetos e seres líricos: “Ninguém é pai de um poema sem

morrer” (BARROS, 2010, p. 174). Duas foram as obras de Martha Barros escolhidas para representarem a arte metalinguística: *Invento para me conhecer* (2010) e *Floresta lúdica* (2008), respectivamente:



Estas obras conotam a discussão levantada acerca da arte como produto de delírio do inconsciente, o qual concede ao artista a dádiva de incorporar-se em outros seres e objetos, para que, desta forma, enxerguem que têm a liberdade ilimitada de transformar o mundo, construir um universo inteiramente subjetivo e lúdico. As obras de Martha, tanto as agora analisadas quanto inúmeras outras, exibem claramente a conquista desta liberdade criativa através das formas que não temem misturar em um mesmo ser figuras humanas, vegetais e animais, passando ao observador a impressão de estar diante de um universo harmonioso onde todos os seres são unos e se completam. A habilidosa exploração das cores também transmite o nível de liberdade interior da artista, compondo um mundo lírico intenso, repleto de cores fortes.

Por fim, será tratada uma das principais temáticas de Manoel de Barros: a volta às origens, às raízes, aos primórdios. Para discutir mais profundamente esta questão, foram selecionados dois poemas: o primeiro é o VII do *Livro das ignoranças*, publicado em 1993, e o segundo, o poema 6 da segunda parte do *Livro sobre nada* (1996). Vejamos o primeiro:

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 voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, 1993, in *Poesia completa*: 2010, p. 301)

Neste poema, Barros abraça a temática de uma das principais inspirações da arte moderna: as crianças, a visão de mundo e comportamento delas. Ao iniciar o poema, parodiando uma passagem bíblica do livro do Gênesis, Manoel deixa clara a sua intenção de poetizar sobre o retorno às origens do homem. Estes princípios estão na infância, fase da qual ninguém teme “brincar” com as palavras e nem se preocupa com regras gramaticais. Segundo Manoel de Barros, em documentário (2006), “as crianças erram na gramática, mas acertam na poesia”. Os poetas devem conquistar esta liberdade infantil de criar uma linguagem própria, encontrar a sua “Língua de raiz”, a sua “língua de brincar” comentadas no *Poeminha em língua de brincar* (2007).

O poeta focado nesta dissertação alcançou esta maturidade poética através do filho, João. Quando João era criança, Manoel criou o costume de ter longas conversas com ele e munido de um bloquinho anotava os termos inusitados falados pelo filho; assim foram concebidos os *Poeminhas pescados de uma fala de João*, presentes no livro *Compêndio para uso dos pássaros* (1960). Através de suas peripécias na linguagem, as crianças, por confundirem os sentidos, criam belas sinestesias, variam o uso de verbos e até mesmo expressam-se através de metáforas, tudo extremamente espontâneo e natural. Como o próprio Manoel comentou no poema, o verbo tem que “delirar”, o delírio está no uso inusitado concedido pelas crianças. Este é o tipo de retorno às origens revelado no poema; deve-se voltar à infância para retomar a liberdade de criar uma forma própria de se expressar, inusitada, simbólica, diferenciada. O artista deve buscar inspiração na linguagem da inocência.

O poema 6, do *Livro sobre nada* (1996), por sua vez, tem por motivo a meditação acerca das origens das palavras:

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.
(...)
(BARROS, 1996, in: *Poesia completa*, 2010, p. 339)

Como já comentado, Barros tem verdadeira obsessão pelo estudo da etimologia das palavras; ele possui inúmeros dicionários para pesquisar toda a evolução e as suas transformações de um termo ao longo dos séculos. Desta forma, adquire a segurança para, coerentemente, trabalhar, modelar as palavras ao seu gosto ou mesmo ao gosto da poesia. Na opinião de Barros, os poetas devem ter esse domínio sobre as palavras, se sentirem mais seguros na hora de transfigurá-las. Este seria o objetivo para buscar a origem das palavras, domá-las de uma forma que o poeta sintasse cada vez mais livre e preparado para fazê-las “delirar”.

Barros filha tem vários quadros cuja temática é a do retorno ao primitivo. O selecionado foi a obra *Raízes da fala* (2010):



Neste quadro, mais uma vez, ricamente colorido e repleto de formas quase indefinidas, a artista trabalha a temática das origens da fala. Ao analisar a obra, percebe-se uma peculiaridade, apenas os bichos são coloridos e bem delineados; já as pessoas

têm o aspecto de serem transparentes como fantasmas. Seria a história da aquisição da fala, segundo Martha Barros, os homens observando a fala dos animais constroem a sua própria linguagem. Ao adquirir uma fala as pessoas se desenvolveriam, ou seja, seriam mais destacadas, apareceriam no mundo e ganhariam cor, artisticamente falando. Observa-se, então, em Martha, a mesma tendência peculiar do pai de inspirar-se nas origens e no que é primitivo.

Após esta breve, especificação de algumas das características mais recorrentes do poeta e da artista plástica trabalhados nesta dissertação, iniciaremos a análise da obra *Memórias inventadas para crianças* (2010). O primeiro poema, *Escova* (BARROS, 2010, p. 5), aborda a questão da volta às origens ao comparar o labor dos arqueólogos e a etimologia das palavras. Vejamos o texto:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Por que ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei em 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. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio estressado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então joguei a escova fora (BARROS, 2010, p. 5).

Assim como os arqueólogos buscam a origem de determinada espécie, escavando e escovando ossos, Manoel busca a origem das palavras, valoriza a infância da palavra tanto nas peculiaridades da fala das crianças, quanto na infância da língua e sua transformação ao longo dos séculos. Para compor o ambiente telúrico formado através do arqueólogo e da ancestralidade verbal, a obra selecionada de Martha Barros é constituída por tons arenosos, cujos traços lembram a arte rupestre.

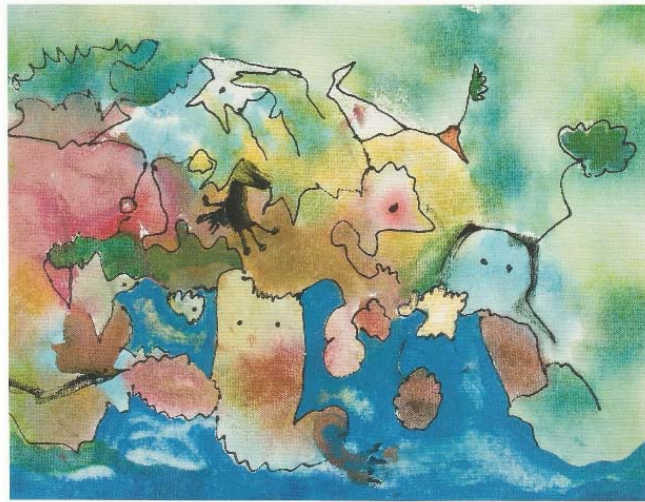


Já o segundo poema, *O menino que ganhou um rio* (BARROS, 2010, p. 6), é tomado pelo azul das águas pantaneiras:

Minha mãe me deu um rio.
Era dia de 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.
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, 2010, p. 6)

Nele, o poeta brinca com a sua diferenciada perspectiva, com a visão infantilizada do homem que sabe dar valor ao ínfimo, que tem consciência da verdadeira beleza presente em tudo.

A obra de Martha não poderia deixar de ser rica em tons azulados, que se encontram e se misturam com o colorido de outros seres e elementos da natureza.



O poema *Fraseador* (BARROS, 2010, p. 9), por sua vez, trata a temática do ato de ser poeta e a aceitação do dom de ser “vidente”, de ter o olhar diferenciado. Este sofrimento causado pela problemática nesta concordância tem muita influência de Rimbaud, poeta francês em que Manoel de Barros declara inspirar-se:

(...)esse Rimbaud foi a revolução. Eu podia me desnaturar, isto é: desreinar a natureza. Eu seria desnaturado. Promíscuo das pedras e dos bichos. Eu era então cheio de arpejos e indícios de águas. Não queria comunicar nada. Não tinha nenhuma mensagem. Queria apenas me ser nas coisas. (...) Falo daquele desregramento a que se referiu Rimbaud e que ilumina as nossas loucuras.
(BARROS, apud BORGES e TURIBA, 1990, p. 325-326)

Rimbaud enxerga o poeta como aquele que, antes de tudo, deve buscar o autoconhecimento, tem o papel de se conhecer profundamente, para então aceitar-se como tal e arcar com as consequências. Ser poeta é ser revolucionário, desnaturado, vidente e marginalizado por ir de encontro aos conceitos e representações pré-concebidas. Confirmamos o *Fraseador* (BARROS, 2010, p. 9):

Hoje eu completei oitenta e cinco anos.
O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi
uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda,
contando que eu já decidira o que queria ser no
meu futuro. Que eu não queria ser doutor.
Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa
nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser
fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a
carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser
fraseador e não doutor. Então, meu irmão mais
velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota
mantimento em casa? Eu não queria ser doutor,

eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu:
Mas se fraseador não bota mantimento em casa,
nós temos que botar uma enxada na mão desse
menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a
cabeça um pouco mais. O pai continuou meio
vago. Mas não botou enxada.

(BARROS, 2010, p. 9)

A pintura de Martha que representa este poema é feita sobre o tecido e o poeta é ilustrado como um pássaro solitário e quase sem cor.



Percebe-se até então que *Memórias inventadas para crianças* é realmente um livro de iniciação da criança ao ambiente poético. Cada texto e cada obra artística representa uma característica forte tanto do pai quanto da filha, elementos os quais trabalhamos anteriormente. Como o ato de valorizar o ínfimo e o não útil, buscando colocar sobre o inútil um olhar mais demorado e contemplativo, indo até mais além, catando e colecionando tais itens desnecessários, temática do texto *O apanhador de desperdícios* (BARROS, 2010, p. 13), em que o poeta declara amar “os restos como as boas moscas”, prezando por “insetos mais do que aviões” e a “velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis”.

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
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.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
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.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.
(BARROS, 2010, p. 13)

Genialmente Martha Barros representa tal poema com duas imagens que lembram realmente pedacinhos de inutilidades, pequenas e desformes, dois retalhos de pano mal cortados e jogados ao relento, exatamente como aparenta tudo o que é ínfimo e desvalorizado.



Toda nossa análise sobre a poética manoelina buscou trazer uma reflexão acerca da possibilidade de certos livros de Barros pai serem apenas indicados para o público infantil. Os poemas de Manoel agradam as crianças pelo fato delas se identificarem com a visão de mundo inocente e linguagem carregada de humor e espontaneidade. Os adultos, por sua vez, seriam os mais indicados para deleitar-se com as obras do poeta, com a finalidade de resgatarem, através das qualidades de Manoel estudadas neste trabalho, as intensas sensações esquecidas ao longo dos anos. O poeta deseja que as pessoas voltem a consultar o “baú da infância” existente na memória de cada um, para que, dessa forma, ampliem as suas visões de mundo e assim percebam que vivem em um universo muito mais belo do que se costuma pensar.

Ao iniciar a análise de uma obra que foi especialmente adaptada para o público infantil, houve, de fato, o receio da posição editorial, a preocupação se realmente há no livro a sensibilidade de selecionar obras que permitam mostrar quem Manoel e Martha Barros são verdadeiramente, imersos em suas características e peculiaridades. A obra *Memórias inventadas para crianças* (BARROS, 2010), surpreende pelo esmero, o leitor nota que houve realmente um cuidado na construção de um livro que, embora assumidamente seja para crianças, qualquer adulto se deleitaria fácil.

Em uma pequena entrevista com Martha Barros, feita pela autora deste trabalho através de e-mail, a filha do poeta, ao ser questionada sobre como é o processo de formatação dos livros, responde: “A decisão sempre é nossa. Depois de feito o trabalho da design em conjunto com a editora escolhemos o que queremos ou não aceitamos se for o caso”, ou seja, não é algo feito deliberadamente pela editora, mas um trabalho conjunto entre a empresa e a família do poeta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao depararmos com a poética, arte e perspectiva de Manoel e Martha Barros nos sentimos tal qual a criança descobrindo e explorando um mundo novo, que se apresenta rico e cheio de mistérios. A dupla nos encaminha de forma sábia ao encontro com a redescoberta da infância, abalando o leitor adulto em diversos níveis, desde o estranhamento inicial até a apresentação de novas possibilidades. Ter a oportunidade de averiguar e compreender a união ímpar entre as artes de pai e filha é fato que vai além do encantamento, é realmente levar a tradução de formas de visões de mundo para outro nível.

Tivemos a oportunidade de perceber, ao longo desta dissertação, a cumplicidade entre artes, entre pai e filha, entre gerações e sexos. Isso nos permite concluir como a Literatura e as artes em geral transcendem quaisquer diferenças em termos de expressividade e interpretação. Os Barros, com sua poética da ingenuidade, provocam verdadeira revolução nos leitores, construindo e nos encaminhando à pedagogia do olhar, a qual, ao mesmo tempo que choca, atrai. Pedagogia esta que abre espaço para refletir acerca de algo tão delicado como a complexidade na literatura infanto-juvenil e os equívocos editoriais.

Como pudemos perceber, dentro da aparente simplicidade temática do poeta, esconde-se uma gigantesca complexidade de pensamentos e contemplações. Desta maneira, a poesia de Barros torna-se um convite para enxergar não apenas o mundo de forma calma e detalhada, mas também a arte poética. Fato que, infelizmente, as editoras não compreendem, apresentando aos leitores livros de temáticas extremamente complexas, em um formato estético infantil. Sabemos que a aparência diz muito a respeito de uma obra: as imagens da capa; fontes; configurações e cores; quesitos que influenciam o público leitor. As obras de Manoel de Barros são vítimas da má formatação estética editorial; questão que induz leitores menos instruídos literariamente a enxergarem as obras de forma superficial e injustamente diminuí-la.

Entre outros objetivos especificados ao longo da pesquisa, esta dissertação prima por ser um alento, no sentido de conscientização da necessidade de valorização e investigação da complexidade das obras de Manoel e Martha Barros.

Após todas as reflexões e análises feitas nesta dissertação, nada mais torna-se tão claro do que a necessidade de nos abirmos para novas perspectivas, permitindo-

nos consultar cada vez mais frequentemente nosso próprio “baú da infância”, redescobrimo aquilo que nunca vamos deixar de ser: crianças.

REFERÊNCIAS

1. Obras de Manoel de Barros:

- BARROS, M. *Arranjos para assobio* (1980). In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Cantigas por um passarinho à toa*. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2009.
- _____. *Compêndio para uso dos pássaros*. (1960). In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Ensaio fotográficos*. (2000) In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Livro sobre nada*. (1996) In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. *Memórias inventadas para crianças*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- _____. *O guardador de águas*. (1989) In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *O Livro das ignorâncias*. (1993) In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Poemas rupestres*. (2004) In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Poeminha em língua de brincar*. (2007) In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Retrato do artista quando coisa*. (1998) In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- _____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. (2001) In: *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

2. Bibliografia geral:

- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. 2 ed. São Paulo: Ltc editora, 1981.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, Brasília, Universidade de Brasília, 1987.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna in *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BERSON, M. *Du gribouillis au dessin*, Delachaux et Niesthé, 1966.
- BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BLOOM, H. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, J; TURIBA. Pedras aprendem silêncio nele. In: BARROS, M. *Gramática expositiva do chão*. Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Tradução portuguesa da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico, traduzidos pelos Monges Beneditinos de Maredsous. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2008. Edição Claretiana.

CAEIRO, A. *O guardador de rebanhos*. Pará de Minas: Virtual Books Online M&M Editores LTda, 2000 (www.clube-de-leituras.pt/upload/e_livros/cle000127.pdf).

CALDERÓN, A. *La valija de Rimbaud – Diários 1939 – 1951*. Santiago: Nemo, 1995.

CAMPOS, M. *Manoel de Barros: O Demiurgo das Terras Encharcadas – Educação pela vivência no chão – 413p*. Tese – USP. São Paulo, 2007. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/.../48/.../TeseMariaCristinadeAguiraCampos.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2014.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COELHO, N. *A literatura infantil*. 2 ed. São Paulo: Quíron/Global, 1982.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. E Alberto A. Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DI LEO, J. *A interpretação do desenho infantil*. 3 ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985. 218p.

FERREIRA, E. *Curso de Literatura Infanto-Juvenil*. Material didático produzido para o Curso de Letras (Ensino à Distância) da Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

_____. Sujos quintais com tesouros: escrita e riparografia com Clarice Lispector, in: *De musa à Medusa*. Presença do feminino na literatura e nas artes plásticas. (E-book). Recife: NELI/UFPE/CNPq, 2010. (<http://www.neliufpe.com.br>).

_____. Trajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, in: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, v. 2, p. 10-30, 2009, e in: FERREIRA, Ermelinda (Org.). *Intersecções. Ciência e tecnologia, literatura e arte*. Recife: Edufpe, 2010.

_____. O registro infantil na construção do olhar feminino, in: *Leituras: autores portugueses revisitados*. Recife: Edufpe, 2004.

GAMA-KHALIL, M.; ANDRADE, P. (Org.). *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Uberlândia: GpEA: CAPES, 2013. 152p.

HOHLFELDT, A. *Literatura infant-juvenil, teoria e prática*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2006.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.

JUNG, C. G. *Analytical Psychology: It's Theory and Practice*. Londres: Routledge e Regan Paul, 1968.

KOHAN, W. *A infância entre o humano e o inumano*. Disponível em <http://www.grupalfa.com.br/arquivos/Congresso_trabalhosII/palestras/Kohan.pdf>. Acesso em: 12 de setembro de 2014.

LAJOLO, M. *Monteiro Lobato, um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

LAMBERT, R. *Introdução à história da arte da Universidade de Cambridge: A arte do século XX*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

LÍNGUA de Brincar. Direção: Lúcia Castelo Branco; Gabriel Sanna. Assistente: João Rocha. Produção: Faculdade de Letras UFMG. Música: Rafael Martini. Brasil: UFMG, 2006 (70 min.), widescreen, color.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

LURÇAT, L. *Gênese du controle dans l'activité graphique*, Journal de Psychologie, nº 2, 1964.

LYOTARD, Jean-François. *The Inhuman*. Trad. Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby. Sanford, California, Stanford University Press, 1991.

MÈREDIEU, F. *O desenho infantil*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MC. LUHAN, M.; PARKER, H. *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga*. São Paulo: Hemus, 1968.

NELLY, N. *A literatura infantil: história, teoria, análise (Das origens orientais ao Brasil de hoje)*. São Paulo: Quíron/Global, 1982.

_____. A literatura infantil: um objeto novo. In: *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PRAZ, M. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, USP, 1982.

PRUDHOMMEAU, *Le dessin de l'enfant*, PUF, 1951

PUC – Rio. *A infância em Manoel de Barros*. Disponível em <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16078/16078_5.PDF>. Acesso em: 30 de outubro de 2014.

RODRIGUES, R. *Um corpo estranho na poesia de Manoel de Barros*. Artefactum – Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia. Ano V, nº 1, maio 2013. Disponível em: <<http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/view/211/234>>. Acesso em: 01/11/2014.

SCOTTON, M. T. *A representação da infância na poesia de Manoel de Barros*. Disponível em <<http://27reuniao.anped.org.br/gt07/t075.pdf>>. Acesso em: 05 de novembro de 2014

SÓ DEZ por cento é mentira, a desbiografia oficial de Manoel de Barros. Direção: Pedro Cezar. Produção: Pedro Cezar; Marcio Paes; Kátia Adler. Roteiro: Pedro Cezar. Música: Marcos Kuzka. Brasil: Biscoito Filmes, 2010 (81min), widescreen, color. Produzido por Artezanato Eletrônico.

VILA-MATAS, E. *Barleby e companhia*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Josely Baptista Vianna. São Paulo: Cosac Naify, 2004.